



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

WAGNER

TRISTAN UND ISOLDE

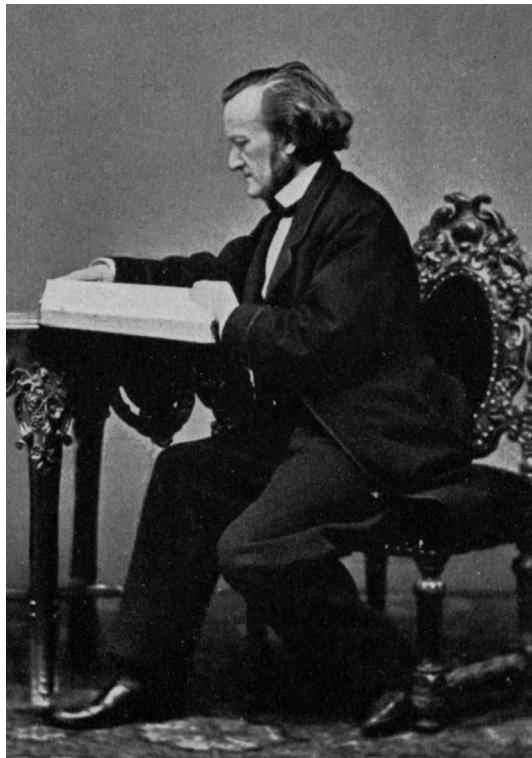
an Orchestral Passion
(arranged by Henk de Vlieger)



Overtures to 'Das Liebesverbot'
and 'Die Feen'

Royal Scottish National Orchestra

NEEME JÄRVI



Richard Wagner at his desk in Munich, 1864

© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Richard Wagner (1813–1883)

- | | | |
|--|---|-------|
| <input type="checkbox"/> [1] | Overture to ‘Das Liebesverbot’ | 8:15 |
| | Molto vivace – Allegro con fuoco – Presto | |
| <input type="checkbox"/> [2] | Overture to ‘Die Feen’ | 10:48 |
| | Adagio – Un poco meno adagio – Tempo I –
Allegro con molto fuoco – Più allegro | |
| Tristan und Isolde, an orchestral passion | | 51:31 |
| Arranged 1994 by Henk de Vlieger (b. 1953) | | |
| <input type="checkbox"/> [3] | 1 Einleitung, Langsam und schmachtend – | 6:41 |
| <input type="checkbox"/> [4] | 2 Isoldes Liebesverlangen, Sehr lebhaft – Immer belebter –
Ruhiger und allmählich immer langsamer – | 8:12 |
| <input type="checkbox"/> [5] | 3 Nachtgesang, Mäßig langsam – Breiter –
Wieder mäßig langsam – Erstes Tempo –
Immer mehr belebend – Immer belebter –
Lebhaft, mit Steigerung – Sehr lebhaft und schnell –
Sehr drängend – Immer etwas drängend – Noch drängender –
Sehr schnell – Immer sehr schnell – Etwas mäßiger –
Allmählich etwas langsamer – Mäßig bewegt – | 15:43 |

<input type="checkbox"/>	4	Vorspiel und Reigen. Mäßig langsam –	5:31
<input type="checkbox"/>	5	Tristans Vision. [Mäßig langsam] – Sehr ruhig und nicht schleppend – Immer breiter – Breit –	4:00
<input type="checkbox"/>	6	Das Wiedersehen. Etwas lebhafter – Allmählich immer mehr belebend – Sehr lebhaft – Noch schneller – Noch mehr beschleunigend – Früheres Zeitmaß – Sehr lebhaft – Sehr allmählich nachlassend im Zeitmaß – Sehr langsam – Langsam –	5:55
<input type="checkbox"/>	7	Isoldes Liebestod. Sehr mäßig beginnend – Etwas bewegter	5:27
			TT 70:53

Royal Scottish National Orchestra
 William Chandler leader
 Neeme Järvi

Richard Wagner / Henk de Vlieger: Tristan und Isolde, an orchestral passion

Richard Wagner: Overtures to 'Das Liebesverbot' and 'Die Feen'

'Tristan und Isolde' as a symphonic poem
Rumour has it that the Austrian symphonist Anton Bruckner owned a piano score of Wagner's *Tristan und Isolde* without the text. That was significant for someone who was mad about the music of the magician of sound from Bayreuth – it was not for nothing that Bruckner dedicated his Third Symphony to Wagner – but he had little interest in the non-musical content of Wagner's work. This anecdote reveals the essence of Wagner's music perfectly, namely that his works should not be perceived as operas, but rather as music dramas; they are compositions on a grand scale, in which it is not so much the text but, by analogy with Monteverdi's *dramma per musica*, the music that has absolute primacy. This much is plain from the outset, as Bruckner also clearly realised: even without prior knowledge of what happens on-stage, the essence of Wagner's œuvre comes across with razor-sharp clarity. This shows the fundamental difference between Wagner, on the one hand, and Donizetti, Bellini, and Verdi, on the other, to name just a few well-known nineteenth-century opera composers.

Tip of the iceberg

In the concept of the Wagnerian music drama, everything revolves round the orchestra, and its role is not at all limited simply to accompanying the singing voices. In fact, it is the opposite, as the vocal element – no matter how vitally important it may be – is just the tip of the iceberg, whereas the orchestra, by contrast, in all its many layers, reflects the complex mental states of the protagonists. The sung parts are just one layer of this, even setting aside the fact that these parts are also often treated as pre-eminently instrumental lines. Or, to put it another way, the singing, which is an overt expression of the plot, stands for the consciousness of the characters, while the orchestra, at all its many and varied levels, symbolises the subconscious. After all, the central elements of the actions *on-stage* – or perhaps rather all the intentions that prompt these actions – are often foreshadowed by the orchestra, which can be called symphonic with good reason. It is therefore certainly not going too far to call Wagner's works large-scale symphonies in the form of music dramas. Taking into account, of course, that

we are not talking about the symphony as a genre passed down from the eighteenth century. Wagner himself was well aware of these circumstances. It was not for nothing that he used to lament the fact that although he had created the ‘invisible orchestra’ (by means of the fact that, placed deep beneath the stage of the Bayreuth Festspielhaus, the orchestra was hidden from the public’s view), he would have rather invented the ‘invisible theatre’. Wagner’s music drama creations are fundamentally just as much works of the imagination as the symphonies of Gustav Mahler, which the Swiss composer Rolf Urs Ringger has described as *Gesamtkunstwerke ohne Bühne*, or ‘total works of art without a stage’.

Death and transfiguration

This knowledge has also led to the creation of various symphonic arrangements of parts of Wagner’s legacy of music dramas by conductors such as Leopold Stokowski, Erich Leinsdorf, and Lorin Maazel. *Tristan und Isolde* has not escaped this fervour for new arrangements either. It was actually Wagner himself who in 1859 initiated the practice with his arrangement of the orchestral prelude to the drama and the instrumental version of the final scene, which have mistakenly

come to be known as *Vorspiel und Liebestod*. Indeed, the composer made it very clear that in the prelude the aspect of death is given particular prominence and that the subject of the last scene is transfiguration. This is why Wagner preferred to label the concert version of these two orchestral excerpts as *Liebestod und Verklärung*, or ‘Love death and Transfiguration’ (undeniably, he performed the ‘Vorspiel’ in Paris in 1860 under the title ‘Liebestod’).

In the 1930s, Leopold Stokowski presented his *Symphonic Synthesis of Tristan und Isolde* – two versions of which are in circulation with only minute differences between them – in which the whole is overwhelmingly based on the prelude to the first act, the lovers’ duet from the second act, and the end of the third act.

