

WAGNER, RICHARD (1813–83)

Der fliegende Holländer

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | OUVERTÜRE | 10'18 |
| 2 | DIE FRIST IST UM Holländer | 10'47 |

Tannhäuser

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | BLICK ICH UMHHER (<i>Der Sängerkrieg</i>) Wolfram | 4'42 |
| 4 | WIE TODESAHNUNG DÄMMRUNG DECKT DIE LANDE –
O DU MEIN HOLDER ABENDSTERN Wolfram | 5'47 |

Lohengrin

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 5 | DU FÜRCHTERLICHES WEIB! Telramund | 2'50 |
|---|-----------------------------------|------|

Die Meistersinger von Nürnberg

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | WAS DUFTET DOCH DER FLIEDER Hans Sachs | 6'21 |
| 7 | VORSPIEL ZUM III. AUFGUG | 6'17 |
| 8 | WAHN! WAHN! ÜBERALL WAHN! Hans Sachs | 7'40 |

Parsifal

9 JA! WEHE! WEHE! WEH' ÜBER MICH! Amfortas 5'58

Die Walküre

10 WOTANS ABSCHIED UND FEUERZAUBER: 16'19
LEB WOHL, DU KÜHNES, HERRLICHES KIND! Wotan

TT: 78'44

JAMES RUTHERFORD *baritone*

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA DAVID STEWART *leader*

ANDREW LITTON *conductor*

In my first few years at the Royal College of Music my wonderful teacher, Margaret Kingsley, used to tease me that one day I'd be a *Heldentenor*. As much as their fees would be nice I am very grateful that my voice didn't lead me there! Instead after College I sang Bach and Handel in concert, Lieder and English song in recital and Mozart on the stage.

Shortly after, though, I sang my first 'small' Wagner roles. Standing next to the Sachs of *Rootering* or *Höll* and the Wotan of *Terfel*, *Morris*, *White* or *Struckmann*, I knew that I wanted to make Wagner the core of my career.

I had always done well in competitions but the first prize was always won by a pretty little soprano. The joy of a Wagner competition is that there are no little sopranos! And so in 2006, aged 34, I won the inaugural Seattle Opera International Wagner competition. There followed an invitation to San Francisco for *Wolfram* and auditions for the 'big' houses. At the Berlin Staatsoper audition I met Elisabeth Sobotka who asked if I would sing Hans Sachs in her first production as *Intendantin* of Graz Opera. Sensibly I turned her down... twice! But she is a determined lady and of course I eventually succumbed. And so, aged 37, I sang my first performance as Hans Sachs. Like so many before, I was an overnight success after a ten-year career! I was immediately invited to perform the role at the Vienna State Opera and in Hamburg. The call then came from Bayreuth and Katharina Wagner cast me in her controversial but fun production. After the second performance Eva Wagner asked me whether I had somewhere nice to stay in Bayreuth. 'Lovely', I replied. Had I booked it for next year?, she enquired. 'Only if you plan to ask me back', I cheekily said. 'Oh, you can book the apartment', she smiled back. A delightful affirmation of my work.

I am thrilled, at the age of 40, to have made this recording still relatively early on my 'Wagner journey'. After Sachs and *Wolfram* I have added in 2013 the *Holländer*, *Kurwenal* and Wotan in *Die Walküre*. *Amfortas* is planned and eventually, I hope, the big one – Wotan in a complete *Ring* cycle.

James Rutherford

The overture to *Der fliegende Holländer* is often hailed for its forceful blowing away of pre-Wagnerian operatic cobwebs, its opening music inspired by the composer's alarmingly stormy sea voyage in the summer of 1839. But a vital aspect of Wagner's genius was his ability to make existing conventions seem freshly minted. The overture still offers the usual resumé of materials linked to the drama's most prominent characters and events, dominated by the desperate impetuosity of the Dutch sea captain whose careless act of blasphemy has doomed him to an endless life from which only a woman's self-sacrificial love can release him. Also featured is lively music associated with his crew of sailors, and – in the greatest contrast – the rapt, increasingly passionate ballad in which Senta, obsessed by a portrait of the Dutchman, expresses her devotion and her longing to save his soul.

In the opera itself Wagner shows how powerfully the classical baritone prototype of the charismatic, tormented outsider – as in Mozart's *Don Giovanni* – could be re-configured as the embodiment of Romantic anguish and aspiration: unlike Don Giovanni, the sinful Dutchman is redeemed, even if this can only be achieved by way of shared suicide with Senta. Beethoven in *Fidelio* and Weber in *Euryanthe* had also provided memorable precedents for such bass-baritone roles, but with the Dutchman's extended monologue 'Die Frist ist um', sung as an 'entrance aria', Wagner caught the character's Faustian blend of religious sentimentality and histrionic defiance with compelling precision. In an extended structure the aria builds from brooding recitative to turbulent assertiveness, and then, after a prayerful interlude, culminates in renewed forcefulness. For sufficient differentiation of vocal sound from the bluff bass of Daland, Senta's father, the role of the Dutchman requires a singer able to combine bass gravitas with baritonal warmth and lyricism. Wagner himself referred to the 'high bass' (*Hoher Bass*) and all his later operas and music dramas show a keen appreciation of the essential differences between bass, bass-baritone and baritone: but (as James Rutherford shows) the most versatile singers have always been able to migrate between these distinct categories.

Baritonal lyricism is never more fervent than in *Tannhäuser*, the opera that fol-

lowed *Der fliegende Holländer*. The flawed, fraught title character, like the earlier Renzi, requires an heroic tenor, and Wolfram von Eschenbach is Tannhäuser's endlessly sympathetic baritone foil among the minstrel-knights at the Thuringian court. Wolfram's contribution to the song contest in Act 2 – 'Blick ich umher' – is a model of chaste refinement, Wagner deliberately risking a degree of dullness in order to give Tannhäuser's scornful dismissal of his friend's efforts greater dramatic power. That dismissal, and Tannhäuser's startling confession that he has succumbed to the seductive power of Venus, leads to his banishment and penitential pilgrimage to Rome in search of absolution. In Act 3 Wolfram's famous 'Hymn to the evening star', sung as he waits for Tannhäuser's return from that futile journey, also reinforces the character's dignified modesty by handing over its continuation and conclusion to the orchestra.

In some respects, the character of Telramund in *Lohengrin* is also, like Wolfram, the embodiment of unimaginative convention, and though Telramund lacks the singer-poet's restrained lyricism he shares his deep sense of moral responsibility. But if Wolfram is the soul of probity, Telramund is obsessively in thrall to the evil Ortrud, whose one desire is to destroy the stability of the Brabantine court and the mysterious Grail knight Lohengrin who has arrived to thwart her plans. Appropriately, therefore, the music for Telramund's extended solo early in Act 2 has a more traditionally operatic quality than Ortrud's, as he gives vent to self-reproach and self-loathing at his lost honour. Despite his desperate desire to regain that honour, he proves unable to resist Ortrud's sorcery, and is doomed to be killed by Lohengrin when vainly trying to attack the Grail knight at Ortrud's instigation.

By the time Wagner came to compose *Die Meistersinger* he had written most of the music for Wotan in *Der Ring des Nibelungen*, the longest and most complex of all his roles for a bass-baritone. It would be easy to see Hans Sachs the blithe shoemaker as the antithesis of the king of the gods were the two characters not so similar in their vulnerability and their fallibility as well as their visionary authority: Sachs is not just a poet, but someone whose status and seniority earn him special respect and attention in

society at large. It is nevertheless impossible to imagine any of Wotan's music being transferred to Sachs, because their situations are so different. Wotan is never required to reflect on the calming beauties of nature or the no less intriguing mysteries of innovative art in the way Sachs does in his Act 2 'Flieder' monologue. The music here combines the relaxed and the purposeful in ways unique to the opera invariably dubbed 'Wagner's only comedy', the story of how Walther von Stolzing, a gifted but unconventional singer-knight, wins over Nuremberg's deeply conservative mastersingers, and becomes part of their community.

