



Wagner

Wesendonck-Lieder

Siegfried-Idyll

Der fliegende Holländer, overture

Die Meistersinger von Nürnberg, prelude

Nina Stemme

Swedish Chamber Orchestra

Thomas Dausgaard



WAGNER, RICHARD (1813–83)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | OVERTURE TO ‘DER FLIEGENDE HOLLÄNDER’
Original version (1841)
<i>Allegro con brio</i> | 8'37 |
| | WESENDONCK-LIEDER
Five Poems by Mathilde Wesendonck
for female voice and piano, WWV 91 (1857–58),
orchestrated by Felix Mottl (1–4) and Richard Wagner (5) | 18'58 |
| 2 | 1. Der Engel | 2'44 |
| 3 | 2. Stehe still! | 3'37 |
| 4 | 3. Im Treibhaus | 5'44 |
| 5 | 4. Schmerzen | 2'14 |
| 6 | 5. Träume | 4'13 |
| 7 | OVERTURE TO ‘DER FLIEGENDE HOLLÄNDER’
Final version, WWV 63 (1860)
<i>Allegro con brio</i> | 9'41 |
| 8 | SIEGFRIED-IDYLL, WWV 103 (1870)
<i>Ruhig bewegt</i> | 16'56 |

- 9 TRÄUME (No. 5 of the *Wesendonck-Lieder*) 3'57
Version for violin and orchestra by the composer
Mäßig bewegt
KATARINA ANDREASSON *violin*
- 10 PRELUDE TO 'DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG', 8'24
WWV 96 (1862)
Sehr mäßig bewegt

TT: 68'04

NINA STEMME *soprano* [2–6]

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

KATARINA ANDREASSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

Musicians and sea travel: a combination that can be medically challenging, but artistically has proved rather productive. One of the works to which it has given rise is *The Flying Dutchman* by Richard Wagner – who in 1839, after losing his position as conductor in Rīga, fled from his creditors, setting course for London. As the composer wrote in his *Autobiographic Sketch* (translated by William Ashton Ellis): ‘This voyage I never shall forget as long as I live; it lasted three and a half weeks, and was rich in mishaps. Thrice did we endure the most violent of storms, and once the captain found himself compelled to put into a Norwegian haven. The passage among the crags of Norway made a wonderful impression on my fancy; the legends of the Flying Dutchman, as I heard them from the seamen’s mouths, were clothed for me in a distinct and individual colour, borrowed from the adventures of the ocean through which I then was passing.’

Inspired by Wilhelm Hauff’s *Gespenserschiff* and the *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* by Heinrich Heine, with whom he made contact in Paris – a plan took shape, fortified by his real-life experience, for an opera about a mythical figure, to which Wagner referred as the ‘Ahasverus of the Ocean’. When, despite the guardianship of Meyerbeer, he failed to secure a commission to write such a piece, Wagner sold his draft libretto to the Paris Opéra (‘from here begins my career as poet’, he later observed). The Opéra passed it on – freely translated into French – to its composer-in-residence, Pierre-Louis Dietsch, whose *Le vaisseau fantôme* (*The Ghost Ship*) was premièred in November 1842. But Wagner would not have been Wagner if he had been content with the role of librettist; in November 1841, while still in Paris, he produced his own musical version. When a projected first performance in Berlin was delayed, Wagner agreed to a request from the Dresden Hoftheater, which wanted to follow up the successful première of *Rienzi* with *The Flying Dutchman*. And thus it was there that this ‘Romantic Opera’ received its first performance, on 2nd January 1843.

The overture to *The Flying Dutchman* is in fact ‘a condensed image of the entire

drama' (Wagner's own description, though admittedly referring to Senta's ballad) and, at the same time, stirring, powerful sea music in its own right. Characterized from the start by the Dutchman's motif (fourth+fifth), the wild sea-spray propels elements such as Senta's redemption motif, the girls' Spinning Chorus and the Sailors' Chorus to the turbulent surface. Wagner himself supplied the following explanatory words about the overture for a performance in 1853:

'The fearsome ship of the "Flying Dutchman" rushes on in the storm; it approaches the coast and moors where its master was once promised that he would find well-being and redemption. We hear the compassionate sounds of this proclamation of salvation, which fill us like prayer and lamentation. Gloomily and hopelessly the damned soul listens to them; wearily and longing for death he bestrides the shore while the crew, exhausted and weary of life, work in silence to bring the ship to rest. How often has the unhappy man already experienced this! How often has he steered his ship out of the swelling seas towards the populated shore where, after each seven-year period, he was permitted to land; how often did he falsely suppose that he had reached the end of his torture, and oh! how often, bitterly disappointed, did he have to set off once more on his deliriously insane sea voyage!...

'Vigorously yet sedately a ship sweeps past him; he hears the crew's happy, friendly singing on their return voyage to their nearby homeland. He is seized by wrath at this cheerful pleasure; furiously he hurries past in the storm; he frightens and unsettles the merry men so that they fall silent from fear, and flee. In frightful misery he then cries out for redemption: only a woman can bring salvation to the harrowing desolation of his existence!... A heart opened up its infinite depths to the terrible suffering of the damned: it must sacrifice itself, it must break from compassion, to destroy his anguish along with itself. Before this divine appearance the unfortunate man breaks down, as his ship is smashed into wreckage; the sea devours it. And yet he rises out of the waters, holy and sublime, led by the saving hand of his resplendently victorious redeemer towards the most exalted love of the dawn.'

The Flying Dutchman refused to allow its composer any peace; right until the end of his life he was toying with the idea of revisions. As early as the première in Dresden, Wagner had made some changes to the ‘original version’: he had moved the action from the coast of Scotland (where it takes place in Heine’s original) to the coast of Norway (a homage to his own maritime adventures). In addition, he transformed what was originally a one-act opera in three scenes into a three-act work. The overture, too, was subjected to numerous revisions both then and in the period up to 1860, concerning especially the distinctive brass section, originally written for such instruments as the ophicleide as well as both natural and valve horns (as Wagner stated in 1852: ‘I have eliminated some of the brass, here and there giving it a more humane nuance’); he also reduced the numerous tremolo effects that had already been criticized by Hector Berlioz. At the latest for the concerts that Wagner gave in Paris in January–February 1860, he added the so-called ‘*Tristan* ending’ – a 22-bar-long epilogue that focuses on the idea of redemption (for instance with the first appearance of the harp, and by quoting *Tristan*), and which recurs at the end of the opera. About this revision, undertaken from a position of ‘greater mastery’, Wagner wrote to Mathilde Wesendonck that very year: ‘now that I have written Isolde’s last transfiguration, at last I could find alike the right close for this Flieger-Holländer overture’ (trans. Ellis). The eminent English musicologist Gerald Abraham spoke of this filigree appendix as ‘new patches on an old garment’, and could hardly forgive himself for not having recognized it earlier as a stylistic interloper.

Even for this final version of the overture, however, the words that Wagner’s future father-in-law Franz Liszt wrote in 1854 hold true: ‘Whether one regards the symphonic introduction as a representation of the sublime drama of a storm on the open sea, or as a dramatic depiction of a soul struggling with powerful, unprecedented suffering – in both cases one will be gripped by an emotion that will cause every fibre of the heart to tremble, if they are at all capable of trembling.’

