



RICHARD WAGNER (1813-1883)

Famous Opera Scenes

- DAS RHEINGOLD
- 1 | **Einzug der Götter in Walhall** 7'30
Entry of the Gods into Valhalla / Entrée des dieux au Walhalla. Scene 4
transcription: Louis BRASSIN – Nikolai LUGANSKY
- DIE WALKÜRE
- 2 | **Feuerzauber** 4'28
Magic Fire Music / L'Enchantement du Feu, Act III. Scene 3
transcription: Louis BRASSIN
- GÖTTERDÄMMERUNG
- 3 | **Liebesduett von Brünnhilde und Siegfried („Zu neuen Taten, teurer Helden“)** 7'30
Brünnhilde and Siegfried's love duet / Duo d'amour de Brünnhilde et Siegfried. Prologue
- 4 | **Siegfrieds Rheinfahrt** 5'22
Siegfried's Rhine Journey / Voyage de Siegfried sur le Rhin.
- 5 | **Siegfrieds Trauermarsch** 9'06
Siegfried's Funeral March / Marche funèbre de Siegfried. Act III
- 6 | **Finale: Brünnhildes Schlussgesang** 6'27
Brünnhilde's Immolation / Immolation de Brünnhilde. Act III
transcription: Nikolai LUGANSKY
- PARSIFAL
- 7 | **Verwandlungsmusik & Schluss-Szene** 13'11
Transformation Music & Finale / Musique de transformation & Finale. Act I & Act III
transcription: Felix MOTTL – Nikolai LUGANSKY & Zoltán KOCSIS
- TRISTAN UND ISOLDE
- 8 | **„Isoldens Liebestod“ S. 447** 7'21
Isolde's Liebestod / Mort d'amour d'Isolde. Act III
transcription: Franz LISZT

NIKOLAI LUGANSKY, Steinway piano, model D 'Edward'

Certains s'étonneront peut-être de me voir consacrer un album à Wagner. Pourtant ce compositeur me fascine depuis bien longtemps. Je me souviens encore de mon premier véritable choc wagnérien : je venais d'avoir 18 ou 19 ans et c'était le début des compact discs. Avec le peu d'argent que j'avais, lors de l'un de mes premiers voyages à l'étranger, je me suis acheté un CD d'extraits du *Ring* avec l'Orchestre de Cleveland dirigé par George Szell. Ce fut une révélation et Wagner n'a plus cessé de me fasciner. Le personnage lui-même est étonnant : je ne connais pas un autre artiste dans l'histoire qui ait eu cette force créatrice, cette énergie débordante. Au point même de ne jamais laisser aucune critique – et Dieu sait s'il en a reçu dans son existence – sans y répondre point par point. C'est comme si chaque obstacle, chaque tragédie personnelle, lui donnaient encore plus de force. C'était un artiste – et un homme – tellement sûr de lui, de l'importance de ce qu'il avait à offrir au monde !

J'ai trois sentiments différents selon le moment où il a composé. Il y a une première période, quand il écrit sa *Symphonie en do majeur*, des œuvres pour piano ; si on s'en tient à ces pages, je ne vois pas du tout en quoi c'est prometteur. Puis surgissent *Rienzi*, *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* : là, la musique oscille entre le bon et le génial. Enfin, tout ce qu'il a écrit à partir de *Lohengrin* est du pur génie. C'est très inhabituel pour un compositeur : pour la plupart d'entre eux, on peut déceler les germes du génie dès leurs premières œuvres.

C'est donc cette dernière partie de son œuvre, notamment des scènes du monumental *Anneau du Nibelung*, que j'ai choisi de présenter ici.

Il m'est difficile de résumer en quelques lignes tout ce qui se passe dans les quatre opéras constitutifs du *Ring*... Il faut se rappeler que chez Wagner, les choses sont souvent très binaires : il y a d'un côté une énergie noire et, de l'autre, une blanche. C'est comme cela que fonctionnent les mythes : il y a des héros et des personnages sombres ; des bons et des méchants. La grande idée du *Ring*, pour moi, c'est cet antagonisme entre le pouvoir lié à la richesse d'un côté, et l'amour de l'autre. L'anneau ne peut exercer son immense pouvoir que si la personne qui le possède a renoncé à l'amour. C'est une idée très profonde, et qui vaut autant pour le Moyen Âge qu'aujourd'hui ! Pour Wagner, il n'y a pas de différence entre l'amour idéal, l'amour platonique, et l'amour charnel. *L'Or du Rhin* commence lorsqu'Alberich renonce à l'amour pour pouvoir s'emparer de l'or. Le premier extrait que je joue, l'entrée des dieux au Walhalla, est la scène conclusive de *L'Or du Rhin*. C'est une scène de triomphe : Wotan, le dieu des dieux, prend possession du palais qu'il s'est fait construire par les géants Fasolt et Fafner, deux frères, qui vont s'entretuer pour obtenir l'anneau d'or, que Wotan leur cède après l'avoir lui-même volé à Alberich. Mais Alberich a maudit cet anneau. Pour ce passage, je mêle la transcription de Louis Brassin et ma propre transcription des appels finaux des Filles du Rhin, qui pleurent la perte de l'or... La deuxième pièce, entièrement de la main de Brassin cette fois, est l'Enchantement du Feu, qui clôt

La Walkyrie. Ici, Wotan punit sa fille bien-aimée Brünnhilde parce qu'elle lui a désobéi. Il l'endort et l'entoure d'un feu impénétrable : seul celui qui osera pénétrer ce cercle magique pourra la réveiller. C'est ce que fera le jeune Siegfried, le héros sans peur. Notons d'ailleurs que l'anneau semble avoir perdu son pouvoir quand Siegfried en prend possession. Il est vrai que Siegfried et Brünnhilde sont passionnément amoureux – leur amour aurait-il triomphé de la malédiction ?

Je passe ensuite directement à la fin de la Tétralogie, avec quatre extraits du *Crépuscule des dieux*. La première scène est tirée du Prologue de cet opéra : il s'agit du lever du soleil. Siegfried et Brünnhilde se réveillent après une nuit d'amour... C'est une page splendide, lumineuse, pleine d'énergie. Elle coïncide avec cette force de vie du héros, qui sent l'appel de l'ailleurs – les héros sont des voyageurs, ils doivent explorer le monde. C'est d'ailleurs le deuxième extrait que je joue : le voyage de Siegfried sur le Rhin. Après cet interlude incroyablement brillant, vient la Marche funèbre de Siegfried, une pièce grandiose. Le monde a perdu le héros le plus solaire de l'histoire, lâchement assassiné, et son épouse, Brünnhilde, réclame vengeance. La scène finale de l'opéra la montre se donnant la mort sur un bûcher, entraînant dans le feu ce vieux monde vicié. Et l'anneau pourra enfin retrouver sa place, au fond du Rhin... Cette scène est une merveilleuse rédemption par l'amour. On fait souvent des parallèles avec la propre vie de Wagner, dont on sait qu'il était très attaché à la réussite sociale, à l'argent et au pouvoir que l'argent procure. Mais l'essentiel pour lui, c'était l'amour, l'amour humain, l'amour pour la musique, l'amour de l'art... Ces pages me hantent depuis longtemps : j'avais imaginé ces transcriptions il y a plus de 20 ans, et je ne les ai finalisées que quelques jours avant cet enregistrement.

