HALLÉ
WAGNER
SIR MARK ELDER
ANJA KAMPE

PARSIFAL: PRELUDE ACT I, GOOD FRIDAY MUSIC
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER: OVERTURE
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG: PRELUDES ACT I, ACT III
TRISTAN UND ISOLDE: PRELUDE, LIEBESTOD

RICHARD WAGNER (1813–1883)

PARSIFAL

1. *Prelude, Act I* 14.36
2. *Good Friday Music, Act III* 10.19

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

3. *Overture* 10.53

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

4. *Prelude, Act III* 6.22
5. *Prelude, Act I* 10.28

TRISTAN UND ISOLDE

6. *Prelude* 11.34
7. *Liebestod* 7.46

ANJA KAMPE SOPRANO

TOTAL TIMING 72.38

HALLÉ
MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE
LEADER LYN FLETCHER

PRODUCER ANDREW KEENER
ENGINEER SIMON EADON
EDITOR DAVE HINITT

RECORDED 23 JANUARY, 2 AND 4 FEBRUARY 2007
IN BBC STUDIO 7, NEW BROADCASTING HOUSE AND
THE BRIDGEWATER HALL, MANCHESTER

COVER IMAGE: SDN

CD HLL 7517

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. In the United Kingdom, licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE. Manufactured and printed in Great Britain.

RICHARD WAGNER

EXTRACTS FROM PARSIFAL, DER FLIEGENDE HOLLÄNDER, DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG, TRISTAN UND ISOLDE

By 1882 Wagner had fulfilled his meticulous long-term plans for his other works, writing his own librettos and designing, at Bayreuth, his own progressive theatre, complete with hooded orchestra pit and – as part of his search for aural perfection – punitively unpadded seating. From passion and politics as his subject matter, underpinned by psychology and philosophy and the grand unhurried flow of his music, Wagner turned finally to religion and the story of the Knights of the Holy Grail. Yet his abiding preoccupation with the inner life of his characters, and with redemption by love and self-sacrifice, was as strong as ever, laced in *Parsifal* with suffering, atonement, and, above all, compassion. The title-role has links with Lohengrin (who, it should be remembered, was Parsifal's son) and even with the dying Tristan, though Wagner's intention to have Parsifal visit Tristan as a pilgrim was never realised. His 'sacred festival drama', as he chose to call it, was quite death-conscious enough in its emphasis on the unhealing wound from which Amfortas, ruler of the knights, appears to be slowly dying; on the death and graphic funeral of Amfortas's aged father Titurel; and on the symbolic shooting of the wounded swan, killed by Parsifal as it flies overhead.

Death-consciousness pervades the Prelude to Act I, although, as Wagner insisted, its poetic content is summed up in three words: 'Love – Faith – Hope'. The music is a tissue of themes from the opera itself, the atmosphere curiously redolent of the similarly death-conscious prelude to Elgar's *The Dream of Gerontius*, completed seven years later and soaked in what has been hailed as the 'Parsifal sound'. In the context of all that precedes it, the cool Good Friday Music steals into Act III of *Parsifal* like a breath of fresh air. Written in Wagner's most delicately pastoral vein, it evokes the serenity of a Good Friday morning in the course of which Parsifal returns from his long quest and is anointed King of the Grail. Though the music incorporates as many as seven of the opera's most meaningful themes, or what in Wagnerian parlance are called leitmotifs ('leading motifs'), it can be heard simply as a beautiful benediction, without reference to the specific message of each of its component parts.

Written soon after *Rienzi* and just before *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* (The Flying Dutchman) transformed Wagner from a composer of no great consequence into one who mattered very much indeed. Completed in 1841, it was the first of his works to address with maturity the idea of death and human redemption, a theme he would pursue relentlessly to the end of his career. It was also the first to reveal his flair for scene-painting, the overture standing out as a sensational example. The immediate inspiration behind it was a traumatically rough sea-voyage during which he made some brief jottings. It was the lusty tune of the sailors' chorus (heard about halfway through the overture) which came to him as he listened to the voices of the crew of the ship carrying him, on a three-week voyage, from the Baltic coast to London, with Paris as his ultimate destination.

At one point, during a storm, the ship sheltered in Sandwike, a Norwegian harbour. The incident etched itself in Wagner's memory and when, two years later, he wrote his libretto for the *Dutchman*, he opened the action with the phantom vessel seeking refuge in that very same haven. Whatever psychological superstructure he later built on the legend of the sailor fated to remain on board his ship for ever, the orchestral part – as the overture immediately proclaims – is steeped in the moods of the sea. Not for nothing did Franz Lachner, one of the work's first conductors, declare that whenever he opened the score 'a wind seemed to blow out of it'. The music evokes the lash of spray, the whistle of gales in the rigging, visions of masts and shrouds, heaving waves, misty spectres.

But the opera's psychology is equally important, for it marks a major turning-point in Wagner's career, taking him away from the brash world of 19th-century grand opera, as represented by *Rienzi*, and into the more metaphysical subject matter of *Tristan* and *Parsifal*, both of them also represented on this disc. Gradually the stormy sea came to symbolise for him the torments in the minds of his two main characters: Senta, the brooding Norwegian girl, and the doomed Dutchman who is saved by her. A familiar ghost story and a battle with the elements had transformed themselves into a drama about Jungian dreams and yearnings for death.

Yet the overture, at the same time, is a cogent compression of material from the opera itself, starting with the sound of the storm through which the Dutchman's ship comes sailing. Senta's message of hope, in contrast, is slow and tender, its promise fulfilled in the glow of the overture's closing bars. Whether it was the sailors' foot-stamping chorus, which intrudes upon the storm, or (as Wagner also claimed) the voice of Senta that triggered his imagination, is of no great consequence. The two themes share so many notes that the one is clearly a metamorphosis of the other.