The expansive and reflective qualities Sachs displays early in Act 2 are given even deeper and richer development in Act 3's 'Wahn' monologue. Before this, the Act's Prelude magically interweaves material associated with Sachs's more pessimistic reflections about human folly, as well as a gentle transmutation of phrases from his vigorous Act 2 'cobbling song', with a spacious, serene brass chorale used much later in the Act at the great climax when the assembled citizens acclaim Sachs as their spokesman and master of ceremonies for the song contest. In the 'Wahn' monologue there might be something a little Wotan-like in Sachs's irritation at the vanity and violence of those he lives among, but he has no spear to flourish, no magical powers, and it is clear that his strategy for resolving the problems he confronts will involve allowing Beckmesser's natural arrogance to engineer his downfall and Walther's natural genius to ensure his victory, all in the belief that the innate goodness and commonsense of the people of Nuremberg will allow this to occur.

In his final music drama *Parsifal* Wagner took as much care to differentiate the pure bass of the saintly Gurnemanz from the malign bass-baritone Klingsor and the tormented but ultimately redeemable baritone Amfortas as he had done to distinguish Sachs from Beckmesser and Pogner in *Die Meistersinger*. Wagner's characterisation of Amfortas, the senior Grail knight, reflects something of the Flying Dutchman's bitterness at the consequences of his own all-too-human failings. Amfortas has been seduced by the sorceress Kundry and deprived of the Grail's sacred spear by Kundry's demonic master Klingsor. But the sheer intensity of his lament from the drama's final

stages as he mourns his father Titurel and prepares to surrender his office to Parsifal – now returned with the recaptured spear – counters any sense of what might otherwise risk being dominated by a spirit of mawkish self-pity.

Nor is a touch of self-pity totally absent from Wotan's farewell to Brünnhilde at the end of *Die Walküre*, *The Ring's* second evening. He ruefully acknowledges that only a new breed of hero – Siegfried – can conquer the fire with which his sleeping daughter has begged to be surrounded. Brünnhilde's punishment for disobeying Wotan and attempting to save Siegmund, Siegfried's father, is to be deprived of her own divinity and left as a trophy for the first man able to brave the flames and wake her. Wotan agrees to her request, and implements it, but the power of this scene lies less in the ensuing action than in the combination of intensely human feeling – radiating both love and loss – with the still potent grandeur of a being with divine powers. Wotan's vulnerability is subtly delineated when the harmony darkens, and he renounces his fatherly love for Brünnhilde to music that echoes Alberich's very different disavowal of love before he seizes the gold from the Rhine in the first scene of *Das Rheingold*.

The conflagration which Wotan then summons up (with the help of the fire god Loge) to protect Brünnhilde may be 'magic', but the emotions he expresses are entirely those of a father forced to abandon the person he loves most as a direct result of his own weakness and folly. This scene is one of the most telling demonstrations in the entire Wagnerian canon of the ultimate subordination of voice to orchestra, an ending whose emotional force words are no longer able to encompass. After Wotan's last commanding assertion of a power that is doomed to destruction, sung to the Siegfried motif and resplendently echoed by the heavy brass, the stage directions describes him slowly leaving the scene, stopping twice to look back at Brünnhilde with a sorrowful expression which suffuses the music as intensely and eloquently as the magic fire illuminates and transfigures the stage picture.

© Arnold Whittall 2013

Born in Norwich, **James Rutherford** studied theology at Durham University and singing at the Royal College of Music and the National Opera Studio. He was a BBC New Generation Artist and a prizewinner in many national competitions including the prestigious Kathleen Ferrier Award. Early career highlights include Mozart's *Figaro* at Opera North, Welsh National Opera, Glyndebourne and the Paris Opera. More recently, after winning first prize in the inaugural Seattle Opera International Wagner competition, he has concentrated on the dramatic German repertoire. He has performed roles in the *Ring* cycle at the Royal Opera House, Covent Garden and the Chicago Lyric Opera; Wolfram (*Tannhäuser*) with San Francisco Opera; and Jochanaan (*Salome*) at the Berlin Staatsoper.

In 2009 he began a major association with the Graz Opera, singing his first Hans Sachs in a new production of *Die Meistersinger von Nürnberg* and returning for Barak (*Die Frau ohne Schatten*), Germont (*La Traviata*), Iago (*Otello*) and Orestes (*Elektra*). He made his début at the 2010 Bayreuth Festival as Hans Sachs, returning for the same role in 2011.

Concert engagements include Adams' *Nixon in China* (BBC Proms, Berlin Festival) and *Der Fliegende Holländer* with the City of Birmingham Symphony Orchestra and Andris Nelsons. Opera appearances include Jochanaan in Vienna, Hans Sachs in Hamburg, Vienna and Budapest, Mandryka (*Arabella*) in Amsterdam and Hamburg, Kurwenal (*Tristan und Isolde*) in Washington and Falstaff in Graz.

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and is thus one of the world's oldest orchestras, celebrating its 250th anniversary in 2015. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. In 2003 Andrew Litton, currently music director of the orchestra, was appointed chief conductor. Under Litton's direction the orchestra has been increasing its international activities by means of touring, commissions and recording projects. Edward Gardner is engaged as principal guest conductor (he will take over as chief conductor in 2015) and Kai Grinde Myrann as assistant conductor.

The orchestra, with the status of a Norwegian National Orchestra, consists of 100 players. Touring regularly, it has during the last few seasons performed in the Concertgebouw, Royal Albert Hall, the Vienna Musikverein and Konzerthaus, the Gasteig Philharmonie in Munich, Carnegie Hall in New York, Usher Hall in Edinburgh and the Philharmonie in Berlin. The orchestra records extensively for BIS and in 2007 received a special award for its recording of all Grieg's orchestral music from the Grieg Society of Great Britain. Other acclaimed releases include a disc of piano concertos by Prokofiev with Freddy Kempf as soloist, and a three-disc cycle of Mendelssohn's symphonies which also received critical praise, with Symphony No. 2 receiving a 2010 *BBC Music Magazine* Award. The orchestra's recording of Stravinsky's *Rite of Spring* and *Petrushka* was nominated for a 2011 *Gramophone* Award, while a release of Bruch's First Violin Concerto with Vadim Gluzman received a Diapason d'Or de l'Année the same year.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005 and he was made music director. During his time in Bergen Litton has taken the orchestra on tour both in Norway and abroad, including appearances in 2007 at the Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall (the BBC Proms) in London and a 12-concert tour of the United States including Carnegie Hall, New York. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra also participated in the creation of a new Norwegian opera company, Den Nye Opera, and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons. He remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as Deutsche Oper Berlin and the BBC Proms. Andrew Litton has been artistic director of the Minnesota Orchestra's Sommerfest since 2003, and was recently named music director of the Colorado Symphony.

Die Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer*, deren Beginn von der erschreckend stürmischen Seereise des Komponisten im Sommer 1839 angeregt wurde, wird oft dafür gerühmt, dass sie die Spinnweben vor-wagnerianischer Opern kraftvoll hinwegblase. Aber ein wichtiger Aspekt von Wagners Genie war seine Fähigkeit, bestehende Konventionen taufisch erscheinen zu lassen. Die Ouvertüre bietet immer noch das übliche Resümee des Materials, das mit den wichtigsten Charakteren und Ereignissen des Dramas verknüpft ist – beherrscht von dem verzweifelten Ungestüm des holländischen Kapitäns, dessen leichtsinnige Gotteslästerung ihn zu einem ewigen Dasein verdammt hat, aus dem ihn nur die aufopfernde Liebe einer Frau befreien kann. Daneben gibt es lebhaftere, mit seiner Mannschaft verbundene Musik, und – in denkbar größtem Kontrast hierzu – die verzückte, zusehends leidenschaftlichere Ballade, in der die von einem Portrait des Holländers besessene Senta ihre Hingabe und ihr Verlangen ausdrückt, seine Seele zu retten.