The symphonic arrangement by the composer, arranger, and percussionist Henk de Vlieger, made in 1994, of Wagner’s immortal score, *Tristan und Isolde, an orchestral passion*, is more comprehensive than Stokowski’s, making it suitable for an extensive second half of a concert. The model which the arranger had in mind for his work was the symphonic poem *Pelleas und Melisande*, Op. 5 (1903) by Arnold Schoenberg, based on the play of the same name by Maurice Maeterlinck. A

significant detail is that Schoenberg initially wanted to use the drama in question for an opera, but abandoned the idea when he discovered that his French colleague Claude Debussy had already done this. In De Vlieger's work, we can really see that the music drama constituted the cradle of the symphonic poem. A clear similarity between Schoenberg and De Vlieger is that the emphasis is unmistakably placed on the trials and tribulations of the protagonists; thus, in the latter case, on the stages that Tristan and Isolde go through: anticipation, longing, rapture, separation, hope, death, and transfiguration.

Building tension

The symphonic odyssey of De Vlieger may be experienced as a single arc of tension, made up of seven interlinked episodes, in which each of the elements in the stages named above is brought to the foreground. The prelude to the first act, the actual 'Vorspiel', is followed here by the introduction to the second act ('Isoldes Liebesverlangen'), an enjoyable part of which is reserved for a group of horns stationed off-stage. This episode culminates in the longest section and the core of the work, a stirring adagio that is alternately contained and passionate,

incorporating the bulk of the lovers' duet ('Nachtgesang'). It ends in a compelling caesura which follows an unresolved chord. This moment symbolises the painful realisation that fulfilling their great love in this earthly vale of tears will never be possible. A striking feature of 'Nachtgesang' is the conspicuous presence of the violin and the clarinet, which pick out the sung parts of the two lovers. Beginning with 'Vorspiel und Reigen', the fundamental components of the third act pass in review: the introduction, including the shepherd's solo (*cor anglais*), that leads with perfect naturalness into the vision of the fatally wounded Tristan, in which he constantly thinks he can see the ship bearing his beloved appear on the horizon. This actually happens in the next section, 'Das Wiedersehen', which forms a sharp contrast with the initially very lighthearted, not to say euphoric, character of all the preceding sections and the last section ('Liebestod'/'Verklärung').

De Vlieger has understood, as few others have, that the uniqueness of Wagner's creation rests on the presence of the whole, even in the minutest detail. This also explains why anyone who hears this symphonic poem without knowing the complete music drama is not left with the impression that it is a

truncated version of a complete work, but an artwork that from beginning to end stands as solid as a rock. Moreover, in spite of the undeniable difference in duration between the original and De Vlieger's arrangement, the seamless coherence of the work remains intact. This coherence leaves the impression of a project to 'reculer pour mieux sauter', that is to produce the effect of a gathering of momentum, over a vast distance, the end result being that the last bars are experienced as the logical consequence of the first ones, namely in the sense of a reflection in sound of the ultimate redemption.

* * * * *

Even if the overall style of Wagner's first great romantic, although less well-known, opera, *Die Feen* (1833–34), based on *La donna serpente* by Carlo Gozzi, owes its essentials to Beethoven, Marschner, and Weber – something that Wagner himself never hid in the least – there are at the same time clearly audible foreshadowings of *Tannhäuser* and *Lohengrin*. This emerges unequivocally, for example, in the balanced, solemn main theme, but also in the effervescent allegro theme. By contrast, there are passages that sometimes even recall Mendelssohn (although at that

point his *Ein Sommernachtstraum* was still to be written!). The distinctiveness of *Die Feen*, which received its baptism of fire in Munich in 1888, after Wagner's death, is, however, the amalgam of historical, mythical, and fairytale elements. This is a phenomenon that comes to the fore even more strongly in Wagner's mature music dramas, *Lohengrin* and *Der Ring des Nibelungen* first and foremost among them.

Plea

Das Liebesverbot (1834–36, freely after Shakespeare's *Measure for Measure*) is, at first hearing, the most southern-sounding opera that Wagner wrote. This is especially apparent in the brimming vitality of the overture, in which the tone is set straight away by the sparkling contribution of castanets, triangle, and tambourine. What is more, anyone who did not know better could easily attribute its actual main theme to the Verdi of *Un ballo in maschera*, mindful that the latter work would not be completed until 1857. Nonetheless, blood will tell in *Das Liebesverbot* as well, as one of the common threads in the story is a passionate plea for a love that goes beyond all social conventions. With this, we really touch upon the universal theme that forms the core of many of Wagner's compositions, among

which *Tannhäuser* and the impressive lovers' tragedy *Tristan und Isolde* deserve special mention.

© 2011 Maarten Brandt

Translation from the Dutch: Hannah Mason
for Surrey Translation Bureau

One of Europe's leading symphony orchestras, the Royal Scottish National Orchestra was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1991. Throughout its history, the Orchestra has played an important part in Scotland's musical life, for example performing at the opening ceremony of the Scottish Parliament building in 2004. Contributing to its success have been renowned conductors such as Walter Süsskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi (Conductor Laureate), Walter Weller (Conductor Emeritus), and Alexander Lazarev (Conductor Emeritus). In September 2005 Stéphane Denève became Music Director, and the partnership has enjoyed great acclaim, both at home and abroad. Christian Kluxen was appointed Assistant Conductor in May 2010. The Orchestra performs across Scotland, including seasons in Glasgow, Edinburgh, Dundee,

Aberdeen, Perth, and Inverness, and appears regularly at the Edinburgh International Festival. In England it has recently performed at The Bridgewater Hall, Manchester, Leeds Town Hall, The Sage Gateshead, and BBC Proms, London. In the last few years, foreign tours have taken it to Spain, France, Germany, Austria, The Netherlands, and Croatia. It has achieved a worldwide reputation for the quality of its discography, which now numbers more than 200 releases, many issued on Chandos. The Royal Scottish National Orchestra is one of Scotland's National Performing Companies, supported by the Scottish Government. www.rsno.org.uk

Born in Tallinn, Estonia, Neeme Järvi is Chief Conductor of the Residentie Orchestra The Hague, Artistic Director (and from September 2012 will be Music Director) of the Orchestre de la Suisse romande, Conductor Laureate and Artistic Advisor of the New Jersey Symphony Orchestra, Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, First Principal Guest Conductor of the Japan Philharmonic Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He makes frequent guest

appearances with the foremost orchestras of the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, and Philadelphia Orchestra. He has also made distinguished appearances at San Francisco Opera, The Metropolitan Opera, Opéra national de Paris – Bastille, and Teatro Colón in Buenos Aires. In the 2007/08 season he conducted a memorial concert for Mstislav Rostropovich with the Symphony Orchestra of Bayerischer Rundfunk, and appeared with the London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Czech Philharmonic Orchestra, and at a Gala concert to celebrate the opening of the new opera house of Den

Norske Opera in Bjørvika, Oslo. In 2009 he conducted an acclaimed performance of Dvořák's Requiem with the London Philharmonic Orchestra, and in 2010 led a special concert with the Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia for the Pope at the Vatican. Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 440 discs, well over 150 of which for Chandos, and is the recipient of numerous accolades and awards worldwide: he holds honorary degrees from the University of Aberdeen, Royal Swedish Academy of Music, Music Academy of Estonia, Wayne State University, and University of Michigan and has been appointed Commander of the North Star Order by the King of Sweden.



Henk de Vlieger

Richard Wagner / Henk de Vlieger: Tristan und Isolde, eine orchestrale Passion

Richard Wagner: Ouvertüren zu “Das Liebesverbot” und “Die Feen”

“Tristan und Isolde” als sinfonische Dichtung

Es heißt, der österreichische Sinfoniker Anton Bruckner habe einen Klavierauszug von Wagners *Tristan und Isolde* ohne Text besessen. Das war bedeutungsvoll für jemanden, der ganz verrückt war auf die Musik des Bayreuther Klangzauberers – nicht umsonst widmete Bruckner seine Dritte Sinfonie Wagner –, doch hatte er wenig Interesse am außermusikalischen Gehalt von Wagners Schaffen. Diese Anekdote erhellt perfekt die Essenz von Wagners Musik, dass seine Werke nämlich nicht als Opern, sondern als Musikdramen zu sehen sind; es handelt sich um groß angelegte Kompositionen, in denen nicht so sehr der Text, sondern vielmehr, analog zu Monteverdis *dramma per musica*, die Musik absoluten Vorrang hat. Soviel wird von Anfang an deutlich, wie auch Bruckner sicherlich erkannte: Selbst ohne Vorwissen über die Vorgänge auf der Bühne tritt die Essenz von Wagners Œuvre messerscharf hervor. Das belegt den fundamentalen Unterschied zwischen Wagner einerseits und

Donizetti, Bellini oder Verdi andererseits, um nur einige bekannte Opernkomponisten des neunzehnten Jahrhunderts zu nennen.