‘What they lamented / and forsook, / Tristan and Isolde, / The gold of chaste music, / Their weeping and kissing / I lay at thy feet...’ – Richard Wagner’s relationship to Mathilde Wesendonck (1828–1902), for whom this dedicatory poem was written, was a complicated one – and it comes as no surprise that it was reflected in many ways in his music. Two works in particular document – and artistically elevate – his forbidden love for the wife of his friend and patron, the businessman Otto Wesendonck: the *Wesendonck Lieder* (1857–58) and the music drama *Tristan and Isolde* (1857–59). The latter work depicts Tristan’s impossible love for the Irish princess Isolde whom he has to fetch as a bride for the elderly King Mark – a love that is only attained through (love-)death.

During the 1850s Mathilde Wesendonck, the poet and dedicatee of the *Wesendonck-Lieder*, was Wagner’s beloved muse; she offered him the understanding that his wife Minna (whom he had married in 1836) was unwilling or unable to provide in sufficient measure. The extra-marital relationship between Wagner and Mathilde soon reached the borders of what was socially acceptable, and in the early 1860s Mathilde returned to her husband. As late as 1863 Wagner declared that it was for Mathilde’s sake that he had left Minna in September 1858: ‘One loves only once... Only now do I know with certainty that I shall never cease to love her alone.’ But he was speaking too soon: in 1870 he married Cosima, Liszt’s daughter and the former wife of his friend Hans von Bülow.

The *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck für Frauenstimme und Klavier* (*Five Poems by Mathilde Wesendonck for Female Voice and Piano*) are moving testimony to a great passion and, simultaneously, clearly anticipate the smoulderingly expressive sound world of *Tristan and Isolde* with its chromatic games of deception, states of tonal uncertainty and emotional ardour; Wagner specifically referred to the songs ‘Im Treibhaus’ and ‘Träume’ as ‘studies’ for *Tristan*. In Wagner’s finely attuned, harmonically bold settings, Mathilde’s high-minded, philosophical and symbolist texts find a musical expression that was unparalleled at the

time. And so, in October 1858, Wagner could enthusiastically tell Mathilde about a revised version of the songs that had originally been set to music soon after she had written the poems: ‘Better than these songs I have never done, and very little in my works will bear setting beside them.’

Wagner prepared a version for violin and small orchestra of ‘Träume’, the last song in the set, and this was first performed on 23rd December 1858 – as a birthday serenade for Mathilde on the stairs of the Villa Wesendonck in Zurich (Otto Wesendonck was in the USA at the time). When the conductor and Wagner enthusiast Felix Mottl (1856–1911) made an orchestration of the songs, he used this ‘authorized version’ of ‘Träume’.

‘We are incapable of acquiring the slightest taste for this Prelude as a piece of music. It is charmless, chaotic and incomprehensible, because it lacks proper rhythmic and melodic structure; the invention is as baroque as the execution is inorganic, confused and inept. The entire piece contains nothing that could give pleasure either to a layman or to a musician. Chaos, a shambles, nothing more.’ This harsh but at the same time somewhat impotent judgement was made by Eduard Bernsdorf, principal reviewer of *Signale für die musikalische Welt*, after the Leipzig première of the **Mastersingers Prelude** in 1862 (six years before the first performance of the opera itself). The high priest of Viennese critics, Eduard Hanslick (caricatured in *The Mastersingers* as ‘Sixtus Beckmesser’) regarded the Prelude rather as an ‘interesting musical aberration’ and expressed the view that it ‘forms a sequence of all the leitmotifs in the opera, in a deluge of chromatic routines and sequences, finally hurling them over and among each other in a veritable musical hurricane’.

Wagner’s opera *The Mastersingers of Nuremberg*, set in sixteenth-century Nuremberg and composed between 1845 and 1867, is a great fable about the relationship between tradition and innovation, about art old and new, which itself is situated in the areas of tension that it depicts. Wagner described the Prelude to *The Mastersingers* as ‘applied Bach’, alluding thereby to the contrapuntal combination of themes

(triple counterpoint), which may be regarded as a masterpiece of polyphony: this was to no small extent the cause of the stylistic discomfort of the above-mentioned critics. The principal players in the polyphonic action – and of the Prelude as a whole – are the splendid Mastersingers’ theme in C major, the Guild march (likewise in C major) and the lyrical but increasingly impassioned E major love theme of Eva and Walther von Stolzing. The Prelude of this very secular opera culminates in the apotheosis of the Mastersingers’ theme, after it has delivered an impressive artistic transformation of one of its most memorable messages: ‘Scorn not the Masters, I bid you, and honour their art!’

In 1869 Wagner’s second wife Cosima gave birth to their son Siegfried. On 25th December 1870, as a gesture of gratitude and to mark her 33rd birthday, Richard gave her a composition. Cosima explained the circumstances in more detail in her diary: ‘When I woke up I heard a sound, it grew even louder, I could no longer imagine myself in a dream, music was sounding, and what music! After it had died away, R came in to me with the five children and put into my hands the score of his Symphonic Birthday Greeting. I was in tears, but so, too, was the whole household; R had set up his orchestra on the stairs and thus consecrated our Tribschen forever! The Tribschen Idyll – thus the work is called.’

Posterity knows the ‘Tribschen Idyll with Fidi’s birdsong and the Orange Sunrise’ (as Wagner called it on the title page of the score) by the name *Siegfried Idyll* – partly because it is about his son, and partly because it uses themes from *Siegfried* from the *Ring of the Nibelungs*, which was then approaching completion. The circumstances surrounding the first performance of the *Siegfried Idyll* – one of the few symphonic works that Wagner produced – thus strikingly resemble those of the violin version of ‘Träume’. This single-movement work, a sort of symphonic poem, is intimate music of subtle intensity (Cosima was reluctant to have it published, but Wagner had to do so for financial reasons). A lullaby suggests the figure of Siegfried, whilst the motivic allusions to the love between Siegfried and Brünnhilde –

who can be equated with Richard and Cosima – are taken from the fictional *Siegfried*, which was not to see the light of day until it was performed in Bayreuth in 1876.

© *Horst A. Scholz* 2012

The Swedish soprano **Nina Stemme** found her entrée into opera as a choral singer and made her solo début singing Cherubino in Italy. After winning first prize in Plácido Domingo's Operalia Competition, she made her Bayreuth Festival début in *Das Rheingold* (Freia) followed by *Der Fliegende Holländer* (Senta) at both the Vienna Staatsoper and the Metropolitan Opera. She then went on to make history with her performances and recording of *Tristan und Isolde*, followed by the role of Brünnhilde which led to her first full *Ring* cycle in San Francisco in 2011.

Although particularly famed for her Wagnerian operatic roles, Nina Stemme is not one to be stereotyped. She continues to expand her repertoire regularly, with recent débuts including *La Fanciulla del West* and *Turandot* at the Stockholm Opera. In concert she has regularly appeared with the Swedish Chamber Orchestra since 1997 when she performed a programme of Manuel de Falla. Further collaborations have included her début performance of *Fidelio* with the conductor Andrew Manze in 2009, a tour with principal conductor Thomas Dausgaard performing Berlioz's *Les nuits d'été* at the London Proms and Wagner's *Wesendonck-Lieder* at the Salzburg International Festival in 2010 and an appearance at the 2012 Baltic Sea Festival in Stockholm.

The **Swedish Chamber Orchestra** was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the Örebro municipality in Sweden and was joined by its current music director, Thomas Dausgaard, two years later. Since then, Dausgaard and the ensemble have worked closely together to create their own unique and dynamic sound, and the orchestra has rapidly become firmly established on the international scene. Katarina Andreasson has been the leader of the SCO since 1996 and regularly appears as soloist and director with the orchestra.

A tightly knit ensemble of 38 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its USA and UK débuts in 2004 and has since then toured regularly throughout Europe, making its début in Japan and returning to the USA in 2008. Recent tour highlights include appearances at the London Proms and the Salzburg Festival in 2010 and the orchestra's début at the Berlin Philharmonie in 2011.