In der Oper zeigte Wagner auf beeindruckende Weise, wie der klassische Bariton-Rollentyp des charismatischen, geschundenen Außenseiters – z.B. in Mozarts *Don Giovanni* – als Verkörperung romantischen Schmerzes und Sehnsens umgedeutet werden kann: Anders als Don Giovanni, wird der sündige Holländer erlöst, auch wenn dies nur durch seinen und Sentas Freitod erreicht werden kann. Auch Beethoven (in *Fidelio*) und Weber (in *Euryanthe*) hatten denkwürdige Vorgänger solcher Bassbariton-Rollen geliefert, aber in der Aufttrittsarie des Holländers – dem umfangreichen Monolog „Die Frist ist um“ –, hat Wagner dessen faustische Mischung aus religiöser Sentimentalität und theatralischem Trotz mit bezwingender Präzision eingefangen. Die formal erweiterte Arie findet von dem grüblerischen Rezitativ zu stürmischer Bestimmtheit und kulminiert dann, nach einem andächtigen Intermezzo, in erneutem Ungestüm. Um sich von dem profunden Bass Dalands, Sentas Vater, klanglich abzuheben, verlangt die Rolle des Holländers einen Sänger, der gravitatische Basstiefe mit baritonaler Wärme und Lyrik verbindet. Wagner selber sprach von einem „hohen Bass“, und alle seine späteren Opern und Musikdramen zeigen ein ausgeprägtes Verständnis für die wesentlichen Unterschiede zwischen Bass, Bassbariton und Bariton; die vielseitigsten Sänger

freilich waren [wie James Rutherford zeigt] immer schon in der Lage, zwischen diesen verschiedenen Stimmfächern zu wechseln.

Nirgends erscheint baritonale Lyrik glühender als im *Tannhäuser*, der Oper, die auf *Der fliegende Holländer* folgte. Die fehlbare, gebrochene Titelfigur verlangt, ähnlich wie zuvor Rienzi, einen Heldenbariton; Wolfram von Eschenbach ist der kontrastierende, unendlich verständnisvolle Bariton unter den Minnesängern am Thüringer Hof. Wolframs Beitrag zum Sängerwettstreit im zweiten Aufzug – „Blick ich umher“ – ist ein Modell keuscher Kultiviertheit: Bewusst riskiert Wagner einen Moment der Langeweile, um Tannhäusers verächtlicher Ablehnung der Bemühungen seines Freundes größere dramatische Kraft zu verleihen. Diese Ablehnung und Tannhäusers überraschendes Bekenntnis, Venus' verführerischer Macht erlegen zu sein, führen zur Verbannung und seiner Pilgerreise nach Rom auf der Suche nach Vergebung. Wolframs „Lied an den Abendstern“, das er singt, als er auf Tannhäusers Rückkehr von seiner vergeblichen Reise wartet, unterstreicht seine würdevolle Bescheidenheit, indem es Fortführung und Abschluss dem Orchester überlässt.

In mancher Hinsicht ist auch die Figur des Telramund in *Lohengrin* die Verkörperung fantasieloser Konvention, und wengleich Telramund die verhaltene Lyrik des Sängers und Dichters vermissen lässt, teilt er dessen tiefes Gefühl moralischer Verantwortung. Doch während Wolfram ein Ausbund an Rechtschaffenheit ist, ist Telramund der bösen Ortrud verfallen, deren einziger Wunsch es ist, den Hof von Brabant und den geheimnisvollen Gralstritter Lohengrin, der kam, um ihre Pläne zu vereiteln, zu vernichten. Demgemäß entspricht Telramunds ausgedehntes Solo zu Beginn des zweiten Aktes, in dem er seine verlorene Ehre mit Selbstvorwürfen und Selbsthass quittiert, mehr den traditionellen Opernkonventionen, als es bei Ortrud der Fall ist. Trotz des verzweifelten Wunsches, seine Ehre wiederzuerlangen, kann er Ortruds Zauberkünsten nicht widerstehen; verdammt dazu, von Lohengrin getötet zu werden, versucht er auf Ortruds Veranlassung vergeblich, den Gralstritter anzugreifen.

Als Wagner *Die Meistersinger* komponierte, hatte er bereits den Großteil der Wotan-Musik in *Der Ring des Nibelungen* geschrieben – der längsten und komplexesten

seiner Rollen für Bassbariton. Es wäre ein Leichtes, den unbekümmerten Schuster Hans Sachs als Antithese zum Götterkönig zu verstehen, wären die beiden Charaktere nicht so ähnlich in ihrer Verletzlichkeit, ihrer Fehlbarkeit und ihrer visionären Autorität: Sachs ist nicht nur Dichter, sondern jemand, dessen Status und Alter ihm in der Gesellschaft überhaupt besonderen Respekt und Aufmerksamkeit verschaffen. Freilich kann man sich Wotans Musik kaum auf Sachs übertragen vorstellen, sind ihre Situationen doch höchst unterschiedlich. Von Wotan wird nie verlangt, den beruhigenden Schönheiten der Natur oder den nicht minder faszinierenden Geheimnissen innovativer Kunst nachzusinnen, wie Sachs dies in seinem „Fliegermonolog“ im zweiten Akt tut. Die Musik verbindet hier Entspannung und Entschlossenheit auf eine Weise, die einzigartig ist für eine Oper, die immer „Wagners einzige Komödie“ genannt wurde – jene Geschichte des Walther von Stolzing, der als begabter, aber unkonventioneller Sänger und Ritter die zutiefst konservativen Meistersinger von Nürnberg für sich gewinnt und in ihre Gilde aufgenommen wird.

Die expansiven und reflektierenden Qualitäten, die Sachs zu Beginn des zweiten Aktes zeigt, werden im „Wahnmonolog“ noch tiefer und reicher entwickelt. Zuvor verwebt das Vorspiel zu diesem Akt Material, das mit Sachs' eher pessimistischen Reflexionen über die menschliche Dummheit verbunden ist, sowie eine sanfte Verwandlung von Phrasen aus dem kraftvollen „Schusterlied“ (2. Akt) mit einem weiträumigen, ruhigen Blechbläserchoral, der beim großen Höhepunkt im weiteren Verlauf des Aktes verwendet wird, wenn die versammelten Bürger Sachs als ihrem Sprecher und Zeremonienmeister beim Wetsingen zujubeln. Aus Sachs' Verärgerung angesichts der Eitelkeit und Gewalt seiner Mitmenschen im „Wahnmonolog“ könnte man ein wenig Wotan heraushören, doch hat Sachs weder einen Speer noch magische Kräfte; es ist klar, dass seine Problemlösungsstrategie darauf hinausläuft, es Beckmessers natürlicher Arroganz zu ermöglichen, seinen Sturz zu betreiben, und Walthers natürlichem Genie, seinen Sieg sicherzustellen – alles in dem Glauben, dass die ureigene Güte und Vernunft der Menschen von Nürnberg dies zulassen.

In seinem letzten Musikdrama, *Parsifal*, verwandte Wagner ebenso viel Sorgfalt

darauf, den reinen Bass des frommen Gurnemanz vom bössartigen Bassbariton Kling-sor und dem leidenden, aber letztlich erlösungsfähigen Bariton Amfortas abzusetzen, wie er es getan hatte, um in *Die Meistersinger* Sachs von Beckmesser und Pogner zu differenzieren. Wagners Charakterisierung des Amfortas, des Gralskönigs, spiegelt etwas von der Verbitterung des Fliegenden Holländers über die Folgen seiner eigenen, allzu menschlichen Schwächen wider. Amfortas wurde von der Zauberin Kundry verführt und von Kundrys dämonischem Meister Klingsor des heiligen Grals-Speeres be-raubt. Aber die schiere Intensität seiner Klage am Schluss des Dramas, als er um seinen Vater Titurel trauert und sich darauf vorbereitet, sein Amt an den mit dem zurückgeroberten Speer heimgekehrten Parsifal weiterzugeben, lässt jeglichen Ver-dacht, hier könne es sich um rührseliges Selbstmitleid handeln, verstummen.