Comedy, as exemplified by *Die Meistersinger* (1868), was even less Wagner's operatic forte than it was that of his exact contemporary Verdi. The four long portions of the *Ring* cycle, it is often remarked, possess between them only a single joke. Yet just as Verdi ended his career with the fun of *Falstaff*, so Wagner, in the midst of writing *Tristan* and the *Ring*, tackled *Die Meistersinger*, whose humanity and humour are enough to make you wish he had turned to such things more often. Its characters are real: the townsfolk caught in the act of deciding who should win the local song contest. The story of the 12 judgmental mastersingers, and of the young lovers and the apprentices, drew from the composer an intricate web of dramatic and musical counterpoint vividly outlined in the overture. Buttressed at its start and close by the monumental mastersingers' march, this incorporates a further march (with a stamping Beethovenian rhythm) and, in contrast, the golden, fine-spun music of the young lovers, Eva and Walther, and the ardent song with which Walther eventually wins the contest. These add an air of romance to the overture's grand, imperturbable flow, and further contrast comes with the merry arrival of the apprentices, denoted by a quick-moving, irreverent version of the opening march.

The Prelude to the vast final act of *Die Meistersinger* is slower, darker, more philosophical. The rich, broad theme on the strings with which it opens is associated with Hans Sachs, the good-hearted cobbler around whom Wagner builds his glowing portrait of life in medieval Nuremberg. The sonorous chorale for horns and bassoons that follows anticipates the ode of homage to Sachs voiced at the close of the opera. By then the various human relationships and confrontations have been resolved, the song contest (which powers so much of the action) has at last been won by Walther, and Sachs has been fully honoured for his devoted upholding of sacred German art.

If, as is said, *Parsifal* is all about ritual – 'the action', according to one authority, 'has all happened before, is happening now, and will happen again' – *Tristan und Isolde* is all about promise but evaded fulfilment. And, by 1859, Wagner as usual had found exactly the right musical language with which to express it. Different from that of *Der Ring des Nibelungen*, which he temporarily discarded in order to write *Tristan*, and from the grand comedy of *Die Meistersinger*, it was also quite different from what followed in *Parsifal*. Yet it is unmistakably a masterpiece by Wagner, perhaps the greatest of them all. More than anything, it is an operatic expression of yearning, audible in the

very first, and very famous, note or notes of the prelude, which reputedly made the French composer Chabrier weep when he heard it in the darkness of Bayreuth's Festival Theatre, not built until 17 years after the work was composed. The opening 'Tristan chord', as it is familiarly known, is never fully resolved until Isolde's *Liebestod*, or 'love-death', several hours later. Between first note and last, the two principal characters, Tristan the Cornish knight and Isolde the Irish princess, forced into each other's company on board a ship, move from hatred to love and from love to death.

Though the ship is conveying Isolde, with Tristan as escort, to her wedding to the ageing King Marke of Cornwall, she initially shows nothing but contempt for the insolent young knight – he had, after all, killed her former betrothed in a fight and is now taking her towards a marriage she does not desire. Yet contempt conceals Isolde's real problem. She is in love with him, though it needs the symbolic love potion, which she drinks on the assumption that it is poison, to make her wholly aware of the fact. This, in its own terms, is what the orchestral prelude tells us and what the *Liebestod*, sung by Isolde to the dying Tristan, finally confirms. Wagner's enlarged orchestra is fundamental to a work almost exclusively about love and passion. Plusher and more eloquent than ever before, it sometimes – in fact quite often and surely deliberately – obscures the words of the singers in music more flowingly integrated and more sensuously chromatic than anything else Wagner wrote. More perhaps than in any other music drama, the orchestra in *Tristan* is the engine that drives the story and conveys the emotions of the characters.

© Conrad Wilson 2007

SIR MARK ELDER CBE CONDUCTOR

Mark Elder became Music Director of the Hallé in September 2000. He was awarded the CBE by the Queen in 1989 and won an Olivier Award for his outstanding work at English National Opera. He was Principal Guest Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra from 1992 to 1995, and Music Director of the Rochester Philharmonic Orchestra in the USA from 1989 to 1994. He has also been Principal Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra and the London Mozart Players. Mark Elder was presented with the prestigious conductor prize at the Royal Philharmonic Society awards for classical music in 2006.

ANJA KAMPE SOPRANO

Anja Kampe began her studies in Dresden at the C.M. von Weber Academy of Music and then moved to Italy, where she completed her studies at the G. Verdi Conservatory in Turin. She has won numerous competitions, including the G.B. Viotti prize of Vercelli and the Audience Award at the Third International Competition for Wagner Voices in Saarbrücken. Specialising in Wagner, including her celebrated debut as Sieglinde alongside Plácido Domingo in Washington in 2003, she has appeared in the world's major houses in many leading roles.

HALLÉ

The Hallé, Britain's first permanent professional symphony orchestra, was founded in Manchester by the pianist and conductor Charles Hallé, and gave its first concert in Manchester's Free Trade Hall in 1858. Under the direction of Mark Elder, the Hallé has received increasing acclaim and was presented with the ensemble prize at the Royal Philharmonic Society awards in 2005. In 1996 the Hallé moved to its new Manchester home, The Bridgewater Hall, where it presents around eighty concerts a year, as well as giving over fifty more around the country and across the world. You can get more information about the Hallé by visiting its website at www.halle.co.uk