Je joue ensuite deux extraits de *Parsifal*. La musique de transformation de l'acte I, qui montre les chevaliers se préparant à dévoiler le Graal, la coupe de la Cène dans laquelle le Christ a bu et partagé le vin. Chaque fois que les chevaliers veulent célébrer cette cérémonie, Amfortas, leur chef, voit sa blessure se rouvrir et le faire affreusement souffrir. Cette blessure lui rappelle aussi son péché : c'est parce qu'il convoitait la belle Kundry qu'il a été frappé ! Je joue ensuite la finale de l'œuvre : Parsifal est devenu un grand chevalier, et une personne sage, sainte, désormais capable de guérir la blessure d'Amfortas et le monde de ses péchés. J'ai ici repris la merveilleuse transcription du grand pianiste hongrois Zoltán Kocsis. Pour la musique de transformation en revanche, je me suis appuyé sur une partition du chef d'orchestre Felix Mottl, un proche du compositeur qui a participé au tout premier *Ring* complet à Bayreuth, en 1876.

Lorsque l'on évoque la musique de Wagner, on pense bien sûr immédiatement à son génie dans la manière de traiter les timbres de l'orchestre. Mais ses grandes œuvres dépassent de loin ce seul aspect pour atteindre à l'universel. C'est pourquoi l'idée d'en offrir quelques-unes des pages les plus saisissantes au piano, de me

les appropriier totalement, me semble tout à fait légitime. Il y est vrai qu'il y a plusieurs façons d'envisager la transcription : soit on reste fidèle à l'original dans le but de faire connaître une œuvre et la diffuser auprès du public le plus large, ce qui était le cas quand il n'y avait ni enregistrements discographiques ni radio ; et puis il y a une manière plus libre, plus ouverte, de laisser le piano investir ces formidables narrations avec ses moyens propres. Idéalement, pour moi, une transcription pour piano devrait être une œuvre en soi... Dans le cas de Wagner, l'idéal n'est donc pas de garder absolument toutes les voix orchestrales présentes dans la partition originale, mais de faire des choix et trouver l'équilibre pour préserver l'émotion. Liszt est un exemple parfait de cette ambivalence : la plupart de ses transcriptions étaient d'abord destinées à faire la promotion des compositeurs qu'il admirait. Mais certaines sont de véritables chefs-d'œuvre pianistiques, comme celle de la *Mort d'Isolde*, qui est un sommet absolu ! C'est la fin de l'un des plus grands opéras de l'histoire, et probablement l'un des plus grands morceaux jamais écrits sur l'amour et la passion. L'amour y est présenté comme la chose la plus importante, un sentiment au-dessus de toute morale, "par-delà le bien et le mal". L'amour qui lie nos deux héros, symbolisé par le philtre d'amour qu'ils boivent au début de l'ouvrage, les dépasse. Même après la mort de Tristan, cet amour ne s'éteint pas. Isolde ne peut faire autrement que de le suivre, dans une sorte de sacrifice d'amour...

NIKOLAI LUGANSKY

L'art de la transcription wagnérienne

Au XIX^e siècle, transcriptions, réductions, paraphrases et arrangements ont formé le plus important outil de diffusion de la musique de Richard Wagner (1813-1883), les représentations de ses opéras ne pouvant alors toucher qu'un public réduit. En effet, jusqu'en 1860, seules Dresde, Weimar et Karlsruhe ont vu jouer ses premières œuvres. Puis vient la traumatisante parenthèse parisienne de 1860-1861, marquée par trois concerts houleux au Théâtre des Italiens suivis de la désastreuse cabale contre *Tannhäuser* à l'Opéra, chahuté durant trois soirées et finalement retiré de l'affiche. Après quelques productions isolées, en particulier à Vienne et Francfort, Munich devient le refuge du compositeur. Grâce au soutien offert, dès 1864, par le jeune roi Louis II de Bavière, *Tristan und Isolde* peut enfin être créé au *Hoftheater* en 1865, suivi par les *Meistersinger von Nürnberg* en 1868 et les deux premiers volets de la *Tétralogie*, en 1869 (*Das Rheingold*) et 1870 (*Die Walküre*). L'inauguration du théâtre de Bayreuth en 1876, avec la création de l'intégralité du *Ring des Nibelungen* (incluant celles de *Siegfried* et *Götterdämmerung*), est tout aussi exceptionnelle : il faut attendre 1882 pour que le festival, qui avait fait banqueroute, connaisse sa seconde édition et permette la naissance de *Parsifal* – ouvrage qui, jusqu'en 1903, ne peut être vu qu'à Bayreuth. En revanche, dans les années 1880-1910, les représentations d'opéras de Wagner deviennent un véritable phénomène de mode, tant dans le nouveau Reich allemand qu'en Angleterre, en France, et même aux États-Unis. En témoignent les saisons de l'Opéra de Paris qui, à partir de l'introduction de *Lohengrin* au répertoire du Palais Garnier en 1891, leur accorde une place de plus en plus grande, voire hégémonique. Ainsi, sous l'administration d'André Messager (1908-1914), l'institution ne donne pas moins de 369 représentations d'opéras de Wagner. Loin derrière viennent le *Faust* de Gounod (175 séances) tandis que les opéras de Verdi totalisent seulement 131 représentations.

La transcription : une arme de propagande Wagnérienne

Jusqu'à cette reconnaissance tardive, seules les transcriptions d'opéras, pour piano seul ou piano et chant, ont donc permis de diffuser à travers toute l'Europe le répertoire et l'esthétique wagnériens et ce, dès les années 1850. Ces arrangements largement diffusés, pour certains destinés à être interprétés par les amateurs chez eux, pour d'autres par des virtuoses dans les salles de concert, ont révélé aux premiers admirateurs du maître son langage visionnaire, suscitant bientôt un engouement fanatique et la naissance d'un mouvement artistique international : le Wagnérisme.

Ces transcriptions ont été, pour la plupart, confectionnées par des musiciens proches du compositeur. Carl Tausig (1841-1871), jeune pianiste virtuose et élève de Liszt, est dès ses seize ans un familier de Wagner. Au fil de sa brillante mais trop courte carrière, il produit, outre une transcription pour piano à quatre mains des *Meistersinger*, plusieurs fantaisies et paraphrases sur divers thèmes de *Tristan (Liebesscene – Verklärung, Brangänens Gesang – Matrosenlied, Melodie des Hirten)* et *Die Walküre* (l'incontournable *Chevauchée des Walkyries* et le *Chant d'amour de Siegmund*, maintes fois réédités). À Londres, Karl Klindworth (1830-1916) a été chargé par le maître en personne de produire, dès 1855, des réductions destinées au public anglais.