Auch Wotans Abschied von Brünnhilde am Ende von *Die Walküre (Der Ring des Nibelungen, 1. Tag)* ist nicht ohne eine Spur von Selbstmitleid. Reumütig sorgt er da-für, dass allenfalls ein neuer Heldentypus – Siegfried – das Feuer bezwingen kann, mit dem seine schlafende Tochter umgeben zu werden erfleht hatte. Als Strafe für den Ver-such, gegen Wotans Weisung Siegfrieds Vater Siegmund zu retten, verliert sie ihre Göttlichkeit und wird als Trophäe dem ersten Mann überlassen, der den Flammen zu trotzen und sie zu wecken vermag. Wotan entspricht ihrem Wunsch, die Stärke dieser Szene aber liegt weniger in der nachfolgenden Handlung als vielmehr in der Verbin-dung zutiefst menschlicher Empfindungen – Liebe wie auch Verlust – mit der noch latenten Erhabenheit eines Wesens mit göttlichen Kräften. Wotans Betroffenheit wird von abgeschattierten Harmonien subtil angedeutet; die Musik, zu der er seine Vaterliebe verleugnet, klingt an Alberichs höchst anders gearteten Liebesverzicht an (bevor dieser in der ersten Szene des *Rheingold* das Gold aus dem Rhein an sich reißt).

Der Feuerring, den Wotan dann mit Hilfe des Feuergotts Loge zum Schutz Brün-nhildes heraufbeschwört, mag „zauberisch“ sein, doch die Emotionen, die er ausdrückt, sind ganz und gar die eines Vaters, der infolge seiner eigenen Schwäche und Torheit gezwungen ist, die Person preiszugeben, die er am meisten liebt. Diese Szene ist im gesamten Wagnerschen Kanon eine der eindrucksvollsten Demonstrationen ultima-

tiver Unterordnung der Stimme unter das Orchester – ein Ende, dessen emotionale Kraft Worte nicht mehr zu erfassen in der Lage sind. Nach Wotans letzter gebieterischer Durchsetzung einer Macht, die dem Untergang geweiht ist – gesungen auf das Siegfried-Motiv und von den tiefen Blechbläsern prachtvoll wiederholt –, verlässt er gemäß Regieanweisung langsam das Geschehen, hält dann zweimal inne, um mit jenem schmerzlichen Ausdruck auf Brünnhilde zurückzublicken, der die Musik so intensiv und beredt durchflutet wie der Feuerzauber das Bühnenbild erhellt und verklärt.

© Arnold Whittall 2013

James Rutherford, in Norwich geboren, studierte Theologie an der Durham University sowie Gesang am Royal College of Music und am National Opera Studio in London. Er war „New Generation Artist“ der BBC und hat zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben gewonnen, u.a. den renommierten Kathleen Ferrier Award. Zu seinen frühen Karriere-Highlights gehört Mozarts *Figaro* an der Opera North, der Welsh National Opera, Glyndebourne und der Pariser Oper. Nachdem er den 1. Preis der ersten Seattle Opera International Wagner Competition gewonnen hat, hat er sich in jüngerer Zeit auf das dramatische deutsche Repertoire konzentriert. Er hat Rollen in den *Ring*-Zyklen an der Royal Opera House, Covent Garden und der Chicago Lyric Opera gestaltet; Wolfram (*Tannhäuser*) an der San Francisco Opera und Jochanaan (*Salome*) an der Staatsoper Berlin.

Seit 2009 ist James Rutherford der Oper Graz durch eine engere Zusammenarbeit verbunden. In einer Neuproduktion von *Die Meistersinger von Nürnberg* sang er dort seinen ersten Hans Sachs, und kehrte als Barak (*Die Frau ohne Schatten*), Germont (*La Traviata*), Iago (*Otello*) und Orestes (*Elektra*) dorthin zurück. 2010 gab er sein Bayreuth-Debüt als Hans Sachs; im Folgejahr wurde er erneut für diese Rolle verpflichtet.

Zu seinen Konzertverpflichtungen gehören Adams' *Nixon in China* (BBC Proms, Berliner Festspiele) und *Der Fliegende Holländer* mit dem City of Birmingham Sym-

phony Orchestra unter Andris Nelsons. Zu seinen Opernengagements gehören Jochanaan in Wien, Hans Sachs in Hamburg, Wien und Budapest, Mandryka (*Arabella*) in Amsterdam und Hamburg, Kurwenal (*Tristan und Isolde*) in Washington und Falstaff in Graz.

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und zählt damit zu den ältesten Orchestern der Welt: 2015 feiert es sein 250-jähriges Jubiläum. Edvard Grieg pflegte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen Künstlerischer Leiter er 1880–82 war. Im Jahr 2003 übernahm Andrew Litton – der heutige Musikdirektor des Orchesters – die Position des Chefdirigenten. Unter Littons Leitung hat das Orchester seine internationalen Aktivitäten durch Tourneen, Auftragskompositionen und Aufnahmeprojekten erheblich erweitert. Edward Gardner hat das Amt des Ersten Gastdirigenten inne (2015 übernimmt er das des Chefdirigenten); Assistenzdirigent ist Kai Grinde Myrann.

Das 100-köpfige Ensemble genießt den Rang eines norwegischen Nationalorchesters. Regelmäßige Konzertreisen haben es in jüngerer Zeit u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, die Royal Albert Hall, den Musikverein und das Konzerthaus Wien, den Münchner Gasteig, die Carnegie Hall in New York, die Usher Hall in Edinburgh und die Berliner Philharmonie geführt.

Das Bergen Philharmonic Orchestra hat zahlreiche CDs für BIS aufgenommen; 2007 erhielt es für seine Gesamteinspielung der Orchestermusik Edvard Griegs einen Sonderpreis der Grieg Society of Great Britain. Zu den mit großem Lob bedachten Einspielungen gehören ferner eine CD mit Klavierkonzerten von Prokofjew (Solist: Freddy Kempf) sowie ein Zyklus von Mendelssohn-Symphonien (3 CDs), unter denen die Symphonie Nr. 2 im Jahr 2010 mit einem *BBC Music Magazine* Award ausgezeichnet wurde. Die Einspielung von Strawinskys *Le sacre du printemps* und *Petruschka* wurde 2011 für einen *Gramophone* Award nominiert; im selben Jahr erhielt die Aufnahme des Ersten Violinkonzerts von Max Bruch mit Vadim Gluzman einen Diapason d'Or de l'Année.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Während dieser Zeit hat Litton das Orchester auf Tourneen durch Norwegen und ins Ausland geführt – 2007 beispielsweise gastierte das Orchester im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall (BBC Proms) und, im Rahmen einer USA-Tournee mit zwölf Stationen, in der New Yorker Carnegie Hall.

Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra gehören zu den Kooperationspartnern von Den Nye Opera, als deren Eröffnungsproduktion 2006 *Tosca* aufgeführt wurde. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter emeritus des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Deutsche Oper Berlin, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

O n a souvent fait l'éloge de l'ouverture au *Hollandais volant* pour son violent balayage de la poussière des opéras préwagnériens, sa musique étant inspirée d'un périlleux voyage entrepris par le compositeur en été 1839, quand une vilaine tempête se déchaîna en pleine mer. Un aspect primordial du génie de Wagner était son talent pour rafraîchir les conventions existantes. L'ouverture offre néanmoins le résumé de matériel relié aux principaux personnages et événements du drame, dominé par l'impétuosité désespérée du capitaine hollandais qu'un blasphème irréfléchi a condamné à une punition éternelle dont il ne peut être sauvé que par l'amour inconditionnel d'une femme. La musique entendue associée à la vie animée de son équipage de matelots et – dans un contraste total – la ballade extasiée, de plus en plus passionnée où Senta, obsédée par un portrait du Hollandais, exprime sa dévotion et son profond désir de sauver son âme.