RICHARD WAGNER

EXTRAITS DE : PARSIFAL, LE VAISSEAU FANTÔME, LES MAÎTRES-CHANTEURS, TRISTAN UND ISOLDE

Dès 1882, Wagner avait mené à terme ses méticuleux projets de longue haleine concernant ses autres ouvrages, écrivant ses propres livrets et concevant, à Bayreuth, son propre théâtre progressiste, avec une fosse d'orchestre couverte et – ce qui participait de sa recherche de l'acoustique parfaite – des sièges douloureusement dépourvus de rembourrage. Partant des thèmes de la passion et de la politique, sous-tendus par la psychologie et la philosophie et le grand flux pondéré de sa musique, Wagner finit par se tourner vers la religion et le mythe des chevaliers du Saint Graal... Toutefois, il était toujours aussi fortement préoccupé par la vie intime de ses personnages, et par la rédemption par l'amour et le sacrifice de soi, cette préoccupation teintée dans *Parsifal* de souffrance, d'expiation et par-dessus tout de compassion. Le rôle-titre présente des liens avec Lohengrin (qui, rappelons-le, était le fils de Parsifal) et même avec Tristan agonisant, bien que Wagner n'ait jamais fait aboutir son projet de faire faire un pèlerinage à Parsifal pour rendre visite à Tristan. Son « drame sacré », ainsi qu'il choisit de le nommer, accordait une grande importance à la mort du fait qu'il soulignait la blessure inguérissable à laquelle Amfortas, le chef des chevaliers, semble être sur le point de succomber lentement, la mort et les funérailles circonstanciées de Titurel, le vieux père d'Amfortas, et la fin symbolique du cygne blessé, tué par Parsifal alors qu'il vole au-dessus de lui.

La conscience de la mort sous-tend tout le Prélude de l'Acte I, même si, ainsi que le souligna Wagner, son contenu poétique se résume à trois mots : « Amour – Foi – Espérance ». La musique est un tissu de thèmes tirés de l'opéra, l'atmosphère rappelant curieusement le prélude tout aussi morbide du Rêve de Géronte d'Elgar, achevé sept ans plus tard et baignant dans ce qui a été salué comme 'la sonorité Parsifal'. Dans le contexte de tout ce qui le précède, le paisible *Enchantement du Vendredi* saint est comme une bouffée d'air frais dans l'Acte III de *Parsifal*. Écrit dans la veine la plus délicatement pastorale de Wagner, il évoque la sérénité d'une matinée de Vendredi saint au cours de laquelle Parsifal revient de sa longue quête et est consacré roi du Graal. Bien que ces pages n'incorporent pas moins de sept des thèmes les plus éloquents de l'opéra, ou ce que, dans le langage wagnérien, l'on appelle des leitmotivs, on peut tout simplement les entendre comme une splendide bénédiction, sans référence au message spécifique de chacune de ses composantes.

Écrit peu après *Rienzi* et juste avant *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* (Le Vaisseau fantôme) fit passer Wagner du statut de compositeur de seconde zone à celui de quelqu'un avec qui il allait désormais falloir compter. Achevé en 1841, ce fut le premier de ses ouvrages à traiter avec maturité de l'idée de la mort et de la rédemption de l'homme, thème auquel il reviendrait sans relâche jusqu'à la fin de sa carrière. Ce fut également le premier de ses opéras révélant son talent à l'heure de planter un décor, l'ouverture en étant un exemple sensationnel. Son ouvrage lui fut d'abord inspiré par une traversée en mer particulièrement rude, au cours de laquelle il prit quelques notes rapides. La robuste mélodie du chœur des marins (que l'on entend à peu près au milieu de l'ouverture) lui vint en écoutant les voix des membres de l'équipage du bateau à bord duquel il se trouvait pour une traversée de trois semaines, de la côte balte à Londres, Paris étant sa destination finale.

Un jour, pendant une tempête, le bateau dut mouiller à Sandwike, un port norvégien. Cet incident se grava dans

la mémoire de Wagner et quand, deux ans plus tard, il écrivit le livret du *Vaisseau fantôme*, il fit démarrer l'action en faisant trouver refuge au bateau hollandais dans le même port. Quelle que soit la superstructure psychologique qu'il édifia ensuite à partir de la légende du marin condamné à demeurer à bord de son vaisseau pour l'éternité, la partie orchestrale – ainsi que le proclame d'emblée l'ouverture – est ancrée dans le caractère changeant de la mer. Ce n'est pas pour rien que Franz Lachner, qui fut l'un des premiers à diriger l'ouvrage, déclara que chaque fois qu'il ouvrait la partition, il avait l'impression d'en voir sortir une rafale de vent. La musique évoque le fouettement des embruns, le sifflement des bourrasques dans le gréement, des visions de mâts et de voiles, de vagues houleuses et de spectres brumeux.

Mais la psychologie de cet opéra est tout aussi importante, car elle marque un tournant de la carrière de Wagner, l'éloignant de l'univers clinquant du grand-opéra du XIXe siècle, tel que peut le représenter *Rienzi*, vers les thèmes plus métaphysiques de *Tristan* et de *Parsifal*, tous deux figurant également sur ce disque. Progressivement, la mer déchaînée en vint à symboliser pour lui les tourments spirituels de ses deux personnages principaux : Senta, la maussade Norvégienne, et le Hollandais damné qu'elle parvient à sauver. Une histoire de fantôme bien connue et un combat contre les éléments s'étaient transformés en un drame traitant de rêves jungiens et de pulsions mortifères.

Pourtant, dans un même temps, l'ouverture est une pertinente réduction du matériau de l'opéra, à commencer par le son de l'orage que le vaisseau du Hollandais traverse toutes voiles dehors. Par contraste, le message d'espoir de Senta est lent et tendre, sa promesse s'accomplissant dans les dernières mesures de l'ouverture. Que son imagination ait été stimulée par le chœur piaffant des marins, empiétant sur la tempête, ou (ainsi que le prétendit aussi Wagner) par la voix de Senta, peu importe. Ces deux thèmes ont tant de notes en commun que l'un est clairement une métamorphose de l'autre.