Ernest Laurent (1839-1902), qui était négociant en vins de gros à Montbéliard et musicien "amateur" mais chevronné, a pour premier titre de gloire d'avoir été le seul instrumentiste français à jouer dans la fosse du *Festspielhaus* lors du premier festival de Bayreuth, en 1876. Ce violoncelliste formé au Conservatoire, devenu ami de Wagner (Judith Gautier rapporte en 1882 qu'il était *un des préférés du Maître*), était également un pianiste de talent : il fut en 1881 le créateur en France, au Grand Théâtre de Bordeaux, du *Concerto pour piano* de Grieg. Dans les récitals qu'il donna, tant en France qu'en Allemagne, il introduit ses propres arrangements wagnériens, jamais publiés. Ainsi, ses *Fragments de la Walküre* (sic) à deux pianos, comprenant *Chevauchée des Walküres, Scène, Adieu d'Odin, La Walküre endormie, des flammes l'entourent*, sont joués à Bordeaux en avril 1882, alors qu'aucun opéra de Wagner n'y avait encore été entendu.

Le pianiste belge Louis Brassin (1836-1884), dont la carrière se déroule essentiellement en Allemagne, a produit plusieurs pièces pour piano inspirées par *L'Anneau du Nibelung*. De *Das Rheingold*, le prologue de la *Tétralogie*, il a retenu la scène finale, *l'Entrée des dieux au Walhalla*, dont l'arrangement tient de la gageure : dans la fosse de Bayreuth, l'orchestre touche alors à un paroxysme inédit, huit harpes venant auréoler de leurs arpeges la dense polyphonie des cent vingt instrumentistes. *Die Walküre*, deuxième volet de la *Tétralogie*, a inspiré à Brassin quatre autres adaptations : *Siegmunds Liebesgesang, Der Ritt der Walküren, Waldweben* et *Feuerzauber*. Dans cette ultime scène de l'opéra, le dieu Wotan doit abandonner sa fille chérie, la Walkyrie Brünnhilde, au sommet d'un rocher, protégée dans son sommeil perpétuel par une nuée ardente. Cet *Enchantement du feu* est l'occasion d'un nouveau tour de force. Dans l'opéra, l'orchestre met en œuvre une virtuosité, une amplitude dynamique et surtout une palette de timbres d'une prodigieuse diversité, dont le pianiste doit rendre compte par des jeux de textures, d'oppositions de plans sonores, de pédales et de variations de toucher.

Enfin, au fil des années 1880, le compositeur et pianiste hambourgeois Richard Kleinmichel (1846-1901) transcrit l'ensemble de l'œuvre de Wagner. Ces réductions, techniquement abordables et rapidement diffusées dans toute l'Europe, permirent aux pianistes et chanteurs amateurs de s'approprier ce répertoire jusque

dans les provinces les plus reculées. En témoigne la fiévreuse activité musicale d'Alfred Bovet (1841-1900) à Valentigney, dans le Doubs. Cet industriel, membre de la dynastie Peugeot, était un ami de la famille Wagner et un mécène éminent du festival de Bayreuth (il est l'un des rares français à avoir assisté au premier festival de 1876). Il avait réuni une prodigieuse *Bibliothèque wagnérienne* qui comptait, en 1892, 887 ouvrages et partitions, ainsi que 72 manuscrits autographes de Wagner. Collectant, au fil de leurs parutions, toutes les transcriptions publiées, il tenait dans sa demeure des séances de musique privées où l'on chantait et jouait au piano, entre amateurs choisis, tous les opéras de son idole.

Liszt, défenseur de Wagner

Le plus éminent transcritteur de Wagner fut certainement son propre beau-père : Franz Liszt. Né en 1811, il n'a que deux ans de plus que Wagner. Les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois à l'automne 1840 à Paris, lorsque l'éditeur Schlesinger les présente l'un à l'autre. Liszt est déjà un pianiste acclamé quand Wagner n'est encore qu'un obscur musicien, qui survit grâce à ses travaux occasionnels de chroniqueur et d'arrangeur. Dès le 24 mars suivant, leur correspondance se noue et leur amitié se conforte. En 1843 Wagner obtient la direction du Königliches Hoftheater de Dresde, où sont créés, avec des fortunes diverses, *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843) et *Tannhäuser* (1845). En 1849, ayant pris part aux soulèvements révolutionnaires de Saxe, le compositeur est contraint de s'exiler en Suisse. Liszt vient alors d'être nommé "Directeur musical en service extraordinaire" (*Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten*) à Weimar. Il offre à Wagner son soutien indéfectible, tant matériel qu'artistique, et propose de créer son *Lohengrin*. Malgré toutes les oppositions, il parvient à faire jouer l'opéra à Weimar en 1850. Mais l'abnégation fraternelle de Liszt est bientôt mise à mal : sa propre fille, Cosima, noue une relation adultère avec le compositeur, et abandonne finalement son époux, Hans von Bülow, lui-même lié à Wagner par vingt années d'amitié et de dévouement passionné. Leur séparation, en 1867, puis leur divorce, prononcé en 1870, aussitôt suivi du remariage de Cosima et Richard, est une déchirure provisoire. En 1872, alors que la première pierre du *Festspielhaus* a été posée, Liszt se réconcilie avec sa fille et son nouveau gendre. À leur invitation, il les rejoint à Bayreuth, dans leur villa Wahnfried récemment construite. Dès lors, il vient séjourner chaque année auprès d'eux, les salons de la demeure résonnant de leurs échanges et entretiens musicaux.

Virtuoses transpositeurs, d'hier et aujourd'hui

Dès sa jeunesse, Franz Liszt a pratiqué en abondance l'art de la transcription et de la paraphrase d'opéras. Dès 1829, il s'était emparé des motifs de *La Fiancée* d'Auber et jusqu'à la fin de sa vie, il va puiser tant dans le répertoire français (Berlioz, Halévy, Meyerbeer, Gounod, Delibes...) qu'italien (Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini, Verdi...), germanique (Mozart, Schubert, Raff, Weber) ou encore russe (Glinka, Tchaïkovski). De 1847 à 1883, les opéras de Wagner vont lui inspirer quatorze compositions : de la plus fidèle réduction, destinée principalement aux amateurs éclairés, à la paraphrase de concert, conçue d'abord pour lui-même et, incidemment, pour les plus grands virtuoses.

Il en est ainsi de sa somptueuse transcription, très fidèle au texte original, du *finale* de *Tristan und Isolde* : la célèbre scène, dénommée *Liebestod*, où l'amante expire en pleine extase amoureuse auprès de la dépouille de son amant. Datée de 1867, elle est d'une grande virtuosité pianistique. Si, lorsque la pièce atteint son paroxysme sonore, le piano est écrit sur trois portées, Liszt introduit ailleurs d'ingénieuses réminiscence du "style brisé" ancien, faisant flotter la polyphonie au cœur d'un habile jeu d'arpègements, enrichis de subtils décalages rythmiques. En 1882, l'année même de la création de *Parsifal*, il emprunte au dernier opéra de Wagner deux thèmes (ceux du *Gaal* et de la *Marche solennelle*) pour offrir, en une sublime paraphrase, son ultime hommage au répertoire lyrique qu'il a tant aimé et défendu : la *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal*.

Franz Liszt rend son dernier soupir à Bayreuth en 1886, au lendemain d'une audition de *Tristan*. Sa fille Cosima, ayant fait édifier son tombeau dans le cimetière de la cité, écrit alors : "Les sons qu'il avait aimés jusqu'à l'adoration, les sons créés par son ami et son maître, bercent encore son dernier sommeil, et tous les amis de l'art qui se pressent aux pèlerinages de Bayreuth apportent à Liszt et à sa grande âme, l'hommage de leur vénération."