Die Spitz des Eisbergs

In der Konzeption des Wagnerschen Musikdramas dreht sich alles ums Orchester, und dessen Rolle ist keineswegs darauf beschränkt, die Sänger zu begleiten. Tatsächlich ist es genau umgekehrt, denn das Element des Gesangs – so wichtig es auch sein mag – ist nur die Spitz des Eisbergs, wohingegen das Orchester in all seinen mannigfaltigen Schichtungen die komplexen Geisteszustände der Protagonisten widerspiegelt. Die Vokalpartien stellen davon nur eine Schicht dar, selbst wenn man außer Acht lässt, dass diese Parts oft auch vorwiegend als Instrumentallinien behandelt werden. Oder anders gesagt: Der Gesang als offensichtlicher Ausdruck der Handlung steht für das Bewusstsein der Figuren, während das Orchester mit all seinen vielfältigen Ebenen das Unterbewusstsein symbolisiert. Schließlich werden die zentralen Elemente der Handlung auf der Bühne – oder

wohl eher die Intentionen, die zu diesen Handlungen führen – oft vom Orchester vorweggenommen, das mit gutem Grund sinfonisch zu nennen ist. Es ist demzufolge keineswegs zu hoch gegriffen, Wagners Werke als groß angelegte Sinfonien in Gestalt von Musikdramen zu bezeichnen, natürlich nur, wenn man berücksichtigt, dass wir hier nicht die Sinfonie meinen, die uns als Genre aus dem achtzehnten Jahrhundert überliefert ist. Wagner selbst war sich dieser Umstände durchaus bewusst. Nicht umsonst pflegte er zu beklagen, dass er zwar ein „unsichtbares Orchester“ geschaffen hatte (indem das Orchester im Bayreuther Festspielhaus tief unter der Bühne der Sicht des Publikums entzogen worden war), doch viel lieber das „unsichtbare Theater“ erfunden hätte. Wagners Musikdramen sind im Grunde ebenso Werke der Phantasie wie die Sinfonien von Gustav Mahler, die der Schweizer Komponist Rolf Urs Ringger als „Gesamtkunstwerke ohne Bühne“ beschrieben hat.

Tod und Verklärung

Diese Erkenntnis hat auch dazu geführt, dass Dirigenten wie Leopold Stokowski, Erich Leinsdorf und Lorin Maazel unterschiedliche sinfonische Bearbeitungen von Teilen des

musikdramatischen Schaffens Wagners erstellt haben. Auch *Tristan und Isolde* ist diesem Streben nach neuen Arrangements nicht entgangen. In der Tat war es Wagner selbst, der im Jahre 1859 diese Praxis aus der Taufe hob, und zwar mit seiner Bearbeitung des Orchestervorspiels zum Drama und einer instrumentalen Fassung der Schluss-Szene, fälschlicherweise heute unter dem Titel *Vorspiel und Liebestod* bekannt. Tatsächlich stellte der Komponist eindeutig klar, dass im Vorspiel der Aspekt des Todes besonders hervorgehoben wird und Verklärung das Thema der letzten Szene ist. Deshalb benannte Wagner die Konzertfassung dieser beiden Partiturauszüge vorzugsweise als *Liebestod und Verklärung* (unbestreitbar führte er das „Vorspiel“ 1860 in Paris unter dem Titel „Liebestod“ auf).

In den 1930er-Jahren erstellte Leopold Stokowski seine *Sinfonische Synthese* von *Tristan und Isolde* – von der zwei Versionen mit nur geringen Unterschieden in Umlauf sind –, die insgesamt in erster Linie auf dem Vorspiel zum ersten Akt, dem Liebesduett aus dem zweiten Akt und dem Schluss des dritten Akts beruht.

Die 1994 von dem Komponisten, Arrangeur und Schlagzeuger Henk de Vlieger geschaffene Bearbeitung von

Wagners unsterblicher Partitur, *Tristan und Isolde*, eine orchestrale Passion, ist umfassender als die von Stokowski und darum geeignet als ausführliche zweite Hälfte eines Konzertabends. Das Vorbild, das der Arrangeur im Sinn hatte, war die sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 (1903) von Arnold Schönberg, die auf dem gleichnamigen Schauspiel von Maurice Maeterlinck beruhte. Ein bedeutsames Detail ist, dass Schönberg das betreffende Drama ursprünglich zu einer Oper verarbeiten wollte, sein Vorhaben jedoch aufgab, als er erfuhr, dass sein französischer Kollege Claude Debussy dies bereits in Angriff genommen hatte. In De Vliegers Werk ist klar zu erkennen, dass das Musikdrama der sinfonischen Dichtung zugrunde liegt. Eine eindeutige Ähnlichkeit zwischen Schönberg und De Vlieger besteht darin, dass der Schwerpunkt unmissverständlich auf den Problemen und Sorgen der Protagonisten liegt, also im letzteren Fall auf den Phasen, die Tristan und Isolde durchlaufen: Erwartung, Sehnsucht, Verzückung, Trennung, Hoffnung, Tod und Verklärung.

Spannungsaufbau
De Vliegers sinfonische Odyssee kann

man als einen einzigen Spannungsbogen sehen, aufgebaut aus sieben miteinander verbundenen Episoden, in denen jeweils die Elemente der oben genannten Phasen in den Vordergrund gestellt werden. Dem eigentlichen Vorspiel zum ersten Akt folgt hier die Introduktion zum zweiten Akt ("Isoldes Liebesverlangen"), von der ein unterhaltsamer Teil einer Gruppe von Hörern hinter der Bühne vorbehalten ist. Diese Episode gipfelt im längsten, als Kern des Werks zu bezeichnenden Abschnitt, einem mitreißenden, abwechselnd zurückhaltenden und leidenschaftlichen Adagio, das den größten Teil des Liebesduetts umfasst ("Nachgesang"). Es endet in einer bezwingenden Zäsur im Anschluss an einen unaufgelösten Akkord. Dieser Moment symbolisiert die schmerzliche Erkenntnis, dass die Erfüllung ihrer großen Liebe in diesem irdischen Jammertal nie möglich sein wird. Ein auffallendes Merkmal des "Nachgesangs" ist die unüberhörbare Präsenz von Violine und Klarinette, welche die Gesangspartien der beiden Liebenden herausstellen. Die Grundelemente des dritten Akts ziehen vorüber, angefangen mit "Vorspiel und Reigen": Die Introduktion samt dem Solo des Hirten (Engischhorn), die ganz natürlich in

die Vision des tödlich verwundeten Tristan übergeht, in der er ständig meint, das Schiff mit seiner Geliebten am Horizont erscheinen zu sehen. Dies ereignet sich tatsächlich im nächsten Abschnitt, „Das Wiedersehen“, der in scharfem Widerspruch steht zum anfangs ausgesprochen unbeschwertem, fast euphorischen Charakter sämtlicher vorhergehender Abschnitte und des letzten Teils („Liebestod“/ „Verklärung“).

De Vlieger hat wie wenige andere erkannt, dass das Einzigartige an Wagners Schöpfung auf der Präsenz des Ganzen beruht, selbst im winzigsten Detail. Das erklärt auch, warum diejenigen, die diese sinfonische Dichtung hören, ohne das vollständige Musikdrama zu kennen, nicht den Eindruck hat, es handele sich um die gekürzte Fassung eines vollständigen Werks, sondern um ein Kunstwerk, das von Anfang bis Ende felsenfest wirkt. Darüber hinaus bleibt trotz des unverkennbaren Unterschieds in der Dauer des Originals und De Vliegers Arrangement die nahtlose Kohärenz des Werks intakt. Diese Kohärenz hinterlässt den Eindruck eines Projekts im Sinne des „reculer pour mieux sauter“, d.h. es entsteht der Effekt zunehmenden Vorantreibens über weite Distanz, und das Endergebnis ist, dass die letzten Takte als logische Konsequenz

der ersten erlebt werden, nämlich in der klanglichen Umsetzung letztendlicher Erlösung.