Alongside its work with Thomas Dausgaard, the Swedish Chamber Orchestra regularly performs with the conductor/composer HK Gruber and the early music specialist Andrew Manze. The orchestra appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber [BIS-1341 and 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 and 1241] and Brett Dean [BIS-1576]. In 'Opening Doors', its own series for the label, the orchestra and Thomas Dausgaard have released a warmly received three-disc cycle of Schumann symphonies as well as performances of symphonies by Schubert, Dvořák, Bruckner, Brahms and Tchaikovsky.

Described as 'a conductor of rare conviction and insight' by the *Daily Telegraph*, **Thomas Dausgaard** is renowned for the rich intensity of his performances and the remarkable results he has achieved as chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra. Since taking up his position in 1997 he has brought the ensemble to international attention. An extensive recording activity includes the series 'Opening Doors' on BIS, in which the team breaks with the traditions surrounding a chamber orchestra, performing all of Schumann's symphonies as well as Bruckner's Sym-

phony No. 2 and other large-scale orchestral works of the romantic era. With Dausgaard's drive to bring the orchestra to new audiences, the SCO has furthermore toured throughout Japan, the USA and Europe, including concerts at the Salzburg Festival and the BBC Proms, where the orchestra is a regular guest.

Beginning with the 2011–12 season, Dausgaard is conductor laureate of the Danish National Symphony Orchestra, which has also developed impressively under his leadership. As a guest conductor he visits some of the world's leading orchestras, including the Vienna Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra and City of Birmingham Symphony Orchestra. He has also conducted the St Petersburg Philharmonic Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra, and appears regularly in North America, with such ensembles as the Los Angeles Philharmonic, the Philadelphia and Cleveland orchestras and the Toronto Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

Musiker und Meerfahrt: Das ist ein medizinisch nicht immer erfreuliches, künstlerisch aber sehr ergiebiges Thema. Dieser Konstellation verdankt die Musikwelt wohl auch den ***Fliegenden Holländer*** von Richard Wagner, der 1839 nach dem Verlust seiner Rigaer Kapellmeisterstelle auf der Flucht vor Gläubigern Richtung London in See stach: „Diese Seefahrt“, so der Komponist in seiner *Autobiographischen Skizze*, „wird mir ewig unvergesslich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genöthigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten“.

Inspiriert von Wilhelm Hauffs *Gespenserschiff* und den *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* Heinrich Heines, mit dem er in Paris Kontakt aufnahm, konkretisierte sich auf diese biographisch angereicherte Weise der Plan zu einer Oper über die mythische Gestalt des – so Wagner – „Ahasverus des Oceans“. Als es trotz der Protektion Meyerbeers nicht gelang, hierfür einen Kompositionsauftrag zu erwirken, verkaufte Wagner seinen Libretto-Entwurf an die Pariser Oper („von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter“, so Wagner später), die den frei ins Französische übertragenen Text ihrem Hauskomponisten Pierre-Louis Dietsch zur Vertonung gab; dessen *Le vaisseau fantôme (Das Gespenserschiff)* wurde im November 1842 uraufgeführt. Wagner aber wäre nicht Wagner, hätte er sich mit der Rolle des Librettisten begnügt; im November 1841 stellte er noch in Paris seine eigene Musik fertig. Als sich eine erhoffte Uraufführung in Berlin verzögerte, kam Wagner dem Wunsch des Dresdner Hoftheaters nach, der erfolgreichen Uraufführung des *Rienzi* den *Holländer* folgen zu lassen; am 2. Januar 1843 wurde die „Romantische Oper“ *Der fliegende Holländer* dort uraufgeführt.

Die Ouvertüre des *Holländers* ist recht eigentlich „das verdichtete Bild des ganzen Dramas“ (so Wagners Worte – allerdings über Sentas Ballade ...) und zugleich eine aufwühlende, eindringliche Meeresmusik eigenen Rechts. Von Anfang an geprägt vom Holländer-Motiv (Quarte plus Quinte), spült die wilde Gischt u.a. Sentas Erlösungsmotiv, das Spinnlied der Mädchen und den Matrosenchor an die bewegte Oberfläche. Wagner selber hat seiner Ouvertüre für eine Aufführung im Jahr 1853 erläuternde Worte mitgegeben:

„Das furchtbare Schiff des ‚fliegenden Holländers‘ braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herren dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernünftig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh’ bringt. – Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das Gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meerfluthen nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen vergönnt war; wie oft wähte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! – wie oft mußte er furchtbar enttäuscht sich wieder aufmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt! ...

Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig traulichen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimath freut: Grimm faßt ihn bei diesem heiteren Behagen; wüthend jagt er im Sturm vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur – ein Weib ihm das Heil bringen können!... Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt; der Meeresschlund verschlingt dieß: doch den Fluthen entsteigt

er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröthe erhabenster Liebe zugeleitet.“

Auch seinen Schöpfer ließ der *Holländer* zeitlebens nicht in Ruhe; bis zuletzt trug er sich mit Revisionsgedanken. Bereits für die Dresdner Uraufführung hatte Wagner Änderungen an der „Urfassung“ vorgenommen, hatte die Handlung von der Küste Schottlands (wo sie auch bei Heine spielte) an die norwegische Küste verlegt (Reverenz wohl an seine eigenen maritimen Erfahrungen); außerdem verwandelte er das ursprünglich als Einakter in drei Aufzügen angelegte Werk in einen Dreiakter. Auch die Ouvertüre erfuhr damals und bis 1860 mehrfach Überarbeitungen, die vor allem den ausgeprägten, ursprünglich u.a. mit Ophikleide, Natur- und Ventilhörnern bestückten Blechbläserapparat betrafen („... habe ich daher das blech etwas ausgemerzt, hie und da etwas menschlicher nüancirt“, so Wagner 1852); auch reduzierte er die schon von Hector Berlioz monierten zahlreichen Tremolo-Effekte. Spätestens für Konzerte, die Wagner im Januar/Februar 1860 in Paris gab, wurde dann der sogenannte „*Tristan*-Schluss“ hinzugefügt – ein 22 Takte langer Epilog, der den Erlösungsgedanken ins Zentrum rückt (u.a. mit erstmals hinzutretender Harfe und *Tristan*-Zitat) und am Ende der Oper wiederkehrt. Über diese Revision aus dem Stande „größerer Meisterschaft“ schrieb Wagner im selben Jahr an Mathilde Wesendonck: „Jetzt, wo ich *Isoldes* Verklärung geschrieben, konnte ich [...] erst den rechten Schluss zur *Fliegenden Holländer*-Ouvertüre [...] finden“. (Der bedeutende englische Musikwissenschaftler Gerald Abraham sprach im Hinblick auf diesen filigranen Appendix von „neuen Flickern auf einem alten Kleid“, und konnte es sich kaum verzeihen, ihn nicht schon früher als stilistische Intarsie erkannt zu haben.)