En digne héritier des transpositeurs du XIX^e siècle, Nicolai Lugansky nous offre aujourd'hui ses propres réappropriations de quatre scènes du dernier opéra de la *Tétralogie* : *Götterdämmerung*. Par ce geste audacieux, il s'inscrit dans la glorieuse tradition de la transcription wagnérienne, grâce à laquelle l'œuvre du maître a pu connaître le retentissement universel dont elle jouit encore.

DENIS MORRIER

1 Avant-Propos (signé Gustave Samazeuilh) de l'édition française de la *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt (1841-1882)*, Paris, NRF Gallimard, 1943/1975, p. 10



Some people may be surprised to see me devoting an album to Wagner. But he has fascinated me for a long time. I still remember the first big impact Wagner made on me: I'd just turned eighteen or nineteen and it was the early days of compact discs. With the little money I had, I bought myself a CD of excerpts from the *Ring* with the Cleveland Orchestra conducted by George Szell on one of my first trips abroad. It was a revelation, and Wagner has never ceased to fascinate me ever since. Even his personality is astonishing: I know of no other artist in history who had such creative force, such boundless energy. To the point of never letting any criticism – and goodness only knows how much of that he received in his lifetime – go unanswered, point by point. It's as if every obstacle, every personal tragedy, gave him still greater strength. As an artist – and a man – he was so sure of himself, of the importance of what he had to offer the world!

I have three different views on his music, depending on when he composed it. There was the first period, when he wrote his Symphony in C major and a number of works for piano; and if we look no further than these pieces, I don't see how there was anything promising in them at all. Then came *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*: here the music oscillates between the good and the inspired. Finally, everything he wrote from *Lohengrin* onwards is sheer genius. This is highly unusual for a composer: in most cases, you can detect the seeds of genius in their very first works. So it is this final period of his output, and especially scenes from the monumental cycle *Der Ring des Nibelungen*, that I have chosen to present here.

It's difficult for me to summarise in just a few lines everything that happens in the four operas that comprise the *Ring*. We need to remember that, with him, things are often very binary: you have black energy on one side, and white energy on the other. That's how myths work: there are heroes and dark characters; good and bad. For me, the key notion of the *Ring* is the antagonism between the power associated with wealth on the one hand, and with love on the other. The ring can only exert its immense power if the person who possesses it has renounced love. That's a very profound idea, and one that is just as valid today as it was in the Middle Ages! For Wagner, there's no difference between ideal, platonic and carnal love. *Das Rheingold* begins with Alberich renouncing love in order to get his hands on the gold. The first excerpt I play, the 'Entry of the Gods into Valhalla', forms the concluding section of *Das Rheingold*. It's a scene of triumph: Wotan, the ruler of the gods, takes possession of the palace he has had built for himself by the giants Fasolt and Fafner, two brothers who will kill each other to obtain the golden ring, which Wotan gives them after having stolen it from Alberich. But Alberich has placed a curse on the ring. For this passage, I have combined Louis Brassin's transcription with my own version of the final cries of the Rhinemaidens, who lament the loss of their gold. The second piece, entirely in Brassin's hand this time, is the 'Magic Fire Music', which closes *Die Walküre*. Here, Wotan punishes his beloved daughter Brünnhilde for disobeying him. He puts her to sleep and surrounds her with an

impassable fire: only he who dares to penetrate this magic circle will be able to awaken her. This is what young Siegfried, the fearless hero, will do. (Incidentally, it's worth noting that the ring seems to have lost its power when Siegfried takes possession of it. It's true, of course, that Siegfried and Brünnhilde are passionately in love – their love seems to have triumphed over the curse.)

I then move straight on to the end of the *Ring*, with four excerpts from *Götterdämmerung*. The first scene is taken from the Prologue to the opera: 'Sunrise'. Siegfried and Brünnhilde awaken after a night of love. This is a splendid number, luminous and full of energy. It corresponds to the life force of the hero, who feels the urge to seek his destiny elsewhere – heroes are travellers, they need to explore the world. Which leads us to the second extract I play: 'Siegfried's Rhine Journey'. After this incredibly brilliant interlude comes 'Siegfried's Funeral March', a grandiose piece. The world has lost the most radiant hero in history, murdered in cowardly fashion, and his wife Brünnhilde demands revenge. The final scene of the opera shows her killing herself on a pyre, dragging the tainted old world down with her. And the ring can finally return to its place at the bottom of the Rhine . . . This scene illustrates a wondrous redemption through love. Parallels are often drawn with Wagner's own life, and we know that he attached great importance to social success, money and the power that money provides. But the essential thing for him was love: human love, love of music, love of art. These numbers have long haunted me: I conceived these transcriptions more than twenty years ago, and I put the finishing touches to them just a few days before the recording sessions.

After this, I play two transcriptions from *Parsifal*. The 'Transformation Music' from Act One, which shows the knights preparing to unveil the Grail, the cup from which Jesus Christ drank wine and shared it with his disciples at the Last Supper. Every time the knights wish to celebrate this ceremony, their leader Amfortas suffers excruciating pain as his wound reopens. The wound also reminds him of his sin: he was struck down because he lusted after the beautiful Kundry! This is followed here by the work's finale: Parsifal has become a valiant knight, and a wise, holy man, now able to cure Amfortas of his wound, and the world of its sins. Here I have used the wonderful transcription by the great Hungarian pianist Zoltán Kocsis. For the 'Transformation Music', on the other hand, I based my performance on a score by the conductor Felix Mottl, a close friend of the composer who was involved in the very first complete *Ring* at Bayreuth in 1876.

When we talk of Wagner's music, we think spontaneously of his inspired handling of orchestral timbres. But his great works go far beyond this single aspect, to attain universality. This is why the idea of presenting some of his most fascinating moments on the piano, of making them my own, as it were, seems wholly legitimate to me. It's true that there are at least two conceptions of transcription: either you remain faithful to the original with the aim of making a work known and disseminating it to the widest possible audience, which was the case when there were no recordings or radio broadcasts; or else there's a freer, more open-

ended way of letting the piano take over these tremendous narratives with its own resources. Ideally, for me, a piano transcription should be a work in its own right . . . In the case of Wagner, then, the ideal is not to keep absolutely all the orchestral voices found in the original score, but to make choices and find a balance that preserves the music's emotional force. Liszt is a perfect example of this ambivalence: most of his transcriptions were essentially intended to promote the composers he admired. But some of them are true pianistic masterpieces, like *Isoldens Liebestod*, which is an absolute summit! It's the ending of one of the greatest operas in history, and probably one of the finest pieces ever written about love and passion. Love is presented as what matters most, an emotion that rises above all morality, 'beyond good and evil'. The love that binds our two protagonists, symbolised by the love potion they drink at the beginning of the work, surpasses them. Even after Tristan's death, that love is not extinguished. Isolde has no choice but to follow him, in a kind of loving sacrifice . . .