L'opéra-comédie, telle que l'illustrent *Les Maîtres-chanteurs* (1868), était encore moins le fort de Wagner que celui de Verdi, son contemporain exact. On fait souvent remarquer que les quatre longs volets du cycle du *Ring* ne contiennent dans leur ensemble qu'une seule plaisanterie. Pourtant, tout comme Verdi conclut sa carrière avec l'éclat de rire de *Falstaff*, ainsi Wagner, occupé à écrire *Tristan* et le *Ring*, se mesure-t-il aux *Maîtres-chanteurs*, dont l'humanité et l'humour suffisent à nous faire souhaiter qu'il se soit consacré plus souvent à ce genre. Ses personnages sont réels : les citadins germaniques occupés à décider du vainqueur du concours de chant de leur ville. L'histoire des douze maîtres-chanteurs à la critique facile, des jeunes amants et des apprentis, inspira au compositeur un tissu complexe au contrepoint dramatique et musical vivement résumé dans l'ouverture. Étayée à son début et sa conclusion par la marche monumentale des maîtres-chanteurs, elle incorpore une autre marche (dotée d'un rythme martelé très beethovénien) et, faisant contraste, la musique mordorée et vaporeuse des jeunes amoureux, Eva et Walther, et la chanson pleine d'ardeur grâce à laquelle Walther finit par remporter le concours. Celles-ci ajoutent une touche romantique au flot grandiose et imperturbable de l'ouverture, et un contraste supplémentaire naît de la joyeuse entrée des apprentis, illustrée par une version allante et irrévérente de la marche d'ouverture.

Le Prélude du vaste dernier acte des *Maîtres-chanteurs* est plus lent, plus sombre, plus philosophique. Le thème de cordes ample et opulent par lequel il débute est associé à Hans Sachs, le cordonnier débonnaire au grand cœur, autour de qui Wagner construit son flamboyant portrait du quotidien de la Nuremberg médiévale. Le sonore choral pour cors et bassons qui suit annonce l'ode chanté en hommage à Sachs à la fin de l'opéra. À ce stade, les différentes relations et confrontations des personnages se sont résolues, le concours de chant (moteur d'une si grande part de l'action) a enfin été remporté par Walther, et Sachs a été dûment fêté pour avoir si bien défendu l'art sacré allemand.

Si, comme on le dit, *Parsifal* est surtout une affaire de rituels – selon un spécialiste, « l'action s'est déjà déroulée auparavant, est en train de se dérouler et se déroulera à nouveau » – *Tristan und Isolde* ne parle que de promesses dont l'accomplissement est éludé. Et en 1859, Wagner avait comme toujours trouvé exactement quel langage musical employer pour l'exprimer. Différent de celui de *Der Ring des Nibelungen*, qu'il mit temporairement de côté afin d'écrire Tristan, et de la monumentale comédie que sont *Les Maîtres-chanteurs*, il était également très éloigné de ce qui suivit dans *Parsifal*. Pourtant il s'agit indubitablement d'un chef-d'œuvre de Wagner, sans doute le plus grand de tous. Il s'agit avant toute chose d'une expression opératique du désir, audible dès la toute première et très célèbre note ou notes du prélude, qui à ce qu'il paraît fit verser des larmes au compositeur français Chabrier lorsqu'il l'entendit dans la pénombre du Théâtre du Festival de Bayreuth, construit dix-sept ans après la composition de l'opéra. L' « accord de Tristan » initial, ainsi qu'on le connaît, n'est jamais pleinement résolu avant la *Liebestod*, ou « mort d'amour » d'Isolde, plusieurs heures plus tard. Entre la première note et la dernière, les deux personnages principaux, Tristan le chevalier cornouaillais et Isolde la princesse irlandaise, contraints de prendre place sur le même bateau, évoluent de la haine à l'amour et de l'amour à la mort.

Bien que ce bateau transporte Isolde, avec Tristan pour escorte, vers le vieux roi Marke de Cornouailles, qu'elle est censée épouser, la jeune femme ne manifeste d'abord que du mépris pour le jeune chevalier insolent – après tout, il a tué son précédent fiancé au combat et l'emmène maintenant vers des noces qu'elle n'a pas souhaitées. Mais le mépris dissimule le véritable problème d'Isolde. Elle est amoureuse de lui, même s'il faut le symbolique philtre d'amour, qu'elle boit en croyant qu'il s'agit de poison, pour lui faire pleinement réaliser la nature de ses sentiments. Voilà ce que nous raconte, à sa propre manière, le prélude orchestral et ce que la *Liebestod*, chantée par Isolde à Tristan qui agonise, finit par confirmer. L'orchestre élargi de Wagner est essentiel pour cet ouvrage qui traite presque exclusivement d'amour et de passion. Plus luxuriant et éloquent qu'il ne l'a jamais été, il lui arrive parfois - en fait fort souvent et c'est sûrement délibéré - de couvrir les paroles des chanteurs dans ces pages, les plus naturellement intégrées et sensuellement chromatiques que Wagner ait jamais écrites. Plus peut-être que dans tout autre drame musical, l'orchestre de *Tristan* est le moteur qui fait avancer le récit et traduit les émotions des personnages.

Conrad Wilson [Traduction : David Ylla-Somers]

SIR MARK ELDER CBE DIRECTION MUSICALE

Mark Elder est devenu directeur musical du Hallé en septembre 2000. Fréquemment invité à diriger bon nombre des principaux orchestres symphoniques et troupes d'opéra de la planète, il a été fait Compagnon de l'Empire britannique par la reine en 1989 et a remporté un Prix Olivier pour son remarquable travail à l'English National Opera, dont il a été directeur musical entre 1979 et 1993. Il a été premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la Ville de Birmingham de 1992 à 1995, et directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rochester aux USA de 1989 à 1994. Il a également été premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la BBC et des London Mozart Players. Mark Elder a reçu le prestigieux Prix de la direction musicale lors de la remise des Prix de musique classique de la Royal Philharmonic Society en 2006.