Doch auch für diese Endfassung der Ouvertüre aber dürfte gelten, was Wagners späterer Schwiegervater Franz Liszt 1854 schrieb: „Betrachte man die symphonische Einleitung als eine Wiedergabe des erhabenen Schauspiels eines Sturmes auf offener See oder als die dramatische Schilderung einer mit gewaltigen, unerhörten Leiden kämpfenden Seele: in beiden Fällen wird man von einer Bewegung ergriffen

sein, von der alle Fibern des Herzens erbeben, wenn sie anders dieses Erbebens fähig sind.“

„Was sie sich klagten / Und versagten / Tristan und Isolde, / Keuscher Töne Golde, / Ihr Weinen und ihr Küssen / Leg' ich zu Deinen Füßen ...“ – Richard Wagners Beziehung zu der bereits erwähnten Mathilde Wesendonck (1828–1902), der dieses Widmungsgedicht galt, war eine komplizierte – kein Wunder, dass sie sich auf mannigfache Weise in seinem Schaffen widerspiegelt. Vor allem zwei Werke sind es, die die verbotene Liebe zu der Frau seines Freundes und Gönners, des Großkaufmanns Otto Wesendonck, dokumentieren und künstlerisch überhöhen: die **Wesendonck-Lieder** (1857/58) und das Musikdrama *Tristan und Isolde* (1857–59), welche die unmögliche Liebe Tristans zur irischen Königstochter Isolde schildert, um deren Hand er für den alten König Marke zu freien hatte – eine Liebe, der nur der (Liebes-)Tod Erfüllung gewährt.

Mathilde Wesendonck, die Dichterin und Adressatin der *Wesendonck-Lieder*, war in den 1850er Jahren Wagners geliebte Muse; sie brachte ihm das Verständnis entgegen, das seine Ehefrau Minna, mit der er seit 1836 verheiratet war, wohl nur unzureichend mehr aufbringen konnte oder wollte. Das außereheliche und künstlerisch verklarte Verhältnis der beiden Wahlverwandten stieß bald an gesellschaftliche Grenzen, und Anfang der 1860er Jahre kehrte Mathilde zu ihrem Mann zurück. Noch 1863 beteuerte Wagner, der sich im September 1858 von Minna getrennt hatte, mit Blick auf Mathilde: „Man liebt doch nur einmal [...]. Jetzt erst weiss ich ganz, dass ich nie aufhören werde, sie einzig zu lieben.“ Doch das war ein wenig voreilig – 1870 ehelichte er die Liszt-Tochter und Frau seines Freundes Hans von Bülow, Cosima. Die *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck für Frauenstimme und Klavier* sind bewegende Dokumente einer großen Leidenschaft und zugleich deutliche Vorboten der schwelend expressiven Klangwelt des *Tristan* mit seinen chromatischen Vexierspielen, den tonalen Schwebezuständen und ihrer emotionalen Glut; Wagner nannte die Lieder „Im Treibhaus“ und „Träume“ explizit „Studien“ zu

Tristan und Isolde. Mathildes hoch gesinnte, philosophisch-symbolistische Textvorlagen finden in Wagners feinnervigen, harmonisch kühnen Vertonungen einen musikalischen Ausdruck, der zu jener Zeit seinesgleichen suchte. Und so konnte Wagner Mathilde im Oktober 1858 die überarbeiteten Fassungen der rasch nach ihren Dichtungen komponierten Lieder mit großem Enthusiasmus ankündigen: „Besseres als diese Lieder habe ich nie gemacht, und nur sehr wenig von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können.“

Vom letzten Lied des Zyklus, „Träume“, fertigte Wagner eine Fassung für Violine und kleines Orchester an, die erstmals am 23. Dezember 1858 erklang – als Geburtstagsständchen für Mathilde im Treppenhaus der Villa Wesendonck in Zürich (der Hausherr hielt sich in den USA auf). Als der Dirigent und Wagnerianer Felix Mottl (1856–1911) die Lieder orchestrierte, griff er für „Träume“ naheliegenderweise auf diese gleichsam autorisierte Bearbeitung zurück.

„Als Musikstück diesem Vorspiel den mindesten Geschmack abzugewinnen, sind wir nicht imstande. Es ist reizlos, wüst und unüberschaulich, weil ohne gehörige rhythmische und melodische Gliederung; die Erfindung ist ebenso barock wie die Ausführung unorganisch, verworren und unbeholfen. In dem ganzen Stücke ist nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte. Ein Chaos, ein Tohu-Wabohu, weiter nichts.“ Starke und ein wenig hilflose Worte, die der Chefkritiker der *Signale für die musikalische Welt*, Eduard Bernsdorf, nach der Leipziger Uraufführung des **Meistersinger-Vorspiels** 1862 (sechs Jahre vor der Uraufführung der eigentlichen Oper) schrieb. Auch der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick (der in den *Meistersingern* als „Sixtus Beckmesser“ karikiert ist) zählte das Vorspiel eher zu den „interessanten musikalischen Abnormitäten“ und meinte, es „brockt nacheinander alle Leitmotive der Oper in eine Fluth von chromatischen Gängen und Sequenzen, um sie schließlich in einem wahren Ton-Orcan über- und durcheinander zu schleudern.“

Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*, komponiert von 1845 bis 1867

und angesiedelt im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, ist eine große Fabel über das Verhältnis von Tradition und Innovation, von alter und neuer Kunst, und sie bewegt sich selber in den Spannungsfeldern, die sie schildert. Wagner hat das Vorspiel zu den *Meistersingern* als „angewandten Bach“ bezeichnet, und damit auf die kontrapunktische Themenkombination (dreifach!) gezielt, die gewissermaßen ein polyphones Meisterstück ihres Schöpfers bilden – und wohl nicht in geringem Maße für das stilistische Unbehagen der oben zitierten Kritiker verantwortlich war. Die Hauptcharaktere des polyphonen Treibens und des Vorspiels überhaupt sind das prächtige Meistersinger-Thema in C-Dur, der Zunftmarsch (ebenfalls in C-Dur) und das lyrische, dann zusehends leidenschaftlichere E-Dur-Liebesthema Evas und Walthers von Stolzing. In der Apotheose des Meistersinger-Themas kulminiert das Vorspiel zu dieser alles in allem höchst diesseitigen Oper, nachdem es eine eindrucksvolle künstlerische Umsetzung eines ihrer Merksätze geliefert hat: „Verachtet mir die Meister nicht, und ehrt mir ihre Kunst!“

1869 brachte Wagners zweite Frau, die Liszt-Tochter Cosima, den gemeinsamen Sohn Siegfried zur Welt; am 25. Dezember 1870 schenkte Richard ihr zum Dank und zum 33. Geburtstag eine Komposition. Dem Tagebuch vertraute Cosima die näheren Umstände an: „Wie ich aufwachte, vernahm mein Ohr einen Klang, immer voller schwoll er an, nicht mehr im Traum durfte ich mich wähen, Musik erschallte, und welche Musik! Als sie verklungen, trat Richard zu mir ein und überreichte mir die Partitur des ‚Symphonischen Geburtstagsgrußes‘ –, in Tränen war ich, aber auch das ganze Haus; auf der Treppe hatte Richard sein Orchester gestellt und so unser Tribschen auf ewig geweiht! Die ‚Tribscher Idylle‘, so heißt das Werk.“

Die Nachwelt kennt die „Tribschener Idylle mit Fidi-Vogelgesang und Orange-Sonnenaufgang“ (so Wagner auf der Titelseite der Partitur) unter dem Namen *Siegfried-Idyll* – einerseits, weil sie dem Sohne gilt, andererseits, weil sie Themen des *Siegfried* aus dem *Ring des Nibelungen* verwendet, der zu dieser Zeit seiner Fertigstellung entgegenging. Das *Siegfried-Idyll*, dessen Uraufführungsumstände so

frappierend denen der der Violinfassung der „Träume“ ähneln, gehört somit zu den wenigen symphonischen Werken aus Wagners Feder. Das einsätzige Werk, eine Art Symphonische Dichtung, ist eine intime Musik von subtiler Intensität (Cosima hat sich denn auch gegen die Veröffentlichung, die Wagner aus finanziellen Gründen durchsetzte, gesträubt). Ein Wiegenlied verweist auf den leibhaftigen Siegfried, während die motivischen Anspielungen auf die Liebe zwischen Siegfried und Brünnhilde – die man mit Richard und Cosima gleichsetzen darf – dem fiktiven *Siegfried* entnommen sind, welcher seinerseits erst 1876 in Bayreuth das Licht der Welt erblicken sollte.