NIKOLAI LUGANSKY
Translation: Charles Johnston

The art of transcribing Wagner

In the nineteenth century, transcriptions, reductions, paraphrases and arrangements were the most important means of disseminating the music of Richard Wagner (1813-83), since performances of his operas could reach only a limited audience. Until 1860, his first works were given only in Dresden, Weimar and Karlsruhe. Then came the traumatic Parisian interlude of 1860-61, marked by three stormy concerts at the Théâtre des Italiens followed by the disastrous cabal at the Opéra against *Tannhäuser*, which was heckled for three evenings and finally withdrawn from the programme. After a few isolated productions, particularly in Vienna and Frankfurt, Munich became a refuge for Wagner. Thanks to support from the young King Ludwig II of Bavaria in 1864, *Tristan und Isolde* was finally premiered at the Hoftheater in 1865, followed by *Die Meistersinger von Nürnberg* in 1868 and the first two parts of the *Ring* in 1869 (*Das Rheingold*) and 1870 (*Die Walküre*). The inauguration of the Bayreuth Festival Theatre in 1876, with the first performance of the complete *Ring des Nibelungen* (including *Siegfried* and *Götterdämmerung*), was a similarly exceptional event: it was not until 1882 that the festival had its second edition (it had gone bankrupt in the meantime), thus enabling the premiere of *Parsifal* – which, until 1903, could be seen solely in Bayreuth. By contrast, in the years from 1880 to 1910, performances of Wagner's operas became all the rage, not only in the new German Reich but also in England, France and even the United States. This was reflected in the seasons of the Paris Opéra, which, from the introduction of *Lohengrin* into the repertory of the Palais Garnier in 1891, assigned these works an increasingly important, even hegemonic role. Under the artistic direction of André Messager (1908-14), the institution gave no fewer than 369 performances of Wagner's operas. Far behind came Gounod's *Faust* (175 performances), while Verdi's operas totalled just 131.

Transcription: a weapon of Wagnerian propaganda

Until this belated recognition, it was only transcriptions of the operas for piano solo or voice and piano that made it possible to disseminate the Wagnerian repertory and aesthetic throughout Europe, from the 1850s onwards. These widely circulated arrangements, some intended to be performed by amateurs at home, others by virtuoso artists in the concert hall, revealed the Master's visionary language to his early admirers, soon giving rise to fanatical enthusiasm and the birth of an international artistic movement named 'Wagnerism'. Most of these transcriptions were made by musicians close to the composer. Carl Tausig (1841-71), a young virtuoso pianist and Liszt pupil, was already an intimate of Wagner by the age of sixteen. In the

course of his brilliant but all too short career, he produced, in addition to a four-hand piano transcription of *Die Meistersinger*, several fantasias and paraphrases on themes from *Tristan (Liebesscene - Verklärung, Brangänens Gesang - Matrosenlied, Melodie des Hirten)* and *Die Walküre* (the inevitable *Chevauchée des Walkyries* and *Chant d'amour de Siegmund*, both regularly reprinted). In London, Karl Klindworth (1830-1916) was commissioned by the Master himself to produce vocal scores for English audiences as early as 1855.

Ernest Laurent (1839-1902), who was a wholesale wine merchant in Montbéliard and an 'amateur' but highly qualified musician, first achieved prominence as the sole French instrumentalist to play in the pit of the Festspielhaus at the first Bayreuth Festival in 1876. This Paris Conservatoire-trained cellist, who became a friend of Wagner's (Judith Gautier reported in 1882 that he was 'one of the Master's favourites'), was also a talented pianist: in 1881 he gave the French premiere of Grieg's Piano Concerto at the Grand Théâtre de Bordeaux. In the recitals he gave in France and Germany, he introduced his own Wagner arrangements, which were never published. His *Fragments de 'la Walküre'* for two pianos, comprising *Chevauchée des Walküres [sic], Scène, Adieux d'Odin, La Walküre endormie, des flammes l'entourent*, were performed in Bordeaux in April 1882, at a time when no opera by Wagner had yet been heard there.

The Belgian pianist Louis Brassin (1836-84), whose career was centred chiefly on Germany, produced several piano pieces drawn from the *Ring*. From *Das Rheingold*, the prologue to the tetralogy, he chose the final scene, the 'Entry of the Gods into Valhalla', a huge challenge for the arranger: in the Bayreuth pit, the orchestra reaches an unprecedented climax, as arpeggios on eight harps form a halo round the dense polyphony of the 120 instrumentalists. *Die Walküre*, the second part of the *Ring*, inspired Brassin to write four more adaptations: *Siegmunds Liebesgesang, Der Ritt der Walküren, Waldweben* and *Feuerzauber*. In the last scene of the opera, the god Wotan is forced to abandon his beloved daughter, the Valkyrie Brünnhilde, at the top of a rock, her perpetual slumber protected by a fiery cloud. The 'Magic Fire Music' heard here provides the opportunity for a further tour de force. In the opera, the orchestra deploys virtuosity, a broad range of dynamics and, above all, a prodigiously varied palette of timbres, which the pianist has to reproduce by playing on textures, contrasting sound planes, pedal effects and different types of touch.

Finally, in the 1880s, the Hamburg composer and pianist Richard Kleinmichel (1846-1901) transcribed Wagner's complete output. These technically accessible reductions, swiftly disseminated throughout Europe, permitted amateur pianists and singers to make this repertory their own, even in the most remote provinces. The feverish musical activity of Alfred Bovet (1841-1900) in Valentigney, in the Doubs region of France, is a case in point. An industrialist who belonged to the Peugeot dynasty, he was a friend of the Wagner family and an eminent patron of the Bayreuth Festival (he was one of the few French attendees at the first festival in 1876).

Bovet assembled a prodigious *Bibliothèque wagnérienne*, which by 1892 contained 887 books and scores, as well as seventy-two autograph manuscripts by Wagner. Collecting all the published transcriptions as they were appeared, he held private musical evenings in his home where all his idol's operas were sung and played on the piano by a select group of amateurs.

Liszt, champion of Wagner

The most eminent transcriber of Wagner was certainly the composer's own father-in-law: Franz Liszt. Born in 1811, he was only two years older than Wagner. The two men met for the first time in Paris in the autumn of 1840, when the publisher Schlesinger introduced them to each other. Liszt was already an acclaimed pianist, while Wagner was still an obscure musician, eking out a living with odd jobs as journalist or arranger. They began to correspond on 24 March of the following year, and their friendship grew stronger. In 1843 Wagner was appointed Kapellmeister of the Königliches Hoftheater in Dresden, where *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* and *Tannhäuser* were performed with varying degrees of success in 1842, 1843 and 1845 respectively. In 1849, having taken part in the revolutionary uprisings in Saxony, he was forced into exile in Switzerland. Liszt had just taken up the functions of 'Court Music Director in Extraordinary' (*Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten*) at Weimar. He gave Wagner his unwavering support, both material and artistic, and offered to premiere *Lohengrin*. Despite formidable opposition, he managed to get the opera performed in Weimar in 1850. But Liszt's fraternal self-sacrifice soon found itself in difficulty: his own daughter Cosima contracted an adulterous relationship with the composer, and eventually left her husband, Hans von Bülow, himself bound to Wagner by twenty years of friendship and passionate devotion. Their separation in 1867 and divorce in 1870, immediately followed by the marriage of Cosima and Richard, marked a temporary rupture between the two composers. In 1872, when the first stone of the Festspielhaus had been laid, Liszt was reconciled with his daughter and his new son-in-law. At their invitation, he joined them in Bayreuth, in their newly built Villa Wahnfried. From then on, he came to stay with them every year, and the salons of the house echoed with their musical exchanges and discussions.