ANJA KAMPE SOPRANO

Anja Kampe a commencé ses études à Dresde, à l'Académie de musique C.M. von Weber, puis les a parachevées en Italie, au Conservatoire G. Verdi du Turin. Elle est lauréate de nombreux concours, dont le prix G.B. Viotti de Vercelli et le Prix du public du IIIe Concours de voix wagnériennes de Saarbrücken. Spécialiste de Wagner, avec notamment des débuts remarqués dans le rôle de Sieglinde aux côtés de Plácido Domingo à Washington en 2003, elle s'est produite dans les plus prestigieux théâtres lyriques de la planète dans de nombreux grands rôles.

HALLÉ

Le Hallé, premier orchestre symphonique professionnel permanent de Grande-Bretagne, fut fondé à Manchester par le pianiste et chef d'orchestre Charles Hallé, et donna son premier concert au Free Trade Hall de Manchester en 1858.

Après le décès de Charles Hallé, l'orchestre continua de se développer sous la tutelle d'éminentes personnalités telles que Hans Richter, Sir Hamilton Harty et Sir John Barbirolli. Sous la direction de Mark Elder, qui est devenu son directeur musical en 2000, le Hallé reçoit de plus en plus d'éloges et s'est vu décerner le Prix du meilleur ensemble lors de la remise des Prix de la Royal Philharmonic Society en 2005. En 1996, le Hallé s'est fixé dans sa nouvelle résidence de Manchester, The Bridgewater Hall, où il présente environ quatre-vingt concerts par an, en plus d'en donner plus de cinquante autres dans le reste du pays et sur toute la planète.

Vous trouverez plus d'information sur le Hallé en visitant son site web : www.halle.co.uk

RICHARD WAGNER

PARSIFAL, DER FLIEGENDE HOLLÄNDER, DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG, TRISTAN UND ISOLDE – AUSZÜGE

Bis 1882 hatte Wagner die eingehenden langfristigen Pläne für seine anderen Werke zur Erfüllung gebracht, seine eigenen Libretti verfasst und in Bayreuth sein eigenes progressives Theater entworfen, einschließlich des verdeckten Orchestergrabens und – im Zuge seines Strebens nach akustischer Perfektion – sträflich ungepolsterter Bestuhlung. Von Leidenschaft und Politik als Gegenstand seines Schaffens, untermauert durch Psychologie, Philosophie und den eindrucksvoll gemächlichen Fluss seiner Musik, wandte sich Wagner schließlich der Religion und der Legende der Gralsritter zu. Doch seine fortwährende Faszination für das Innenleben seiner Gestalten und die Erlösung durch Liebe und Selbstaufopferung war so gegenwärtig wie stets zuvor, in *Parsifal* versetzt mit Leiden, Buße und vor allem Mitleid. Die Titelfigur weist Verbindungen zu Lohengrin auf (der ja, was man nicht vergessen sollte, Parsifals Sohn war) und sogar zum sterbenden Tristan, auch wenn Wagners Vorhaben, Parsifal als Pilger zu Tristan zu schicken, nie verwirklicht wurde. Sein "Bühnenweihefestspiel", wie er selbst es nannte, war auch so schon todesbewusst genug in seiner Betonung der unheilbaren Wunde, an der Gralskönig Amfortas langsam dahinzusiechen scheint, der Schilderung des Todes und der ausführlich dargestellten Beisetzung von Amfortas' hochbetagtem Vater Titurel und dem symbolischen Schuss auf den verwundeten Schwan, den Parsifal tötet, als er über ihm dahinfliegt.

Das Wissen um den Tod durchzieht das Vorspiel zum ersten Akt, obwohl sein poetischer Gehalt, auf dem Wagner bestand, in drei Worten zusammengefasst ist: "Liebe - Glaube - Hoffnung". Die Musik ist ein Gewirk von Themen aus der Oper selbst, wobei die Atmosphäre seltsam an das ähnlich todesbewusste Vorspiel zu Elgars sieben Jahre später vollendetem *Dream of Gerontius* erinnert, von dem behauptet wurde, er sei vom "Parsifal-Klang" durchzogen. Im Kontext alles Vorangehenden stiehlt sich die kühle Karfreitagsmusik wie ein Hauch frischer Luft in den dritten Akt von *Parsifal*. In Wagners empfindsamster Pastoralstimmung gehalten, beschwört sie die gelassene Ruhe eines Karfreitagmorgens, in dessen Verlauf Parsifal von seiner langen Suche zurückkehrt und zum Gralskönig gesalbt wird. Obwohl die Musik sieben der bedeutendsten Themen (in Wagners Sprachgebrauch "Leitmotive") der Oper umfasst, kann man sie ohne weiteres schlicht als wunderschöne Segnung hören, ohne die Hinweise auf spezifische Aussagen der einzelnen Bestandteile in Betracht zu ziehen.

Bald nach *Rienzi* und kurz vor dem *Tannhäuser* entstanden, verwandelte *Der fliegende Holländer* Wagner von einem eher belanglosen Komponisten in einen von ganz erheblichem Belang. Das 1841 vollendete Werk war das erste, in dem er in reifer Form das Motiv von Tod und Verklärung behandelte, ein Thema, das er bis ans Ende seines Lebens unerbittlich weiter erforschen sollte. Dies war auch die erste seiner Opern, in der sein Flair für Klangmalerei zum Tragen kam, und die Ouvertüre ist dafür ein sensationeller Beleg. Die unmittelbare Inspiration war eine traumatisch rauhe Seereise, während der er kurze Aufzeichnungen machte. Die herzhafte Melodie des Matrosenchors (der um die Mitte der Ouvertüre zu hören ist) fiel ihm ein, als er auf einer dreiwöchigen Passage von der Ostseeküste nach London (auf dem Weg nach Paris) den Stimmen der Schiffsmannschaft lauschte.

