



Dagmar Schellenberger

cpo 999 794-2

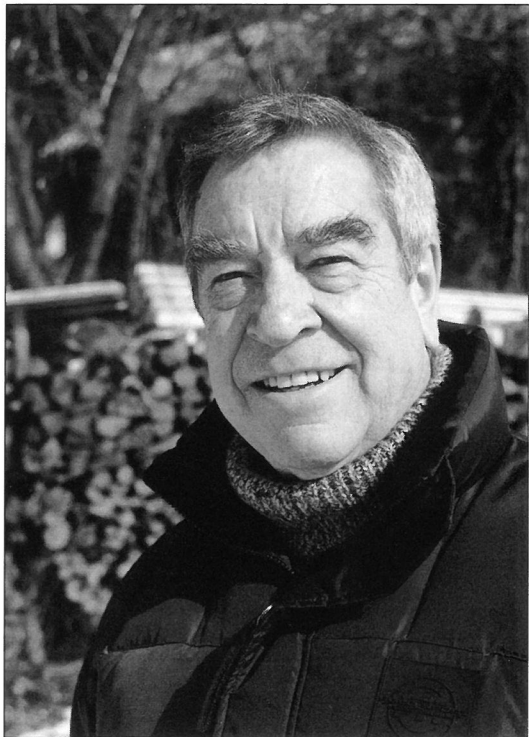
cpo



Dagmar
Schellenberger
sings
Siegfried Wagner

WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln
Werner Andreas Albert

WDR 3



Werner Andreas Albert

Siegfried Wagner (1869–1930)

Scenes & Arias

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | Der Schmied von Marienburg, op. 13
Prelude to Act II and Friedelind's Scene, Act II, 1
<i>Auf! Wer ist's? Friedelind in Not</i> | 18'43 |
| 2 | Der Kobold, op. 3
Verena's Song, Act III, 1
<i>Sag' es mir, Herr, warum so schwer</i> | 7'41 |
| 3 | Sternengebot, op. 5
Agnes' Final Song, Act III, 5
<i>Jüngling! Ahnungsloser!</i> | 5'03 |
| 4 | Schwarzschwänenreich, op. 7
Prelude to Act III and Hulda's Scene, Act III, 1
<i>Ruhe! Ruhe unbedroht</i> | 10'29 |
| 5 | Der Heidenkönig, op. 9
Ellida's Scene, Concert Version from Act I, 1 und III, 2
<i>Ja! Verraten hab' ich Radomar!</i> | 5'59 |
| 6 | Der Friedensengel, op. 10
Mita's Scene, Act II, 1
<i>Genug des Büßens</i> | 10'02 |

Rainulf und Adelasia, op. 14

7 Adelasia's Song, Act I, 10 10'22

Nein Osmund ist nicht schuldig

Sonnenflammen, op. 8

8 Scene of the Dance Interpreter, Act II,6 2'33

Artemis' Rache an Iphis

T.T.: 71'25

Dagmar Schellenberger, Soprano

Pauline Bourke, Mezzo-Soprano (Gelwa, Track 5)

Peter P. Pacht, Tenor (Gomella, Track 8)

Wilhelm Kothen, Tenor (First Conspirator, Track 8)

Josef Otten, Bass Baritone (The Tempter, Alexios, Hermit)
(Tracks 4, 8, 1)

WDR Rundfunkchor Köln (Director: Godfried Ritter)

WDR Sinfonieorchester Köln

Werner Andreas Albert

Frieden und Schutz suchende Frauen, vom Kindweib bis zur Kurtisane: Sopranpartien in den Opern Siegfried Wagners

Die Sopranpartien in den Opern von Siegfried Wagner (1869–1930) sind weit gefächert.

Zu den Kindfrauen, für die der Komponist auch als Privatperson ein Faible hatte, gehören – neben den weiblichen Hauptpartien in seinen drei Märchenopern – die Verena in seiner persönlichen Lieblingsoper »Der Kobold« (1903) und die Agnes in »Sternengebot« (1906). Verena und Agnes sind auf sehr unterschiedlichen sozialen Ebenen durch ihr Schicksal schwer belastet, beide sind nicht mehr »unschuldig«, beide können ihrer ausweglosen Situation aber doch noch etwas Positives abgewinnen. Und beide verhalten sich deutlich emanzipiert. Ihr Geschick selbst in die Hand nimmt und – im Gegensatz zu dem der beiden frühen Protagonistinnen – auch zum glücklichen Ende führt die junge, keineswegs unschuldige, äußerst raffinierte, von der dominanten männlichen Gesellschaft aber arg gebeutelte Friedelind in der Oper »Der Schmied von Marienburg« (1920).

Enttäuschung in der Liebe dominiert im Wesen der Protagonistinnen der Opern »Schwarzschanenreich« (1911), »Der Heidenkönig« (1913) und »Der Friedensengel« (1914): Hulda, zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt, lässt die wenigen außergewöhnlichen Situationen ihres allzu kurzen Lebens Revue passieren, das Leben der Ehebrecherin Ellida bleibt auch in der nebenehelichen Beziehung unerfüllt, und Mita hat nach dem Freitod ihres Geliebten, des verheirateten Willfried, in einem Kloster Schutz gesucht. Alle drei Frauen, wie übrigens auch Verena

in »Der Kobold«, finden im jeweiligen weiteren Verlauf der Oper den Tod.

Adelasia (»Rainulf und Adelasia«, 1922) wird zu einer »ehrbaren Dirne« à la Jean-Paul Sartre, um den ihr verhassten Rainulf als Missetäter zu überführen. Sie kommt mit dem Leben davon, aber auch diese Opernhandlung endet tragisch.

Nur scheinbar besser ergeht es der mit den Verschwörern gegen den byzantinischen Kaiser Alexios verbündeten, namenlosen Tanzdeuterin in »Sonnenflammen« (1912); ihr Auftritt umfasst nur eine einzige Szene im Zentrum der Oper; vermutlich wird sie, wie die anderen Verschwörer auch, im dritten Akt hingerichtet.

Mit dem Auftakt eines emphatischen Oktavaufschwungs beginnt der zweite Akt von Opus 13, »Der Schmied von Marienburg«, bewegt in Es-Dur. Friedelind, die in der ersten Szene des ersten Aktes, bei einem verbotenen Liebesgelage, von ihrem Stiefvater erwischt und anschließend ins Haus eingesperrt worden war, hat sich zum Einsiedler in den Wald geflüchtet. Der väterliche Freund soll ihr raten und helfen. Sie verrät ihm, dass – entgegen dem strikten Keuschheitsgelübde der Ordensritter – der junge Ritter Alfred eine leidenschaftliche Beziehung mit ihr hat. Ihr Vater, der Bürger Willekin, hasst die Ordensritter (vgl. *cpo* 999 684–2) ohnehin und glaubt nun, eine willkommene Gelegenheit gefunden zu haben, diese öffentlich anzuklagen. Friedelinds Erzählung des heimlichen, verlarvten Treffens in einer Spelunke, führt über H-Dur nach A-Dur, der vorherrschenden Tonart in der realen Szene am Anfang der Oper. Friedelind berichtet dem Einsiedler über ihre grundsätzlichen Probleme mit dem Vater und seiner Lieblosigkeit. Die Mutter, die bei ihrer Geburt gestorben ist, hatte offenbar ein Geheimnis, von dem Grete, die

Magd, Friedelind berichtet hat. Offenbar ist jemand anderer ihr lieblicher Vater; Friedelind hofft inständig, ihre Mutter habe sich schuldig gemacht. In Es-Dur jubelt die junge Frau ihre – der geltenden Moral inadäquate, dem Weltbild Siegfried Wagners entsprechende – Meinung hinaus: »Alles ist heilig, was das Herz gebietend will!« In As-Dur malt sie sich die außereheliche Liebesbeziehung ihrer Mutter in glühenden Farben aus. Wieder in Es-Dur fragt sie sich, wo der einsame Freund der Mutter, ihr lieblicher Vater, verborgen sein könne, der eine Locke der Mutter als Erkennungszeichen auf der Brust trage. Der Einsiedler, der vordem mit einigen Einwürfen versucht hatte, Friedelinds Emphase zu beschwichtigen, verstummt immer mehr. Tatsächlich ist Friedelind mit ihren Fragen auf dem richtigen Wege: so, wie sie sich ausmalt, dem Vater nahe zu sein, hat sie – Bratschen- und Harfenarpeggien lassen daran keinen Zweifel – ihren echten, lieblichen Vater bereits gefunden.

Die Szene der Verena aus Opus 3, »**Der Koldob**«, knüpft direkt an das Vorspiel zum dritten Akt (vgl. *cpo* 999 427–2) an. In reinem F-Dur steht die Einsamkeit des Waldes, in die Verena nach den schrecklichen Erlebnissen im Schloss, wo sie schließlich den Grafen niedergestochen hat, geflohen ist. Hier begegnet sie ihrem väterlichen Freund, dem alten Ekhart, wieder, dessen mildes Hauptthema nun vom Horn erklingt (vgl. seine Themen im Monolog des Grafen, *cpo* 999 684–2). Ekhart wird ihr Aufklärung verschaffen über das Wesen der Kobolde und über Verenas hiermit verknüpftes Schicksal. Während Ekhart Verena Wasser holt, betrachtet sie – in G-Dur – Himmel und Wolken und hält Zwiesprache mit Gott. Ihr Leid ist so groß, dass sie lieber bereits im Mutterschoß gestorben wäre. Das Thema ihrer Kla-

ge, wie es bereits im Vorspiel zu diesem Akt erklingen war, stellt sich ein, gefolgt von einem drängenden Streicherlauf: Verena erfleht vom Himmel ein Zeichen seiner Huld. Dem inständigen Warten auf ein Wunder antworten leere Oktaven der Hörner und Violinen als »Schweigen, lebender Tod«. Gleichwohl findet Verena ihren Selbstmut, ihr Gottvertrauen – in E-Dur – wieder.

Von der Fragestellung, ob man in der Kenntnis eines Horoskops der Aussage Folge leistet oder diese zu durchkreuzen sucht, handelt Opus 5, die 1906 vollendete Oper »**Sternengebot**«. Agnes, die Tochter der Salierherzogs Konrad, liebt den Feldherrn Helferich. Der hat sich, um die Mordabsichten des Herzogs zu durchkreuzen und dem jungen Heinrich zu seinem Recht zu verhelfen, zum Anwalt der Aussage des Sternengebots gemacht und sich selbst in Schuld verstrickt. Er führt Heinz (Heinrich den Kolwen, den späteren König Heinrich der Vogler) der Herzogstochter zu und zieht, um seine Schuld zu sühnen, auf einen Kreuzzug. Agnes' Schlussgesang beginnt in D-Dur. Die Herzogstochter erklärt dem jungen Heinz die Zusammenhänge; hierzu erklingen das Thema des Seherspruchs und das Motiv der Sterne. Agnes' persönliche Konsequenz zeigt ein neues, sequenziertes Thema auf. In F-Dur klingt das Thema ihrer jubelnden Liebe zu Helferich, erhöht in ein leuchtendes, von Harfen umrauschtes Fis-Dur, wenn sie das Gebot des Herzens über das der Sterne stellt (vgl. das Vorspiel zum 2. Akt, »Herzensgebot«, *cpo* 999 378–2). Ihrem Gelöbnis, ewig Helferich anzugehören – wieder in D-Dur – folgen die Rufe des in der Ferne dem abziehenden Helferich z jubelnden Volkes. Mit dem Thema des Herzensgebots, in den Bratschen konterkariert vom Thema des Schicksalszwanges, klingt die Oper aus.

Mit einem zweimaligen Aufschrei im Fortissimo beginnt die musikalische Einleitung zum dritten Akt von Opus 7, »**Schwarzschanenreich**«. Sie zeichnet das Warten der Kindsmörderin Hulda auf ihre Hinrichtung. »Im Tempo mäßig bewegt, im Ausdruck leidenschaftlich«, umreißt das Eröffnungsthema ihre Sehnsucht nach Erlösung von Gewissensqualen. Ein zweites Thema, bereits im ersten Akt erklingen, zeichnet Huldas psychische Zerrissenheit. Nach einem abschließenden Fortissimoakkord leitet eine einsame Flöte über in den Kerker. Hulda erwartet den Tod als Freund, aber sie bewegt der Zweifel, ob ihr des Himmels Gnade zuteil wird. Dieses Thema, wie auch das der sich anschließenden Bitte erklingt bereits im Vorspiel der Oper (vgl. *cpo* 999 377–2). Der Gedanke, dass sie mit der Schuld des Kindmordes Liebholds Frau geworden ist, quält Hulda; erneut ertönt dabei das Thema ihrer psychischen Zerrissenheit. Insbesondere fürchtet sie, die alte Leidenschaft zu ihrem Verführer könne wieder aufflammen. Hierzu ertönen die bereits aus dem Vorspiel bekannten Motive des schwarzen Reiters, Huldas sinnliches Begehren und das des nahenden Verführers, mündend in den Klagegout, mit dem das Vorspiel eröffnet worden war. Reue und Angst folgt der Mut im Gedanken an ihren Mann, der sie vor sich selbst beschützen möge. Unwillkürlich vergleicht sie ihn mit einem Aar, – und da ist das Bild der schwarzen Schwäne, des verführerischen Schwarzschanenreichs nicht weit. In Huldas Vision kämpft der zu einem Adler mutierte Ehemanns mit dem sie bedrängenden Versucher, der mal als schwarzer Reiter, mal als schwarzer Schwan erscheint. In ihrer Vorstellung werden die Mauern des Kerkers transparent und geben den Blick frei auf einen unterirdischen See und ein »zart erleuchtetes Schloss«. »Ganz zuletzt erblickt man, vorn

im Schilf liegend, die Gestalt des ‚schwarzen Reiters‘, in einen dunklen Mantel gehüllt. Zu seinen Worten legt er die Hülle ab und steht als schöner Jüngling da, der Hulda zu sich ruft.« In H-Dur erklingen nun die erstmals im vierten Abschnitt des Vorspiels vorgestellten Weisen der schwarzen Schwäne (vgl. auch in der Erzählung Ursulas, *cpo* 999 651–2). Lust und Reue kämpfen musikalisch in Hulda, die sich schon bezwungen glaubt, aber der Gedanke an Liebhold gibt ihr Kraft: mit einem h' bezwingt und endet sie ihre Vision des »Schwarzschanenreichs«.