© *Horst A. Scholz* 2012

Die schwedische Sopranistin **Nina Stemme** fand zunächst als Chorsängerin zur Oper; ihr Solodebüt gab sie als Cherubino in Italien. Nach dem Gewinn des 1. Preises bei Plácido Domingos Operalia-Wettbewerb debütierte sie bei den Bayreuther Festspielen als Freia in *Das Rheingold*, worauf sich die Senta in *Der fliegende Holländer* an der Wiener Staatsoper und an der Metropolitan Opera anschlossen. Es folgten legendäre Aufführungen von *Tristan und Isolde* und deren Einspielung, woraufhin sie die Rolle der Brünnhilde übernahm, die zu ihrem ersten vollständigen *Ring*-Zyklus führte (San Francisco, 2011).

Obwohl sie besonders für ihre Wagner-Partien gefeiert wird, lässt sich Nina Stemme schwerlich in Schubladen stecken. Unablässig erweitert sie ihr Repertoire, in jüngerer Zeit u.a. durch Rollendebüts in *La Fanciulla del West* und *Turandot* an der Stockholmer Oper. Seit einem Manuel de Falla-Programm im Jahr 1997 tritt sie regelmäßig mit dem Schwedischen Kammerorchester auf; zu den Kooperationen zählen ihr *Fidelio*-Debüt mit dem Dirigenten Andrew Manze im Jahr 2009, eine

Tournee mit dem Chefdirigenten Thomas Dausgaard und Berlioz' *Les nuits d'été* bei den Londoner Proms sowie Wagners *Wesendonck-Lieder* bei den Salzburger Festspielen 2010 und ein Auftritt beim Baltic Sea Festival 2012 in Stockholm.

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 als residentes Kammerorchester der schwedischen Gemeinde Örebro gegründet; seit 1997 ist Thomas Dausgaard sein Musikalischer Leiter. Nachdrücklich haben Dausgaard und das Ensemble daran gearbeitet, jenen einzigartigen, dynamischen Klang zu entwickeln, mit dem sich das Orchester rasch einen festen Platz in der internationalen Musikszene erobert hat. Seit 1996 ist Katarina Andreasson Konzertmeisterin des SCO; regelmäßig tritt sie mit ihm als Solistin und Dirigentin auf.

Das aus 38 regulären Mitgliedern bestehende Schwedische Kammerorchester gab 2004 sein USA- und sein Großbritannien-Debüt; seitdem hat es zahlreiche Konzertreisen durch Europa unternommen, hat erstmals in Japan und 2008 erneut in den USA konzertiert. Zu den Tournee-Highlights aus jüngerer Zeit gehören Auftritte bei den Londoner Proms und den Salzburger Festspielen (2010) sowie das Debüt in der Berliner Philharmonie (2011).

Neben seiner Zusammenarbeit mit Thomas Dausgaard tritt das Schwedische Kammerorchester regelmäßig mit dem Dirigenten und Komponisten HK Gruber sowie dem Alte-Musik-Spezialisten Andrew Manze auf. Zur Diskographie des Schwedischen Kammerorchesters bei BIS gehören hoch gelobte CDs mit Musik von HK Gruber [BIS-1341 und 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 und 1241] und Brett Dean [BIS-1576]. Im Rahmen seiner eigenen BIS-Reihe „Opening Doors“ haben das Orchester und Thomas Dausgaard eine gefeierte Gesamteinspielung der Symphonien Schumanns sowie Symphonien von Schubert, Dvořák, Bruckner, Brahms und Tchaikovsky vorgelegt.

Thomas Dausgaard – „ein Dirigent von seltener Überzeugungskraft und Einsicht“ (*Daily Telegraph*) – ist bekannt für die große Intensität seiner Aufführungen und für die bemerkenswerten Ergebnisse, die er als Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters erzielt hat. Seit seinem Amtsantritt im Jahr 1997 hat er dem Ensemble internationale Aufmerksamkeit verschafft. Zu seinen zahlreichen Einspielungen gehört die BIS-Reihe „Opening Doors“, die mit den Konventionen eines Kammerorchesters bricht: Neben sämtlichen Schumann-Symphonien wurden Bruckners Symphonie Nr. 2 und andere großformatige Orchesterwerke der Romantik aufgenommen. Dank Dausgaards Ehrgeiz, dem Orchester neue Hörer zu erschließen, hat das Schwedische Kammerorchester außerdem Konzertreisen nach Japan, den USA und Europa unternommen und gastierte dabei u.a. bei den Salzburger Festspielen und den BBC Proms, wo das Orchester regelmäßig zu Gast ist.

Seit Beginn der Saison 2011/2012 ist Dausgaard Ehrendirigent des Dänischen Nationalorchesters, das sich unter seiner Führung ebenfalls eindrucksvoll entwickelt hat. Als Gastdirigent trat er mit einigen der weltweit führenden Orchester auf, u.a. mit den Wiener Symphonikern, dem BBC Symphony Orchestra und dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Er hat die Sankt Petersburger Philharmoniker und das Orchester des Teatro alla Scala geleitet und gastiert regelmäßig in Nordamerika mit Ensembles wie dem Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem Toronto Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet und ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

Musiciens et voyages en mer : une combinaison chargée de défis au point de vue médical mais qui, au point de vue artistique, s'est avérée plutôt fructueuse. L'une des œuvres qui résulta de cette combinaison est *Le vaisseau fantôme* de Richard Wagner qui, en 1839, après avoir perdu son poste de chef à Riga, avait fui pour échapper à ses créanciers et se dirigeait vers Londres. Comme le compositeur l'écrivit dans son *Esquisse biographique* (dans une traduction de Camille Benoît parue en 1884) : « Cette traversée restera pour moi éternellement inoubliable ; elle dura trois semaines et demie, et fut féconde en accidents. Trois fois nous eûmes à subir la plus violente tempête et, dans un des cas, le capitaine se vit forcé de se réfugier dans un port norvégien. Le passage à travers les brisants des côtes norvégiennes produisit sur mon imagination une impression merveilleuse. La légende du Hollandais errant, telle que j'en reçus confirmation par la bouche des matelots, revêtit en moi une couleur tranchée, spéciale, que purent seules lui prêter les aventures par moi courues. »

Inspiré par *Gespenserschiff* [*Le vaisseau fantôme*] de Wilhelm Hauff et les *Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski* de Heinrich Heine qu'il rencontra à Paris, un plan prit forme, fortifié par sa propre expérience, pour un opéra consacré à un personnage mythique auquel Wagner faisait allusion sous le nom d'« Ahasverus de l'Océan ». Lorsque malgré la protection de Meyerbeer il échoua dans ses tentatives d'obtenir une commission pour la composition de cet opéra, Wagner vendit le brouillon de son livret à l'Opéra de Paris (« c'est avec le *Vaisseau fantôme* que commence ma carrière de poète » observera-t-il plus tard). L'Opéra de Paris refila le livret, après qu'il eût été traduit en français, à son compositeur-en-résidence, Pierre-Louis Dietsch dont *Le vaisseau fantôme* fut créé en novembre 1842. Mais Wagner ne serait pas Wagner s'il ne s'était contenté que du rôle de librettiste. En novembre 1841, alors qu'il était toujours à Paris, il réalisa sa propre version musicale. Lorsque la première prévue pour Berlin fut reportée, Wagner accepta la requête du Théâtre de la cour de Dresde qui voulait poursuivre sur la lancée du succès remporté par la

création de *Rienzi* avec *Le vaisseau fantôme*. C'est ainsi que cet «opéra-romantique» y fut créé le 2 janvier 1843.