Virtuoso transcribers of yesterday and today

From an early age, Liszt was a prolific practitioner of the art of operatic transcriptions and paraphrases. Starting in 1829, when he embroidered on themes from Auber's *La Fiancée*, for the rest of his life he drew on every repertory current in Europe, French (Berlioz, Delibes, Gounod, Halévy, Meyerbeer, among others), Italian (notably Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini, Verdi), Austro-German (Mozart, Schubert,

Raff, Weber) and Russian (Glinka, Tchaikovsky). Between 1847 and 1883, he based fourteen compositions on Wagner's operas: from the most faithful 'reduction', intended chiefly for competent amateurs, to the 'concert paraphrase', conceived primarily for himself and, as a by-product, for the leading virtuosos.

Such is the case with his sumptuous transcription, very faithful to the original text, of the finale of *Tristan und Isolde*: the famous scene known as the *Liebestod*, in which Isolde expires in amorous ecstasy beside her lover's dead body. Dated 1867, it is a work of great pianistic virtuosity. While the piano part is notated on three staves when the piece reaches its sonorous climax, Liszt elsewhere introduces ingenious reminiscences of the old *style brisé*, making the polyphony float within a skilfully wrought arpeggio texture, enriched by subtle rhythmic shifts. In 1882, the same year that *Parsifal* was premiered, he borrowed two themes from Wagner's last opera (the 'Grail' and 'Solemn March' leitmotifs) to offer, in a sublime paraphrase, his final tribute to the operatic repertory he had so loved and championed: the *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus 'Parsifal'*.

Franz Liszt breathed his last in Bayreuth in 1886, the day after a performance of *Tristan*. His daughter Cosima, having had his tomb erected in the town's cemetery, wrote: 'The sounds he had loved to the point of adoration, the sounds created by his friend and master, still lull his final slumber, and all the friends of art who flock on pilgrimage to Bayreuth pay tribute with their veneration to Liszt and his great soul.'

As a worthy heir to the transcribers of the nineteenth century, Nikolai Lugansky now offers us his own reappropriations of four scenes from the final opera of the *Ring*, *Götterdämmerung*. With this bold gesture, he enters the glorious tradition of Wagnerian transcription, thanks to which the Master's output achieved the universal echo it still enjoys today.

DENIS MORRIER
Translation: Charles Johnston



Es werden sich vielleicht manche darüber wundern, dass ich Wagner ein Album widme. Doch dieser Komponist fasziniert mich schon seit langem. An meine erste richtig erschütternde Wagner-Begegnung kann ich mich gut erinnern: Ich war etwa achtzehn oder neunzehn Jahre alt, und die Compact Discs kamen auf. Mit dem wenigen Geld, das ich hatte, kaufte ich mir während einer meiner ersten Auslandsreisen eine CD mit Ausschnitten aus dem *Ring* in der Interpretation des Cleveland Orchestra unter der Leitung von George Szell. Das war eine Offenbarung, und seither bin ich Wagner verfallen. Allein seine Person ist staunenswert: Ich kenne keinen anderen Komponisten der Musikgeschichte, der diese kreative Kraft, diese überbordende Energie hatte. Sie führte sogar dazu, dass er keine Kritik – und er bekam im Laufe seiner Existenz weiß Gott sehr viele – auf sich beruhen ließ, sondern Punkt für Punkt beantwortete. Es scheint, als ob er aus jedem Hindernis und jeder persönlichen Tragödie nur noch mehr Kraft geschöpft hätte. Das war ein sehr selbstbewusster Künstler – und Mensch –, der zudem davon überzeugt war, dass alles, was er der Welt schenkte, von großer Bedeutung war!

Ich habe drei unterschiedliche Empfindungen, je nach der Entstehungszeit seiner Werke. Es gibt eine erste Periode, in der er seine erste Symphonie, die in C-Dur steht, und verschiedene Klavierwerke schrieb; in diesen Kompositionen vermag ich überhaupt nichts Verheißungsvolles zu sehen. Dann entstanden *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser*: Hier bewegt sich die Musik zwischen dem Guten und dem Genialen. Schließlich zeugt alles, was er ab *Lohengrin* schrieb, von überragender Meisterschaft. Das ist recht ungewöhnlich für einen Komponisten: Bei den meisten kann man den Keim des Genies schon in ihren ersten Werken erkennen.

Ich habe also entschieden, hier Musik aus Wagners letzter Schaffenszeit zu präsentieren, insbesondere Szenen aus dem monumentalen *Ring des Nibelungen*.

Es fällt mir schwer, in wenigen Zeilen zusammenzufassen, was in den vier Teilen des *Ring* passiert... Man muss sich vor Augen halten, dass die Dinge bei Wagner oft zwei Seiten haben: Es gibt eine dunkle und eine helle Energie. So verhält es sich auch in der Mythologie: Es gibt Helden und finstere Figuren; es gibt die Guten und die Bösen. Meiner Meinung nach gründet der *Ring* auf der brillanten Idee des Gegensatzes zwischen der mit Reichtum verbundenen Macht einerseits und der Liebe andererseits. Der Ring kann seine gewaltige Macht nur dann ausüben, wenn die Person, die ihn besitzt, auf die Liebe verzichtet. Diese Idee ist sehr tiefgründig und hat im Mittelalter ebenso Gültigkeit wie heute! Für Wagner gibt es keinen Unterschied zwischen der idealen, platonischen und körperlichen Liebe. *Das Rheingold* beginnt damit, dass Alberich der Liebe entsagt, um an das Gold zu kommen. Der erste Ausschnitt, den ich spiele, der „Einzug der Götter in Walhall“, bildet den