Ellida, in wohl nicht ganz zufälliger Verwandtschaft mit Ibsens »Frau vom Meer«, heißt die weibliche Hauptrolle in Opus 9, »**Der Heidenkönig**«. Die Uraufführung der 1913 vollendeten Oper hat der Komponist nicht mehr erlebt. Einen Teil der zweiten Szene des dritten Aktes, einen Dialog zwischen den Rivalinnen Ellida und Gelwa, hat Siegfried Wagner zu einer Konzerfassung erweitert. 32 einleitende Takte sollen auf den Grundkonflikt zusteuern, zehn abschließende Takte, mit Wiederholung des »Weh'-Rufes, bilden den Schluss dieser Szene in B-Dur, wobei in der Konzertversion die Sopranstimme Gelwas, das Englischhorn und die Bassklarinette ad libitum stehen und bei Konzertaufführungen zumeist fortfielen. (Die vorliegende Einspielung folgt in der Ausführung jedoch der Opernpartitur, also mit der Stimme der Gelwa, mit Englischhorn und Bassklarinette.) Ellida ist die Frau des von den Wenden zu ihrem König erwählten Radomar, die nach einem Seitensprung mit dem Polen Jaroslaw (vgl. *cpo* 999 684–2) zu Radomar zurückgekehrt ist. Mit Gelwa, die sich Radomar nach dem Verschwinden Ellidas bereits halbwegs verlobt geglaubt hatte, führt Ellida ein Streitgespräch. In ihrer Begeisterung für Radomar, für den sie gern eine adäquate Frau finden

würde, äußert sich Ellidas Liebe zu ihrem Mann. In der Szene der Oper konstatiert Ellida kurz zuvor: »mein Herz ist ihm treu, verrieth ihn auch mein Leib!« Selbst Gelwa konstatiert verwundert Ellidas Begeisterung. Im Violoncello erklingt ein Motiv, das der Hörer vom Ende des Zwischenspiels »Gloube« kennt (vgl. **cpo** 999 378–2), es ist verknüpft mit Radamar. Ellida besingt die Tage ihrer früheren, ungestörten Beziehung zu und mit ihm. Das Thema ihrer jungen Liebe ist zunächst nach Mall getrübt, bricht sich aber dann doch jubelnd in Dur Bahn. Das Thema von Radomars Schmerz um Ellida erklingt in Es-Dur, wenn sie das Glück für ihn erwünscht. Gelwas korrespondierende Gesangslinie wird bestimmt vom Motiv ihres Hochmuts; aber mehr und mehr wird sie irritiert. Sie definiert Ellida als eine »zerriss'ne Seele«, während das Thema von Ellidas Reue erklingt.

Mit einem bald in Fußklänge verhallenden Wehruf des ganzen Orchesters beginnt der zweite Akt von Opus 10, »**Der Friedensengel**«. Der dreizehntaktigen Einleitung schließt sich ein unisono vargetragenes, später zu einem vierstimmigen Satz erweitertes »Stabat Mater« der Nonnen an. Ihr Prozessionsgesang setzt ein mit der zweiten Strophe des mittelalterlichen Hymnus'. Siegfried Wagner dürfte das trochäische Reimgebet »Stabat Mater« sowohl aus der Palestrina-Bearbeitung seines Vaters, als auch aus dem Oratorium »Christus« seines Großvaters gekannt haben, und vermutlich war es ihm auch bekannt aus den »Quattro pezzi sacri« seines hoch verehrten Vorbilds Giuseppe Verdi. Mita, einer der Nonnen, war der Zuschauer im ersten Akt als der lebenslustigen Geliebten des verheirateten Willfried begegnet. Nach dessen Selbstmord hat sie sich in ein Kloster geflüchtet. Aber sie beteiligt sich nicht am nächtlichen Prozessionsgebet, sondern reflektiert im Klostergar-

ten, vor einem Heiligenbild, ihre Vergangenheit. Verblüffend sind dabei die jeweiligen Parallelen und Reibungen der Reflexion Mitas auf der einen und der Worte des »Stabat mater« auf der anderen Seite. Das »et tremebat«, das Zittern, fehlt in Siegfried Wagners Vertanung, während das Leid der Mutter Maria am Kreuz, beim Freitod ihres Sohnes, gleichgesetzt wird mit den rückschauenden Leiden Mitas beim Freitod ihres Geliebten. Mita klagt sich an, das Glück von Willfrieds Frau Eruna zerstört zu haben, fühlt sich jedoch nicht schuldig am Tod Willfrieds. Bei ihrer Metapher des klösterlichen Lebens, »düst'rer Kerker, Leben-Ertöten«, rutscht ihre Singstimme unwillkürlich in die Weise der Nonnen. Das Zitat des »Stabat Mater« endet mit dem Halbabschnitt der siebten Strophe. Kaum ist das »vixero« der Nonnen auf ihrer Prozession durch den Kreuzgang verklungen, so folgert Mita »Dann sind wir frei!«. Durch Gebet und Fasten hat sie ihre Psyche befreit von Schuldempfinden, ihr Herz strebt wieder Sonne, Lust und Lachen zu. Emphatische Aufschwünge der Stimme zeigen, wohin sich die bislang jugendliche Partie nach einem Umbau-Zischenspiel im anschließenden Friedensgesang (beide sind hier nicht mit aufgenommen) entwickeln wird: zu einem hochdramatischen Sopran. In Mitas Erinnerung an ihre Jugendliebe Reinhold erklingt sein draufgängerischer keckes Motiv, das der Hörer aus dem Konzertstück für Flöte (vgl. **cpo** 999 427–2) kennt. Reinholds einstige Worte klingen in ihr nach, und immer feuriger fasst sie – und mit ihr das Orchester – den Entschluss, das Kloster zu verlassen um zu Reinhart aufzubrechen. Mit den Worten ihres Abschieds, »betet nur zu, in herber Pein, ihr törichten Nonnen«, fällt Mita letztmals zurück in die Weise des Nonnengesangs. Aber im Gegensatz zu den »Himmelsbräuten« schwingt sie sich

auf zu ihrer Bestimmung als »Erdenbraut«. Opus 14, die im Jahre 1922 vollendete Oper »**Rainulf und Adelasia**«, harrt nach der Uraufführung. Auch diese Oper ist durch zahlreiche Motive mit dem musikdramatischen Gesamtwerk Siegfried Wagners verknüpft. Die große Szene der Adelasia am Ende des ersten Aktes, die kurz nach Osmunds Abschied folgt (vgl. **cpo** 999 684–2), ist in G-Dur gehalten. Adelasia, von Osmunds Schuldlosigkeit überzeugt, entschließt sich, Rainulf zu überführen. Das Thema der bereits aus dem Vorspiel zu dieser Oper (vgl. **cpo** 999-378–2) bekannten Klage der mit einem Meineid gestorbenen Mutter Rainulfs und Osmunds erklingt in Violoncelli und Kontrabässen. Die »Verdammnis« gemahnt musikalisch an die Satans-Saat der Verschwörer in »Wahnopfer«. In den Flöten klingt das Thema der Schuld Rainulfs an, dem sich das Thema der Lüge in Flöten und Klarinetten anschließt. Sextolenketten in H-Dur künden von Adelasias Wunsch, Licht in das Dunkel zu bringen. Wieder in G-Dur entschließt sie sich, diese Aufgabe selbst zu übernehmen. Stimmen der Kobolde, wie sie erstmals in Opus 3, »Der Kobold«, erklingen waren, warnen Adelasia, sie müsse ihre Tugend opfern und werde doch scheitern. Gleichwohl bleibt Adelasias Entschluss, mit dem aus dem Vorspiel bekannten Thema, bestehen. (Wenn sie von ihrer Ehrlosigkeit singt, gemahnt die Figur der Violinen an Friedelinds Angst, ihr Geliebter werde »ehrlos aus der Burg verbannt«.) Noch einmal braust das lichte Thema der Sextolenketten auf. Adelasia versichert sich der Hilfe der Schutzengel, wobei das Thema der »guten Geister« aus dem 1924 entstandenen Hochzeitslied ertönt. Entfernt klingt aber auch Luises Gebet an die Schutzengel aus dem »Bärenhäuter« an (vgl. das Vorspiel zum 3. Akt »Der Bärenhäuter«, **cpo** 999 300–2).

Die Sextolen umrauschen die Worte »der Liebe heilige Glut«. Während Bassklarinette, Fagotte, Violoncelli und Kontrabässe das Thema von Rainulfs Schuld, das die Ouvertüre eröffnet hatte, verbreitert nochmals aufnehmen, endet, mit der musikalischen Idee von Adelasia Opfermut, der erste Akt mit crescendoierenden Paukenwirbel im Fortissimo in G-Dur.

In den zweiten Akt von Opus 8, der am Hofe von Byzanz spielenden Oper »**Sonnenflammen**«, ist eine Tanz-Pantomime in d-Moll integriert, die im wesentlichen mit zwei Themen arbeitet, dem wild aufrührerischen der von Artemis zum Kampf gegen die Mänaden aufgereizten Priesterinnen der Aphrodite und dem Thema der priesterlichen Würde.

»Die Tanzdeuterin tritt vor und setzt sich mit einer Harfe zu den Stufen des Thrones«, wie es in der Regieanmerkung des Komponisten heißt. Hier erklärt sie den Inhalt der Tanzhandlung: »Artemis tritt auf, ihr folgt das Heer der Mänaden. Die Göttin reizt sie an, die Schmach, die ihrer Priesterin angetan wurde, an Iphis zu rächen. (...) Unter den Tänzern (die als Jünglinge kostümiert, von den Mänaden verfolgt werden) stehen einige vorn rechts. Es sind die Verschwörer, die im geeigneten Moment, wenn die als Artemis gekleidete Tänzerin das Zeichen gibt, auf Alexios mit dem Dolche stürzen werden. (...) Während der Tanzszenen sprechen vorn rechts zwei der als Tänzer verkleideten Verschwörer leise zueinander.« Der Hofnarr Gomello hat dem Kaiser Alexios den auf ihn beabsichtigten Anschlag verraten und beruhigt ihn während des Tanzes. »Die Mänaden rüsten sich zu erneuertem Kampfe. Phila fleht Artemis und die Priesterinnen um Gnade. Erneuter wilder Mänadentanz mit der Jagd auf Iphis. Dabei geben sich die Tanzenden geheime Zeichen, dass es Zeit ist, das Attentat auszuüben. Philo ist dazu bestimmt. Die Darstellerin der

Phila schleicht plötzlich unbemerkt zum Kaiser und sticht nach seiner Brust. Die übrigen Verschworenen stürzen sich ebenfalls auf den Kaiser. Doch Gomella hatte Schutz organisiert. Die Tänzer und Tänzerinnen werden gefesselt. Der Kaiser wird nur leicht verwundet.«

Engelbert Humperdinck soll 1915 in Berlin, nach einem Konzert mit Ausschnitten der in Byzanz spielenden Oper zu seinem Schüler Siegfried Wagner gesagt haben: »Errötend folgt er Salomes Spuren!« Der wilde Mönadentanz zeigt tatsächlich eine gewisse kompositorische Verwandtschaft der in ihrer Jugend miteinander befreundeten Komponisten und Zwillingsschwestern Richard Strauss und Siegfried Wagner.

Peter P. Pacht

Dagmar Schellenberger

Dagmar Schellenberger erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden und gewann noch als Studentin den Internationalen Dvorak-Gesangswettbewerb in Karlsbad.

Als langjähriges Mitglied der Komischen Oper wurde Sie in MozartPartien gefeiert: Susanna und Contessa im Figaro, Pamina in der Zauberflöte, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Donna Anna und Donna Elvira im *Giovanni*.

Für ihre Agathe im *Freischütz*, die sie auch an der Frankfurter Oper gesungen hat, erhielt sie den Kritikerpreis der Berliner Zeitungen. Seit 1995 ist Dagmar Schellenberger freiberuflich tätig.

Ihr breitgefächertes Repertoire reicht von Monteverdis *Poppea* (Oper Marseille), Händels *Arianna* im

Giustino (Gastspiele von Amsterdam bis Wien) bis *Rosalinde* in der *Fledermaus* (u. a. Staatsoper Berlin und Hamburg, *Opera Bastille* Paris, *Santiago de Chile*) und die *Maria Strada* in *Matthus' Farinelli* in einer Welturaufführung, in der sie ein Kritiker der Opernwelt 98 als »Sängerin des Jahres« bezeichnete. In einer Welturaufführung sang sie die *Hildegard* in Siegfrieds *Wagners Heiliger Linde*.

Das Spektrum ihrer Gesangkunst zeigte sich vor allem bei der Verkörperung der drei Frauen in Hoffmanns Erzählungen, von der Presse überschwänglich als »tour de force« gefeiert. Gastspiele und Engagements führten sie an die Staatsopern von Berlin, München, Hamburg, Dresden und Wien, sowie u. a. Buenos Aires, New York, Amsterdam, Paris, Marseille, Straßbourg, Bordeaux, Monte Carlo, Rom, Venedig, Turin, Cagliari, Sevilla, Jerusalem, Nagoya und Tokyo.

Aber nicht nur im Opernfach ist sie zu Hause, u. a. konnte man sie in Paris als Liedsängerin hören, in Cleveland in der *Matthäus Passion* mit dem Cleveland Orchestra als Oratoriensängerin, oder mit dem Tokyo Symphony Orchestra in Beethovens 9. Sinfonie, sowie Schostakowitschs 14. Sinfonie im Gewandhaus Leipzig.

Für EMI Classics hat sie seit 1993 Gesamtaufnahmen und einige Solo Recitals aufgenommen, so Mozart Arien und »Deutsche« Arien von Händel bis Wagner und internationale Wiegenlieder in sechs Sprachen. Weitere CDs gibt es von Orfeo et *Euridice*, Humperdincks *Königskinder*, Eugen d'Alberts *Tote Augen*.

In Vorbereitung bei **cpo**: Siegfried Wagner, die Gesamtaufnahme »Heilige Linde« sowie Lehárs einzige Oper »*Tatjana*«.

Werner Andreas Albert

Mit Werner Andreas Albert bestieg in den 60er Jahren ein Dirigent aus der Schule Karajan/Rosbaud das Konzertpodium, dessen internationale Karriere am umfangreichen Katalog seiner von der Fachwelt mit höchsten Auszeichnungen prämierten CD-Einspielungen abzulesen ist. Dieser dokumentiert – um nur einige Orchester zu nennen – sowohl Alberts Zusammenarbeit mit den Bamberger Symphonikern, den Münchner Philharmonikern, den Rundfunksinfonieorchestern des Bayerischen, Hessischen, Nord- und Westdeutschen und Südwestrundfunks, wie auch seine Erfolge als Chef und Gastdirigent australischer Spitzenorchester in Sydney, Melbourne und Brisbane.

Gesamtaufnahmen jenseits des gängigen Repertoires, vornehmlich (spät-)romantischer und neu(er)er Musik, stehen im Mittelpunkt dirigentischer Neugier. Im vergangenen Jahr hat er die Aufnahme aller Orchesterwerke und Konzerte Hindemiths abgeschlossen. Die gesamte auf 15 CDs angelegte Reihe ist bei **cpo** erschienen.

Als Gesamteinspielungen präsentiert wurden vorher schon die Orchesterwerke von Hans Pfitzner, Erich Wolfgang Korngold, Robert Volkmann, Hermann Goetz und Benjamin Frankel.

Weitere 7 CDs mit Werken von Siegfried Wagner, Aufnahmen der Werke von Joachim Raff, Richard Wetz und Othmar Schoeck sowie die Gesamtaufnahme der Kompositionen von Ernst Pepping sind inzwischen abgeschlossen. Außerdem ist eine CD mit Schubert-Liedern in der Orchestrierung von Max Reger erschienen. Hier sind auch die Nordwestdeutsche Philharmonie, die Philharmonia Hungarica, das Musikkollegium Winterthur, die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, das Philharmonische

Staatsorchester Hamburg und die Radiophilharmonie Hannover unter Albert zu hören.

Sein großes Interesse gilt auch der Förderung des musikalischen Nachwuchses. So ist Albert seit über 25 Jahren künstlerischer Leiter des Bayerischen Landesjugendorchesters und Dozent an der Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg.

Seine enge Verbindung zu den australischen Orchestern, die er seit 20 Jahren inne hat, hält er weiterhin aufrecht, außerdem ist Albert Titular-Professor der University of Queensland/Australien. Das Jahr 2000 war besonders erfolgreich mit Konzerten mit den Prager Sinfonikern, Konzerten in Berlin, Ungarn, Australien und Neuseeland, und zahlreichen CD- und Rundfunkaufnahmen.