L'ouverture du *Vaisseau fantôme* est en fait «une image condensée du drame complet» (pour reprendre les mots mêmes de Wagner bien qu'il référerait à la ballade de Senta) et, en même temps, une musique maritime remuante et puissante. Évoquée dès le départ par le motif du Hollandais (quarte et quinte), l'écume déchaînée déclenche des éléments tels le motif de la rédemption de Senta, le chœur des fileuses et le chœur des matelots. Wagner lui-même expliqua l'ouverture en ces termes pour une exécution qui eut lieu en 1853 :

«Le redoutable vaisseau du Hollandais volant affronte l'orage. Il approche les côtes et l'endroit où son maître se fit promettre d'y trouver le confort et la rédemption. On entend la musique compatissante de cette promesse de salvation qui entre en nous comme une prière et une lamentation. Les âmes damnées écoutent lugubrement cette musique. Las et n'attendant plus que la mort, il arpente le pont alors que l'équipage, épuisé et le regard hagard, travaille en silence à amener le navire au repos. Cet homme malheureux a vécu cette situation si souvent ! Il a si souvent mené son navire des mers déchaînées à un rivage humain où, après une période de sept ans, on lui permettait de descendre. Il a si souvent cru à tort qu'il avait atteint le terme de sa torture et, oh !, il fut si souvent amèrement déçu de devoir reprendre son voyage insensé en mer !...

Pimpant mais sans se presser, un autre navire passe près de lui. Le Hollandais entend les chants joyeux et amicaux de l'équipage à son voyage de retour vers la patrie. Il est saisi de colère lorsqu'il entend ces cris de plaisir. Il se dirige rapidement et furieusement vers la tempête, effraie les hommes joyeux qui deviennent muets de peur et s'enfuient. En proie à des souffrances affreuses, il appelle à la rédemption : seule une femme peut le sauver de la désolation de son existence !... Un cœur ouvre ses profondeurs infinies à la terrible souffrance des damnés : il doit s'y sacrifier, il doit se séparer de la compassion afin de détruire sa souffrance. Le mal-

heureux, comme son navire, tombe en morceaux devant cette apparition. La mer le dévore. Et pourtant, il s'élève des eaux, saint et sublime, mené par la main salvatrice de celle qui l'a sauvé, victorieux et resplendissant vers l'amour le plus exalté dans l'aube.»

Le Vaisseau fantôme refusa de laisser le compositeur en paix. Jusqu'à la fin de sa vie, Wagner jongla avec l'idée de le réviser. Dès la création de Dresde, Wagner avait fait des changements à la version « originale » : il avait transporté l'action des côtes de l'Écosse (conformément au texte original de Heine) à celles de Norvège (un hommage à ses propres aventures maritimes). De plus, il transforma ce qui à l'origine était un opéra en un acte et trois scènes en une œuvre en trois actes. L'ouverture fut également sujette à de nombreuses révisions tant à ce moment-là que dans la période précédant 1860 retouchant particulièrement la section des cuivres qui comptait à l'origine des instruments tels l'ophicléide ainsi que des cors naturels et à piston (comme Wagner écrivit en 1852 : « J'ai éliminé quelques-uns des cuivres ici et là pour conférer une nuance plus humaine »). Il réduisit également le nombre d'effets de trémolo qui avaient été critiqués par Hector Berlioz. Finalement, pour les concerts qu'il donna à Paris en janvier et février 1860, il ajouta le « finale tristanesque », un épilogue de vingt-deux mesures qui se concentre sur l'idée de la rédemption (notamment avec la première apparition de la harpe et avec une citation de l'opéra *Tristan et Isolde*) et qui revient à la fin de l'opéra. Au sujet des révisions entreprises dans un état de « bien plus grande maîtrise », Wagner écrivit à Mathilde Wesendonck cette même année (traduction de Louis Laloy) : « maintenant que j'ai écrit l'apothéose d'Isolde, je pourrais trouver aussi bien la vraie conclusion de l'ouverture du *Vaisseau fantôme* ». L'important musicologue anglais Gerald Abraham qualifia cet appendice en filigrane de « nouvelles pièces sur un ancien vêtement » et ne se pardonnait pas de ne pas l'avoir reconnu plus tôt en tant qu'intrus stylistique.

Pour cette version finale de l'ouverture, ce sont cependant les paroles du futur beau-père de Wagner, Franz Liszt, écrites en 1854, qui la décrivent le mieux : « Que

l'on considère l'introduction symphonique comme une représentation du drame sublime d'une tempête en mer, ou comme une description dramatique d'une âme aux prises avec des souffrances énormes et sans précédent, dans chaque cas l'on sera happé par une émotion qui entraînera le tremblement de chaque fibre du cœur, si elles en sont capables.»

« Les lamentations / Et les renoncements / De Tristan et Isolde, / Dans le chaste langage d'or des sons, / Leurs larmes, leurs baisers, / Je dépose tout cela à tes pieds... » La relation de Richard Wagner avec Mathilde Wesendonck (1828–1902) pour qui ce poème dédicatoire fut écrit, fut compliquée et on ne s'étonnera pas qu'elle se soit reflétée sous plusieurs aspects dans sa musique. Deux œuvres en particulier évoquent – et d'un point de vue artistique, élèvent – cet amour interdit pour la femme de son ami et protecteur, l'homme d'affaire Otto Wesendonck : les *Wesendonck-Lieder* (1857–58) et le drame musical *Tristan et Isolde* (1857–59). Cette dernière œuvre raconte l'amour impossible de Tristan pour la princesse irlandaise Isolde (Yseult) qu'il devait ramener afin qu'elle devienne l'épouse du vieux roi Mark. Cet amour ne se réalisera que dans la mort (*Liebestod* : « Amour-mort »).

Durant les années 1850, Mathilde Wesendonck, poète et dédicataire des *Wesendonck-Lieder* fut la muse adorée de Wagner. Elle lui offrit en quantité suffisante la compréhension que sa femme Minna (qu'il avait épousée en 1836) refusait ou était incapable de lui offrir. La relation extra-maritale et artistiquement sublimée entre Wagner et Mathilde atteignit bientôt les limites de ce qui était alors socialement acceptable et au début des années 1860, Mathilde retourna vers son mari. Encore en 1863, Wagner déclarait qu'il avait quitté Minna en septembre 1858 dans l'intérêt de Mathilde : « On n'aime qu'une seule fois... Ce n'est que maintenant que je sais avec certitude que je ne dois jamais cesser de l'aimer seul. » Mais il parla trop vite : en 1870, il épousa Cosima, la fille de Liszt et l'ex-femme de son ami Hans von Bülow. Les *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck für Frauenstimme und Klavier* [Cinq poèmes de Mathilde Wesendonck pour voix de femme et piano] documentent de

manière émouvante une grande passion et, en même temps, anticipe clairement l'univers sonore expressif couvant de *Tristan et Isolde* avec ses fausses trappes chromatiques, ses états d'incertitude tonale et d'ardeur émotionnelle. Wagner réfère spécifiquement aux mélodies « Im Treibhaus » [Dans la serre] et « Träume » [Rêves] en tant qu'« études » pour *Tristan*. L'adaptation musicale de Wagner qui suit étroitement le texte avec son harmonie hardie, les textes élevés, philosophiques et symbolistes de Mathilde parvient à une expression musicale sans égale dans la musique d'alors. En octobre 1858, Wagner put ainsi dire avec enthousiasme à Mathilde au sujet de versions révisées des lieder mis en musique peu après qu'elle eut écrit les poèmes : « Je n'ai jamais fait mieux que ces lieder et fort peu de chose dans mon œuvre pourra les égaler. »

Wagner prépara une version pour violon et petit orchestre de « Träume », la dernière mélodie du cycle, qui fut jouée pour la première fois le 23 décembre 1858 en tant que sérénade d'anniversaire pour Mathilde dans les escaliers de la Villa Wesendonck à Zurich (Otto Wesendonck se trouvait à cette époque aux États-Unis). Lorsque le chef d'orchestre et passionné de l'œuvre de Wagner, Felix Mottl (1856–1911) orchestra les mélodies, il recourut à la version « autorisée » de « Träume ».