Schluss vom *Rheingold*. Es ist eine Szene des Triumphs: Wotan, der Gott der Götter, nimmt die Burg in Besitz, die er sich von den Riesen Fasolt und Fafner hat bauen lassen, zwei Brüdern, die sich gegenseitig umbringen werden beim Kampf um den Ring, den Wotan ihnen überlässt, nachdem er ihn Alberich entwendet hat. Doch dieser hat den Ring vorher mit einem Fluch belegt. Für diese Passage kombiniere ich die Transkription von Louis Brassin mit meiner eigenen Bearbeitung der Rufe der Rheintöchter, die am Schluss den Verlust des Goldes beklagen... Das zweite Stück stammt ganz aus der Feder von Brassin und ist der sogenannte „Feuerzauber“, der *Die Walküre* beschließt. Hier bestraft Wotan seine Lieblingstochter Brünnhilde, weil sie ihm nicht gehorcht hat. Er versetzt sie in Schlaf und umgibt sie mit einem undurchdringlichen Feuer: Nur wer diesen magischen Feuerring zu durchschreiten wagt, kann sie wieder wecken. Der junge, furchtlose Held Siegfried wird dies tun. Hier ist übrigens anzumerken, dass der Ring seine Macht zu verlieren scheint, wenn Siegfried sich seiner bemächtigt. In der Tat lieben sich Siegfried und Brünnhilde leidenschaftlich – und ihre Liebe scheint über den Fluch zu triumphieren. Dann gehe ich mit vier Ausschnitten aus *Götterdämmerung* direkt in das Ende der Tetralogie. Die erste Szene stammt aus dem Prolog: Der Morgen dämmt, Siegfried und Brünnhilde erwachen aus einer Liebesnacht... Das ist eine wunderbare, strahlende Musik voller Energie. Sie entspricht der Lebenskraft des Helden, der den Ruf des „Anderswo“ vernimmt – die Helden sind Reisende, sie müssen die Welt erkunden. Und dies ist der zweite Ausschnitt, den ich spiele: die Rheinfahrt von Siegfried. Auf dieses unglaublich brillante Zwischenspiel folgt der Trauermarsch für Siegfried, ein grandioses Stück. Die Welt hat den strahlendsten Helden ihrer Geschichte verloren, er wurde niederträchtig umgebracht, und seine Gattin Brünnhilde verlangt Rache. In der Schlusszene nimmt sie sich auf einem Scheiterhaufen das Leben und überlässt diese alte, verdorbene Welt dem Feuer. Und der Ring kehrt endlich wieder an seinen Platz auf dem Grund des Rheins zurück... Diese Szene stellt eine wunderbare Erlösung durch die Liebe dar. Man zieht oft eine Parallele zu Wagners Leben, von dem man weiß, dass ihm sozialer Aufstieg, Geld und die Macht, die es verleiht, sehr viel bedeutete. Doch das Wichtigste für ihn war die Liebe, die menschliche Liebe, die Liebe zur Musik, die Liebe zur Kunst... Diese Musik lässt mich schon seit langem nicht mehr los: Bereits vor mehr als zwanzig Jahren kam mir die Idee dieser Bearbeitungen, und ich habe sie erst einige Tage vor der Aufnahme zu Ende gebracht.

Dann spiele ich zwei Ausschnitte aus *Parsifal*. Erst die Verwandlungsmusik aus dem ersten Akt, wenn sich die Ritter darauf vorbereiten, den Gral zu enthüllen, den Becher, aus dem Jesus Christus beim letzten Abendmahl den mit den Jüngern geteilten Wein getrunken hat. Jedes Mal, wenn die Ritter diese Zeremonie feiern wollen, öffnet sich die Wunde ihres Anführers Amfortas und bereitet ihm schreckliche Schmerzen. Die Wunde erinnert ihn an seine Sünde: Er ist mit ihr geschlagen, weil er sich von der schönen Kundry verführen ließ! Dann

spiele ich das Finale der Oper: Parsifal ist ein bedeutender Ritter geworden, eine weise, heilige Person, die nunmehr Amfortas' Wunde heilen und die Welt von ihren Sünden erlösen kann. Dazu habe ich die fabelhafte Transkription des großen ungarischen Pianisten Zoltán Kocsis gewählt. Für die Verwandlungsmusik dagegen benutzte ich die Bearbeitung des Dirigenten Felix Mottl, der Wagner sehr nahestand und an der Uraufführung des *Ring* 1876 in Bayreuth beteiligt war.

Ist die Rede von Wagners Musik, dann denkt man natürlich sofort an seine geniale Art, mit Orchesterklängen umzugehen. Doch was seine großen Werke zu etwas Universalem machen, geht weit über diesen einen Aspekt hinaus. Deshalb scheint mir die Idee legitim, einige der ergreifendsten Passagen seiner Musik am Klavier zu präsentieren und sie mir ganz anzueignen. Es gibt selbstverständlich verschiedene Methoden der Bearbeitung: Entweder man bleibt dem Original treu mit dem Ziel, das Werk bekanntzumachen und damit ein möglichst großes Publikum zu erreichen, was der Fall war, als es noch keine Plattenaufnahmen und kein Radio gab; und dann gibt es die mehr freie, offene Art, bei der man das Klavier mit dessen eigenen Mitteln diese großartigen Erzählungen schildern lässt. Für mich ist die ideale Klavierbearbeitung ein Werk, das für sich allein steht... Im Fall von Wagner bedeutet dies, dass man die Orchesterstimmen der Originalpartitur nicht alle strikt beibehält, sondern idealerweise eine Auswahl trifft und ein Gleichgewicht findet, das die emotionale Wirkung aufrechterhält. Ein perfektes Beispiel für diese Zwiespältigkeit ist Liszt: Die meisten seiner Transkriptionen waren hauptsächlich dazu bestimmt, für die von ihm bewunderten Komponisten zu werben. Doch einige sind richtige pianistische Meisterwerke, z.B. „Isoldes Liebestod“, ein absoluter Höhepunkt! Das ist der Schluss einer der bedeutendsten Opern der Geschichte, und es dürfte sich auch um eines der großartigsten Stücke handeln, die je über Liebe und Leidenschaft geschrieben wurden. Die Liebe wird da wie die wichtigste Sache überhaupt präsentiert, wie ein Gefühl, das über jede Moral, „über Gut und Böse“ hinausgeht. Die Liebe, die unsere beiden Helden verbindet und deren Symbol der Liebestrank ist, den sie am Anfang des Werks zu sich nehmen, überdauert sie. Auch nach Tristans Tod verlöscht diese Liebe nicht. Isolde kann nicht anders, als ihm zu folgen, durch eine Art Liebesopfer...

Nikolai Lugansky
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Die Kunst der Wagner-Transkription

Im 19. Jahrhundert hatte nur ein kleiner Publikumskreis die Möglichkeit, Aufführungen der Opern von Richard Wagner (1813-1883) zu sehen, und so sorgten insbesondere Transkriptionen, Klavierauszüge, Paraphrasen und Arrangements für die Verbreitung seiner Musik. Bis 1860 wurden zudem seine ersten Werke nur in Dresden, Weimar und Karlsruhe gespielt. 1860/61 kam es dann zu der traumatischen Episode in Paris mit drei turbulenten Konzerten im Théâtre des Italiens, gefolgt von der verheerenden Intrige gegen *Tannhäuser* in der Oper, der an drei Abenden ausgebuht und schließlich vom Spielplan genommen wurde. Nach einigen einzelnen Produktionen vor allem in Wien und Frankfurt wurde München zum Zufluchtsort für Wagner. Ab 1864 genoss der Komponist die Unterstützung des jungen Königs Ludwig II. von Bayern, und so konnte 1865 am Hoftheater endlich *Tristan und Isolde* uraufgeführt werden und in der Folge *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) sowie die beiden ersten Teile des *Ring* (*Das Rheingold*, 1869; *Die Walküre*, 1870). Die Einweihung des Bayreuther Festspielhauses 1876 mit der erstmaligen Aufführung der Tetralogie (und mithin der Uraufführung von *Siegfried* und *Götterdämmerung*) war ebenfalls ein isoliertes Ereignis: Infolge eines Bankrotts konnten die Festspiele erst 1882 wieder stattfinden und *Parsifal* uraufgeführt werden – ein Werk, das bis 1903 ausschließlich in Bayreuth zu sehen war. In den Jahren 1880 bis 1910 wurden Wagners Opern dann zu einer veritablen Modererscheinung, sowohl im neugegründeten Deutschen Reich als auch in England, Frankreich und sogar in den USA. Davon zeugen etwa die Spielpläne der Pariser Opéra, wo nach der Aufnahme von *Lohengrin* ins Repertoire des Palais Garnier 1891 die Bühnenwerke Wagners einen immer größeren Platz oder gar eine Vorrangstellung einnahmen. Unter der Intendanz von André Messager (1908-1914) gab es nicht weniger als 369 Aufführungen von Wagner-Opern. Weit dahinter folgen *Faust* von Gounod (175 Vorstellungen), während Opern von Verdi lediglich 131mal auf dem Programm standen.