Ein besonderer Höhepunkt war die Uraufführung der Oper »*Die heilige Linde*« von Siegfried Wagner am 17. Oktober 2001 in der Philharmonie in Köln, und zwar mit dem Sinfonieorchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks und international renommierten Solisten (bei **cpo** in Vorbereitung)

From Child-Woman to Courtesan, Women in Search of Peace and Protection: Soprano Parts in the Operas of Siegfried Wagner

The soprano parts in the operas of Siegfried Wagner (1869–1930) cover a broad spectrum.

The child-women, to whom the composer as a private individual also felt a special attraction, include Verena in *Der Kobold* (1903), his own personal favorite among his operas, and Agnes in *Sternengebot* (1906) as well as the principal female roles in his three fairy-tale operas. Verena and Agnes are heavily burdened by their fate on their very different social levels. Both are no longer »innocent,« but the two do manage to gain something positive from the hopeless situation in which they find themselves. The behavior of both child-women is also quite clearly liberated. Friedelind in the opera *Der Schmied von Marienburg* (1920) takes her fate into her own hands. In contrast to both earlier child-women protagonists, she also turns things into a happy ending. She is young, in no way innocent, and very shrewd and has been exploited by the dominant male society.

Disappointment in love is the dominant character trait of the female protagonists in the operas *Schwarzschwanenreich* (1911), *Der Heidenkönig* (1913), and *Der Friedensengel* (1914). Hulda, who has been condemned to be burnt at the stake, reflects on the few extraordinary situations of her all-too-short life; the life of the adulteress Ellida remains unfulfilled even in her extramarital love; and Mita has sought protection in a convent after the suicide of her lover, the married man Willfried. All three women, as well as Verena in *Der Kobold*, meet with death in the further course of the opera.

Adelasia from *Rainulf und Adelasia* (1922) becomes an »honorable prostitute« à la Jean-Paul Sartre in order to convict Rainulf, whom she hates, of wrongdoing. Although she does not lose her life, this opera action also ends tragically.

The unnamed Dance Interpreter in *Sonnenflammen* (1912), who appears only in one scene at the center of the opera, only seemingly fares any better. She is in league with the conspirators plotting against King Alexios of Byzantium. Presumably, she too, like the other conspirators, is executed in Act III.

Act II of Opus 13, **Der Schmied von Marienburg**, begins in E flat major with animation and an emphatic octave upswing. Friedelind, who has been caught by her stepfather at a forbidden love feast in Act I, Scene 1, and then been locked in at home by him, flees to the Hermit in the woods. This fatherly friend is supposed to give her advice and help. She reveals to him that the young knight Alfred is involved in a passionate relationship with her – this in violation of the strict vow of chastity taken by the Knights of the Order. Her father, the townsman Willekin, hates the knights (cf. *cpo* 999 684–2) and now believes that he has found a welcome opportunity to press charges against them in public. Friedelind's story of the secret rendezvous of the masked lovers in a cave proceeds by way of B major to A major, the prevailing key in the real scene at the beginning of the opera. Friedelind tells the Hermit about her serious problems with her father and his lack of love. Her mother, who died at her birth, evidently had a secret, which Grete, the maid, has told Friedelind. Evidently, somebody else is her biological father, and Friedelind fervently hopes that her mother made herself guilty in this way. The young woman jubilantly proclaims her opinion of the matter in E flat major and in

a statement at odds with the moral code of the composer's times but corresponding to his view of the world, »Everything commanded by the heart is holy!« In A flat major she depicts her mother's extramarital love relationship in glowing colors. She asks, again in E flat major, where her mother's lonely friend, her biological father, is hidden, the man who wears a lock of her mother's hair on his chest as a sign of recognition. The Hermit, who has tried to calm Friedelind's passion, becomes increasingly silent. With her questions Friedelind is indeed on the right path. She imagines that she is near to her father and has indeed found her true, biological father – of this the viola sextuplets and harp arpeggios leave no doubt.

Verena's scene from Opus 3, **Der Kobold**, is linked directly to the prelude to Act III (cf. *cpo* 999 427 2). The solitude of the woods is depicted in pure F major, and it is into this solitude that Verena has fled after the horrible events in the castle, where she ended up stabbing the Count to death. Here she once again encounters her fatherly friend, the old Ekhart, whose mild main theme is now heard in the horn (cf. his themes in the Count's monologue, *cpo* 999 684–2). Ekhart will explain to her the nature of the kobolds and her fate, which is bound up with this question. While Ekhart gets water for Verena, she contemplates – in G major – the sky and clouds and converses with God. Her grief is so great that she wishes that she had died in her mother's womb. The theme of her lament, in the form in which it was heard in the prelude to this act, comes in and is followed by an urgent string scale: Verena entreats heaven for a sign of its favor. Empty octaves of the horns and violins as »Silence, living death« answer her earnest waiting for a miracle. Nevertheless, Verena again finds her courage, her trust in God, to

music in the key of E major. Opus 5, the opera **Sternengebot** completed in 1906, concerns the question whether one, on obtaining knowledge of a horoscope, should adhere to its predictions or try to thwart it. Agnes, the daughter of the Salian duke Konrad, loves the general Helferich. The general, in order to thwart the duke's murderous intentions and to help the young Heinz to get his justice, has made himself the advocate of the command of the stars and become entangled in guilt. He takes Heinz (Heinrich der Kalwe, the later King Henry the Fowler) to the duke's daughter and goes on a crusade in order to atone for his guilt. Agnes' final song begins in D major. The duke's daughter explains circumstances to the young Heinz while the theme of the astrologer's words and the motif of the stars are heard. A new, sequenced theme points to her personal consequences. The theme of her jubilant love for Helferich is heard in F major and transported into a radiant F sharp major together with the sound of harps when he places the command of the heart over the command of the stars (cf. the prelude to Act II, »Herzensgebot,« *cpo* 999 378–2). Her vow to belong eternally to Helferich – again in D major – is followed by the shouts of people jubilantly bidding farewell to Helferich in the distance as he begins journeying on his way. The opera concludes with the theme of the heart's command, which is countered in the violas by the theme of the necessity of fate.

The musical introduction to Act III of Opus 7, **Schwarzschwanenreich**, begins with two shouts in fortissimo. The shouting depicts the infanticide Hulda's waiting for her execution. The opening theme, »Moderately animated in tempo, passionate in expression,« portrays her longing after she has been released from her pains of conscience. The sec-

and theme, heard in Act I, depicts Hulda's psychic conflict. After a concluding fortissimo chord a lonely flute takes us into the dungeon. Hulda awaits death as a friend, but she is troubled by doubts: will heaven's grace be imparted to her? This theme, like that of the ensuing petition, was heard already in the prelude to the opera (cf. **cpo** 999 337–2). Hulda is tormented by the thought that she became Liebhold's wife by incurring the guilt of an infanticide; again the theme of her psychic conflict is intoned. She especially fears that her old passion for her seducer might flare up again. The motifs of the black rider, Hulda's sensuous desire, and the approaching seducer already familiar from the prelude are heard at this point and proceed into the lament with which the prelude opened. Regret and fear follow courage at the thought of her husband, who is to protect her from herself. Without thinking she compares him to an eagle, and the image of the black swans, of the seductive Realm of the Black Swans, is not far away. In Hulda's vision her husband, in the form of an eagle, fights with the Tempter who is harassing her, who appears now as a black rider, now as a black swan. In her imagination the walls of the dungeon become transparent and open up a vista to a subterranean lake and a »softly illuminated castle.« »At the very last one sees, lying in front in the reeds, the figure of the »black rider,« shrouded in a dark cloak. At his words he takes off the cloak and stands there as a handsome youth who calls Hulda to him.« The melodies of the black swans (cf. also in Ursula's narrative, **cpo** 999 651–2) first presented in the fourth part of the prelude are now heard in B major. Joy and regret battle musically in Hulda, who already believes that she has been vanquished, but the thought of Liebhold give her strength. With a b' she gains control of her

vision of the Realm of the Black Swans and concludes it. »Ellida« (certainly not entirely coincidentally related to Ibsen's *The Lady from the Sea*) is the name of the female lead in Opus 9, **Der Heidenkönig**. The composer did not live to see the premiere of this opera completed in 1913. He expanded one part of Act III, Scene 2 to form a concert version with a dialogue between the rivals Ellida and Gelwa. Thirty-two introductory measures are supposed to lead to the basic conflict, and ten concluding measures with repetition of the »woe« shout form the conclusion of this scene in B flat major, with Gelwa's soprano voice, the English horn, and the bass clarinet occurring ad libitum and usually omitted when the concert version was performed. The performance on the present recording follows the opera score, with Gelwa's voice, with English horn and bass clarinet. Ellida is the wife of Radomar, who has been chosen by the Wends as their king. After an affair with the Pole Jaroslaw (cf. **cpo** 999 684–2), she has returned to Radomar. Ellida disputes with Gelwa, to whom Radomar had thought he had been already halfway betrothed after Ellida's disappearance. Ellida's love for her husband is expressed in her enthusiasm for him, and she would gladly find a suitable wife for him. In the scene in the opera Ellida states shortly prior to this, »My heart is true to him, even if my body betrays him!« Even Gelwa, to her own surprise, finds Ellida's enthusiasm convincing. The motif heard in the violoncello is known to the hearer from the end of the interlude »Glaube« (cf. **cpo** 999 378–2) and linked to Radomar. Ellida sings of the days of her earlier, untroubled relationship to him and with him. The theme of her young love initially is darkened to minor but then jubilantly opens up a path for itself in major. The theme of Radomar's grief caused by Ellida is heard in

E flat major when she wishes him happiness. Gelwa's corresponding song line is stamped by the motif of her arrogance, but she becomes increasingly irritated. She defines Ellida as a »tormented soul« while the theme of Ellida's remorse is heard.

Act II of Opus 10, **Der Friedensengel**, begins with the whole orchestra in a shout of woe soon fading away into repentant sounds. The thirteen-measure introduction is followed by a »Stabat Mater« of the nuns presented in unison and later expanded to a fourpart texture. Their processional music begins with the second strophe of the medieval hymn. Siegfried Wagner must have known the »Stabat Mater« trochaic rhymed prayer both from the Palestrina setting by his father and from the *Christus* oratorio of his grandfather. He was probably also familiar with it from the *Quattro pezzi sacri* by Giuseppe Verdi, whom he admired greatly as a model. The audience has already encountered Mita, one of the nuns, in Act I as a woman who loves life and is the lover of the married man Willfried. After his suicide she has found refuge in a convent. Instead of participating in the evening processional prayer, however, she reflects on her past in the convent garden, before the picture of a saint. The various parallels and sources of friction between Mita's reflections and the words of the »Stabat Mater« are astonishing. The »et tremebat,« the trembling, is lacking in Siegfried Wagner's setting, while the suffering of the mother Mary at the cross, at the free death of her son, is equated with Mita's retrospective suffering for her lover's suicide. Mita accuses herself of having destroyed the happiness of Willfried's wife Eruna but does not feel that she is to blame for Willfried's death. At the metaphor of convent life, »gloomy dungeon, life-killing« her voice involuntarily slips into the

melody sung by the nuns. The citation of the »Stabat Mater« concludes with the half step of the seventh strophe. The »vixero« of the nuns during their procession through the cloister has hardly faded away when Mita concludes, »Then we're free!« Through prayer and fasting she has freed her psyche from guilt feelings, and her heart again yearns for sun, joy, and laughter. Emphatic upswings of her voice show how her part, young until this point, is to develop after a set change/hissing game in the following song of peace (neither recorded here), namely into a soprano part of high drama. Mita's memory of her youthful Reinhold is heard in an aggressively bold motif familiar to the listener from the concert piece for flute (cf. **cpo** 999 427–2). The words once spoken by Reinhold echo in her memory, and with increasing passion she – and with her the orchestra – resolves to leave the convent and to set out for Reinhold. Mita falls back in the melody of the nuns' song one last time with the words of her departure, »Pray on bitter pain, you foolish nuns.« In contrast to the »brides of heaven,« she is ready to meet her destiny as an »earthly bride.«

Opus 14, the opera **Rainulf und Adelasia** completed in 1922, still awaits its premiere. Many motifs also link this opera to Siegfried Wagner's overall oeuvre in the field of music drama. The grand scene with Adelasia at the end of Act I, coming shortly after Osmund's departure (cf. **cpo** 999 684–2), is maintained in G major. Adelasia, convinced of Osmund's innocence, resolves to convict Rainulf. The theme of the lament already known from the prelude to this opera (cf. **cpo** 999 378–2) and spoken by Rainulf and Osmund's mother, who dies while uttering a false oath, is heard in the violoncellos and double basses. The »damnation« recalls musically the

Satan's seed of the conspirators in *Wahnopfer*. The theme of Rainulf's guilt is heard in the flutes and then followed by the lie theme in the flutes and clarinets. Sextuplet chains in B major announce Adelasia's wish to bring light into the darkness. She resolves, again in G major, to take up this task herself. Voices of the kobolds, heard for the first time in Opus 3, *Der Kobold*, warn Adelasia that she will have to sacrifice her virtue and will fail in the end. Nevertheless, Adelasia continues to abide by her resolve, this to the theme familiar from the prelude. (When she sings of her dishonor, the figure of the violins recalls Friedelind's fear that her lover will be »banned dishonorably from the fortress.«) The bright theme of the sextuplets again flares up. Adelasia secures the assistance of the guardian angels, together with music recalling the theme of the »good spirits« from the Wedding Song of 1924. There are also distant reminiscences of Luise's prayer to the guardian angels from the *Bärenhäuter* (cf. the prelude to Act III, *Der Bärenhäuter*, *cpo* 999 300–2). The sextuplets rush around the words »love's holy flame.« While the bass clarinet, bassoons, violoncellos, and double basses again take up with broadening the theme of Rainulf's guilt which opened the overture, Act I concludes with the musical idea of Adelasia's sacrificial resolve and with crescendoing timpani rolls in fortissimo and G major.

A dance pantomime in D minor is integrated into Act II of Opus 8, the opera **Sonnenflammen** set at the court at Byzantium. The pantomime essentially works with two themes: the theme of wild uproar of the priestesses incited by Artemis to battle against the Maenads and the theme of priestly dignity.

The composer's stage directions read, »The Dance Interpreter comes into the foreground and sits down

at the throne steps with a harp.« Here she explains the content of the dance action: »Artemis appears, followed by the group of Maenads. The goddess incites them to take revenge on Iphis for the disgrace done to her priestess. [...] Some of the dancers (who, costumed as youths, are pursued by the Maenads,) stand in front on the right. They are the conspirators who, at the proper moment, when the dancer disguised as Artemis gives the sign, will fall on Alexios with the dagger. [...] During the dance scene two of the dancers, disguised as conspirators, speak to each other in hushed tones in the front on the right.« The court jester Gomella has told Emperor Alexios of the attack planned against him and calms him during the dance. »The Maenads ready for a new battle. Phila implores Artemis and the priestesses for favor. Another wild dance of the Maenads with the pursuit of Iphis. The dancers exchange secret signs indicating that it is time to carry out the assassination. Phila is the one chosen to do the deed. The woman playing Phila suddenly sneaks up to the emperor without being noticed and stabs at his chest. The other conspirators also fall on the emperor. But Gomella has organized protection. The male and female dancers are put in chains. The emperor is wounded only superficially.« After a concert in Berlin in 1915 with selections from this opera with a Byzantine setting, Engelbert Humperdinck is supposed to have said to his pupil Siegfried Wagner, »Blushingly, he follows Salome's footsteps!« The wild dance of the Maenads does indeed suggest a certain compositional relation between the kindred spirits Richard Strauss and Siegfried Wagner, who were friends during their youth.