« Il nous est impossible de développer le moindre goût pour ce prélude en tant que pièce musicale. Elle est dépourvue de charme, chaotique et incompréhensible parce qu'elle n'a ni rythme propre ni structure mélodique. L'invention y est baroque et l'exécution est inorganique, confuse et inepte. Il n'y a rien dans cette pièce qui puisse procurer du plaisir tant à un profane qu'à un musicien. Chaos et pagaille. Rien de plus. » Ces commentaires, tranchés et sans appel, ont été écrits par Eduard Bernsdorf, premier critique de *Signale für die musikalische Welt*, après la création leipzigoise du **prélude des Maîtres-chanteurs** de Nuremberg en 1862 (six ans avant que l'œuvre au complet ne soit créée). Le grand-prêtre de la critique musicale à Vienne, Eduard Hanslick (caricaturé dans les *Maîtres-chanteurs* sous les traits de Sixtus Beckmesser) voyait dans le prélude une « intéressante aberration musicale »

et prétendit qu'il « constituait une suite de tous les leitmotivs de l'opéra dans un déluge de procédés et de séquences chromatiques qui sont, à la fin, lancés les uns contre les autres dans un véritable ouragan musical ».

Composé entre 1845 et 1867, l'opéra *Les maîtres-chanteurs de Nuremberg* se déroule au seizième siècle à Nuremberg. Il s'agit d'une fable de grande dimension portant sur la relation entre tradition et innovation, sur l'art, ancien et nouveau, et occupe les zones de tension qu'il évoque. Wagner décrit le prélude des *Maîtres-chanteurs* comme du « Bach appliqué » et faisait ainsi allusion à la combinaison contrapuntique des thèmes (ici dans un contrepoint triple) qui peut être considérée comme un chef d'œuvre de polyphonie qui fut largement responsable de l'inconfort stylistique évoqué plus haut par les critiques. Les acteurs principaux de l'action polyphonique – et le prélude considéré dans son entier – se composent du thème splendide des maîtres-chanteurs en do majeur, de la marche des corps de métiers (également en do majeur) et du thème amoureux lyrique mais de plus en plus passionné en mi majeur d'Eva et de Walter von Stolzing. Le prélude de cet opéra culmine dans l'apothéose du thème des maîtres-chanteurs après qu'il eût subi une impressionnante transformation artistique de l'un de ses messages les plus mémorables : « N'ayez mépris des Maîtres d'Art ; louez leur saint labeur ! »

En 1869, Cosima, la deuxième femme de Wagner, donna naissance à leur fils, Siegfried. Le 25 décembre 1870, en signe de gratitude et pour souligner son trentetroisième anniversaire de naissance, Richard lui donna une œuvre. Cosima raconta les circonstances avec plus de détails dans son journal : « A mon réveil, mon oreille percevait un son qui va s'amplifiant toujours ; il ne m'est plus possible de croire que je continue à rêver, de la musique retentit, et quelle musique ! Lorsqu'elle s'est éteinte, R. entre dans ma chambre avec les cinq enfants et me tend la partition de « l'hommage symphonique d'anniversaire » – je suis en larmes et avec moi toute la maison ; R. a installé son orchestre dans l'escalier, consacrant ainsi notre Tribschen pour l'éternité ! L'« Idylle de Tribschen » – c'est ainsi que l'œuvre est appelée. »

La postérité connaît l'« Idylle de Tribtschen avec le chant d'oiseau de Fibi et aube orangée » (ainsi que Wagner l'intitula sur la page couverture de la partition) sous le titre *Siegfried-Idyll*, en partie parce que l'œuvre évoque le fils et en partie parce qu'elle recourt à des thèmes de l'opéra *Siegfried* tiré de *L'Anneau des Nibelung* qui allait bientôt être terminé. Les circonstances entourant la création de *Siegfried-Idyll* – l'une des rares œuvres symphoniques que Wagner nous ait laissées – ressemble de manière frappante à celles entourant la version pour violon de « Träume ». L'œuvre d'un seul tenant, une sorte de poème symphonique, est une musique intime à l'intensité subtile (Cosima était réticente à l'idée de sa publication mais Wagner dut le faire pour des raisons financières). Une berceuse suggère le personnage de Siegfried pendant que des allusions motiviques à l'amour entre Siegfried et Brünnhilde – que l'on peut comparer à celui entre Richard et Cosima – proviennent de *Siegfried* encore fictif puisqu'il ne devait voir le jour à Bayreuth qu'en 1876.

© Horst A. Scholz 2012

La soprano suédoise **Nina Stemme** entra dans le monde de l'opéra en tant que choriste et fit ses débuts de soliste dans le rôle de Cherubino en Italie. Après avoir remporté le premier prix du concours Operalia – Plácido Domingo, elle fit ses débuts au Festival de Bayreuth dans *Das Rheingold* (Freia) suivi du *Vaisseau fantôme* (Senta) au Staatsoper de Vienne et au Metropolitan Opera de New York. Elle allait ensuite entrer dans l'histoire avec ses performances et son enregistrement de *Tristan et Isolde* suivi du rôle de Brünnhilde qui allait mener à son premier Ring complet à San Francisco en 2011.

Bien que connue pour son interprétation des rôles wagnériens, Nina Stemme ne peut être stéréotypée. Elle continue d'étendre son répertoire et parmi ses débuts ré-

cents, mentionnons *La fanciulla del West* et *Turandot* à l'Opéra de Stockholm. Elle s'est régulièrement produite au concert en compagnie de l'Orchestre de chambre de Suède depuis 1997. Parmi ses autres collaborations, mentionnons ses débuts dans *Fidelio* avec le chef Andrew Manze en 2009, une tournée en compagnie de Thomas Dausgaard avec *Les nuits d'été* de Berlioz dans le cadre des Proms de Londres et les *Wesendonck-Lieder* de Wagner au Festival de Salzbourg en 2010 ainsi qu'une participation au Festival pour la mer baltique à Stockholm en 2012.

L'Orchestre de chambre de Suède a été fondé en 1995 en tant qu'orchestre de chambre en résidence de la ville d'Örebro en Suède. Son directeur musical actuel, Thomas Dausgaard, s'est joint à l'ensemble deux ans plus tard. Depuis, Dausgaard et l'orchestre ont étroitement collaboré pour parvenir à une sonorité unique et dynamique et l'orchestre s'est rapidement imposé sur la scène internationale. Katarina Andreasson occupe le poste de premier violon de l'orchestre depuis 1996 et se produit régulièrement en tant que soliste et chef avec l'orchestre. Composé de trente-huit membres réguliers, l'Orchestre de chambre de Suède a fait ses débuts américains et britanniques en 2004 et, depuis, parcourt également l'Europe régulièrement. Il a fait ses débuts au Japon en 2008 et est retourné aux États-Unis la même année. Parmi les moments forts des récentes tournées, mentionnons sa prestation dans le cadre des Proms de Londres et du Festival de Salzbourg en 2010 et ses débuts à la Philharmonie de Berlin en 2011.