* * * *

Selbst wenn der übergreifende Stil von Wagners erster großer romantischer, wenn auch weniger bekannter Oper, *Die Feen* (1833 / 34) auf der Grundlage von Carlo Gozzis *La donna serpente*, im Wesentlichen an Beethoven, Marschner und Weber orientiert ist – was Wagner selbst nie zu verborgen versuchte –, finden sich darin zugleich deutlich erkennbare Vorgriffe auf *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Das erweist sich z.B. unzweifelhaft im ausgewogenen, feierlichen Hauptthema, aber auch im überschwänglichen Allegro-Thema. Im Gegensatz dazu finden sich auch Passagen, die manchmal sogar an Mendelssohn denken lassen (obwohl der seinen *Sommernachtstraum* zu diesem Zeitpunkt noch nicht komponiert hatte!). Das Unverwechselbare an der Oper *Die Feen*, die ihre Feuertaufe 1888, nach Wagners Tod, in München erlebte, ist jedoch die Mischung von historischen, mythischen und märchenhaften Elementen. Dieses Phänomen tritt in Wagners reifen Musikdramen noch

deutlicher in den Vordergrund, insbesondere in *Lohengrin* und dem *Ring des Nibelungen*.

Appell

Das Liebesverbot (1834–1836, frei nach Shakespeares *Maß für Maß*) klingt beim ersten Anhören wie die am meisten vom Süden beeinflusste Oper Wagners. Besonders deutlich wird das in der überschäumenden Vitalität der Ouvertüre, deren funkelnnder Ton unmittelbar von Kastagnetten, Triangel und Tamburin angegeben wird. Darüber hinaus könnte jeder, der es nicht besser wüsste, das eigentliche Hauptthema ohne weiteres dem Verdi von *Un ballo in maschera* zuschreiben, wobei zu berücksichtigen ist, dass letzteres Werk erst 1857 fertig wurde. Nichtsdestoweniger kann auch *Das Liebesverbot* sein Geblüt nicht verleugnen, denn einer der durchgehenden Handlungsfäden ist der leidenschaftliche Appell für eine Liebe, die alle gesellschaftlichen Konventionen sprengt. Damit berühren wir wahrhaftig das universelle Thema, das im Kern vieler Kompositionen Wagners liegt, von denen *Tannhäuser* und die eindrucksvolle Liebestragödie *Tristan und Isolde* besonderer Erwähnung bedürfen.

© 2011 Maarten Brandt

Übersetzung aus dem Englischen: Bernd Müller

Das Royal Scottish National Orchestra, eines der führenden Sinfonieorchester Europas, wurde 1891 als Scottish Orchestra gegründet, 1950 in Scottish National Orchestra umbenannt und erhielt 1991 den Ehrentitel "Royal". Seine ganze Geschichte hindurch spielte das Orchester eine bedeutende Rolle im Musikleben Schottlands und trat beispielsweise im Jahre 2004 bei der Eröffnungszeremonie des schottischen Parlamentsgebäudes auf. Zu seinem Erfolg haben renommierte Dirigenten beigetragen, darunter Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi (Laureat des Orchesters) sowie die Emeriti Walter Weller und Alexander Lasarew. Im September 2005 wurde Stéphane Denève zum Musikdirektor ernannt, und die Partnerschaft hat sowohl daheim als auch im Ausland hohe Anerkennung genossen. Im Mai 2010 wurde Christian Kluxen zum Kapellmeister bestimmt. Das Orchester tritt in ganz Schottland auf, einschließlich Konzertreihen in Glasgow, Edinburgh, Dundee, Aberdeen, Perth und Inverness, und es spielt regelmäßig beim Edinburgh International Festival. In England ist es in jüngster Zeit in der Bridgewater Hall von Manchester, in Leeds Town Hall, The Sage Gateshead und bei den BBC-Promenadenkonzerten in

London aufgetreten. In den letzten Jahren haben Auslandstourneen das Orchester nach Spanien, Frankreich, Deutschland, Österreich, nach Kroatien und in die Niederlande geführt. Das Ensemble hat sich weltweit einen hervorragenden Ruf für die Qualität seiner Diskographie erworben, die heute mehr als 200 Veröffentlichungen umfasst, von denen viele bei Chandos erschienen sind. Das Royal Scottish National Orchestra gehört zur Auswahl der National Performing Companies von Schottland, unterstützt von der schottischen Regierung. www.rsno.org.uk

Der aus Tallin in Estland gebürtige Neeme Järvi ist Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, Künstlerischer Leiter (und ab September 2012 Musikdirektor) des Orchestre de la Suisse romande, Laureat und Künstlerischer Berater des New Jersey Symphony Orchestra, emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Erster Dirigent der Göteborgs Symfoniker, Erster Gastdirigent des Japanischen Philharmonieorchesters und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Regelmäßige Gastdirigate verbinden ihn mit den führenden Orchestern der Welt, darunter

die Berliner Philharmoniker, das Königliche Concertgebouw-Orchester, das Philharmonia Orchestra, das New York Philharmonic, das Chicago Symphony Orchestra und das Philadelphia Orchestra. Daneben hat er renommierte Engagements an der San Francisco Opera, der Metropolitan Opera, der Opéra national de Paris – Bastille und dem Teatro Colón in Buenos Aires absolviert. In der Spielzeit 2007/08 hat er mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks ein Gedenkkonzert für Mstislav Rostropowitsch veranstaltet, außerdem hat er das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre de Paris, die Tschechische Philharmonie und schließlich ein Galakonzert anlässlich der Eröffnung des neuen Opernhauses von Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo, dirigiert. Im Jahre 2009 leitete er eine viel gelobte Darbietung von Dvořáks Requiem mit dem London Philharmonic Orchestra, und 2010 ein Sonderkonzert mit dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia für den Papst im Vatikan. Neeme Järvi hat eine herausragende Diskographie von mehr als 440 CDs angesammelt, darunter über 150 allein für Chandos, und ist der Empfänger von zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen weltweit: Er besitzt Ehrentitel der University

of Aberdeen, der Königlich Schwedischen
Musikakademie, der Estnischen
Musikakademie, der Wayne State University

und der University of Michigan, außerdem
wurde er vom schwedischen König zum
Ritter des Nordstern-Ordens ernannt.



The Royal Scottish National Orchestra with its Music Director, Stéphane Denève

Richard Wagner / Henk de Vlieger: Tristan und Isolde, une passion orchestrale

Richard Wagner: Ouvertures de “Das Liebesverbot” et de “Die Feen”

“Tristan und Isolde” sous forme de poème symphonique

Le bruit court que le symphoniste autrichien Anton Bruckner possédait une partition pour piano de *Tristan und Isolde* de Wagner sans le texte. C'était important pour quelqu'un qui était fou de la musique du magicien du son de Bayreuth – ce n'est pas pour rien que Bruckner dédia sa Troisième Symphonie à Wagner –, mais il s'intéressait assez peu au contenu non musical de l'œuvre de Wagner. Cette anecdote révèle parfaitement l'essence de la musique de Wagner, à savoir que ses œuvres ne doivent pas être perçues comme des opéras, mais plutôt comme des drames musicaux; ce sont des compositions à grande échelle, dans lesquelles ce n'est pas tant le texte, mais, par analogie avec le *dramma per musica* de Monteverdi, la musique qui a la primauté absolue. C'est évident dès le début, comme Bruckner le comprit clairement: même sans savoir préalablement ce qui se passe sur scène, l'essence de l'œuvre de Wagner passe avec une clarté très nette, ce qui montre la différence fondamentale entre Wagner, d'une part, et Donizetti, Bellini et

Verdi de l'autre, pour ne citer que quelques compositeurs d'opéras célèbres du dix-neuvième siècle.