Dans l'opéra lui-même, Wagner montre avec quelle énergie le baryton, prototype classique de cet étranger tourmenté charismatique – comme dans *Don Juan* de Mozart – peut être reconfiguré comme une personnification de l'angoisse et de l'aspiration romantiques : contrairement à Don Juan, le Hollandais pécheur est racheté, même si seulement au moyen d'un double suicide avec Senta. Beethoven dans *Fidelio* et Weber dans *Euryanthe* ont aussi fourni des précédents mémorables au rôle de baryton-basse mais, avec le long monologue du Hollandais « Die Frist ist um » chanté comme « aria d'entrée », Wagner a capté avec une précision convaincante le mélange faustien de sentimentalité religieuse et de mépris histrionique du personnage. En gros, l'aria passe d'un récitatif sombre à une affirmation agitée puis, après un interlude pieux, elle aboutit à une intensité renouvelée. Afin de bien distinguer le son vocal de la basse bourru de Daland, le père de Senta, le rôle du Hollandais requiert un chanteur capable d'allier le registre de basse profonde à la chaleur et au lyrisme du baryton. Wagner parlait de « basse élevée » (Hoher Bass) et tous ses opéras et drames musicaux suivants révèlent une grande appréciation des différences essentielles entre basse, baryton-basse et baryton : mais [comme le montre James Rutherford], les chanteurs les plus souples ont toujours pu naviguer entre ces catégories distinctes.

Le lyrisme du baryton n'est jamais plus fervent que dans *Tannhäuser*, l'opéra qui a suivi *Le Hollandais volant*. Le rôle principal de Tannhäuser, fautif et sinistre, comme Rienzi plus tôt, exige un ténor héroïque et Wolfram von Eschenbach est le baryton de contrepartie immensément sympathique parmi les chevaliers troubadours à la cour de Thuringe. La contribution de Wolfram au concours de chant dans le deuxième acte – « Blick ich umher » – est un modèle de raffinement simple. Wagner risque volontairement un certain ennui pour donner un pouvoir dramatique accru à la révocation méprisante de Tannhäuser des efforts de son ami. Cette révocation et l'étonnante confession de Tannhäuser d'avoir succombé au pouvoir de séduction de Vénus mènent à sa relégation et à son pèlerinage pénitentiel à Rome pour obtenir le pardon. Dans le troisième acte, le célèbre « Hymne à une étoile du soir », chanté par Wolfram quand il attend le retour de Tannhäuser de ce vain voyage, renforce aussi la digne pudeur du personnage quand sa suite et fin est confiée à l'orchestre.

Sous certains aspects, le personnage de Telramund dans *Lohengrin* est, tout comme Wolfram, la personnification des conventions rigides et, quoiqu'il manque à Telramund le lyrisme retenu du poète chanteur, il partage son profond sens de la responsabilité morale. Mais si Wolfram est la probité même, Telramund est obsédé sous l'emprise de la méchante Ortrud qui ne veut que détruire la stabilité de la cour brabantine et le mystérieux chevalier du Graal Lohengrin qui a réussi à contrecarrer ses plans. C'est pourquoi la musique du long solo de Telramund au début du deuxième acte est à juste titre doté d'une qualité plus traditionnelle d'opéra que celle d'Ortrud, quand il donne libre cours à ses propres reproches et à son dégoût de soi devant son honneur perdu. Malgré son désir désespéré de retrouver cet honneur, il est incapable de résister à la sorcellerie d'Ortrud et il est condamné à être tué par Lohengrin quand, à l'instigation d'Ortrud, il essaie vainement d'attaquer le chevalier du Graal.

Quand Wagner se mit à composer *Les Maîtres Chanteurs*, il avait écrit la majorité de la musique de Wotan dans l'*Anneau des Nibelungen*, le plus long et le plus complexe de tous ses rôles pour baryton-basse. Il serait aisé de voir dans le jovial cor-donnier Hans Sachs l'antithèse du roi des dieux si les deux personnages n'étaient pas

si semblables dans leur vulnérabilité et leur faillibilité ainsi que dans leur autorité visionnaire : Sachs n'est pas seulement un poète mais quelqu'un dont le statut et la séniorité lui gagnent un respect et une attention spéciale dans la société en général. Il est néanmoins impossible d'imaginer de la musique de Wotan transférée à Sachs parce que leurs situations sont si différentes. Wotan n'a jamais besoin de réfléchir sur les beautés calmantes de la nature ou sur les mystères tout aussi intrigants de l'art novateur comme le fait Sachs dans son monologue « Flieder » au deuxième acte. La musique allie ici la détente et le délibéré de manière unique à l'opéra toujours surnommé « l'unique comédie de Wagner », l'histoire de Walther von Stolzing, un chevalier chanteur doué mais original qui gagne sur les maîtres chanteurs profondément conservateurs et parvient à faire partie de leur communauté.

Les qualités expansives et réfléchies montrées par Sachs au début du deuxième acte sont développées avec plus de profondeur et de richesse dans le monologue « Wahn » du troisième acte. Avant cela, le prélude de l'acte entrelace magiquement du matériel associé aux réflexions plus pessimistes de Sachs sur la folie humaine ainsi qu'une transmutation en douceur de phrases tirées de son énergique « chanson de cor-donnier » du deuxième acte avec un ample choral serein aux cuivres utilisé beaucoup plus tard dans l'acte au grand sommet quand l'assemblée des citoyens proclame Sachs son porte-parole et maître des cérémonies pour le concours de chant. Dans son monologue « Wahn », l'irritation de Sachs devant la vanité et la violence des gens autour de lui peut prendre un accent de Wotan mais il n'a pas de lance à agiter ni de pouvoir magique et il est clair que sa stratégie pour résoudre les problèmes qu'il rencontre permettra à l'arrogance naturelle de Beckmesser de concevoir sa chute et au génie naturel de Walther d'assurer sa victoire, le tout dans l'assurance que la bonté innée et le bon sens des habitants de Nuremberg permettront à ceci de se faire.

Dans *Parsifal*, son dernier drame musical, Wagner prit autant soin de différencier la basse pure du bon Gurnemanz du malin baryton-basse Klingsor et du baryton tourmenté mais finalement rachetable Amfortas comme il avait distingué Sachs de Beckmesser et Pogner dans *Les Maîtres Chanteurs*. Dans sa personnification d'Amfortas, le

chevalier senior du Graal, Wagner reflète quelque chose de l'amertume du Hollandais volant devant ses propres manquements trop humains. Amfortas a été séduit par la sorcière Kundry et privé de la lance sacrée du Graal par Klingsor, le maître démoniaque de Kundry. Mais la pure intensité de sa plainte à la fin du drame quand il pleure son père Titurel et se prépare à remettre sa charge à Parsifal – maintenant de retour avec la lance recapturée – contre tout sens de ce qui risquerait autrement d'être dominé par un esprit d'apitoiement excessif.

On peut discerner un peu d'apitoiement dans l'adieu de Wotan à Brunnhilde à la fin de *La Valkyrie*, le second opéra de l'*Anneau*. Il avoue avec regret que seul un héros nouveau – Siegfried – peut vaincre le feu dont sa fille endormie a prié d'être entourée. La punition de Brunnhilde pour sa désobéissance à Wotan et son essai de sauver Siegmund, père de Siegfried, est d'être privée de sa propre divinité et d'être le trophée du premier homme capable de braver les flammes et de la réveiller. Wotan acquiesce à sa demande et s'exécute mais la force de cette scène découle moins de l'action qui s'ensuit que de la combinaison de sentiments intensément humains – respirant l'amour et la perte – avec la grandeur encore puissante d'un être aux pouvoirs divins. La vulnérabilité de Wotan est subtilement tracée, quand l'harmonie s'assombrit et qu'il renonce à son amour paternel pour Brunnhilde, par de la musique qui fait écho à un passage dans la première scène de *l'Or du Rhin* où Alberich renonce – de manière bien différente – à l'amour avant de s'emparer de l'or du Rhin.