Peter P. Pachl

Translated by Susan Marie Praeder

Dagmar Schellenberger

Dagmar Schellenberger received her musical training at the Carl Maria von Weber Academy of Music in Dresden and won the Dvorák International Song Competition in Karlsbad/Karlovy Vary while still a student.

As a member of the Comic Opera for many years, Schellenberger was acclaimed in Mozart roles including Susanna and the Countess in *The Marriage of Figaro*, Pamina in *The Magic Flute*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, and Donna Anna and Donna Elvira in *Don Giovanni*.

For her Agathe in *Der Freischütz*, a role sung at the Frankfurt Opera, Schellenberger received the Critics Prize of the Berlin Press. Since 1995 she has worked as a freelance artist. Her broad repertoire ranges from Monteverdi's *Poppea* (Marseilles Opera) and Handel's *Arianna* in *Giustino* (guest performances from Amsterdam to Vienna) to Rosalinde in *Die Fledermaus* (e.g., Berlin and Hamburg State Operas, Bastille Opera in Paris, Santiago de Chile) and *Maria Strada* in *Matthus' Farinelli* in a world premiere for which a critic writing in *Opernwelt* in 1998 termed her the female vocalist of the year. In an additional world premiere she sang the role of Hildegard in Siegfried Wagner's *Die heilige Linde*.

The spectrum of Schellenberger's vocal artistry has been reflected above all in her interpretation of the three female roles in *The Tales of Hoffmann*, celebrated in the press as a »tour de force.« Guest performances and engagements have taken her to the state operas in Berlin, Munich, Hamburg, Dresden, and Vienna as well as to Buenos Aires, New York, Amsterdam, Paris, Marseilles, Strasbourg, Bordeaux,

Monte Carlo, Rome, Venice, Turin, Cagliari, Seville, Jerusalem, Nogoya, and Tokyo. She is at home not only on the opera stage but has also been heard, for example, as a song recitalist in Paris, as an oratorio singer in the St. Matthew Passion in Cleveland together with the Cleveland Orchestra, with the Tokyo Symphony in Beethoven's Ninth Symphony, and in Shostakovich's Fourteenth Symphony at the Gewandhaus in Leipzig.

Dagmar Schellenberger has produced with EMI Classics complete recordings and a number of solo recitals for this label, including arias by Mozart and German arias from Handel to Wagner as well as international lullabies in six languages. A production featuring complete recordings of Siegfried Wagner's *Die heilige Linde* as well as of Tatjana, Franz Lehár's only opera, are in progress (*cpo*).

Werner Andreas Albert

It was during the 1960s that Werner Andreas Albert, a conductor in the Karajan/Rosbaud line of tradition, first stepped out on the concert stage. Albert's international conducting career has since gone on to be documented in an extensive recording catalogue of prizewinning CD releases which have received the music world's highest distinctions. His discography also pays tribute to his cooperation with the Bamberg Symphony, Munich Philharmonic, Bavarian, Hessian, Northern German, and Western German Radio Orchestras as well as to his successes as the principal conductor and guest conductor of top Australian orchestras in Sydney, Brisbane, and Melbourne.

The focus of Albert's interest as a conductor is formed by complete recordings off the beaten path of the symphonic repertoire and especially of music of the (late-)romantic and (more) recent modern periods. Here he has distinguished himself in particular in the cause of Hindemith's music. During the hundredth anniversary of Hindemith's birth in 1995, Albert conducted two rarely performed oratorios by this composer, Requiem and Das Unaufhörliche, in Cologne and Hanover and brought his fifteen-volume edition of Hindemith's complete symphonic compositions and concertos to completion on **cpo**.

Albert has also presented complete recordings of the orchestral music of Hans Pfitzner, Erich Wolfgang Korngold, Robert Volkmann, Hermann Goetz, and Benjamin Frankel.

An additional seven CDs featuring works by Siegfried Wagner, recordings of works by Joachim Raff, Richard Wetz, and Othmar Schoeck, and a complete recording of the music of Ernst Pepping have been

concluded. In addition, Albert released a CD with Schubert songs in the orchestration by Max Reger. On these recordings Albert conducts the Northwest German Philharmonic, Philharmonia Hungarica, Musikkollegium Winterthur, Rhineland-Palatinate State Philharmonic, Hamburg State Philharmonic Orchestra, and Hanover Radio Philharmonic.

Albert also has a great interest in the encouragement of the young generation of musicians. Accordingly, he has been the artistic director of the Bavarian Youth Orchestra and a teacher at the Academy of Music in Nuremberg/Augsburg for more than twenty-five years.

Albert has maintained close ties with Australian orchestras for twenty years and holds the post of titular professor at the University of Queensland in Australia. Special successes came his way in 2000 in concerts with the Prague Symphony, performances in Berlin, Hungary, Australia, and New Zealand, and on numerous CD and radio productions.

The premiere of the opera Die Heilige Linde by Siegfried Wagner in the Cologne Philharmonic Hall on October 17 together with the Western German Radio Symphony Orchestra and Chorus and internationally renowned soloists was a special high point in 2001

Siegfried Wagner: scènes et airs

Femmes en quête de paix et de protection, de la femme-enfant à la courtisane: Les parties de soprano dans les opéras de Siegfried Wagner

Les opéras de Siegfried Wagner (1869–1930) of frent aux sopranos un large éventail de rôles différents. Parmi les rôles de femmes-enfants – un type de femme pour lequel le compositeur avait du reste un faible dans sa vie privée –, nous trouvons celui de Verena dans *Der Kobold* (1903), l'opéra préféré du compositeur, et celui d'Agnes dans *Sternengeböt* (1906), ainsi que les rôles féminins principaux des trois opéras-contes. Verena et Agnes, bien que de milieu très différent, sont toutes deux terriblement accablées par le destin; elles ne sont plus «innocentes», mais elles parviennent quand même à retirer quelque chose de positif de la situation désespérée dans laquelle elles se trouvent. Et toutes deux se conduisent clairement en personnes émancipées.

Un autre personnage féminin prend son destin en mains: Friedelind, pourtant fortement exploitée par la société masculine dominante dans l'opéra *Der Schmied von Marienburg* (1920). Contrairement à Verena et Agnes, cependant, cette femme extrêmement raffinée et loin d'être elle-même innocente parvient à faire tourner le destin en sa faveur.

Les héroïnes des opéras *Schwarzschwannerreich* (1911), *Der Heidenkönig* (1913) et *Der Friedensengel* (1914) ont toutes été déçues dans leurs relations amoureuses. Hulda, condamnée à mourir sur le bûcher, revoit les rares moments exceptionnels de sa trap courte vie; Ellida n'est comblée ni dans sa vie conjugale, ni dans sa relation adultère avec un autre

homme; Mita, après le suicide de son amant Willfried, un homme marié, s'est réfugiée dans un couvent. Toutes trois trouvent la mort au cours de l'œuvre, tout comme Verena dans *Der Kobold*.

Adelasia (*Rainulf und Adelasia*, 1922) devient une «courtisane honorable» à la Jean-Paul Sartre afin de convaincre de crime Rainulf, qu'elle hait. Elle échappe à la mort, mais l'opéra ne se termine pas moins de manière tragique.

La situation de la jeune fille sans nom qui explique le déroulement de la danse dans *Sonnenflammen* (1912) et fait partie des conspirateurs unis contre l'empereur byzantin Alexios n'est qu'à première vue plus confortable. Elle n'apparaît sur scène que pendant quelques tableaux au milieu de l'opéra et est probablement mise à mort au troisième acte, comme les autres conspirateurs.

C'est sur une anacrouse d'une octave élançée et emphatique que s'ouvre le deuxième acte de l'opus 13, **Der Schmied von Marienburg**, dans un mi bémol majeur animé. A la première scène du premier acte, Friedelind avait été surprise par son beau-père en flagrant délit de relation amoureuse défendue, et avait été enfermée à la maison. Elle s'est enfuie dans la forêt et s'est réfugiée auprès d'un ermite. Elle compte sur cet ami de son père pour lui porter conseil et l'aider. Elle lui confie qu'elle entretient avec le jeune chevalier Alfred une relation amoureuse, malgré le vœu strict de chasteté imposé par l'ordre auquel il appartient. Le père de la jeune fille, le bourgeois Willekin, déteste l'ordre des chevaliers (voir **cpo** 999 684–2), et croit trouver ici l'occasion rêvée de porter officiellement plainte contre l'ordre. Friedelind raconte sa rencontre secrète avec son bien-aimé dans un tripot; son récit mène du si majeur au majeur, la tonalité principale de la scène de la

rencontre située au début de l'opéra. La jeune femme expose aussi à l'ermite ses problèmes avec son père et la froideur de celui-ci. Sa mère, morte à sa naissance, avait un secret que Grete, la bonne, lui a confié: Friedelind serait l'enfant d'un autre père. La jeune fille espère que c'est la vérité. Sur un mi bémol jubilant, elle exprime son avis, contraire à la morale dominante, mais cadrant bien avec la philosophie de Siegfried Wagner: «Tout ce que le cœur veut avec force est sacré!». Sur un la bémol majeur aux couleurs étincelantes, elle imagine la relation extra-conjugale de sa mère. Revenant au mi bémol majeur, elle se demande où peut bien se trouver l'amant de sa mère, son père de naissance. Celui-ci porterait en souvenir une boucle de sa mère sur sa poitrine. L'ermite, qui au départ avait essayé de calmer Friedelind par quelques interventions raisonnées, devient de moins en moins loquace. Friedelind, avec toutes ses questions, est effectivement sur la bonne voie: alors qu'elle imagine sa rencontre avec son père, elle se trouve véritablement face à lui - les sextolets des altos et les arpegges de la harpe ne laissent aucun doute à ce sujet.

La scène de Verena de l'opus 3, **Der Kobold**, est directement associée au prélude du troisième acte (voir *cpo* 999 427-2). Le fa majeur exprime la solitude de la forêt dans laquelle Verena s'est réfugiée après les terribles événements vécus au château, où elle avait fini par poignarder le comte. Elle y rencontre l'ami de son père, le vieil Eckhart, dont le doux thème principal est cette fois joué par le cor (voir ses thèmes dans le monologue du comte, *cpo* 999 684-2). Eckhart veut l'éclairer sur la nature des lutins et sur son destin, qui est lié à ces petits êtres. Tandis qu'il va lui chercher de l'eau, Verena contemple (en sol majeur) le ciel et les nuages et dialogue avec

Dieu. Sa souffrance est si grande qu'elle aurait préféré mourir dans le ventre de sa mère. Le thème de sa plainte, déjà présent dans le prélude à cet acte, se fait entendre, suivi d'un trait pressant des cordes: Verena supplie le ciel de lui donner un signe de sa clémence. A cette attente pressante d'un miracle résonnent les octaves vides des cors et des violons, qui représentent «le silence, la mort vivante». Mais Verena retrouve finalement sa confiance en Dieu et son courage (mi majeur).

L'opus 5, l'opéra **Sternengebot** terminé en 1906, traite de la question suivante: en connaissance de son horoscope, suit-on le message donné ou essaie-t-on de le contrecarrer? Agnes, la fille du comte salien Konrad, aime le général Helferich. Celui-ci, pour contrecarrer les plans de meurtre du comte et aider le jeune Heinrich à recouvrer ses droits, s'est fait l'avocat de la prédication et s'est lui-même mis en faute. Il conduit Heinz («Henri de Kalwe», qui deviendra plus tard Henri l'Oïseleur) à la fille du comte et part en croisade pour expier sa faute. Le chant final d'Agnes commence en ré majeur. La fille du comte explique la situation au jeune Heinz; on entend alors le thème de la prédication et le motif des étoiles. La résolution d'Agnes s'exprime dans un nouveau thème en séquences. Le thème de son amour passionné pour Helferich jubile en fa majeur, rehaussé encore dans un fa dièse majeur lumineux, entouré par les harpes, lorsqu'elle place le commandement du cœur au-dessus de celui des étoiles (voir le prélude au deuxième acte de «*Herzensgebot*», *cpo* 999 378-2). Elle jure de toujours appartenir à Helferich (à nouveau en ré majeur), et son serment est suivi des cris du peuple acclamant Helferich qui s'éloigne. L'opéra se termine sur le thème du commandement du cœur, contrecarré aux altos par le thème de la force du destin.

L'introduction musicale au troisième acte de l'opus 7, **Schwarzwannereich**, s'ouvre sur une double exclamation en fortissimo, qui caractérise le désespoir de Hulda, l'infanticide, attendant son exécution. «Modérément animé, d'une expression passionnée», le thème introductif marque son profond désir d'être délivrée des tourments de sa conscience. Un deuxième thème, déjà entendu au premier acte, caractérise le conflit intérieur qui torture Hulda. Après un dernier accord fortissimo, une flûte seule accompagne la jeune femme jusqu'au cachot. Hulda attend la mort comme une amie, mais elle se demande si le ciel lui accordera la grâce. Ce thème, tout comme la supplication qui lui succède, apparaissent déjà dans le prélude de l'opéra (voir *cpo* 999 377-2). La pensée d'être devenue l'épouse de Liebhold tout en portant la faute d'avoir tué son propre enfant la torture; on entend à nouveau le thème du conflit intérieur. Elle craint surtout que l'ancienne passion pour l'homme qui l'avait séduite ne l'emporte à nouveau. On entend alors les motifs déjà présents dans le prélude, ceux du chevalier noir, du désir charnel de Hulda et du séducteur qui s'approche, et enfin la plainte sur laquelle s'ouvrait le prélude. Le remords et la peur sont suivis du courage procuré par le désir que son mari puisse la protéger d'elle-même. Hulda le compare instinctivement à un aigle - une image qui n'est pas très éloignée de celle des cygnes noirs et de leur empire ensorcelant. Dans cette vision, l'époux métamorphosé en aigle se bat avec le séducteur qui la harcèle, et qui apparaît tantôt en chevalier noir, tantôt en cygne noir. Dans sa vision, les murs du cachot deviennent transparents et lui permettent de voir un lac souterrain et un château «baigné d'une douce lumière». A la fin, on voit, couchés dans les roseaux, la silhouette du «chevalier noir», enveloppée

d'un manteau sombre. Il enlève alors le vêtement qui le dissimule et se lève; c'est un beau jeune homme qui appelle Hulda à le rejoindre. On entend alors, en si majeur, les mélodies des cygnes noirs, qui avaient été présentées pour la première fois dans la quatrième partie du prélude (voir aussi le récit d'Ursula, *cpo* 999 651-2). Le désir et le remords luttent musicalement, Hulda se croit déjà vaincue, mais le souvenir de Liebhold lui rend la force, et elle parvient à chasser la vision de l'empire des cygnes noirs sur un si³ puissant.