Cime de l'iceberg

Dans le concept du drame musical wagnérien, tout se résout autour de l'orchestre et son rôle ne se limite pas simplement à l'accompagnement des voix chantantes. En fait, c'est tout le contraire, car l'élément vocal – aussi important soit-il – n'est que la cime de l'iceberg, alors que l'orchestre, en revanche, dans toutes ses nombreuses strates, reflète l'état mental complexe des protagonistes. Les parties chantées n'en sont qu'une strate, même en faisant abstraction du fait que ces parties sont en outre souvent traitées comme des lignes essentiellement instrumentales. Autrement dit, le chant, qui est une expression évidente de l'intrigue, représente la conscience des personnages, alors que l'orchestre, à ses niveaux nombreux et variés, symbolise le subconscient. D'ailleurs, les éléments centraux des actions *sur scène* – ou peut-être plutôt toutes les intentions qui provoquent ces actions – sont souvent annoncés par l'orchestre, qui peut être qualifié

de symphonique à juste titre. Il n'est donc pas exagéré de considérer les œuvres de Wagner comme des symphonies à grande échelle sous forme de drames en musique. En tenant compte, bien sûr, du fait que l'on ne parle pas de la symphonie en tant que genre transmis du dix-huitième siècle. Wagner lui-même avait bien conscience de ces circonstances. Ce n'est pas pour rien qu'il déplorait le fait que, tout en ayant créé "l'orchestre invisible" (qu'il plaçait bien au-dessous de la scène du Festspielhaus de Bayreuth si bien que le public ne le voyait pas), il aurait plutôt préféré inventer le "théâtre invisible". En fin de compte, les drames en musique créés par Wagner sont tout autant le fruit de l'imagination que les symphonies de Gustav Mahler, que le compositeur suisse Rolf Urs Ringger qualifia de *Gesamtkunstwerke ohne Bühne*, ou "œuvres d'art total sans la scène".

Mort et Transfiguration

Cette connaissance donna lieu aussi à la réalisation de divers arrangements symphoniques d'extraits des drames musicaux de Wagner par des chefs d'orchestre tels Leopold Stokowski, Erich Leinsdorf ou Lorin Maazel. *Tristan und Isolde* n'a pas non plus échappé à ces velléités en matières d'arrangements. C'est en réalité Wagner

lui-même qui, en 1859, fut à l'origine de cette pratique avec son arrangement qui enchaîne le prélude orchestral du drame et la version instrumentale de la dernière scène, appellés à tort *Vorspiel und Liebestod* (Prélude et Mort d'amour). En fait, le compositeur a bien fait comprendre que, dans le prélude, l'aspect de la mort se voit accorder une importance particulière et que le sujet de la dernière scène est la transfiguration. C'est la raison pour laquelle Wagner préférait appeler la version de concert de ces deux extraits orchestraux *Liebestod und Verklärung* ou "Mort d'amour et Transfiguration" (il ne fait aucun doute qu'il joua le "Vorspiel" à Paris, en 1860, sous le titre "Liebestod").

Dans les années 1930, Leopold Stokowski présenta sa *Synthèse symphonique* de *Tristan und Isolde* – dont deux versions sont en circulation avec des différences minimales – où l'ensemble repose presque exclusivement sur le prélude de l'acte I, le duo d'amour de l'acte II et la fin de l'acte III.

L'arrangement symphonique de l'immortelle partition de Wagner réalisé en 1994 par le compositeur, arrangeur et percussionniste Henk de Vlieger, *Tristan und Isolde, une passion orchestrale*, est plus complet que celui de Stokowski, ce qui le rend approprié pour une longue seconde

partie de concert. Le modèle que l'arrangeur avait à l'esprit pour son œuvre était le poème symphonique *Pelleas und Melisande*, op. 5 (1903) d'Arnold Schoenberg, d'après la pièce du même titre de Maurice Maeterlinck. Détail significatif, à l'origine Schoenberg voulait utiliser le drame en question pour un opéra, mais renonça à cette idée lorsqu'il découvrit que son collègue français Claude Debussy l'avait déjà fait. Dans l'œuvre de De Vlieger, on peut vraiment voir que le drame musical constitua le berceau du poème symphonique. Il y a une nette similitude entre Schoenberg et De Vlieger qui mettent l'accent sans aucun doute sur les épreuves et tribulations des protagonistes; ainsi, dans ce dernier cas, sur les étapes que traversent Tristan et Isolde: excitation, désir, ravissement, séparation, espoir, mort et transfiguration.

Montée de la tension

L'odyssée symphonique de De Vlieger peut être ressentie comme un arc de tension unique, constitué de sept épisodes enchaînés, où chacun des éléments dans les étapes évoquées plus haut paraît au premier plan. Le prélude de l'acte I, le véritable "Vorspiel", est suivi ici de l'introduction de l'acte II ("Isolde Liebesverlangen"), dont une excellente partie est réservée à un groupe de cors installés

en coulisse. Cet épisode culmine dans la plus longue section et cœur de l'œuvre, un adagio passionnant, tantôt contenu, tantôt passionné, intégrant la majeure partie du duo d'amour ("Nachgesang"). Il s'achève dans une césure fascinante qui suit un accord non résolu. Ce moment symbolise la prise de conscience douloureuse de l'impossibilité de voir leur grand amour comblé dans cette vallée terrestre de larmes. Un élément frappant du "Nachgesang" est la présence marquée du violon et de la clarinette, qui mettent en valeur les parties chantées des deux amants. Commençant par "Vorspiel und Reigen", les composantes fondamentales du troisième acte passent en revue: l'introduction, avec le solo du berger (cor anglais), qui mène tout naturellement à la vision de Tristan blessé à mort, cherchant constamment à voir arriver à l'horizon le bateau sur lequel se trouve sa bien-aimée, ce qui se produit réellement dans la section suivante, "Das Wiedersehen", qui offre un fort contraste avec le caractère initialement très enjoué, pour ne pas dire euphorique, de toutes les sections antérieures et la dernière section ("Liebestod" / "Verklärung").

De Vlieger a compris, comme peu d'autres, que le caractère exceptionnel de la création wagnérienne repose sur la présence

de l'ensemble, même dans les plus infimes détails. Cela explique aussi que quiconque entend ce poème symphonique sans connaître l'intégralité du drame musical n'en ressort pas avec l'impression qu'il s'agit d'une version tronquée d'un ouvrage complet, mais d'une œuvre d'art qui, du début à la fin, reste aussi solide que le roc. En outre, malgré l'indéniable différence de durées entre l'original et l'arrangement de De Vlieger, la cohérence continue de l'œuvre reste intacte. Cette cohérence laisse l'impression d'un projet visant à "reculer pour mieux sauter", c'est-à-dire à gagner du terrain sur une vaste distance, le résultat final étant que les dernières mesures sont vécues comme la conséquence logique des premières, à savoir comme un reflet sonore de la rédemption ultime.

* * * * *

Le style général du premier grand opéra romantique de Wagner, quoique moins connu, *Die Feen* (Les Fées; 1833–1834), d'après *La donna serpente* de Carlo Gozzi, doit ses principales caractéristiques à Beethoven, Marschner et Weber – ce que Wagner lui-même n'a jamais caché. Mais on y trouve aussi des présages clairement perceptibles de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*,

ce qui ressort par exemple, sans équivoque, dans le thème principal solennel et équilibré, mais aussi dans le thème allegro exubérant. En revanche, certains passages rappellent même parfois Mendelssohn (pourtant, il n'avait pas encore écrit *Ein Sommernachtstraum* [Le Songe d'une nuit d'été]!). Le caractère distinctif de *Die Feen*, qui reçut son baptême du feu à Munich en 1888, après la mort de Wagner, est toutefois l'amalgame d'éléments historiques, mythiques et féériques. C'est un phénomène qui se manifeste encore davantage dans les drames musicaux de la maturité de Wagner, avant tout dans *Lohengrin* et *Der Ring des Nibelungen* (L'Anneau du Nibelung).