La conflagration créée par Wotan (avec l'aide de Loge, dieu du feu) pour protéger Brunnhilde peut être « magique » mais les émotions qu'il exprime sont entièrement celles d'un père forcé à abandonner la personne qu'il aime le plus comme résultat direct de sa propre faiblesse et sottise. De tout le canon de Wagner, cette scène est l'une des démonstrations les plus révélatrices de l'ultime subordination de la voix à l'orchestre, une fin dans laquelle les mots ne peuvent plus englober la force émotionnelle. Après le dernier ordre de Wotan à une force condamnée à la destruction, chanté sur le motif de Siegfried auquel les cuivres font lourdement écho, la régie le fait quitter lentement la scène, se tournant deux fois pour regarder Brunnhilde avec une expres-

sion de chagrin qui se répand dans la musique avec autant d'intensité et d'éloquence que le feu magique illumine et transfigure l'image de la scène.

© *Arnold Whittall* 2013

Né à Norwich, **James Rutherford** a étudié la théologie à l'université de Durham et le chant au Collège Royal de musique et au Studio national d'opéra. Il a été un BBC New Generation Artist et un lauréat de plusieurs concours nationaux dont le célèbre Prix Kathleen Ferrier. Parmi les premiers grands succès de sa carrière, nommons *Figaro* de Mozart à l'Opéra North, Opéra National du Pays de Galles, opéras de Glyndebourne et de Paris. Plus récemment, après avoir gagné le premier prix du premier Concours Wagner international de l'Opéra de Seattle, il s'est concentré sur le répertoire dramatique allemand. Il a chanté des rôles du cycle de l'*Anneau* au Royal Opera House Covent Garden et à l'Opéra Lyrique de Chicago ; Wolfram (*Tannhäuser*) à l'Opéra de San Francisco ; et Jochanaan (*Salome*) au Staatsoper de Berlin.

En 2009, il a entrepris une importante association avec l'Opéra de Graz, chantant son premier Hans Sachs dans une nouvelle production des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et il y retourna pour Barak (*La Femme sans ombre*), Germont (*La Traviata*), Iago (*Otello*) et Orestes (*Elektra*). Il fit ses débuts au festival de Bayreuth en 2010 dans le rôle de Hans Sachs et il y retourna pour le même rôle en 2011.

James Rutherford est engagé pour chanter en concert *Nixon en Chine* d'Adams (BBC Proms, Festival de Berlin) et *Le Hollandais Volant* avec l'Orchestre symphonique de Birmingham et Andris Nelsons. A l'opéra, il chantera Jochanaan à Vienne, Hans Sachs à Hambourg, Vienne et Budapest, Mandryka (*Arabella*) à Amsterdam et Hambourg, Kurwenal (*Tristan et Isolde*) à Washington et Falstaff à Graz.

La fondation de l'**Orchestre philharmonique de Bergen** remonte à 1765 et fait de lui l'un des orchestres les plus anciens au monde avec des célébrations de 250^e anniversaire en 2015. Edvard Grieg entretenait une relation étroite avec l'orchestre et en

fut le directeur artistique entre 1880 et 1882. Andrew Litton, directeur musical de l'orchestre en 2012, en avait été nommé chef principal en 2003. L'orchestre a accru ses activités internationales sous la direction de Litton avec des tournées, des commandes et des projets discographiques. Edward Gardner est engagé comme principal chef invité (il deviendra chef principal en 2015) et Kai Grinde Myrann est chef assistant.

Avec son statut d'orchestre national norvégien, l'orchestre se compose de 100 musiciens. Régulièrement en tournée, il s'est produit au cours des dernières années aux Concertgebouw d'Amsterdam, Royal Albert Hall, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, à la Gasteig Philharmonie à Munich, Carnegie Hall à New York, Usher Hall d'Edimbourg et Philharmonie de Berlin.

L'orchestre a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS et a reçu en 2007 un prix spécial de la Société Grieg de Grande-Bretagne pour son enregistrement de l'intégrale de la musique pour orchestre du compositeur. Parmi les autres sorties notables figurent des concertos pour piano de Prokofiev avec Freddy Kempf, un cycle réparti sur trois disques consacré aux symphonies de Mendelssohn également salué par la critique incluant la seconde Symphonie qui reçut un *BBC Music Magazine Award* en 2010. L'enregistrement du *Sacre du printemps* et de *Petrouchka* a été mis en nomination en 2011 pour un *Gramophone Award* alors que le Concerto pour violon no 1 de Bruch avec Vadim Gluzman a reçu, également en 2011, le Diapason d'or de l'année.

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Pendant ses années à Bergen, Litton a dirigé l'orchestre dans des tournées en Norvège et à l'étranger, incluant des concerts en 2007 au Concertgebouw à Amsterdam, au Royal Albert Hall (les Proms de la BBC) à Londres et une tournée de douze concerts aux États-Unis, notamment au Carnegie Hall de New York. Litton et l'Orchestre Philharmonique de Bergen participent aussi à la création d'une nouvelle compagnie d'opéra norvégienne – Den Nye Opera – et, en 2006, jouent à sa toute première, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton

quitte son poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès. Il demeure également chef lauréat de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra partout au monde dans des salles comme le Deutsche Oper de Berlin et dans le cadre de festivals aussi prestigieux que celui des Proms de la BBC. Andrew Litton est également fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.

2 Die Frist ist um (*Der fliegende Holländer*, Act 1, scene 3: Holländer)

Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr'.
Voll Überdruß wirft mich das Meer ans Land.
Ha! Stolzer Ozean! In kurzer Frist
sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam, doch ewig meine Qual!
Das Heil, das auf dem Land ich suche,
nie werd' ich es finden!
Euch, des Weltmeer's Fluten, bleib' ich getreu,
bis eure letzte Welle sich bricht, und euer letztes Nass
versiegt!

Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab:
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe fürchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund,
doch ach! mein Grab, es schloss sich nicht!
Verhöhnd droht' ich dem Piraten,
in wildem Kampfe hofft' ich Tod:
„Hier,“ rief ich, „zeige deine Taten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot!“
Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn
schlägt bang' das Kreuz und flieht dann.
Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab!
Da, wo der Schiffe fürchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund.
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot.

Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann!
War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an?
Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden – ist's getan!

Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert steh'n:

The term is up, and again seven years have elapsed.
Disgusted, the sea casts me onto the land.
Ha! Proud ocean! Before long
you will bear me once more!
Your opposition is fitful, but my torment is everlasting!
The salvation that I seek on land,
never shall I find it!
I remain true to you, tides of the world's sea,
Until your last wave breaks, and your last moisture
becomes dry!

How often have I thrown myself, full of yearning,
Into the deepest abyss of the sea:
But alas! Death has eluded me!
There, at the dreaded grave of ships,
I drove my ship aground on the rocks,
But alas! My grave would not be sealed!
Sneeringly I threatened the pirate,
In ferocious battle I hoped to find death:
'Here,' I called, 'show me what you can do!
The ship and boat are full of treasure!
But alas! The savage son of the sea
Crossed himself fearfully and fled.
How often have I thrown myself, full of yearning,
Into the deepest abyss of the sea!
There, at the dreaded grave of ships,
I drove my ship aground on the rocks.
Nowhere a grave! Nowhere death!
This is the terrible edict of damnation.

I ask you, adored angel of God,
Who secured for me the condition of my salvation!
Was I, wretched, the plaything of your derision,
When you showed the path to my release?
Vain hope! Fearful, futile fantasy!
Eternal faithfulness on earth – it cannot be!

Only one hope will remain for me,
Only one will stand unshaken:

so lang' der Erde Keim' auch treiben,
so muss sie doch zu Grunde geh'n!
Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungs-Schlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Toten aufersteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n.
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!

As long as the earth brings forth new growth,
It must still one day perish!
Day of judgement! Last day!
When will you dawn upon my night?
When will it fall, the shattering blow
Through which the world will break asunder?
When all the dead will rise again,
Then I shall vanish into oblivion.
O worlds, end your course!
Eternal destruction, take me unto you!