L'héroïne de l'opus 9, **Der Heidenkönig**, se nomme Ellida, sans doute en référence au drame d'Ibsen «la Dame de la Mer». Le compositeur est décédé avant d'avoir pu assister à la création de l'œuvre, qu'il avait terminée en 1913. Il avait arrangé pour la salle de concert une partie de la deuxième scène du troisième acte, un dialogue entre les rivales Ellida et Gelwa. Trente-deux mesures d'introduction mènent au conflit à proprement parler et dix mesures répétant à plusieurs reprises le cri de «douleur» forment la conclusion de cette scène en si bémol majeur. Dans la version de concert, la voix de soprano de Gelwa, le cor anglais et la clarinette sont ad libitum. (Le présent enregistrement suit cependant la partition de l'opéra, et comprend donc la voix de Gelwa, le cor anglais et la clarinette basse). Ellida est l'épouse de Radomar, celui que les Wendes ont élu roi. Après un écart avec le Polonais Jaroslaw (voir *cpo* 999 684-2), elle est revenue à Radomar. Elle se dispute avec Gelwa, qui après la disparition de Gelwa s'était déjà crue à moitié fiancée avec Radomar. Par la passion qu'elle met dans sa description de Radomar, pour lequel elle aimerait trouver une femme qui lui convienne, Ellida exprime son amour pour son mari. Peu avant, elle avait constaté:

«Mon cœur lui est fidèle, même si mon corps l'a trahi». Gelwa elle-même est étonnée de l'exaltation d'Ellida. Le violoncelle exprime un motif que l'auditeur a déjà rencontré à la fin de l'intermède «*Glaube*» (voir **cpo** 999 378-2), et qui est lié à Radomar. Ellida se souvient du temps où leur relation était sans nuages. Le thème de leur jeune amour se trouble d'abord en mineur, puis jubile à nouveau en majeur. Le thème de la douleur de Radomar, en mi bémol majeur, retentit lorsqu'Ellida lui souhaite le bonheur. La ligne de chant correspondante de Gelwa est caractérisée par le motif de son orgueil; elle est de plus en plus irritée. Elle qualifie Ellida d'«âme déchirée», tandis que résonne le thème du remords d'Ellida.

Le deuxième acte de l'opus 10, **Der Friedensengel**, commence par un cri de douleur interprété par tout l'orchestre, qui se transforme bientôt en l'écho d'une prière de contrition. Les treize mesures de l'introduction sont suivies d'un «*Stabat Mater*» des religieuses, entonné d'abord à l'unisson puis à quatre voix. Le chant qui accompagne leur procession commence sur la deuxième strophe de l'hymne médiéval. Siegfried Wagner connaissait certainement ce «*Stabat Mater*» au rythme trochaïque à la fois par l'arrangement du «*Stabat Mater*» de Palestrina de son père et par l'oratorio *Christus* de son grand-père, et peut être même aussi par les *Quattro pezzi sacri* de Giuseppe Verdi, qu'il vénérât beaucoup. Mita, l'une des religieuses, était déjà apparue au premier acte, où elle était la maîtresse pleine de vie de Willfried, un homme marié. Après le suicide de ce dernier, elle s'est réfugiée au couvent. Mais elle ne participe pas à la procession nocturne, elle reste dans le jardin et réfléchit à son passé, devant une image pieuse. L'auditeur ne manquera pas de remarquer les nom-

breux parallèles et frictions entre les pensées de Mita, d'un côté, et les paroles du «*Stabat Mater*», de l'autre. Siegfried Wagner ne reprend pas le «et tremebat», le tremblement, dans son opéra, mais il met en parallèle la douleur de Marie devant la croix de son fils qui a choisi la mort et celle de Mita qui se souvient du suicide de celui qu'elle a aimé. Mita s'accuse d'avoir détruit le bonheur d'Eruna, l'épouse de Willfried, mais elle ne se sent pas coupable de la mort de ce dernier. Lorsqu'elle énonce une métaphore sur sa vie au couvent, «cachot sombre, vie – mort donnée», sa voix entonne inconsciemment l'air chanté par les religieuses. La citation du «*Stabat Mater*» se termine au milieu de la septième strophe. A peine on-t-elle prononcé le «vixeret» qu'elles disparaissent dans le cloître, et que Mita annonce: «Alors, nous sommes libres!». Par la prière et le jeune, elle a libéré son âme de son sentiment de culpabilité, et son cœur aspire à nouveau au soleil, au plaisir et au rire. Plusieurs élans emphatiques dans sa voix indiquent que, partant d'une voix de jeune fille, elle s'exprimera bientôt, après un intermède de transition, dans le registre de soprano dramatique (pour le chant de la paix qui n'est pas repris sur cet enregistrement). Mita se souvient de son amour de jeunesse, Reinhold, et l'on entend le motif plein d'audace de ce dernier, et l'auditeur reconnaîtra pour l'avoir déjà entendu dans la *Pièce de concert* pour flûte de Siegfried Wagner (**cpo** 999 427 2). Mita se souvient des paroles de Reinhold, et elle décide avec une fougue de plus en plus grande – dans laquelle l'orchestre est également entraîné – de quitter le couvent et de partir à la recherche de Reinhold. Elle revient une dernière fois au chant des religieuses pour ses paroles d'adieu, «Priez donc dans la souffrance et l'austérité, sottes nonnes que vous êtes». Tournant le dos aux «fiancées

du ciel», elle décide d'être une «fiancée de la terre».

L'opus 14, l'opéra terminé en 1922 **Rainulf und Adelasia**, n'a encore jamais été joué en public. Cet opéra est lui aussi relié à l'ensemble de l'œuvre dramatique de Siegfried Wagner par de nombreux motifs. La grande scène d'Adelasia au début du premier acte, peu après le départ d'Osmund (voir **cpo** 999 684-2), est en sol majeur. Adelasia, persuadée de l'innocence d'Osmund, décide de convaincre Rainulf de crime. Le thème de la plainte de la mère de Rainulf et d'Osmund, morte en faisant un faux serment, nous est déjà connu par le prélude à l'opéra (voir **cpo** 999 378-2); il est ici présenté par les violoncelles et les contrebasses. La «damnation» évoque musicalement les semis sataniques des conjurés dans *Wahnopfer*. Les flûtes énoncent le thème de la culpabilité de Rainulf, suivi du thème du mensonge aux flûtes et aux clarinettes. Des enchaînements de sextolets en si majeur annoncent le désir d'Adelasia d'apporter la lumière là où règne l'ombre. Elle décide (à nouveau en sol majeur) de s'atteler elle-même à la tâche. Des voix de lutins (comme celles que l'on entend dans *Der Kobold*) préviennent Adelasia qu'elle devra sacrifier sa vertu mais qu'elle échouera de toute façon. La jeune femme ne renonce toutefois pas à sa décision, sur le thème déjà rencontré dans le prélude. Notons que lorsqu'elle parle de déshonneur, la figure confiée aux violons roppelle la peur de Friedelind de voir son amant «déshonoré, banni du château». Le thème léger en sextolets apporte à nouveau une note de clarté. Adelasia s'assure l'aide de ses anges gardiens, et l'on entend le thème des «bons esprits» du *Chant nuptial* composé en 1924. On reconnaîtra aussi au loin la prière de Luise à ses anges gardiens dans *Der Bärenhäuter* (voir le prélude au 3^e acte de *Der Bärenhäuter*, **cpo** 999 300-2). Les sextolets en-

flamment les paroles exprimant «l'ardeur sacrée de l'amour». La clarinette basse, les bassons, les violoncelles et les contrebasses reprennent le thème de la culpabilité de Rainulf qui avait introduit l'Ouverture, mois en plus large, puis le premier acte se termine en sol majeur, fortissimo, sur l'idée musicale du sacrifice d'Adelasia, avec un roulement de timbales en crescendo.

L'opéra **Sonnenflammen** opus 8, dont l'action se déroule à la cour de Byzance, intègre au deuxième acte une pantomime dansée traitant principalement deux thèmes: celui, sauvage et révolté, des prêtresses d'Aphrodite appelées par Artémis au combat contre les Ménades, et celui de la dignité de la prêtresse.

«La jeune fille qui explique la danse s'avance et s'assied sur les marches du trône avec une harpe», explique le compositeur dans une note de mise en scène. La jeune fille doit expliquer le déroulement du ballet: «Artémis entre en scène, suivie de l'armée des Ménades. La déesse les exhorte à se venger sur Iphis de l'affront qui a été infligé à sa prêtresse. [...] Parmi les danseurs (costumés en jeunes hommes, ils sont poursuivis par les Ménades), quelques-uns sont placés à l'avant-scène sur la droite. Ce sont les conjurés, qui au moment propice, quand la danseuse déguisée en Artémis donnera le signal, se jetteront sur Alexios pour le poignarder. [...] Pendant la danse, deux des conjurés costumés en danseurs discutent tout bas à l'avant-scène droite». Le fou de la cour, Gomella, a dévoilé à l'empereur Alexios le meurtre qui se trame et le rassure pendant la danse. «Les Ménades s'apprennent à un nouveau combat. Phila supplie Artémis et les prêtresses de lui accorder la grâce. Nouvelle danse effrénée des Ménades qui poursuivent Iphis. Les danseurs se donnent en secret le signal

qu'il est temps d'accueillir le forfait. C'est Phila qui doit agir. La danseuse déguisée en Phila se glisse subitement vers l'empereur, sans se faire remarquer, et le frappe en pleine poitrine. Les autres conjurés se jettent également sur l'empereur. Mais Gomella a organisé la défense. Les danseurs et danseuses sont enchaînés. L'empereur n'est que légèrement blessé».

En 1915, après un concert reprenant des extraits de cet opéra dont l'action est située à Byzance, Engelbert Humperdinck aurait dit à son élève Siegfried Wagner: «Il suit en rougissant les traces de Salomé!» La sauvage danse des Ménades est en effet quelque peu liée, sur le plan de la composition, à l'œuvre musicale de Richard Strauss, compositeur avec lequel Siegfried Wagner avait été lié d'amitié dans sa jeunesse, et véritable nature jumelle de ce dernier.

Peter P. Pacht

Traduction: Sophie Liwzyc

Dagmar Schellenberger

Dagmar Schellenberger a été formée à l'École supérieure de musique «Carl Maria von Weber» à Dresde. Elle remporta le Concours international de Chant «Dvorák» de Karlovy Vary alors qu'elle était encore étudiante.

Membre pendant de nombreuses années du Komische Oper, elle a interprété avec succès divers rôles mozartiens (Suzanne et La Comtesse dans *Les Noces de Figaro*, Pamina dans *La Flûte enchantée*, Fiordiligi dans *Così fan tutte*, Donna Anna et Donna Elvira dans *Don Giovanni*).

Elle a reçu le Prix de la critique des journaux berlinois

pour son interprétation d'Agathe dans *Le Freischütz*, qu'elle a également chanté à l'Opéra de Francfort. Depuis 1995, Dagmar Schellenberger est cantatrice indépendante. Son vaste répertoire s'étend du Poppée du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Opéra de Marseille), à Rosalinde dans *La Chauve-Souris* (Staatsoper de Berlin et de Hambourg, Opéra-Bastille de Paris, Santiago du Chili, etc.), en passant par Ariane dans *Giustino* de Haendel (plusieurs représentations, d'Amsterdam à Vienne) et Maria Strada dans *Farinelli* de Matthus dans une création mondiale, qui lui valut de se voir décerner en 1998 le titre de «cantatrice de l'année» par un critique de l'Opernwelt. Elle a également joué le rôle de Hildegard pour la création mondiale de *Die heilige Linde* de Siegfried Wagner.

Elle a déployé toute l'ampleur de son talent dans son interprétation des trois femmes des *Contes d'Hoffmann*, louée comme un véritable tour de force par la presse. On a pu l'entendre à Berlin, Munich, Hambourg, Dresde, Vienne, Buenos Aires, New York, Amsterdam, Paris, Marseille, Strasbourg, Bordeaux, Monte Carlo, Rome, Venise, Turin, Cagliari, Séville, Jérusalem, Nagoya et Tokyo.

Dagmar Schellenberger n'est pas uniquement une chanteuse d'opéra: on a pu l'entendre dans des récitals de lieder à Paris, dans la *Passion selon saint Matthieu* à Cleveland avec le Cleveland Orchestra, ou encore dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec l'Orchestre symphonique de Tokyo et dans la *Quatorzième Symphonie* de Chostakovitch au Gewandhaus de Leipzig.

Avec EMI Classics elle a enregistré plusieurs intégrales et quelques récitals en soliste (notamment des airs de Mozart, des airs allemands de Haendel à Wagner et des berceuses en plusieurs langues). Elle a également

participé à l'enregistrement de *Orfeo ed Euridice*, de *Die Königskinder* (La Gardeuse d'oies) de Humperdinck, de *Die toten Augen* d'Eugen d'Albert. Elle prépare actuellement une intégrale de *Die heilige Linde* de Siegfried Wagner, ainsi que l'unique opéra de Lehár, *Tatjana (cpo)*.

Werner Andreas Albert

Avec la personne d'Andreas Albert, les années 60 ont vu se lever l'étoile d'un grand chef d'orchestre issu de l'école de Karajan/Rosbaud, et dont la carrière internationale est reflétée dans un vaste catalogue d'enregistrements discographiques applaudis par les spécialistes et gratifiés des plus hautes distinctions. Cet éventail discographique documente aussi bien son travail avec la Symphonique de Bamberg, le Philharmonique de Munich, les orchestres de la radio bavaroise, de Hesse, de la NDR et de la WDR que ses succès à l'étranger en tant que chef invité et directeur musical de divers grands orchestres australiens à Sydney, Brisbane et Melbourne.

La curiosité de Werner Andreas Albert en tant que chef d'orchestre l'a amené à réaliser des intégrales en dehors des chemins battus, principalement dans le domaine de la musique symphonique romantique (et de la fin du romantisme) et de la musique plus moderne. Il s'est particulièrement engagé envers l'œuvre d'Hindemith. Pour l'année du centième anniversaire de la naissance du compositeur, il a dirigé à Cologne et à Hanovre le «Requiem» et «Das Unaufhörliche», deux oratorios peu connus, et a terminé l'enregistrement complet de ses œuvres symphoniques et de ses concertos, un ensemble de 15 CD parus chez **cpo**. Auparavant, il avait déjà enregistré l'intégrale des

pièces pour orchestre de Hans Pfitzner, Wolfgang Erich Korngold, Robert Volkmann et Hermann Goetz et Benjamin Frankel.

Depuis lors, Werner Andreas Albert a publié 7 disques compacts, reprenant des œuvres de Joachim Raff, Richard Wetz et Othmar Schoeck, ainsi que l'intégrale des compositions d'Ernst Pepping et une série de lieder de Schubert orchestrés par Max Reger. Ces enregistrements nous permettent à nouveau d'écouter la Nordwestdeutsche Philharmonie, la Philharmonia Hungarica, le Musikkollegium de Winterthur, la Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, le Philharmonisches Staatsorchester de Hambourg et la Radiophilharmonie de Hanovre.

Werner Andreas Albert accorde beaucoup d'attention à la formation des jeunes musiciens. Il est depuis plus de 25 ans le directeur artistique du Bayerisches Landesjugendorchester et professeur à l'École supérieure de musique de Nuremberg/Augsbourg.

Werner Andreas Albert continue à diriger plusieurs orchestres australiens, une activité qu'il effectue depuis 20 ans. Il est professeur titulaire à l'University of Queensland.

Le 17 octobre 2001 aura lieu un événement particulièrement important dans sa carrière: la création de l'opéra «Die heilige Linde» de Siegfried Wagner en la salle de la Philharmonie de Cologne, avec l'orchestre symphonique et les chœurs de la WDR ainsi que plusieurs solistes de renommée internationale.



Siegfried Wagner

Siegfried Wagner Szenen und Arien

1

Friedelind
Auf!

Einsiedler
Wer ist's?

Friedelind
Friedelind in Not!
Hilf, o hilf!
Um meine Sache steht es schlimm!
Aus dem Fenster bin ich heimlich geklettert,
Grete half, die herzensgute!
Nun hilf du weiter, du allein vermagst es!
Drum hör mich: Ich liebe, ich liebe wie toll!
Und wen? Alfred, den Ordensritter,
des Hochmeisters Neffen!