Plaidoyer

Das Liebesverbot (La Défense d'aimer; 1834–1836, libre adaptation de *Measure for Measure* [Mesure pour mesure] de Shakespeare) est, à première écoute, l'opéra le plus méridional que Wagner ait jamais écrit, ce qui ressort particulièrement dans la vitalité débordante de l'ouverture, où le ton est donné directement par la contribution étincelante des castagnettes, du triangle et du tambour de basque. Qui plus est, celui qui n'en saurait rien pourrait facilement attribuer son véritable thème principal au

Verdi d'*Un ballo in maschera*, conscient de ce que cette dernière œuvre n'a pas été achevée avant 1857. Néanmoins, bon sang ne saurait mentir même dans *Das Liebesverbot*, dans lequel l'un des points communs de l'histoire est un plaidoyer pour un amour qui dépasse toutes les conventions sociales. Avec cela, on touche réellement au thème universel qui constitue le noyau central de nombreuses œuvres de Wagner, notamment *Tannhäuser* ainsi que l'impressionnante tragédie des amants *Tristan und Isolde* qui méritent une mention spéciale.

© 2011 Maarten Brandt

Traduction du néerlandais vers l'anglais:

Hannah Mason pour Surrey Translation Bureau

Traduction de l'anglais vers le français:

Marie-Stella Pâris

Le Royal Scottish National Orchestra, qui est l'un des principaux orchestres symphoniques d'Europe, a été formé en 1891 sous le nom de Scottish Orchestra. Il est devenu le Scottish National Orchestra en 1950 et a reçu le patronage royal en 1991. Tout au long de son histoire, cet orchestre a joué un rôle important dans la vie musicale de l'Écosse, participant notamment à la cérémonie d'ouverture du

bâtiment du Parlement écossais en 2004. Des chefs d'orchestre célèbres tels Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi (chef lauréat), Walter Weller (chef émérite), et Alexander Lazarev (chef émérite) ont contribué à son succès. En septembre 2005, Stéphane Denève en est devenu directeur musical, un choix particulièrement apprécié en Écosse comme à l'étranger. Christian Kluxen a été nommé chef assistant en mai 2010. L'orchestre joue dans toute l'Écosse, avec des saisons à Glasgow, Édimbourg, Dundee, Aberdeen, Perth et Inverness notamment; il se produit régulièrement au Festival international d'Édimbourg. En Angleterre, il a joué récemment au Bridgewater Hall de Manchester, à l'hôtel de ville de Leeds, au Sage Gateshead et aux Proms de la BBC de Londres. Ces dernières années, ses tournées à l'étranger l'ont conduit en Espagne, en France, en Allemagne, en Autriche, aux Pays-Bas et en Croatie. Il s'est forgé une réputation mondiale pour la qualité de sa discographie, qui compte aujourd'hui plus de deux cents enregistrements, dont un grand nombre chez Chandos. Le Royal Scottish National Orchestra est l'une des formations nationales des arts du spectacle d'Écosse subventionnées par le Gouvernement écossais. www.rsno.org.uk

Né à Tallinn, en Estonie, Neeme Järvi est chef permanent de l'Orchestre de la Résidence de La Haye, directeur artistique (et à partir de septembre 2012 directeur musical) de l'Orchestre de la Suisse romande, chef lauréat et conseiller artistique du New Jersey Symphony Orchestra, directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, principal chef émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg, premier chef invité permanent de l'Orchestre philharmonique du Japon et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra. Il est souvent invité à diriger les plus grands orchestres du monde, notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra, le New York Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra et le Philadelphia Orchestra. Il s'est en outre produit avec succès à l'Opéra de San Francisco, au Metropolitan Opera, à l'Opéra national de Paris – Bastille et au Teatro Colón de Buenos Aires. Au cours de la saison 2007–2008, il a dirigé un concert

à la mémoire de Mstislav Rostropovitch à la tête de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et il s'est produit avec le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique tchèque; il a participé également à un concert de gala pour l'inauguration du nouveau théâtre lyrique de l'Opéra norvégien de Bjørvika, à Oslo. En 2009, il a dirigé avec beaucoup de succès une exécution du Requiem de Dvořák à la tête du London Philharmonic Orchestra et, en 2010, un concert spécial avec l'Orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia pour le Pape, au Vatican. Neeme Järvi a accumulé une brillante discographie de plus de quatre cent quarante enregistrements, dont plus de 150 chez Chandos; il a reçu de nombreuses marques de sympathie et distinctions dans le monde entier, notamment des diplômes *honoris causa* de l'Université d'Aberdeen, de l'Académie de musique royale suédoise, de l'Académie de musique d'Estonie, de Wayne State University et de l'Université du Michigan; il a été fait commandeur de l'Ordre de l'Étoile du Nord par le roi de Suède.



Neeme Järvi with a bust of Wagner in Estonia

Richard Wagner / Henk de Vlieger: Tristan und Isolde, an orchestral passion

Richard Wagner: Ouvertures tot “Das Liebesverbot” en “Die Feen”

“Tristan und Isolde” als symfonisch gedicht
Naar verluidt bezat de Oostenrijkse
symponicus Anton Bruckner een piano-
uittreksel van Wagners *Tristan und Isolde*
zonder tekst. En dat is tekenend voor
iemand die idolaat was van de muziek van de
klankmagiér uit Bayreuth – niet voor niets
droeg hij zijn Derde symfonie aan Wagner
op – maar die amper was geïnteresseerd in
de buitenmuzikale inhoud van diens werk.
Deze anekdote legt de essentie van Wagners
muziek perfect bloot. Namelijk dat zijn
werken niet als opera’s zijn op te vatten,
maar als muziekdrama’s, zijnde grootschalige
composities waarin niet zozeer de tekst maar,
naar analogie van Monteverdi’s *dramma per
musica*, de muziek het absolute primaat heeft.
Zoveel is al meteen duidelijk – en Bruckner
beseft dit terdege -: ook zonder voorkennis
van de gebeurtenissen op het toneel komt
het wezen van Wagners œuvre haarscherp
over. Hieruit blijkt het fundamentele verschil
tussen Wagner ener-, en Donizetti, Bellini en
Verdi anderzijds, om slechts enkele bekende
negentiende eeuwse operacomponisten te
noemen.

Topje van de ijsberg

Binnen het concept van het wagneriaanse
muziekdrama draait alles om het orkest,
waarvan de rol zich allerminst beperkt tot
het slechts begeleiden van de zangstemmen,
integendeel. Het is eerder omgekeerd want
het vocale element, onverschillig van welk
kardinaal belang ook, is slechts het topje van
de ijsberg, terwijl het orkest daarentegen in
al zijn gelaagdheid de complexe inhoud van
de psyche der hoofdpersonen weerspiegelt.
De gezongen partij is daarvan slechts één
laag, nog afgezien van het feit dat ook die
lijn niet zelden bij uitstek instrumentaal is
behandeld. Of, om het anders te formuleren,
de zang die een zichtbare uitdrukking is van
de handeling, staat voor het bewuste van de
optredende personages, het orkest in al zijn
wijdvertakte gradaties symboliseert evenwel
het onderbewuste. De kernbestanddelen van
de acties op de *Bühne* of beter wellicht nog,
al die drijfveren, die tot de acties als zodanig
aanzetten, vinden immers dikwijls hun
voorafschaduwing in het orkestrale gebeuren
dat met recht symfonisch mag heten. Het
gaat daarom beslist niet te ver de werken van

Wagner als in de vorm van muziekdrama's gegoten grootschalige symfonieën te bestempelen. Met dien verstande uiteraard dat we het dan niet hebben over de symfonie als een via de achttiende eeuw overgeleverd genre. Wagner zelf was zich van deze omstandigheid maar al te goed bewust. Niet voor niets verzuchte hij ooit dat hij dan wel het "onzichtbare orkest" in het leven had geroepen (wel te verstaan dat wat in de diep gelegen bak van het Bayreuther Festspielhaus is gesitueerd en dus aan het oog van het publiek is ontrokken), maar dat hij nog liever het "onzichtbare theater" had uitgevonden. Au fond zijn Wagners muziek-dramatische scheppingen even imaginair als de symfonieën van Gustav Mahler, die door de Zwitserse componist Rolf Urs Ringger zijn geboekstaafd als *Gesamtkunstwerke ohne Bühne*.