3 Blick ich umher (*Tannhäuser: Der Sängerkrieg*, Act 2, scene 4: Wolfram)

Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,
welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise,
ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.
Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen,
lieblicher Blüten düftereichster Kranz.
Es wird der Blick wohl drunken mir vom Schauen,
mein Lied verstummt vor solcher Anmut Glanz.

As I look around on this noble assembly,
Such an exalted sight makes my heart glow!
So many heroes, valiant, German and wise,
A proud oak forest, splendid, fresh and green;
And lovely and virtuous ladies I see,
Fair flowers in a fragrant garland.
My eyes are dazzled by this display,
My song is silenced before the glow of such grace.

Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,
der an dem Himmel, der mich blendet, steht:
Es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne,
andächtig sinkt die Seele in Gebet.
Und sieh! Mir zeigt sich ein Wunderbrunnen,
in den mein Geist voll hohen Staunens blickt;
aus ihm er schöpftet gnadenreiche Wonnen,
durch die mein Herz er namenlos erquickt.
Und nimmer möcht' ich diesen Brunnen trüben,
berühren nicht den Quell mit frevlem Mut:
In Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
vergießen froh mein letztes Herzensblut!
Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,
wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen!

Then I raise my eyes to one single star
Up in the sky which dazzles me:
My mind collects itself from faraway,
Devout my soul sinks down in prayer.
And see! A wondrous fountain appears
Into which my spirit gazes, filled with wonder:
From there it draws blissful joy
By which it quickens magically my heart.
And never would I want to sully that fountain
Or cloud its waters with sinful thoughts!
In devotion I would give myself
And gladly spill the last drop of my heart's blood.
Noble men, you may from these words gather
How I revere the purest essence of love.

4 Wie Todesahnung ... O du mein holder Abendstern

(*Tannhäuser*, Act 3, scene 2: Wolfram)

Wie Todesahnung Dämm' rung deckt die Lande,
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;
der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt.
Da scheinst du, o lieblichster der Sterne,
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;
die nächt'ge Dämm' rung teilt dein lieber Strahl,
und freundlich zeigst du den Weg aus dem Tal.

O, du mein holder Abendstern,
wohl grüßt' ich immer dich so gern,
vom Herzen, das sie nie verriet,
grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden.

Like a harbinger of death, twilight covers the earth;
It wraps the valley in its robe of blackness;
The soul that longs to attain those heights,
Is afraid to take its flight through the night and its horrors.
There you shine, most lovely of the stars,
You emit your gentle light from far away;
Your benign beam sunders the dark twilight
And kindly you indicate the way out of the valley.

O, my fair evening star,
I always greeted thee so gladly;
From the heart that ne'er betrayed her,
Greet her when she passes by,
As she soars aloft from this earthly vale
To become a blessed angel up above.

5 Du fürchterliches Weib! (*Lohengrin*, Act 2, scene 1: Telramund)

Du fürchterliches Weib, was bannt mich noch
in deine Nähe?
Warum lass ich dich nicht
allein und fliehe fort, dahin, dahin,
wo mein Gewissen Ruhe wieder fänd'!

Durch dich musst' ich verlieren
mein' Ehr, all meinen Ruhm;
nie soll mich Lob mehr zieren,
Schmach ist mein Heldentum!
Die Acht ist mir gesprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert,
mein Wappen ward zerbrochen,
verflucht mein Vaterherd!
Wohin ich nun mich wende,

O terrible woman, what magic still keeps me
near to you?
Why do I not leave you alone
And flee away, to a place, to a place
Where my conscience can again find peace!

Through you I had to lose
My honour, all my renown;
Never more shall I win praise.
Shame is now my chivalry!
I am declared an outlaw,
My sword lies shattered,
My coat of arms is smashed,
My father's house is accursed!
Wherever I now turn,

geflohn, gefehmt bin ich;
dass ihn mein Blick nicht schände,
flieht selbst der Räuber mich!
O hätt' ich Tod erkoren,
da ich so elend bin!

Mein Ehr' hab' ich verloren,
mein Ehr', mein Ehr' ist hin!

I am rebuffed and defamed;
Even the robber flees from me
So my gaze may not defile him!
Oh, if only I had chosen death,
Because I am so wretched!

I have lost my honour,
My honour, my honour has gone!

6 Was duftet doch der Flieder

(Die Meistersinger von Nürnberg, Act 2, scene 3: Hans Sachs)

Was duftet doch der Flieder
so mild, so stark und voll!
Mir löst es weich die Glieder,
will, dass ich was sagen soll.
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,
gäbst, Freund, lieber mich frei:
tät besser, das Leder zu strecken,
und ließ alle Poeterei!

Und doch, 's will halt nicht gehn:
Ich fühl's und kann's nicht verstehn,
kann's nicht behalten, – doch auch nicht vergessen:
und fass ich es ganz, kann ich's nicht messen!
Doch wie wollt ich auch fassen,
was unermesslich mir schien.
Kein' Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt, – und war doch so neu,
wie Vogelsang im süßen Mai!
Wer ihn hört
und wahnbetört
säunge dem Vogel nach,
dem brächt es Spott und Schmach:

How the scent of the lilac
Is mild, strong and full!
It gently relaxes me,
It urges me to speak.
What does it matters, what I could say?
I am just a poor and simple man!
If the task is distasteful to me,
My friend, you should rather set me free:
It might be better if I stretched leather
And abandoned all poesy.

And yet, it just won't leave me:
I feel it, yet cannot understand it,
Cannot hold onto it – yet also cannot forget it:
And if I grasp it fully, I cannot measure it!
But how should I grasp something
That seemed to me beyond measure?
No rules could be applied,
And yet it held no fault.
It sounded so old – and yet was so new,
Like birdsong in sweet May!
Whoever heard the bird
And, bewitched,
Imitated it,
Would garner derision and ignominy:

Lenzes Gebot,
die süße Not,
die legt es ihm in die Brust:
nun sang er, wie er musst,
und wie er musst, so konnt er's,
das merkt ich ganz besonders.
Dem Vogel, der heute sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen!

Spring's edict,
Sweet necessity,
Planted it within his breast:
And so he sang as he had to,
And as he had to, he could,
This I strongly sensed.
The bird that sang today
Had a beak that was of noble shape;
If he made the Masters anxious,
He pleased Hans Sachs very well!

8 Wahn! Wahn! Überall Wahn!

(Die Meistersinger von Nürnberg, Act 3, scene 1: Hans Sachs)

Wahn! Wahn!
Überall Wahn!
Wohin ich forschend blick
in Stadt- und Weltchronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis aufs Blut
die Leut sich quälen und schinden
in unnütz toller Wut?
Hat keiner Lohn
noch Dank davon;
in Flucht geschlagen
wähnt er zu jagen;
hört nicht sein eigen Schmerzgekreisch,
wenn er sich wühlt ins eigne Fleisch,
wähnt Lust sich zu erzeigen! –

Wer gibt den Namen an? –
's ist halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen!
Steht's wo im Lauf,
er schläft nur neue Kraft sich an:
gleich wacht er auf; –
dann schaut, wer ihn bemeistern kann! ...

Madness! Madness!
Everywhere madness!
Wherever I look keenly
Into the chronicles of cities and the world,
To discover the reason
Why, until blood is drawn,
People torment and ill-treat each other
In useless, mad rage?
Nobody gains any benefit
Or gratitude from this;
Forced to flee,
He imagines that he is hunting;
He does not hear his own cry of pain,
When he digs into his own flesh,
He imagines that he is causing himself pleasure! –

Who will speak its name? –
It is just the old madness,
Without which nothing can take place,
One way or the other!
If it rests on its path,
That is only to gain new strength through sleep:
Soon it wakes up; –
See, then, who can master it! ...