Einsiedler
Törin! Weißt du nicht?

Friedelind
Alles weiß ich,
gieß nicht noch Öl in die Flammen!
Mein Unrecht drückt mich schwer,
doch es zu heben, fühl' ich keine Kraft.
Kürzlich trafen wir uns nachts,
in einer Spelunke war's,
bei einem Mummenschanz.
Leichtfertig ging es zu.
Ich schäme mich, dass ich's tat!

Siegfried Wagner Scenes and Arias

1

Friedelind
Up!

Hermit
Who is it?

Friedelind
Friedelind in need!
Help, o help!
I'm in desperate straits!
I climbed down from the window;
Grete, the dear woman, helped me sneak out.
Now you help me too, you alone have it in your
power!
So hear me: I'm in love, I'm madly in love!
With whom? With Alfred, the Knight of the Order,
the Grand Master's nephew!

Hermit
Fool! Don't you know?

Friedelind
I know everything;
don't pour oil on the flames!
My crime oppresses me greatly,
but I don't feel the strength to throw it off.
Recently we met by night,
it was in a cave,
at a masked dance.
Spirits were high.
I'm ashamed that I did it!

Zum Glück kannte keiner den andern,
denn Larven trugen sie alle,
nur geheime Zeichen einten die Paare.
Wer kommt da hereingepoltert?
Der Vater! Rast und tobt!
Man löscht die Kerzen, bis auf eine:
Im Dämmerlicht schlägt der Alte nach uns
und meint, er habe den Schatz erkannt.
Nach der Ritter Heimkehr, laut vor allem Volk
will wider mich und Alfred er klagen!
Mein Ritter ehrlos aus der Burg verbannt,
Ich verachtet, bedeckt mit Schand'!
O Schmach, wehr' sie van uns ab!
Den Vater umzustimmen,
känn't es dir nicht glücken?
»Vater« – dies Wort will nicht recht heraus,
Vater den zu nennen, der mich hasst!
Was mag im Innern ihn verbittern,
tat ich doch nie ihm Böses an!
Nie hör' ich ein freundliches Wort,
nie tröstet ein gütiger Blick,
Nahrung reicht er wohl, weil er wohl muss,
am liebsten ließ' er mich verhungern!
Kürzlich – mein Geburtstag war es,
zugleich Gedenktag meiner Mutter,
der Armen, die Leben mir spendend,
ihr eignes dem Tode weihte:
Da hielt es mich nicht mehr,
Von Schmerz bewältigt fasst' ich ihn fest
und flehie unter heißen Zähren:
»Vater, sei mir gut!
Wenn ich ahnungslos dich gekränkt,
verzeih mir meine Schuld!
Stört dich mein Frohmüt
oder ließ ich's am Fleiße fehlen?
Was tat ich? O, sprich nur!“

Fortunately nobody knew who was who,
we all were wearing disguises,
with secrets signs uniting the couples.
Who came blustering in?
My father! Raging and storming!
The candles were snuffed out, all but one:
in the dim light my old man came for us
and thought he recognized his dear daughter.
After the knights went home, he hatched a plan
for the loud accusation of Alfred and me before all
the people!
My knight, banned dishonorably from the fortress,
I, held in disdain, covered with shame!
O disgrace, keep it off from us!
Changing my father's mind,
might you be able to do it?
»Father,« a word difficult to utter,
to call him my father who hates me!
What makes him bitter inside,
since I've never done him any harm!
Never do I hear a friendly word,
never does he comfort me with a kind glance;
he feeds me because it's his duty
but would prefer to let me starve to death!
Recently, it was my birthday
and the anniversary of my mother's death,
the poor woman, she gave me life,
sacrificing her own life to death,
I couldn't hold back any longer,
overcome by grief I gripped him
and begged with hot tears:
»Father, be good to me!
If I've offended you unwittingly,
forgive me my guilt!
Does my cheerful disposition bother you,
or is it that I'm not diligent enough?

Ich blickte bittend in sein Auge!
Weh, was ich da sah,
das darf sich Auge nicht nennen!
Schwarz – kalt – stechend,
ein Geripp' hat mehr Seele wie sein Blick!
Scheu trat ich zurück,
als gähnte der Abgrund vor mir.
Und Gretes Worte fielen mir ein,
die dunkel zwar, aber doch bestimmt
mich ein Geheimnis ahnen ließen,
das sterbend ihr die Mutter enthüllt:
Nur in höchster Not, so gelobte die Magd,
würde sie ganz es offenbaren dürfen.
Dürft' ich's hoffen!
O, wäre sie schuldig,
ich priese die Tat!
Alles ist heilig, was das Herz gebietend will!
O Mutter, unglückselige Frau,
durch Zwang gekettet an den Verhassten!
Nur einmal sollt' aus düstrem Gewölk
der Liebe beglückende Sonne ihr strahlen:
für den sie von Jugend auf minnig erglühete,
Den störrischer Wille der Eltern ihr wehrten:
zu ihm lodert die mühsam erstickte Flamme
mit doppelter Brunst aus der Asche empor!
Und die Flammen umschlingen sich, Eins ist die Glut!
Und dem Bund enkeimt ein fröhliches Leben,
der Himmel selbst segnet den heimlichen Bund!
Doch Lust und Leid
untrennlich beid':
mich zum Lichte führend,
zur Nacht sank sie selbst hinab.
Und aus Schmerz, so sagte die Magd,
an dem Tod schuld zu sein,
sei der Freund, um heilig zu sühnen,
in des Waldes Einsamkeit geflüchtet,

What did I do? O, do tell me!
I looked imploringly into his eyes!
Woe, what I saw there,
that I can't call eyes!
Black – cold – piercing,
his bones have more heart than his glance!
I timidly withdrew,
as if the abyss gaped open before me.
And I remembered Grete's words,
though obscure, they gave me an inkling
and left no doubt about a secret,
what my dying mother had revealed to her:
only in the greatest need, so the maid swore,
would she be permitted to reveal it in full.
May I hope it's so!
O, if she was guilty,
I'll praise the deed!
Everything commanded by the heart is holy!
O mother, unfortunate woman,
chained by force to a hated man!
Only once, from the dark clouds,
did love's happy sun shine on her,
for him whom she loved dearly from her youth
her parents' stubborn will stood in the way:
for him the flame, smothered with such effort,
flared up from the ashes with double force!
And the flames embraced, the fire was one!
And a happy life was generated by this union,
for heaven itself blessed the secret union!
But joy and grief,
the two go together,
bringing me to the light,
she herself sank down into the night.
And from grief, so the maid said,
for having contributed to her death,
her friend, to do holy penance for it,

dort zu beten und Armen zu helfen
und so der Geliebten wert zu sein.
Sag, wo wohnt der einsame Mann?
Wüsstest du den Weg zu ihm?
Eine Locke meiner Mutter
birgt er treu an seiner Brust,
dos sei dos Erkennungszeichen.
Du senkst das Haupt und blickst so trüb!
Hörst nicht gern von irdischer Lieb'?
Kenntest du sie, nicht würd'st du sie flieh'n!
Dies' Beben, dies' Sehnen, dies' fröhliche Jauchzen!
Dies Sich-Vergessen, Im-Andern-nur-Leben,
dies Atem-Halten, ob er schon naht,
dies' Bangen: weh', er bleibt aus!
Doch ja! Es sind seine Schritte!
Wonne und Glück, ja, er ist's!
Einsiedlerchen, kennst du dies Sehnen nicht?
Kenntest du die Liebe wirklich nicht?
Worst du immer so betend allein?
Sind dir Bücher die einzige Lust?
Liebst du nur dos Litanei'n?
Host nur Stein und Staub do drinnen, in deiner Brust,
oder worst ouch du einmal ein Zwei-Siedler?

Einsiedler

Aber Kindchen! Schweig!

Friedelind

Hast ouch du einer Maid ins Aug' geschaut?
Oder bist du solch ein trockner Wicht,
wie unsre Ritter es sein müssen,
die gleich trifft das Strafgericht,
sehnen sie sich nach holden Küssen?
Nein, nicht gleichst du jenen!
Dein Auge, dos sogt: »Jo, ich kannte dos Sehnen!«

fled into the solitude of the woods,
to pray there and to help the poor
and thus to be made worthy of his beloved.
Tell me, where does the lonely man live?
Might you know the way to him?
A lock of my mother's hair
he hides faithfully near his heart,
that's the token of recognition.
You lower you head and look at me so sadly!
Don't you like to hear of earthly love?
If you knew it, you wouldn't run from it!
The trembling, the longing, the happy rejoicing!
The forgetting of oneself, the living only for another,
the holding of one's breath, whether he's coming,
the fear: Woe is me, he's staying away!
But yes! Those are his steps!
Bliss and happiness, yes, it's he!
Dear hermit, don't you know this longing?
Do you really not know love?
Have you always been this way, praying alone?
Are books your only pleasure?
Do you love only litanyreciting?
Do you have rock and dust inside, in your heart,
or were you too once a twosome?

Hermit

But, my child! Silence!

Friedelind

Have you too looked into a young girl's eyes?
Or are you such a dull fellow,
the way our knights have to be,
swift punishment is their lot
just for yearning for dear kisses?
No, you're not like them!
Your eyes, they say, »Yes, I knew desire!«

Und bist erst später so heilig geworden,
Kummer hat dir die Liebe gebracht,
glaubst, du müsstest nun Buße tun?
Reue ist in der Brust erwacht!
Deine Hand beb't: Ich traf's! Erzähl!
Vertraue mir! Nichts verhehl'!
's war wohl ein rechtes Herzeleid?
Trennung oder gar Eifersucht und Neid?
Storb am End' auch sie?
Und blieb euch kein Trost, kein Pfand?
Zerrissen wär' ganz dos selige Band?
O, denk! Wie glücklich müsstest du sein,
entblühte dem Bund guch solch ein Kindlein!
Und das Kleine wüchs' und gedieh' so schön,
und würd' eine Maid, so lustig an zu sehn,
und sie käme, den Vater zu grüßen,
läge schmeichelnd dir zu Füßen,
wie ich jetzt liege!
Und fasste mit der Hand die seine,
wie jetzt ich dich fassel!
Und sie schmiegte den Kopf an seine Brust,
wie ich jetzt mich schmiege!
Und sie blickte auf in sein Auge,
wie ich in dos Auge dir jetzt schau'!
Und sie flehte um seinen Schutz:
Sag', o sag! Würde der Einsiedler wehren,
würd' er sie verleugnen,
würd' seiner Liebe er sich schämen?
Sag', würd' er das?
Einsiedler, sieh' mir ins Aug'!

And only later you became so holy,
love brought you trouble,
do you believe that you now have to atone?
Remorse is awakened in the heart!
Your hand trembles: I've guessed it! Tell me!
Trust me! Don't hide a thing!
It was a proper case of heart's grief?
Separation or even jealousy and envy?
Did she die at the end too?
And you were left with no solace, no token?
The holy bond was completely broken?
O, think! How happy you would be
if such a little child had been born of that union!
And the little one grew and flourished so prettily,
and became a young girl so delightful to behold,
and she come to greet her father,
lay flatteringly at your feet,
just as I'm lying here now!
And grasped his hand with hers,
just as I'm grasping you now!
And she rested her head on his breast,
just as I'm resting mine now!
And she looked into his eyes,
just as I'm looking into your eyes now!
And she begged him for his protection:
Tell me, o tell me! Would the hermit resist,
would he deny her,
would he be ashamed of his love?
Tell me, would he?
Hermit, look into my eyes!

Verena

Sag' es mir, Herr,
warum so schwer,
so grausam zu mir Ärmsten solches Leiden dringt,
dass keinen Freudestrahl mein jammernd Leben
bringt.

Wusst' ich den Grund,
würd' er mir kund,
dass ich als Strafe für schlimme Schuld
all' dies tragen müsst' mit Geduld.
Doch in der Brust, keiner Schuld bewusst,
wie soll ich deuten, was mir ward,
traurig' Schicksal, ach so düster und hart!
Wenn du mich hassest, töte mich gleich,
zück' auf mich des Blitzes Streich!
Ist es verdammt, mein irdisch' Los,
warum nicht gleich im Mutterschoß?
Warum verdarbst du mich im Keime nicht?
Muss ich es schau'n, dies trüg'rische Licht?
Willst du martern, ist dir das Lust,
dass tropfenweise Blut aus der Brust
dir zum Opfer fließe?

Herr, du schlimmer,
du kalter, grimmer,
bist nicht der Gütige!
Nein, o nein, das ist nicht dein Wille!
Ein Zeichen send' hernieder,
dass den Gram es endlich stille!
Wolken, haltet ein!

Lasst durch euch sein Aug' mich erspäh'n,
ob mir Freude jemals wiederkehrt.
Wolken, ach, nur nicht weichen,
vom Himmel ein Zeichen,
dass er mir hold,

Verena

Tell me, Lord,
why so heavily,
so cruelly does such suffering weigh on poorest me,
that my wretched life knows no bright light.

If I knew the reason,
if it were known to me,
that I have to bear all of this with patience
as punishment for horrible guilt.
But in my heart, aware of no guilt,
how should I explain what happened to me,
sad fate, oh so gloomy and hard!
Is it damned, my earthly lot,
why not then right in my mother's womb?
Why didn't you kill me in the seed?
Do I have to see it, this deceiving light?
Do you want to torture, does it bring you joy
that blood flows by the drop
from the heart in sacrifice?
Lord, you're bad,
you're cold and cruel,
you're not kind!
No, o no, that isn't your will!
Send a sign down here
finally to alleviate my sorrow!
Clouds, stop!

Let his eyes behold me through you,
whether peace will ever return to me.
Clouds, alas, only don't yield,
a sign from heaven,
that he's kind to me,
no longer is angry at me,
a sign, oh, a sign, a miracle!
Silence, absolute silence. Silence, living death.

nimmer mir grollt,
ein Zeichen, ach, ein Zeichen, ein Wunder!
Still, alles still. Schweigen, lebender Tod.
Du närrisch Kind,
wähnst, die Wolken weh'n für dich?
Was ist dein kleiner Jammer
im großen Welten-Weh?
Harre, vertraue!
Fass' ich's auch nicht: Gott ist gut!
Ich geb' mich, Vater, in deine Hut!

Agnes

Jüngling! Ahnungsloser!
Ein Seherspruch hat dich erkoren:
zu Erb' und Eidam sei'st du geboren
dem Herzog, meinem Vater.
Hier stehst du nun,
allem Willen zu Spott und Hohn!
Ford're nun, wie sein eig'ner Sohn,
ford're Alles, auch dieses Herz!
Die Hand, die du fassen würdest,
kalt ist sie und hart.
Das Herz, das du begehren dürftest,
fahl ist es, erstarrt!
Denn höre:
Einem schlug es, Einem schlägt es,
Einem glüht seine heilige Flamme,
mit aller Wonne seligen Hoffens,
mit allem Wehe bangen Verzagens!
Im Schmerz beglückend,
im Glücke schmerzend!
Nun glaub' ich, und stimmt mir alle zu:
Höher als aller Sterne Gebot

Agnes

Youth! Unsuspecting!
A seer's prediction has chosen you,
you're born as heir and son-in-law,
to the duke, to my father.
Here you stand now,
all will's mockery and scorn!
Demand it all, like his own son,
demand it all, even this heart!
The hand you would grasp
is cold and hard.
The heart, yours for the desiring,
is pale, stone cold!
For hear:
It beat for one, it beats for one,
its holy fire burns for one,
with all the bliss of happy hoping,
with all the woe of fearful despair!
Happy in grief,
grieving in happiness!
Now I believe – and all concord with me:
Higher than all the stars' command

waltet ein Zweites: des Herzens Gebot!
Der Wolken dräuendem Schwarz zum Trotz
baut Sonne Liebe den Regenbogen.
Grad' dort, wo es am düstersten starrt,
strahlender Farben duftige Wogen:
Himmelsbrücke, Liebesband!
Wohin er schied,
auf dir folgt ihm mein Herz.
Getrennt dem Auge, vereint im Schmerz!
Helferich! Dein werd' ich ewig sein!