Dood en transfiguratie

Deze wetenschap heeft er mede toe geleid dat verschillende symfonische arrangementen van delen uit Wagners muziek-dramatische nalatenschap zijn ontstaan van dirigenten als Leopold Stokovski, Erich Leinsdorf en Lorin Maazel. Ook *Tristan und Isolde* is niet aan deze bewerkingsjver ontsnapt. Het was overigens Wagner zelf die hiertoe in 1859

de aanzet gaf met zijn arrangement van de orkestrale inleiding tot het drama en de instrumentale versie van de slotscene, die abusievelijk als *Vorspiel und Liebestod* bekend zijn geworden. De componist heeft immers duidelijk onderstreept dat in het voorspel het aspect van de dood is verdisconteerd en dat de laatste scène in het teken staat van de transfiguratie. Vandaar dat de concertversie van deze twee orkestrale fragmenten door Wagner van de benaming *Liebestod und Verklärung* is voorzien (vast staat dat hij in 1860 te Parijs het "Vorspiel" onder de titel "Liebestod" uitvoerde).

In de jaren dertig van de twintigste eeuw deed Leopold Stokovski zijn *Symphonic Synthesis* van *Tristan und Isolde* het licht zien waarvan twee versies in omloop zijn die minutiëus van elkaar verschillen en waarbij het geheel voor het overgrote merendeel is gebaseerd op de inleiding tot het eerste bedrijf, het liefdesduet uit het tweede en het slot van het derde bedrijf.

De symfonische bewerking die componist, arrangeur en slagwerker Henk de Vlieger in 1994 van Wagners onsterfelijk geworden partituur maakte, *Tristan und Isolde, an orchestral passion*, is uitgebreider dan die van Stokovski en is goed voor een ruime tweede concerthelft. Het model dat de

maker voor ogen zweefde was dat van het op het gelijknamige toneelstuk van Maurice Maeterlinck gebaseerde symfonische gedicht *Pelleas und Melisande*, Opus 5 (1903) van Arnold Schönberg. Saillant detail: Schönberg wilde het drama in kwestie aanvankelijk voor een opera gebruiken, maar zag hier van af toen hij ontdekte dat zijn Franse confrater Claude Debussy dit reeds had gedaan. Bij De Vlieger zien we dat het muziekdrama echt aan de wieg staat van het symfonische gedicht. Een duidelijke overeenkomst tussen Schönberg en De Vlieger is dat de nadruk apart ligt op de wederwaardigheden van de hoofdpersonen, in laatstgenoemd geval dus op de stadia die Tristan en Isolde doorleven: verwachting, verlangen, extase, verwijdering, hoop, dood en transfiguratie.

Spanningsboog

De Vliegers symfonische odyssee laat zich ondergaan als één spanningsboog die uit zeven in elkaar overgaande episodes is samengesteld en waarin telkens andere elementen van bovengenoemde stadia op de voortgrond treden. Op de inleiding tot het eerste bedrijf, het eigenlijke "Vorspiel", laat hij de introductie tot de tweede acte volgen ("Isoldes Liebesverlangen") waarin een dankbaar aandeel is weggelegd voor een

achter het podium opgestelde hoorngroep. Deze episode culmineert in het langste onderdeel en het hart van het werk, een beurtelings verinnerlijkt en hartstochtelijk bewogen adagio waarin het leeuwendeel van het liefdesduet is vervat ("Nachtgesang"). Het eindigt in een dwingende cesuur volgend op een niet oplossend akkoord. Dit moment verzinnebeeldt het pijnlijke besef dat het verwezenlijken van deze grootse liefde in het aardse tranendal tot de onmogelijkheden behoort. Opmerkelijk in "Nachtgesang" is de opvallende aanwezigheid van de viool en de klarinet die de gezongen lijnen van het liefdespaar articuleren. Vanaf "Vorspiel und Reigen" passeren de fundamentele bestanddelen van het derde bedrijf de revue: de introductie met inbegrip van de herderepisode (Engelse hoorn solo) die volstrekt organisch uitmondt in het visioen van de dodelijk gewonde Tristan waarin deze voortdurend het schip met zijn geliefde aan de einder meent te zien opdoemen, wat in de daaropvolgende sectie, "Das Wiederschen" inderdaad gebeurt, dat met al het voorafgaande en het laatste gedeelte ("Liebestod" / "Verklärung") door het aanvankelijk zeer opgewekte om niet te zeggen naar het eufore neigende karakter een scherp contrast vormt.

De Vlieger heeft als weinig anderen begrepen dat het unieke van Wagners opzet stoeft op de aanwezigheid van het geheel tot in zelfs het kleinste detail. Dit verklaart tevens waarom iemand die dit symfonische gedicht hoort zonder het integrale muziekdrama te kennen, niet de indruk krijgt met een gecoupeerd totaal van doen te hebben, maar een kunstwerk dat van A tot Z zo vast staat als een huis. En, ondanks het onloozenbare verschil in tijdsduur tussen het origineel en De Vliegers bewerking blijft die naadloze samenhang onaangestast, een samenhang die de impressie achterlaat van een over een gigantische afstand geprojecteerd “reculer pour mieux sauter” met als eindresultaat dat men de laatste maten als de logische consequentie van de eerste ervaart, namelijk in de zin van een klankgeworden reflectie van de ultieme verlossing.

* * * * *

Het stijlgemiddelde van Wagners eerste grote romantische, maar weinig bekende opera en op *La donna serpente* van Carlo Gozzi gebaseerde *Die Feen* (1833/34) mag dan het nodige verplicht zijn – en hij heeft dit zelf allerminst onder stoelen of banken gestoken – aan Beethoven, Marschner en

Von Weber, tegelijkertijd zijn er soms al duidelijke voorafschaduwingen hoorbaar van *Tannhäuser* en *Lohengrin*. Dat blijkt bijvoorbeeld ondubbelzinnig uit de uitgebalanceerde en plechtige hoofdgedachte maar tevens het bij vlagen wervelend overkomende allegrothema. Daar staan passages tegenover die soms zelfs even de naam van Mendelssohn in herinnering brengen (N.B.: zijn *Ein Sommernachtstraum* moest toen nog worden geschreven!). Kenmerkend voor *Die Feen* – waarvan de vuurdoop na Wagners dood, namelijk pas in 1888 te München, plaatshad – is echter reeds het amalgaam van historische, mythische en sprookjesachtige elementen. Ziehier een fenomeen dat in nog sterkere mate aan de dag treedt in Wagners rijpe muziekdrama's, met *Lohengrin* en *Der Ring des Nibelungen* voorop.

Pleidooi

Das Liebesverbot (1834–36, vrij naar Shakespeare's *Measure for Measure*) is op het eerste gehoor de meest zuidelijk klinkende opera van Wagners hand. Dat blijkt speciaal uit de bol van vitaliteit stekende ouverture waarin de toon al meteen wordt gezet door het sprankelende aandeel van castagnetten, triangels en tamboerijn. En, wie niet beter

weet zou het eigenlijke hoofdthema daarvan moeiteloos kunnen toeschrijven aan de Verdi van *Un ballo in maschera*, met dien verstande dat laatstgenoemd werk pas in 1857 zou worden voltooid. Toch kruipt het bloed ook in *Das Liebesverbot* waar het niet gaan kan, want een van de rode draden in het verhaal is een fel pleidooi voor een liefde die alle maatschappelijke conventies te buiten gaat. Hiermee raken we immers aan het universele thema dat in meer composities van Wagner de kern vormt, waarbij speciaal valt te denken aan *Tannhäuser* en het imposante liefdesdrama *Tristan und Isolde*.