Während des Sturms musste das Schiff einmal im norwegischen Hafen Sandwike Schutz suchen. Der Vorfall blieb Wagner im Gedächtnis, und als er zwei Jahre später am Libretto zum *fliegenden Holländer* schrieb, ließ er die

Handlung damit beginnen, dass das Geisterschiff in eben diesem Hafen Unterschlupf sucht. Mochte er auch später der Legende vom Seemann, der dazu verdammt ist, für alle Zeit an Bord seines Schiffes zu verharren, mit seinem eigenen psychologischen Überbau versehen, so blieb doch die Orchesterstimme – wie die Ouvertüre unmittelbar verkündet – den Stimmungen des Meeres verhaftet. Nicht umsonst erklärte Franz Lachner, einer der ersten Dirigenten des Werks, aus der Partitur scheine einem jedes Mal, wenn man sie aufschlage, eine Seebrise entgegenzuwehen. Die Musik beschwört das Peitschen der Gischt herauf, das Pfeifen des Sturms in der Takelage, Visionen von Masten und Wanten, stampfender Dünung, verschleierten Gespenstern.

Aber die Psychologie der Oper ist von ebensolcher Bedeutung, denn sie markiert einen bedeutenden Wendepunkt In Wagners Schaffen, weg von der grellen Welt der großen Oper des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie noch *Rienzi* darstellte, und hin zum eher metaphysischen Material von *Tristan* und *Parsifal*, die auf der vorliegenden CD ebenfalls vertreten sind. Allmählich begann die stürmische See die geistigen Qualen der beiden Hauptfiguren zu symbolisieren, von Senta, dem grüblerischen norwegischen Mädchen, und dem verdammten Holländer, den sie erlöst. Eine bekannte Gespenstergeschichte und ein Kampf gegen Naturgewalten hatten sich in ein Drama um Todessehnsüchte und eine Traumwelt im Sinne C.G. Jungs verwandelt.

Doch ist die Ouvertüre zugleich eine zwingende Verdichtung von Material aus der Oper selbst, angefangen mit dem Klang des Sturms, durch den das Schiff des Holländers heransegelt. Sentas Hoffnungsbotschaft ist im Gegensatz dazu langsam und zärtlich, ihre Verheißung erfüllt sich in den glühenden Schlusstakten der Ouvertüre. Ob es der stampfende Matrosenchor war, der sich in das Unwetter drängt, oder (wie Wagner ebenfalls behauptete) die Stimme der Senta, die seine Phantasie anregten, ist nicht von besonderer Bedeutung. Die beiden Themen haben so viele Noten gemeinsam, dass eines zweifellos als Metamorphose des anderen entstand.

Opernkomik im Sinne der *Meistersinger* (1868) war noch weniger Wagners Stärke als die seines gleichaltrigen Zeitgenossen Giuseppe Verdi. Es wird oft angemerkt, dass in den vier langen Teilen des *Ring-Zyklus* nur ein einziger Witz vorkommt. Doch ebenso wie Verdi seine Laufbahn mit dem Spaß des Falstaff beendete, so machte sich Wagner inmitten der Arbeit an *Tristan* und dem *Ring* an die *Meistersinger*, deren Menschlichkeit und Humor einen wünschen lassen, er hätte sich öfter Derartigem zugewandt. Die Figuren sind realistisch: Man sieht die Bürger von Nürnberg bei der Entscheidung darüber, wer den örtlichen Gesangswettbewerb gewinnen soll. Die Geschichte von den zwölf rechthaberischen Meistersingern, den jungen Liebenden und den Gesellen entlockte dem Komponisten ein verschlungenes Gewebe dramatischen und musikalischen Kontrapunkts, das in der Ouvertüre lebhaft umrissen wird. Am Anfang und Ende untermauert vom monumentalen Marsch der Meistersinger, beinhaltet sie einen weiteren Marsch (mit stampfendem Beethovenschen Rhythmus) und im Gegensatz dazu die goldene, fein gesponnene Musik der jungen Liebenden Eva und Walther sowie das feurige Lied, mit dem Walther schließlich den Wettbewerb gewinnt. Letztere Teile vermitteln dem groß angelegten, unerschütterlichen Fluss der Ouvertüre einen Hauch von Romantik, und einen weiteren Kontrast bildet der fröhliche Auftritt der Lehrbuben, angekündigt durch eine schnelle, respektlose Version des einleitenden Marschs.

Das Vorspiel zum umfangreichen Schlussakt der *Meistersinger* ist langsamer, düsterer, abgeklärter. Das üppige, breit angelegte Streicherthema, mit dem es beginnt, steht in Verbindung zu Hans Sachs, dem gutherzigen Schuster, um den Wagner sein überschwängliches Porträt vom Leben im mittelalterlichen Nürnberg kreisen lässt. Der volltönende Choral für Hörner und Fagotte, der nun folgt, nimmt die Ode zum Lob von Hans Sachs vorweg, die am Ende der Oper gesungen wird. An diesem Punkt sind die verschiedenen menschlichen Beziehungen und Konfrontationen ausgeräumt, den Gesangswettbewerb (der einen so großen Teil der Handlung bestimmt) hat Walther gewonnen, und Sachs ist für seine hingebungsvolle Wahrung der heiligen deutschen Kunst in vollem Maße geehrt worden.