Volk

Helferich! Bleib' bei uns!
Bleib', ach bleib!"

4

Hulda

Ruhe! Ruhe unbedroht,
einzig Sehnsucht vor dem Tod!
Tod, sonst wohl oft ein graus'ger Feind,
längst erhofft' willkomm'ner Freund!
Doch, bis er naht, - gedehnt dämrige Stunden,
ein Harren im Zweifel,
ob des Himmels Trost mir darf munden,
ob mir das letzte Glück von Gott wohl wird
beschieden?
Ruhe! Des Herzens seligen Frieden!
Nicht mein' ich beruhigten Gewissens Schweigen.
Ihm ist nicht bang vor Gottes Gericht.
Ich warnte Liebhold, ich wollte nicht,
auf seinen Wunsch ward ich sein eigen!
Andre Ruh' ist mein Verlangen:
Was Liebholds Liebe niederstreckte:
O, flöhe mich das feige Bangen,
dass der Feind es nicht wiedererweckte!

something else holds sway: the heart's command!
No matter clouds' threatening darkness,
the sun builds the rainbow of love.
In the gloomiest place,
shimmering billows of radiant colors:
heaven's bridge, love's ribbon!
Whither he departed,
on you my heart follows him.
Separated in sight, united in grief!
Helferich! I'm be yours forever!

People

Helferich! Stay with us!
Stay, oh stay!

4

Hulda

Quiet! Quiet unthreatened,
only desire before death!
Death, otherwise often a cruel enemy,
long hoped for, welcome friend!
But, until it comes, dawn's long hours,
a lingering in doubt,
whether heaven's solace can be imparted to me,
whether the last happiness will be granted to me by
God?
Quiet! The heart's happy peace!
I don't mean troubled conscience's silence.
It isn't fearful in anticipation of God's judgment.
I warned Liebhold, I didn't want to,
at his wish I became his own!
Other peace is my longing:
what ruined Liebhold's love:
O, cowardly fear, let it depart from me,
lest the enemy reawaken it in me!

34

Ist es erstickt? Glimmt's nicht mehr?
Glüht verborgen wo ein Funken noch?
Drang' ein Tönen noch zum Gehör,
wär's auf ewig nicht versunken?
Will mein Ohr einem Flüstern lauschen,
dem es stolz den Klang verwehrt?
Würd' ich durch schwarzer Flügel Rauschen
machtlos nochmals betört?
Weh' mir! Ach weh' mir!
Wie wird mir? Was hör' ich, was fühl' ich?
Ruhe, ach Ruhe mir Armen,
Ruhe spende, ach letzten Trost!
Milde, Herr, hab' Erbarmen!
Nur noch diese letzte Stunde
mach' mein Ohr der Sünde taub!
Sünde, Sünde! Von ihr gesunden,
dass sie nicht die Ruh' mir raub'!
Ich bin so einsam,
ich fürchte mich vor mir selber!
Mein Liebhold, komm, Geliebter mein!
O schütz' mich vor mir!
Dein starker Arm, dein treues Herz,
dein Mut beschirme mich in meiner Not:
Schwing' dich herab, wie der kühne Aar,
schwinde es schützend, der Flügel Paar!
Schirmend, bergend!
Schon will er mich fassen, siehst du's nicht?
Der Feind ist mir nah!
Zerfleisch' mit den Krallen das schwarze Getier!
Scheuch' ihn weg! Er lässt nicht von mir!
Schütz' mich! Siehst du's nicht?
Liebhold! Mich fasst es am Leib!
Es zieht mich dahin, zum See! Zum See!
Die Welle, sie teilt sich, ich sinke, ich gleite!
Kosendes Flüstern, schmeichelndes Schwelgen!
Sinnetrunkenes Stöhnen,

Is it smothered? Its ceased its smoldering?
Is a hidden spark glowing somewhere still?
If a sound came into my hearing,
would it not be sunk forever?
Do my ears desire to hear
the music they proudly refuse?
Would I once again be bewitched,
rendered powerless, by the flapping of black wings?
Woe is me! Oh, woe is me!
What will become of me? What do I hear, what do I
feel?
Quiet, oh quiet for me poor woman,
grant me rest, oh, final solace!
Be mild, Lord, have mercy!
Only this last hour,
make my ears deaf to sin!
Sin, sin! Healed of it
that it may not rob me of rest!
I'm so lonely,
I'm afraid of myself!
My Liebhold, come, my love!
O protect me from myself!
Your strong arm, your true heart,
your courage, may it protect me in my need:
Come flying down like the bold eagle,
flap them protectingly, your pair of pinions!
Protectingly, shelteringly!
He's about to grip me, don't you see?
The enemy is near me!
Tear up the black beast with your claws!
Scare him away! He won't leave me!
Protect me! Don't you see?
Liebhold! He's grabbing my body!
He's dragging me off, to the lake! To the lake!
The water, it parts, I'm sinking, I'm gliding!
Caressing whispering, flattering reveling!

35

teuffisch verbuhltes, lockendes Tönen!
Schmeichelnd sehndes Schwelgen!
Schwarze Schwäne schwimmen umher,
lockend, rufend zu Tiefe, zum Schwanenreich!
O Qual, entsetzliches Quälen!
So wacht er noch, der höllische Funke,
erstickt nur halb,
die Flamme, sie lodert,
von der Gier wiederenfacht!
Verfluchte, icht! Opfer der Hölle!
Sünde, Sünde! Schuldig, jetzt bin ich's!
Verrat an ihm Verrat an mir, Verrat an der Liebe!
Grauslicher Drang, erstick', wie die Frucht ich
erwürgt!
Weiche, weich!

Unsichtbarer Chor

Schwebend tanzend,
singend schwelgend,
kosend minnend folge uns! Folge uns!
Schwanumschlungen,
schwanbezwungen!
Fliehst du weiche Wonnen?
Schwelg' mit uns! O, schwelg' mit uns!
Flieh' den Kerker!

Der Versucher

Du sehnst dich nach mir?
Holde, komm!
Komm, hier lächelt dir Glück!
Flieh' den Kerker, keh'r zurück!
Ich kann dich retten, ergibst du dich mir!
Hulda, folg' mir!

Moaning of sensuous intoxication,
devilishly wanton, enticing sounding!
Flatteringly desirous reveling!
Black swans are swimming around,
enticing, calling to the depths, to the swan kingdom!
O torment, horrible torment!
So it's still alive, the hellish spark,
only half put out,
the flame, it flares up,
kindled anew by greed!
Damned, I am! Victim of hell!
Sin, sin! Guilty, now I'm it,
betrayal of him, betrayal of me, betrayal of love!
Gruesome force, be smothered, like the fear I
strangled!
Away, away!

Invisible Chorus

Soaring, dancing,
singing, reveling,
caressing, loving, follow us! Follow us!
Swan-embraced,
swan-forced!
Do you flee gentle pleasures?
revel with us! O, revel with us!
Flee from the dungeon!

The Tempter

You long for me?
Dear woman, come!
Come, here your happiness smiles!
Flee from the dungeon, come back!
I can save you if you surrender to me!
Hulda, follow me!

5

Ellida

Ja! Verraten hab' ich Radomar! -
Wohl hast du Recht, Gelwa,
dich verächtlich von mir zu wenden! -
Glückliche, du, das fasst du nicht,
du ahnest nichts von des Bösen Gewalt!
Ja, veracht' mich, du Stolze,
stark in starrer, kalter Tugend!
Wie fühltest du je
in deiner Brust der Liebe Qual?
Sag' es, wenn Du's vermagst!
Rufe laut: »Ich lieb' ihn!« -
Doch das kannst du nicht,
du liebst ihn ja nicht wirklich.
Du bist nicht das Weib, das ich für ihn ersehne.
O, fänd' er doch die Frau,
die Frau, die seiner wert ist,
die nur einen Wunsch
in ihrem Herzen birgt,
wie sie des Lebens düstren Pfad
ihm durch Sonnenglanz erhellt!
Die stolz darf sagen: »Dies Herz ist mein,
mich schützt sein Mut, mir lacht dies Auge,
dess' Strahl die Brust mir mit Glanz erfüllt,
mein ist der Edle, der Stolz des Volks!«

Gelwa

Wie sie für ihn sich begeistert!

Ellida

Was wollte wohl das Geschick,
das ihn an mich bannte?
Verdient der erst das Glück,
der Qual geschmeckt und Schande?

5

Ellida

Yes! I betrayed Radomar!
You're right, Gelwa,
to turn from me with contempt!
Happy woman, you, you don't grasp it,
you have no idea of evil's power!
Yes, despise me, you proud woman,
strong in rigid, cold virtue!
How could you ever feel
in your heart love's torment!
Say it if you can!
Shout loudly: »I love him!«
But you can't do it,
you don't really love him.
You're not the woman, whom I want for him.
O if only I could find the woman,
the woman worthy of him,
the woman who in her heart
has only one wish,
how she can brighten
life's gloomy path for him with sunshine!
She proudly may say: »This heart is mine,
his bravery protects me, his eyes laugh for me,
his radiance fills my heart with light,
he's mine, the noble man, pride of his people!«

Gelwa

How enthusiastic she is about him!

Ellida

What did destiny mean
in binding him to me?
Does he first deserve happiness
who has tasted torment and disgrace?

Treuer Liebe selige Stunden
ewig mir entschwunden.
O, kehrten sie ihm wieder.
wär' hold ihm ein'z'ges Glück,
ertönten neu ihm Lieder,
käme Lenzes Wonne zurück!
Und wie verdient er Sonnenglanz,
dess' reines Herz selbst Strahlen sendet!
Strahl mit Strahl vermengt,
doppelt Glück sei ihm gespendet!
Glück, das durch mich zu finden,
in unsel'gem Wahn er vermeinte!
Schmach! Schmach! Ach!

Gelwa
Wie eigen, seltsam!
Darf man ihren Worten trau'n?
Klingt es doch, als dräng' es wahr
aus ihrer Brust hervor.
Oder wär's nur Heuchelei?
Könnte sie sich so verstellen,
der Schande bewusst,
die sie so bitter ihm schuf,
klagt sie sich selber der Schuld reuvoll an?
Fast fühl' ich Mitleid!
Zerriss'ne Seele, nicht zu heilen!
Nicht möchte' ich gleiche Lose teilen!

Ellida
Erbärmlich', gebrechlich' Geschöpf,
berufen, ihm Glück zu bringen,
ihn zu führen durch sonnig' Gefilde,
getragen von der Liebe treuen Schwingen!
Weh' mir, siech und schwach an Leib und Seele!
Weh', weh', Jammer und Schmach!
Weh' mir, weh'!

Blissful hours of true love,
gone forever for me.
O would that they would return for him,
luck would shine on him,
if songs would sound again for him.
spring's joy would return!
And he deserves sunshine,
whose pure heart itself emits light!
Ray mingled with ray,
may double happiness be granted to him!
Happiness, to find it through me,
he thought in unholy madness!
Disgrace! Disgrace! Alas!

Gelwa
How peculiar, strange!
Can one believe her words?
It did sound as if it came truly
from her heart.
O was it only pretending?
Could she pretend so,
aware of the shame
that she caused him so bitterly.
Does she accuse herself in remorse?
I almost feel compassion!
Torn soul, not to be healed!
I wouldn't want to suffer the same fate!

Ellida
Pitiiful, fragile creature,
called to bring him happiness,
to lead him through sunny fields,
born by the true wings of love!
Woe is me, foul and weak in body and soul!
Woe, woe, lament and disgrace!
Woe is me, woe!

Nonnen
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti!
Quae moerebat et dolebat!
Pia mater dum videbat
nati poenas incliti!

Quis est homo, qui non fletet,
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
piam matrem contemplari
dolentem com filio?

Pro peccatis suae gentis
vidit in tormentis
et flagellis Jesum.
Vidit suum dolcem natum
moriendo desolatam
dum emisit spiritum.

Eja, mater, fons amoris,
me sentire vim doloris!
Fac, ut tecum lugeam!
Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi conplaceam.

Sancta mater istud agas,
crucifixi fige plagas,
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,

Nuns
O how sad and afflicted
that blessed mother
was for her only son!
She who grieved and mourned!
The pious mother beheld
the sufferings of her glorious son!

Who is the man who would not weep
if he should see Christ's mother
in such torment?
Who would not feel sadness
to see the pious mother
mourning for her son?

For the sins of his people
she saw Jesus
tormented and punished.
She saw her sweet son
forsaken in death,
breathing his last.

Oh, mother, fount of love,
me to feel grief's power!
Grant that I may mourn with you!
Grant that my heart may be kindled
by loving Christ God
that I may be pleasing to him.

Holy mother, do this,
fix the wounds of the cross,
to my heart strongly.
Then divide the sufferings with me

tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide!

Fac me vere tecum flere!
Crucifixo condolere
donec ego vixero!

Mita
Genug des Büßens, der Zerknirschung!
Ich hab' gebetet, hab' gefastet,
inbrünstig fleh' ich um Vergebung.
Fühl' mich frei, von Schuld entlastet.
Trug die Qualen, sanft geduldig.
Warum tat ich's? Bin ich schuldig?
Hab' ich wirklich zu bereuen?
Ja, sag' ich, und auch nein.
Zwang ich Willfried zu der Tat?
Gab's keinen andern Rat?
Durf't er solch' Opfer fordern?
Mein Leben, mein blühendes Leben,
sollt' ich's dahin ihm geben?
Schwach war ich, ich hätte wehren müssen,
nimmer durft' ich ihn küssen!
Wär' ich kalt geschieden,
alles Unheil war vermieden!
Dass ich seine Bitten erhörte,
und dass ich Erunas Frieden störte,
das war meine Schuld,
nicht sein Tod!
Wie konnt' ich solches Ende ahnen?
Solchen Wahnsinn!
Ja, Wahnsinn war's!
Er konnte ja flieh'n, ich wär' ihm gefolgt!
Willfried war krank!
Gellte mir nur nicht im Ohr
Sein graulich wildes Lachen!

of your wounded son,
who with such dignity suffered for me!

Make me truly weep with you!
To suffer in the cross
as long as I live!

Mita
Enough of repentance, of remorse!
I've prayed, I've fasted,
I've begged fervently for forgiveness.
I feel free, no longer burdened with guilt.
I bore the sufferings, with gentle patience.
Why did I do it? Am I guilty?
Do I really have any cause for remorse?
Yes, I say, and no too.
Did I force Willfried to do the deed?
Was there no other counsel?
Was it right for him to demand such sacrifices?
My life, my life full of vigor,
should I have given it up for him?
I was weak, I should have resisted,
I never received permission to kiss him!
If I had gone off without a word,
the whole disaster would have been avoided!
That I heard his entreaties
and that I ruined Eruna's peace,
for that I was to blame
but not for his death!
How could I imagine it would end that way?
Such madness!
Yes, it was madness!
He was free to flee, I would have followed him!
Willfried was sick!
Only I didn't hear
his ghastly wild laughter!