© 2011 Maarten Brandt

Het Royal Scottish National Orchestra, één van de bekendste symfonieorkesten van Europa, werd in 1891 opgericht als het Scottish Orchestra. In 1950 veranderde de naam in Scottish National Orchestra, waarna het in 1991 koninklijk patronage verwierf. Tijdens haar bestaan heeft het orkest een belangrijke rol gespeeld in het muziekleven van Schotland. Zo trad het in 2004 op tijdens de openingsceremonie van het nieuwe gebouw van het Schots parlement. Erkende dirigenten zoals Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson,

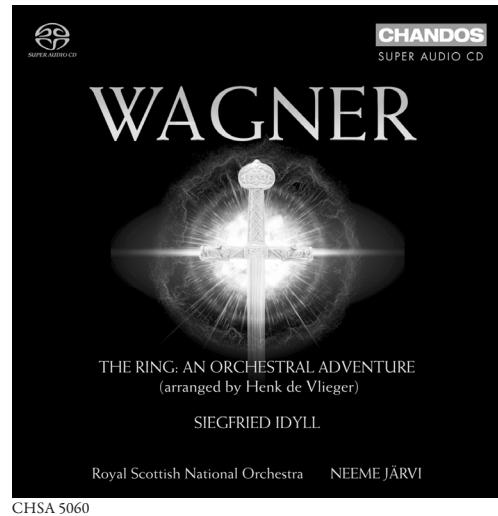
Neeme Järvi (dirigent laureaat), Walter Weller (dirigent emeritus) en Alexander Lazarev (dirigent emeritus) hebben bijgedragen aan het succes van dit orkest. In september 2005 werd Stéphane Denève muzikaal directeur. Deze samenwerking heeft grote bijval genoten, zowel op het thuisfront als daarbuiten. In mei 2010 werd Christian Kluxen als assistent-dirigent aangesteld. Het orkest treedt in heel Schotland op, met eigen seizoenen in Glasgow, Edinburgh, Dundee, Aberdeen, Perth en Inverness. Daarnaast is het orkest regelmatig te gast op het Edinburgh International Festival. In Engeland trad het onlangs op in onder meer Bridgewater Hall in Manchester, Leeds Town Hall, The Sage Gateshead en BBC Proms in Londen. In de afgelopen jaren trad het orkest op in Spanje, Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk, Nederland en Kroatië. Met haar discografie, die meer dan 200 uitgaven telt, waaronder vele voor Chandos, heeft het Royal Scottish National Orchestra een wereldwijde reputatie opgebouwd. Het orkest wordt door de Schotse regering ondersteund als één van de National Performing Companies van Schotland. www.rsno.org.uk

Neeme Järvi werd in Tallinn (Estland) geboren. Sinds 2002 is hij chef-dirigent

van het Residentie Orkest in Den Haag (Nederland) en vanaf 2012 zal hij eenzelfde functie vervullen bij het Orchestre de la Suisse romande. Vanaf januari 2011 zal hij reeds bij de Suisse romande aantreden als artistiek directeur. Daarnaast is hij eredirigent en artistiek adviseur van het New Jersey Symphony Orchestra, emeritus chef-dirigent van het Detroit Symphony Orchestra en het Symfonieorkest van Göteborg, eerste gastdirigent het Filharmonisch Orkest van Japan en eredirigent van het Royal Scottish National Orchestra. Hij is regelmatig te gast bij de meest vooraanstaande orkesten van de wereld, waaronder het Berlin Philharmonisches Orchester, het Koninklijk Concertgebouworkest, het Philharmonia Orchestra, het New York Philharmonic, het Chicago Symphony Orchestra en het Philadelphia Orchestra. Järvi maakte tevens veel indruk bij de San Francisco Opera, de Metropolitan Opera en de Opéra national de Paris – Bastille en het Teatro Colón in Buenos Aires. In het seizoen 2007/08 dirigeerde hij het Symfonieorkest van de Bayerischer

Rundfunk tijdens een herdenkingsconcert voor Mstislav Rostropovich en trad hij op met het London Philharmonic Orchestra, het Orchestre de Paris, het Tsjechisch Filharmonisch Orkest en tijdens een galaconcert ter viering van de opening van het nieuwe operahuis van Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo. In 2009 dirigeerde hij een succesvolle uitvoering van het Requiem van Dvořák met het London Philharmonic Orchestra, en in 2010 dirigeerde hij het Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in het Vaticaan voor de paus. Neeme Järvi heeft een indrukwekkende discografie op zijn naam staan van meer dan 440 CDs, waaronder meer dan 150 voor Chandos. Wereldwijd heeft hij een groot aantal onderscheidingen en prijzen in ontvangst mogen nemen, waaronder eredoctoraten van de Universiteit van Aberdeen, de Koninklijke Zweedse Muziekacademie, de Muziekacademie van Estland, de Wayne State Universiteit en de Universiteit van Michigan. Door de Koning van Zweden is hij benoemd tot Commandant in de Orde van de Noorderster.

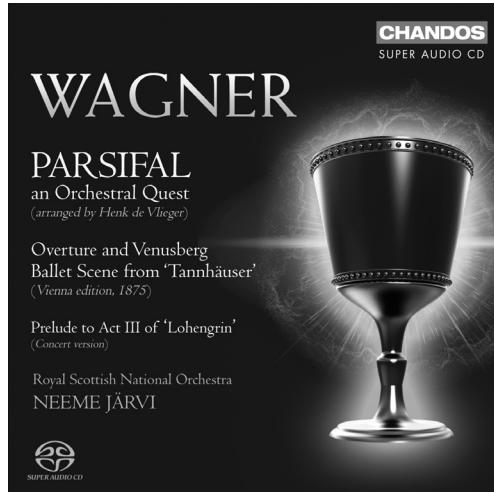
Also available



Wagner
The Ring, an orchestral adventure • Siegfried Idyll
~~~~~

Also available

---



**Wagner**  
Parsifal, an orchestral quest • Overture and Venusberg  
Ballet Scene from *Tannhäuser* • Prelude to Act III of *Lohengrin*



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website:  
[www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net)  
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

**Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)**

DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

This recording has been kindly sponsored by the Jennie S. Gordon Memorial Foundation.



**Recording producer** Brian Pidgeon  
**Sound engineer** Ralph Couzens  
**Assistant engineer** Jonathan Cooper  
**Editor** Jonathan Cooper  
**A & R administrator** Mary McCarthy  
**Recording venue** Royal Concert Hall, Glasgow; 16 and 17 February 2010  
**Front cover** Montage by designer  
**Back cover** Photograph of Neeme Järvi by H. Frederick Stucker  
**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
**Publishers** Schott Musik International, Mainz (*Tristan und Isolde, an orchestral passion*)  
© 2011 Chandos Records Ltd  
© 2011 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

**CHANDOS**

Royal Scottish National Orchestra / Neeme Järvi

CHSA 5087

**CHANDOS** DIGITAL

**CHSA 5087**

**CHANDOS**

WAGNER: TRISTAN UND ISOLDE,  
AN ORCHESTRAL PASSION

CHSA 5087

## RICHARD WAGNER (1813–1883)

- |           |                                                                                         |       |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| [1]       | Overture to 'Das Liebesverbot'                                                          | 8:15  |
| [2]       | Overture to 'Die Feen'                                                                  | 10:48 |
| [3] - [9] | Tristan und Isolde, an orchestral passion<br>Arranged 1994 by Henk de Vlieger (b. 1953) | 51:31 |
- TT 70:53

Royal Scottish National Orchestra  
William Chandler leader  
Neeme Järvi

© 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SUPER AUDIO CD

**DSD**

Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

**Multi-ch** All tracks available  
**Stereo** in stereo and multi-channel

This Hybrid CD can be played on any standard CD player.



Glasgow's Concert Halls  
Glasgow Royal Concert Hall  
City Halls  
Old Fruitmarket