En plus de son travail avec Thomas Dausgaard, l'Orchestre de chambre de Suède se produit régulièrement avec le chef/compositeur HK Gruber et le spécialiste de musique ancienne Andrew Manze. On peut entendre l'orchestre sur de nombreux enregistrements réalisés chez BIS incluant ceux salués par la critique consacrés à la musique de HK Gruber [BIS-1341 et 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 et 1241] et Brett Dean [BIS-1576]. Dans le cadre d'« Opening Doors », sa propre série chez BIS, l'orchestre et Thomas Dausgaard ont réalisé un cycle consacré aux symphonies de

Schumann chaleureusement reçu ainsi que des symphonies de Schubert, de Dvořák de Bruckner, de Brahms et de Tchaïkovsky.

« Chef doté d'une conviction et d'une perspicacité rares » pour reprendre les mots du *Daily Telegraph*, **Thomas Dausgaard** est réputé pour l'intensité de ses interprétations et les résultats remarquables auxquels il est parvenu en tant que chef titulaire de l'Orchestre de chambre de Suède. Depuis qu'il a pris ce poste en 1997, il est parvenu à s'imposer sur la scène internationale. Parmi ses nombreux enregistrements figure la série « Opening Doors » chez BIS dans laquelle l'association du chef et de son orchestre a permis de sortir du cadre traditionnel des orchestres de chambre en enregistrant toutes les symphonies de Schumann, la seconde Symphonie de Bruckner ainsi que d'autres œuvres de grandes dimensions de la période romantique. Suite aux efforts de Dausgaard visant à mener l'Orchestre vers de nouveaux publics, le SCO a réalisé des tournées au Japon, aux États-Unis et en Europe incluant des concerts dans le cadre du Festival de Salzbourg et des Proms de Londres où l'orchestre est régulièrement invité.

Au début de la saison 2011–12, Dausgaard est devenu chef lauréat de l'Orchestre symphonique national du Danemark qui s'est également considérablement développé depuis qu'il est sous sa direction. Il s'est produit en compagnie des meilleurs orchestres au monde à titre de chef invité, notamment avec l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de la BBC et l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham. Il a également dirigé l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg ainsi que l'Orchestre philharmonique de La Scala en plus de se produire régulièrement en Amérique du Nord avec des orchestres tels l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, les orchestres de Philadelphie et de Cleveland ainsi que l'Orchestre symphonique de Toronto. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de Chevalier au Danemark et est membre de l'Académie royale de musique de Suède.

WESENDONCK-LIEDER

(FIVE SONGS TO TEXTS BY MATHILDE WESENDONCK)

2 1. DER ENGEL

In der Kindheit frühen Tagen
Hört ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne,

Dass, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Dass, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,

Dass, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt,
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts!

3 2. STEHE STILL!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt der Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, lass mich sein!

Halte an dich, zeugene Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stillet den Drang,
Schweigt nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!

1. THE ANGEL

In the early days of my childhood
I often heard people tell about angels,
Who exchange the sublime bliss of heaven
For the earth's sunlight.

I heard that when a sorrowful heart anxiously pines,
Hidden away from the world,
That when it wishes silently to bleed away
And to wither in floods of tears,

That when its prayer fervently
Begs for nothing but deliverance,
Then the angel flies down
And lifts it softly up heavenwards.

Yes, for me too an angel came down,
And on his shining wings
He now leads, far from all pain,
My spirit towards heaven!

2. STAND STILL!

Swishing, rushing wheel of time,
Measure of eternity,
Shining spheres in the broad universe,
You who surround the globe of the earth;
Timeless creation, desist,
Enough becoming, let me be!

Keep to yourself, engendering power,
Original thought that creates eternally!
Still your breath, quieten your urge,
Be silent just for a second!
Swelling pulses, rein in your beating;
Be ended, eternal day of the will!

Dass in selig süßem Vergessen
Ich mög' alle Wonne ermesen!

Wenn Auge in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündigt,
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

4 3. IM TREIBHAUS

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir, warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Weit in sehndem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus
Und umschlinget wahnbefangen
Öder Leere nicht'gen Graus.

Wohl ich weiß es, arme Pflanze:
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

So that, in blessed forgetfulness,
I may appreciate every delight!

When one eye drinks another blissfully,
One soul sinks entirely into another;
One being recognizes itself anew in another,
And the fruition of all hopes comes to pass,
The lips grow hushed in astonished silence,
The innermost essence brings forth no further wishes,
Man perceives then the traces of the eternal,
And solves your riddle, holy Nature!

3. IN THE HOTHOUSE

High-vaulted crowns of leaves,
Panoplies of emeralds,
Children from distant climes,
Tell me why are you lamenting?

Silently you incline your branches
Painting signs in the air,
And the silent witness of sorrows
Rises up, a sweet scent.

Broadly, in longing desire,
You extend your arms,
And deludedly embrace
The empty horror of tedious desolation.

I know it well, poor plant,
That we share a single fate,
Though surrounded by light and splendour,
Our home is not here!

And, as the sun gladly departs
From the empty brightness of the day,
He who genuinely suffers
Wraps himself in the darkness of silence.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
An der Blätter grünem Saum.

5 4. SCHMERZEN

Sonne, weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen, neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muss die Sonne selbst verzagen,
Muss die Sonne untergehn?

Und gebietet Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonnen nur:
O wie dank' ich dass gegeben
Solche Schmerzen mir Natur.

6 5. TRÄUME

Sag', welch' wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfängen,
Dass sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühn
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durch's Gemüte ziehn?

It becomes quiet; a rustling whisper
Anxiously fills the dark room:
I see heavy droplets poised
On the green edges of the leaves.

4. SORROWS

O sun, every evening you weep
Your fair eyes red,
When, bathing in the mirror of the sea,
You succumb to an early death.

And yet you rise up again, in your former splendour,
Glory of the sombre world,
You, in the morning, newly woken
Like a proud, victorious hero!

Oh, how should I then complain,
How my heart so heavily longs for you,
If the sun itself must despair,
If the sun must go down?

And if death only gives birth to life,
Sorrows beget only delight:
Oh how grateful I am
That nature has bestowed such sorrows upon me.

5. DREAMS

Tell me what marvellous dreams
Hold on to my senses,
So that they do not, like empty froth,
Vanish into nothingness?

Dreams that blossom more beautifully
Every hour of every day
And, with their heavenly tidings,
Blissfully flit through my mind?

Träume, die wie hehere Strahlen
In die Seele sich versenken
Dort ein ewig Bild zu malen;
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingsonne
Aus dem Schnee die Blüten küßt,
Dass zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tage begrüßt,

Dass sie wachsen, dass sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen
Und dann sinken in die Gruft.

Dreams that like sublime beams of light
Strike into the soul,
To paint an eternal picture there;
Oblivion, remembrance!

Dreams, like when the springtime sun
Kisses the flowers as they rise from the snow,
So that to unimagined delight
The new day may greet them.

So that they grow, so that they blossom,
Dreamily offering up their scent,
Softly fade away at your breast
And then sink into the grave.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: May, June & August 2012 at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Martin Nagorni
Sound engineer: Fabian Frank

Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;
STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24-bit

Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: Norwegian Fjord. © Teus Renes / Yay Micro
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-2022 SACD © 2012 & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Nina Stemme
Photo: © Tanja Niemann