Wenn es stimmt, dass *Parsifal* ganz vom Ritus getragen ist – die Handlung, meint eine Autorität, habe sich in der Vergangenheit ereignet, ereigne sich in der Gegenwart und werde sich in Zukunft wieder ereignen –, dann handelt *Tristan und Isolde* von Versprechung und entgangener Erfüllung. Um 1859 hatte Wagner wie üblich dafür genau die richtige musikalische Ausdrucksform gefunden. Anders als das Idiom im *Ring des Nibelungen*, den er vorübergehend beiseite legte, um *Tristan* zu schreiben, und anders als die breite Komik der *Meistersinger*, unterscheidet sie sich auch grundlegend von dem, was im *Parsifal* folgen sollte. Doch handelt es sich ohne Zweifel um eines von Wagners Meisterwerken, vielleicht sogar um das größte von allen. Vor allem ist es eine Oper als Ausdruck von Sehnsucht, erkennbar von den ersten Tönen des Vorspiels, die angeblich den französischen Komponisten Chabrier in der Dunkelheit des Bayreuther Festspielhauses zu Tränen rührten (der Bau wurde erst siebzehn Jahre nach der Entstehung des Werks eröffnet). Der allgemein als "Tristan-Akkord" bekannte Klang zu Beginn der Einleitung wird erst Stunden später in Isoldes *Liebestod* endgültig aufgelöst. Zwischen dem ersten und letzten Ton entwickelt sich die Beziehung der beiden Hauptfiguren (Cornwalls Held Tristan und die irische Königstochter Isolde), die gezwungenermaßen an Bord eines Schiffs zusammenfinden, vom Hass zur Liebe und von der Liebe zum Tod.

Obwohl das Schiff Isolde, der Tristan Geleit gibt, zu ihrer Hochzeit mit König Marke von Cornwall bringt, hat sie anfangs für den anmaßenden jungen Ritter nichts als Verachtung übrig – er hatte schließlich ihren ehemaligen Verlobten im Kampf getötet und führt sie nun einer ungewollten Heirat zu. Doch verbirgt ihre Verachtung Isoldes eigentliches Problem. Sie hat sich in ihn verliebt, obwohl es des symbolischen Liebestranks bedarf, um ihr dies voll zu Bewusstsein zu bringen – sie trinkt ihn in der Annahme, es handele sich um Gift. Dies teilt uns das Orchestervorspiel auf seine Weise mit, und es wird vom *Liebestod*, den Isolde dem sterbenden Tristan singt, am Ende bestätigt. Wagners vergrößertes Orchester ist elementarer Bestandteil des Werks, in dem es fast ausschließlich um Liebe und Leidenschaft geht. Üppiger und eloquenter als je zuvor überdeckt es manchmal – tatsächlich recht oft und sicherlich mit Absicht – die Worte der Sänger mit Musik, die fließender integriert und sinnlicher chromatisch ist als alles andere, das Wagner je geschrieben hat. Wohl mehr als in irgendeinem anderen Musikdrama wird hier das Orchester als Motor eingesetzt, der die Handlung vorantreibt und die Gefühle der Figuren enthüllt.

Conrad Wilson [Übersetzung: Bernd Müller]

SIR MARK ELDER CBE DIRIGENT

Mark Elder wurde im September 2000 zum Musikdirektor des Hallé berufen. Er ist als Gast zahlreicher führender Sinfonieorchester und Opernbühnen gefragt; 1989 verlieh ihm die britische Krone den Orden CBE, und im selben Jahr wurde er für seine hervorragende Arbeit an der English National Opera, wo er von 1979 bis 1993 als Musikdirektor tätig war, mit dem Olivier Award ausgezeichnet. Er war von 1992 bis 1995 Erster Gastdirigent des City of Birmingham Symphony Orchestra und von 1989 bis 1994 Musikdirektor des Rochester Philharmonic Orchestra in den USA. Außerdem hat er als Erster Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra und der London Mozart Players gewirkt. Im Jahre 2006 wurde ihm von der Royal Philharmonic Society der prestigeträchtige Dirigentenpreis verliehen.

ANJA KAMPE SOPRAN

Anja Kampe begann Ihre Ausbildung an der Dresdener Hochschule für Musik C.M. von Weber und ging dann nach Italien, wo sie ihre Studien in Turin am Konservatorium G. Verdi abschloss. Sie hat zahlreiche Wettbewerbe gewonnen, darunter den G.B. Viotti-Preis in Vercelli und den Publikumspreis beim Dritten Internationalen Gesangswettbewerb für Wagnerstimmen in Saarbrücken. Sie hat sich auf Wagner spezialisiert, gab ihr gefeiertes Debüt als Sieglinde 2003 in Washington an der Seite von Plácido Domingo und ist in vielen Hauptrollen an den führenden Opernhäusern der Welt aufgetreten.

HALLÉ

Hallé, das älteste professionelle Sinfonieorchester Großbritanniens, wurde in Manchester von dem Pianisten und Dirigenten Charles Hallé gegründet und gab dort in der Free Trade Hall im Jahre 1858 sein erstes Konzert.

Nach Hallés Tod im Jahr 1895 entwickelte sich das Orchester unter der Leitung herausragender Persönlichkeiten wie Hans Richter, Sir Hamilton Harty and Sir John Barbirolli weiterhin fort. Unter der Leitung von Mark Elder, der im Jahre 2000 zum Musikdirektor berufen wurde, hat das Hallé noch an Renommee gewonnen und wurde 2005 von der Royal Philharmonic Society mit deren Ensemblepreis ausgezeichnet.

1996 bezog das Hallé in Manchester sein neues Domizil, die Bridgewater Hall, wo es rund achtzig Konzerte im Jahr gibt, sowie über fünfzig weitere im eigenen Land und in aller Welt.