O, dieses Klagen! Ich ersticke!
Grausiges Schauern! Dürster Kerker!
Leben-Ertöten! Glück-Ersticken!
Ewiges Jammern! Dämpfen und Erdrücken!
O, wär' dies Singen endlich stumm,
quörend frommes Betgesumm!
Ist das Leben zum Beten da?
Nein! Das Beten ist zum Leben nur,
für die Stunden uns'rer Qual und Schmerzen,
für die Nöte uns'rer Herzen!
Und hat aus tiefster Seele
Buße uns erlöst vom Fehle,
dann sind wir frei,
dürfen leben licht und froh!
Gott will, dass wir lachen!
Die Träne hat die Erde befeuchtet.
Nun aber kamm't die Sonne,
labt und leuchtet,
lockt heraus, was jene genährt,
und will, dass neues Leben erwache!
Leben! Und was ist Leben ohne Liebe?
Liebe, holdes Wort,
darf ich dich nennen?
Sollt' ich von dir nicht ganz mich trennen?
Darf ein Bild mir wieder nah'n?
Ich frage: »Darf'« Vergebliches Fragen!
Schon bricht sich's zum Herzen kühn die Bahn,
durch Nebelhüllen, vom Licht getragen,
wie sich's neu und hell belebt:
Erster Liebe beglückendes Bild!
Reinhold, sorglos heit'rer Jüngling du,
löst du noch immer der Mita nicht Ruh'?
Knabe Übermut, der das Versprechen mir ins Ohr
geaunt:
»Mita, aller Mädchen Zier, ewig bleib' ich treu Dir,
und wann immer Du kehrst zurück,

O this lamenting! I'm smothering!
Ghastly shuddering! Gloomy dungeon!
Life-killing! Happiness-smothering!
Eternal complaint! Dampening and suppressing!
O if only this singing would come to an end,
annoying pious prayer humdrum!
Is life meant for prayer?
No! Prayer is meant for life,
for the hours of our pain and sufferings,
for the needs of our hearts!
And if from the soul's depths
repentance has released us from sin,
then we're free,
we can live happily and merrily!
God wants us to laugh!
Tears moistened the earth.
But now the sun comes,
delights and lights,
summons forth what they watered
and wants new life to awake!
Life! And what is life without love?
Love, dear word,
may I name you?
Should I not separate myself entirely from you?
May a picture again come to me?
I ask: »May it?« Futile question!
Already it's boldly finding its way into my heart,
sun, come out!
through foggy shrouds, borne by light,
how things are new and bright:
the happy picture of first love!
Reinhold, carefree, happy youth, you,
do you still not let Mita rest?
Wanton boy, who whispered the promise in my ear:
»Mita, most beautiful of all girls, I'll remain true to
you eternally,

Freude bringst Du dem Freund und Glück!«
 Als hört' ich's eben,
 so klingt mir's im Ohr,
 lauter und lauter,
 zu neuem Leben
 bricht's aus dem Innern mächtig vor!
 Allbesiegendes Sehnen: Reinhold, zu dir!
 Gebüßt hab' ich, Gewissen ist frei!
 Leben darf ich! Ich muss! Ich will!
 Betet nur zu in herber Pein,
 ihr törichten Nonnen!
 »Himmelsbräute« nennt ihr Euch,
 doch Mita will Erdenbraut sein!

and whenever you return,
 you'll bring joy for your friend and happiness!«
 As if I had just hear it,
 so it sounds in my ear,
 louder and louder,
 it bursts forth mightily from within
 to new life!
 Desire triumphing over all: Reinhold, to you!
 I've repented, my conscience is free!
 I can live! I must! I want to!
 Pray on in bitter pain,
 you foolish nuns!
 »Brides of heaven« you call yourselves,
 but Mita wants to be an earthly bride!

Adelasia
 Nein! Osmund ist nicht schuldig!
 Wär' er der schamlose Heuchler,
 Wahrheit wäre auf ewig gewichen!
 Die Seele der Mutter zum Irren verdammen,
 ein Schuldbewusster könnte das wollen?
 Ahmt Heuchelei so treffend nach
 den Klage laut aus tiefstem Herzen?
 Wär' ich es nur, die mit dem Ohr der Liebe
 erkennt den Schlag der wahren Schmerzen?
 Ja, ich fühl' es: der Edle hat nicht gelogen!
 Ich kenne ihn, ich liebe ihn!
 Der Himmel war ihm hehr gewogen,
 denn rein und wahr ist sein Herz!
 Dass Gott seine Gnade von ihm gewandt,
 wohl fassen wir nicht solch harten Sinn
 und bängen in Demut harrend hin!
 Doch die Mutter! die leibliche Mutter
 zeihet den Sohn der grässlichen Schuld!
 Wer bewusst mit einer Lüge schied,
 beraubt sich selbst des Himmels Huld!
 Graust es sie nicht vor dem letzten Gericht?
 Wie tritt sie hin vor Gottes Thron?
 Gellt ins Ohr das Wort ihr nicht:
 »Verdammnis ist Deiner Untat Lohn!« –
 So wäre Osmund schuldig?
 Ich glaub' es nicht! Ich kann's nicht fassen!
 Ein Nebel hat sich um uns gelegt,
 die Wahrheit umschleiernd in fahlem Erblassen!
 Weich', du feuchter Flor!
 Sonne, dring' hervor!
 Dein Strahlen bringe Klarheit,
 dein Strahlen spende Licht!
 Wenn du, Gott, eines Helfers bedarfst,

Adelasia
 No! Osmund isn't guilty!
 If he were the shameless impostor,
 truth would have vanished forever!
 His mother's soul damned to wander,
 a man with a guilty conscience could want that?
 Does pretending imitate so excellently
 mourning's wailing from the depths of the heart?
 Might I be the one who with the ears of love
 recognizes that beat of true grief?
 Yes, I feel it: the noble man didn't lie!
 I know him, I love him!
 Heaven looked kindly on him,
 for his heart is pure and true!
 That God refused him his grace,
 we don't understand such hard intent
 and persist fearfully and humbly!
 But his mother! His own mother
 charges her son with horrible guilt!
 Who dies knowingly with a lie
 robs herself of heaven's favor!
 Doesn't she fear the Last Judgment?
 How will she appear before God's throne?
 Doesn't the word echo in her ears:
 »Damnation is the reward of your misdeed!«
 Then Osmund was guilty?
 I don't believe it! I can't imagine it!
 A fog has set in over us,
 veiling the truth with pale shrouds!
 Off, you moist cover!
 sun, come out!
 May your light bring clarity,
 may your rays shed light!
 If you, God, need a helper

deinen Willen hier zu vollführen,
so fleh' ich laut: erfüll' meinen Wunsch,
mich zum Mittler zu küren!
Ich fühl' zu diesem Amt die Kraft!
Hier schlägt ein trotzig kühnes Herz!
Doch himmlisch-mächtiger Hilfe bedarf's,
die auf die rechte Spur mich führe!
Ein scheuer Blick traf mein Auge,
es regt sich ein Verdacht in mir.
Ich seh' vor mir den Pfad,
den ich betreten soll,
es ist kein traulicher Weg!
Gefährlich, dornenvoll,
bald blendet grelles Licht,
bald führt's durch düstre Nacht,
der Abgrund göhnt zur Seite,
Schwindel erfasst mich!
Kobold-Stimmen lassen sich hören,
wollen beirren, möchten betören!
Wollen durch warnendes Flüstern
mit Zweifeln den Geist dir umdüstern!
Ich hör' sie raunen:
»Was du hier suchst, das findest du nicht,
woandershin die Füße richt',
dort drüben auf eb' nem Pfad
die Suchende naht dem Ziel!
Nörrin! Nicht weiter hier!
Zur Tiefe führt's, ins Dornengewirr!
Du zerreißt dein Kleid, o Schand',
deiner Keuschheit, deiner Ehre Gewand!
Du, sonst so stolz und tugendlich!
Und blutig ritzt du die Glieder,
bald stürz' st du jämmerlich nieder!
Ist Reinheit dir wert, so fliehe,
fliehe zurück! Du bist verloren!«
Und wenn dem so ist, was liegt an mir!

to accomplish your will here,
then I do loudly entreat: Fulfill my wish,
make me your mediator!
I feel within the strength for this office!
Here beats a defiantly bold heart!
But help of heavenly might is necessary
to guide me on the right path!
A shy glance met my eye,
a suspicion is aroused in me.
I see before me a path
on which I'm to set out,
it's no easy trail!
Dangerous, full of thorns,
now glaring light shines,
now it passes through gloomy night,
the abyss gapes open on one side,
I'm gripped by dizzying!
Kobold voices are heard,
bent on confusing me, on beguiling me!
Want with warning whispering
to darken your spirit with doubts!
I here them murmuring:
»What you seek here, you won't find,
direct your steps somewhere else,
over there on the even path
the quester nears her goal!
Foolish woman! Don't continue here!
It leads to the depths, to the thorny thicket!
You'll tear your dress, o shame,
the robe of your chastity, your honor!
You, otherwise so proud and virtuous!
And you'll bloodily bruise your limbs,
soon you'll take a miserable fall.
If you value purity, then flee,
run back! You're lost!
That may be so, but what does it matter to me!

Das Schicksal hat mich erlören,
dass ich der Lüge Gespinnst entwirr'.
Nicht beirrt durch Kobolds-Rufe
dring' ich weiter in Dickichts Tiefe,
mit blutendem Fuß, zerkratztter Hand,
zerrissen meiner Ehre Gewand,
bis zur Höhl' ich gelang',
wo die Lüge lauernd kauert!
Am Schlangenhaar fass' ich die Feige,
ich zerr' sie ans Sonnenlicht,
der Licht-Scheuen
das strahlende Leuchten ich zeig',
dass im Glanz sie selbst sich vernicht!
Dass auf dornig düstrem Pfad
ich siegreich dorthin dring',
dazu stärke die Himmelsnode
mit Trost und Kraft mir den Mut!
Schirmt mich, Gottes Boten,
der Schutzengel heilige Schar,
umschwebt mich segnend, bietet mir Hilfe!
Den Glauben stärkt in der Brust,
mit ehernem Trotz den Mut!
So sei das Werk nun kühn gewagt,
das Herz entflammt der Liebe heilige Glut!

Fate has chosen me
to untangle the web of lies.
Not confused by kobold's shouts,
I penetrate further into the thicket's depths,
with bleeding feet, with scratched hands,
torn my honor's robe,
until I reach the cave
where the Lie crouches and lurks!
I grip the coward by her snaky hair,
I drag her into the sunlight,
to the lightshy
I show the radiant light,
that she doesn't destroy herself in the glow!
That on a thorny, gloomy path,
thither I make my triumphant march,
to do so may heaven's grace strengthen
my courage with solace and power!
Protect me, God's messengers,
holy host of guardian angels,
soar around me with blessings, offer me help!
Strengthen the faith in my heart,
my courage with iron defiance!
Let the deed now be boldly dared,
love's holy flame is kindled in my heart!

Tanzdeuterin

Artemis' Rache an Iphis,
 der ihre Priesterin Phila geschändet!
 Auf! Rächt mich!
 Nach Paphos floh er, zu Aphrodites Altar!
 Greift ihn, greift zu!
 Wehret auch der Liebesgöttin Priester!
 Heia, Heia, Rachel Wehrt euch selbst!
 Die Frevler! Schmach, sie wollen euch verführen!
 Kraft, Mut, schlägt die Frevler!
 Da nahet sie, Phila, arme Jungfrau!

Erster Verschwörer:

Bist du Aller sicher?
 Traust du Gomella?
 Weiß der Franke davon?

Zweiter Verschwörer:

Der allein nicht! Aber er hasst Alexios,
 weil beide Iris umhuhlen!

Gomella

Fürchte nichts! Du bist gedeckt!

Alexios

Wer soll es vollführen?

Gomella

Die Schwarze dort!

Alexios:

Wie? Ein Weib?

Dance Interpreter

Artemis' revenge on Iphis,
 who defiled her priestess Phila!
 Up! Take revenge for me!
 He fled to Paphos, to Aphrodite's altar!
 Grab him, grip him!
 Resist, you too, priests of the goddess of love!
 Hey, hey, revenge! Resist!
 The blasphemers! Disgrace, they want to seduce you!
 Strength, courage, beat the blasphemers!
 She's coming, Phila, poor maiden!

First Conspirator

Are you certain of them all?
 Do you trust Gomella?
 Does the Frank know about it?

Second Conspirator

He alone doesn't! But he hates Alexios
 because both courted Iris!

Gomella

Fear nothing! You're covered!

Alexios

Who's to carry it out?

Gomella

The black woman there!

Alexios

What? A woman?

Gomella

Ja, die eben klagt!

Alexios

Die keusche Phila, ein hübsches Ding!
 Und ein art'ger Scherz!
 Doch, wer weiß, es wird mir nützen!
 Des Volkes Gunst zurück mir gewinnen!

Gomella

Jetzt Obacht!

Tanzdeuterin

Das heil'ge Gewand der Priesterin
 wird dir genommen!
 Seht! Ihr Aug' ist feucht von Tränen,
 Weh', der Schmach, des Schmerzes!
 Ausgestoßen muss sie scheiden,
 ach, was wird aus ihr?
 Hat von euch keiner Erbarmen?
 Ist die Arme schuldig denn?
 Lasst, ach, lasst den Kranz ihr doch!
 Göttin, hab' Erbarmen!
 Töt' sie lieber gleich mit dem Speer!
 Rache dir! Iphis, auf! Jungfrau'n, auf,
 reißt ihn fort von dem Schutz des Altars!
 Auf! Auf! Ha!

Gomella

Yes, she who's lamenting!

Alexios

The chaste Phila, pretty thing!
 And a good trick!
 But, who knows, it might benefit me!
 To win back the people's favor for me!

Gomella

Now be on guard!

Dance Interpreter

The holy robe of the priestess
 is taken from you!
 See! Her eyes are moist with tears,
 woe, the disgrace, the pain!
 Expelled, she must depart,
 alas, what will become of her?
 Does no one of you have any mercy?
 Is the poor girl to blame then?
 Let her keep, oh, keep the garland!
 Goddess, have mercy!
 Kill her immediately with the spear instead!
 Take revenge! Phila, up! Maidens, up,
 tear him away from the protecting altar!
 Up! Up! Ha!

Translated by Susan Marie Praeder

cpo

Siegfried Wagner (1869-1930)
Scenes & Arias for Soprano

Scenes & Arias for Soprano from Der Schmied von Marienburg op. 13,
Der Kobold op. 3, Sternengebot op. 5, Schwarzschwänenreich op. 7,
Der Heidenkönig op. 9, Der Friedensengel op. 10,
Rainulf and Adelasia op. 14, and Sonnenflammen op. 8

T.T.: 71'25

Dagmar Schellenberger, Soprano

WDR Rundfunkchor Köln (Director: Godfried Ritter)

WDR Sinfonieorchester Köln

Werner Andreas Albert

cpo 999 794-2

Co-Production: **cpo**/Westdeutscher Rundfunk

Recording: April 3-7, 2000, Philharmonie Köln

Recording Supervisor: Günther Wollersheim

Recording Engineer: Franz-Peter Esser

Digital Editing: Walter Platte

Executive Producers: Burkhard Schmilgun/Hans-Martin Höpner

Cover Painting: Heinrich Vogeler, »Frühlingsabend«

© Photo: Archiv für Kunst und Geschichte, 2002

© VG Bild-Kunst Bonn, 2002

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2002 - Made in Germany

WDR 3



DDD

LC 8492

7 61203 97942 4