Wie friedsam treuer Sitten,
getrost in Tat und Werk,
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürnberg! –

Doch eines Abends spat,
ein Unglück zu verhüten
bei jugendheißen Gemüthen,
ein Mann weiß sich nicht Rat;
ein Schuster in seinem Laden
zieht an des Wahnes Faden;
wie bald auf Gassen und Straßen
fängt der dort an zu rasen!
Mann, Weib, Gesell und Kind
fällt sich da an wie toll und blind;
und will's der Wahn gesegnen,
nun muss es Prügel regnen,
mit Hieben, Stoß und Dreschen
den Wutesbrand zu löschen.
Gott weiß, wie das geschah?

Ein Kobold half wohl da:
ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht,
der hat den Schaden angericht' t.
Der Flieder war's: Johannisnacht!
Nun aber kam Johannistag!
Jetzt schau wir, wie Hans Sachs es macht,
dass er den Wahn fein lenken kann,
ein edler Werk zu tun:
denn lässt er uns nicht ruhn,
selbst hier in Nürnberg,
so sei's um solche Werk',
die selten vor gemeinen Dingen
und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen.

How peacefully, true to its old ways,
Contented in its deeds and actions,
Lies, in the middle of Germany,
My beloved Nuremberg!

And yet late one evening,
To forestall a misfortune
Among ardent young spirits,
A man does know how to proceed;
A cobbler in his shop
Pulls on the strings of madness;
How soon, in the alleyways and streets,
It will begin to rage!
Man, woman, apprentice and child
Fall on each other as if they were mad and blind;
And, if madness holds sway,
Beatings will rain down,
With blows, jabs and thrashings
To extinguish the fire of rage.
God knows how that happened!

An elf may have helped:
A glow-worm could not find its mate,
That's what started the trouble.
It was the lilac: midsummer eve!
But now midsummer day has come!
Now let us see how Hans Sachs proceeds,
To manage this madness skillfully,
To accomplish a nobler goal:
Because, if madness allows us no rest,
Even here in Nuremberg,
Then let it be to such a goal
That is rarely achieved ordinarily
And never succeeds without some madness.

9 **Ja! Wehe! Wehe! Weh' über mich!** (*Parsifal*, Act 3, Scene 2: Amfortas)

Ja! Wehe! Wehe! Weh' über mich –
So ruf' ich willig mit euch,
Williger nähm' ich von euch den Tod,
der Sünde mildeste Sühne!

Mein Vater!

Hochgesegneter der Helden!

Du Reinsten, dem einst die Engel sich neigten;
der einzig ich sterben wollt',
dir – gab ich den Tod!

O! Der du jetzt in göttlichem Glanz
den Erlöser selbst erschau'st,
erflehe von ihm, dass sein heiliges Blut,
wenn noch einmal heut' sein Segen
die Brüder soll erquickern,
wie ihnen neues Leben
mir endlich spende – den Tod!

Tod! – Sterben!

Einz'ge Gnade!

Die schreckliche Wunde, das Gift, ersterbe,
das es zernagt, erstarre das Herz!

Mein Vater! Dich ruf' ich,

rufe du ihm es zu;

„Erlöser, gib meinem Sohne Ruh!“

Indeed, woe, woe! Woe betide me –
Thus do I freely cry with you,
Even more freely I would accept death from you,
The mildest atonement for sin!

My father!

Most blessed among the heroes!

Purest of all, before whom the angels once bowed down;
I, who wanted only to die,
To you I brought death!

Oh! You who now, in divine splendour,
Look upon the Redeemer himself,
Beg of Him that His holy blood –
If today once again His blessing
Shall refresh my brothers
As it gives them new life –
Will finally grant me death!
Death! – To Die!

The only mercy!

The hideous wound, the poison; kill,
Paralyse the heart at which it gnaws!

My father! I call to you,

So you can call unto him;

‘Redeemer, grant my son rest!’

10 **Wotans Abschied und Feuerzauber** **Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind!**

(*Die Walküre*, Act 3, scene 3: Wotan)

Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind!
Du meines Herzens heiligster Stolz!
Leb' wohl! Leb' wohl! Leb' wohl!

Muss ich dich meiden,
und darf nicht minnig

Farewell, brave, splendid child!
Holiest pride of my heart!
Farewell! Farewell! Farewell!

If I must abjure you,
And no more greet you

mein Gruss dich mehr grüßen;
sollst du nun nicht mehr neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muss ich verlieren dich, die ich liebe,
du lachende Lust meines Auges:
ein bräutliches Feuer soll dir nun brennen,
wie nie einer Braut es gebrannt!
Flammende Glut umglobe den Fels;
mit zehrenden Schrecken
scheuch' es den Zagen;
der Feige fliehe Brünnhildes Fels! –
Denn einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekost,
wenn Kampfeslust ein Kuss dir lohnte,
wenn kindisch lallend der Helden Lob
von holden Lippen dir floss:
dieser Augen strahlendes Paar,
das oft im Sturm mir gegläntzt,
wenn Hoffnungssehnen das Herz mir sengte,
nach Weltenwonne mein Wunsch verlangte
aus wild webendem Bangen:
zum letztenmal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles letztem Kuss!
Dem glücklichern Manne
glänze sein Stern:
dem unseligen Ew'gen
muss es scheidend sich schließen.
Denn so kehrt der Gott sich dir ab,
so küsst er die Gottheit von dir!

Loge, hör'! Lausche hierher!
Wie zuerst ich dich fand, als feurige Glut,
wie dann einst du mir schwandest,
als schweifende Lohe;
wie ich dich band, bann ich dich heut'!

With loving welcome;
If you may no longer ride alongside me,
Or pass me mead at mealtimes;
If I must lose you, whom I love,
You laughing delight of my eye:
A bridal fire shall now burn for you,
As it never before burned for any bride!
A blazing glow will flame around the rock;
With consuming horror
May it strike fear into the timid;
May the coward flee from Brünnhilde's rock! –
For only one may woo the bride,
Who is freer than me, the God!

The gleaming pair of eyes
That I often smilingly caressed,
When the joy of battle earned you a kiss,
When the praise of heroes like childish babble
Flowed from your fair lips:
These two shining eyes
That often shone at me during storms,
When hopeful longing scorched my heart,
When worldly delight was all my desire
Amid wildly weaving worries:
For the last time,
May they say farewell to me today
With the last parting kiss!
For a more fortunate man
May their star shine:
For the hapless immortal
They must close, in valediction.
For thus the God turns away from you,
Thus he kisses away your divinity!

Loge, hark! Listen here!
As I first found you, as a fiery glow,
As you once disappeared from me,
As a sweeping fire;
As I once subjugated you, today I invoke you!

Herauf, wabernde Lohe,
umlodre mir feurig den Fels!

Loge! Loge! Hieher!

Wer meines Speeres Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

Up, flickering flame,
Surround the rock with flames for me!

Loge! Loge! Come here!

Whoever fears the point of my spear
Can never pass through the fire!

ALSO AVAILABLE



MOST GRAND TO DIE

Songs by George Butterworth (*Bredon Hill, A Shropshire Lad*),
Ralph Vaughan Williams (*Songs of Travel*) and Ivor Gurney

JAMES RUTHERFORD *baritone* · EUGENE ASTI *piano*

BIS-1610 SACD

'Rutherford brings his Wagnerian bass-baritone to bear on the song repertoire with uncommon skill and sensitivity... With accompaniments of exemplary precision, this disc is highly recommended.' *Gramophone*

'A very worthwhile recital... I look forward to hearing more.' *BBC Music Magazine* (Double 5-star review)

'A nicely planned and gorgeously performed program... This is one of the best available anthologies of 20th Century English songs. Asti is a rapt collaborator and perfectly mirrors Rutherford's dramatic use of dynamics.' *American Record Guide*

'This release is blemish-free and the title of the disc is highly appropriate: it is indeed "most grand"! *MusicWeb-International.com*

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: April–May 2013 at the Grieg Hall, Bergen, Norway
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy 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: 24 bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Mixing: Thore Brinkmann, Robert Suff

Executive producers: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography of James Rutherford: © Werner Kmetitsch. Taken by kind permission of the Graz Opera
Back cover photo of Andrew Litton: © Steve J. Sherman
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2080 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



ANDREW LITTON

BIS-2080