Weitere Informationen über das Hallé hält die Website des Orchesters bereit: www.halle.co.uk

ISOLDE

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet –
seht ihr's, Freunde,
seht ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
sternumstrahlet
hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
mutig schwillt,
voll und hehr
im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen,
wonnig mild,
süsser Atem
sanft entweht –
Freunde! Seht!
Fühlt und seht ihr's nicht?
Hör' ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend,
alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
in mich dringet
auf sich schwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen

ISOLDE

How softly and gently
he smiles,
how sweetly
he opens his eyes –
Can you see, friends,
can you not see?
How he glows
ever brighter,
soaring on high,
amid sparkling stars?
Can you not see?
How his heart
swells with pride,
pounding bravely
in his breast?
How sweet breath
raptly and gently
escapes
his lips –
Friends! Look!
Can you not feel and see it?
Do I alone
hear this melody,
so wondrously
and gently
sounding from him,
lamenting in bliss,
all-revealing,
gently reconciling,
piercing me,
soaring aloft,
blissfully echoing
and ringing round me?
Are these waves
of gentle breezes
resounding clearly,

ISOLDE

Comme son sourire
est doux et léger,
comme il ouvre grand
ses yeux –
le voyez-vous, mes amis,
ne le voyez-vous pas ?
Comme il resplendit,
toujours plus radieux,
comme il s'élève,
environné d'étoiles ?
Ne le voyez-vous pas ?
Comme son cœur
se gonfle de courage,
comme il bat, noble et vaillant
dans sa poitrine ?
Comme ses lèvres
à la douceur de velours
exhalent tendrement
un souffle suave –
Mes amis ! Voyez !
Ne le sentez-vous pas, ne le voyez-vous pas ?
Suis-je donc la seule
à entendre cette mélodie qui,
si merveilleuse
et aérienne,
joyeusement plaintive,
pleine d'éloquence,
de douce clémence,
émane de lui,
me transperce,
s'élève vers le ciel,
et dont le bel écho
retentit autour de moi ?
Résonnant plus clair,
me caressant
sont-ce des ondes,

sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?
Süss in Düften
mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All –
ertrinken,
versinken –
unbewusst –
höchste Lust!

wafting around me?
Are these billows
of heavenly fragrance?
As they swell
and roar around me,
shall I breathe them,
shall I give ear?
Shall I imbibe them,
plunge beneath them?
Expire
in sweet fragrance?
In the heaving swell,
in the ringing sound,
in the cosmic stream
of the world's breath –
to drown,
to founder –
unconscious –
utmost rapture!

Translation: © Richard Stokes 2007

de douces brises ?
Sont-ce les vagues
d'effluves exquis ?
Comme elles enflent
et tournoient autour de moi,
dois-je les respirer,
les écouter ?
Dois-je les boire,
m'y immerger ?
Dois-je expirer
dans leur douceur ?
Dans le houleux torrent,
dans l'éclat résonnant,
dans le flux cosmique,
du souffle de l'univers –
me noyer,
sombrer –
Me perdre –
extase suprême !

Traduction: © David Ylla-Somers 2007

HALLÉ
MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE

FIRST VIOLINS
Lyn Fletcher
Sarah Ewins
Adi Brett
Sarah Brandwood-Spencer
Liz Rossi
Alison Hunt
Nicola Clark
Victor Hayes
John Gralak
Michelle Marsh
Philippa Jeffery
Jaso Sasaki
Anne Wilson
Susan Burnard

SECOND VIOLINS
Annabelle Meare
Judith Templeman
Catherine Yates
Paulette Bayley
Caroline Abbott
Dennis Cripps
Robert Taylor
Michael Hall
Grania Royce
Anthony Gibbs
Elizabeth Bosworth
Robert Adlard
Oliver Morris
David Rimbault
Sian Goodwin
Diana Stovell

VIOLAS
Timothy Pooley
Julian Mottram
Tom Beer
Piero Gasparini
Robert Criswell
Gemma Dunne
Anthony Bateman
Christopher Emerson
Cheryl Law
Alex Gale
David Aspen
Ros Cabot
Emile de Roubaix
Roisin Nidhuill

CELLOS
Nicholas Trygstad
Simon Turner
Dale Culliford
Peter Worrall
David Petri
Sharon Molloy
Jane Hallett
Rebecca Edwards
Clare Rowe
Simon Denton

DOUBLE BASSES
Roberto Carrillo-Garcia
Daniel Storer
Eric Whittaker
Yi Xin Han
Beatrice Schirmer
Sian Holland
Gorgi Cincievski
Gareth Sheppard

FLUTES
Katherine Baker
Joanne Boddington
Laura Jellicoe

PICCOLO
Ronald Marlowe

OBOES
Stephane Rancourt
Virginia Shaw
Andrew Petit

COR ANGLAIS
Hugh McKenna

CLARINETS
Lynsey Marsh
Rosa Campos-Fernandez
Ruth Partington
Marianne Rawles

BASS CLARINET
James Muirhead

BASSOONS
Graham Salvage
Alison Lee-Browne
Claire Gainford

CONTRABASSOON
Steven Magee

HORNS
Laurence Rogers
Tom Redmond
Julian Plummer
Richard Bourn
John Thornton
Laura Llewellyn

TRUMPETS
Gareth Small
Kenneth Brown
Alan Cramp
Gary Farr

TROMBONES
Andrew Berryman
Richard Brown
Carol Jarvis

BASS TROMBONE
Adrian Morris

TUBA
Ewan Easton

TIMPANI
John Abendstern

PERCUSSION
David Hext
Riccardo Lorenzo Parmigiani
Richard Smith

HARPS
Marie Leenhardt
Eira Lynn Jones