Die Transkription: eine Waffe der Wagner-Propaganda

Bis zu dieser späten Anerkennung – und seit den 1850er Jahren – konnten das Wagner'sche Repertoire und seine Ästhetik also über Bearbeitungen für Soloklavier oder für Klavier und Singstimme zu europäischer Bekanntheit gelangen. Für die einen waren diese weit verbreiteten Arrangements für Liebhaber und den Hausgebrauch bestimmt, andere wollten sie von Gesangsvirtuosen in den Konzertsälen aufgeführt sehen. Jedenfalls vermittelten sie den ersten Bewunderern des Meisters seine visionäre Tonsprache, was bald zu einer fanatischen Schwärmerei und zur Entstehung einer internationalen künstlerischen Bewegung führte: dem Wagnerismus.

Die meisten dieser Transkriptionen wurden von Musikern geschaffen, die dem Komponisten nahestanden. Der junge, hochbegabte Pianist Carl Tausig (1841-1871), ein Schüler von Liszt, war schon im Alter von sechzehn Jahren mit Wagners Werken vertraut. Im Laufe seiner brillanten, wenn auch zu kurzen Laufbahn bearbeitete er *Die Meistersinger* für Klavier zu vier Händen und schrieb etliche Fantasien und Paraphrasen über Themen aus *Tristan (Liebesscenen – Verklärung; Brangänens Gesang – Matrosenlied; Melodie des Hirten)* und aus *Die Walküre* (der unvermeidliche Walkürenritt und das Liebeslied von Siegmund wurden immer wieder neu aufgelegt). In London erstellte Karl Klindworth (1830-1916) im Auftrag des Meisters persönlich ab 1855 Klavierauszüge für das englische Publikum.

Ernest Laurent (1839-1902) war Weingroßhändler in Montbéliard und als Musiker zwar „Dilettant“, aber sehr versiert – seine Ausbildung zum Cellisten hatte er am Conservatoire absolviert. Ihm gebührt die Ehre, als einziger französischer Instrumentalist im Graben des Bayreuther Festspielhauses gespielt zu haben, als die Festspiele 1876 zum ersten Mal stattfanden. Er freundete sich mit Wagner an und gehörte laut einem Bericht von Judith Gautier von 1882 zu denen, die der Meister bevorzugte. Zudem war er ein begabter Pianist: So spielte er den Solopart bei der französischen Erstaufführung von Griegs Klavierkonzert 1881 im Grand Théâtre von Bordeaux. Für seine Klavierabende in Frankreich und Deutschland setzte er eigene Wagner-Bearbeitungen auf das Programm, die freilich nie publiziert wurden. Bevor in Bordeaux Opern von Wagner überhaupt zu hören waren, wurden dort im April 1882 Laurents *Fragments de la Walküre* für zwei Klaviere gespielt, die aus folgenden Stücken bestehen: *Chevauchée des Walküres, Scène, Adieux d’Odin (Wotans Abschied), La Walküre endormie, des flammes l’entourent*.

Der belgische Pianist Louis Brassin (1836-1884), dessen Laufbahn sich vor allem in Deutschland abspielte, schrieb mehrere vom *Ring des Nibelungen* inspirierte Klavierwerke. Vom *Rheingold*, dem „Vorabend“ genannten Prolog der Tetralogie, bearbeitete er die letzte Szene, den „Einzug der Götter in Walhall“, was eine große Herausforderung darstellt: Im Graben des Festspielhauses kommt es durch eine nie dagewesene Besetzung zu einem Höhepunkt, wenn acht Harfen die dichte Polyphonie der 120 Instrumente mit ihren Arpeggien umspielen. *Die Walküre*, der „Erste Tag“ der Tetralogie, regte Brassin zu vier weiteren Arrangements an: *Siegmonds Liebesgesang, Der Ritt der Walküren, Waldweben und Feuerzauber*. In der Schlusszene dieser Oper wird die Walküre Brünnhilde, die Lieblingstochter des Gottes Wotan, auf einem Felsen zurückgelassen, in tiefem Schlaf und von einem schützenden Feuerring umgeben. Und dieser „Feuerzauber“ bot Gelegenheit für einen weiteren Kraftakt. Im Orchester entwickelt sich eine enorme Virtuosität, eine dynamische Breite und vor allem eine ungeheuer vielfältige Klangpalette, und der Pianist muss allem Rechnung tragen, indem er die verschiedenen Strukturen und die gegensätzlichen Klangebenen nachvollzieht und Pedal und Anschlag variantenreich einsetzt.

Der Hamburger Komponist und Pianist Richard Kleinmichel (1846-1901) schließlich schuf in den 1880er Jahren Bearbeitungen des gesamten Werks von Wagner. Diese technisch gut zu bewältigenden und in ganz Europa rasch verbreiteten Klavierauszüge ermöglichten es nichtprofessionellen Pianisten und Sängern bis in die entlegensten Gegenden, sich dieses Repertoire anzueignen. Davon zeugt etwa die fieberhafte Aktivität, die Alfred Bovet (1841-1900) in Valentigney (Département du Doubs) entfaltete. Dieser Unternehmer gehörte zu der Peugeot-Dynastie, er war mit der Familie Wagner befreundet und ein bedeutender Mäzen der Festspiele (und einer der wenigen Franzosen, die den ersten Festspielen 1876 beiwohnten). Seine Wagner-Bibliothek war außergewöhnlich und umfasste im Jahr 1892 887 Bücher und Partituren sowie 72 Manuskripte des Komponisten. Er sammelte außerdem in der Reihenfolge ihres Erscheinens alle Bearbeitungen und veranstaltete in seinem Haus Privatkonzerte, bei denen ausgewählte Liebhaber-Sänger und -Pianisten sämtliche Opern seines Idols aufführten.

Liszt, Wagners Verfechter

Der bedeutendste Bearbeiter von Wagners Werken war fraglos sein Schwiegervater Franz Liszt, der, 1811 geboren, nur zwei Jahre älter war. Die beiden Männer begegneten sich zum ersten Mal im Herbst 1840 in Paris, als der Verleger Schlesinger sie miteinander bekanntmachte. Liszt war zu der Zeit bereits ein umjubelter Pianist, Wagner ein noch unbekannter Musiker, der sich mit Gelegenheitsarbeiten wie dem Schreiben von Artikeln und mit Bearbeitungen durchschlug. Am 24. März 1841 begann ihr Briefwechsel, und es entstand eine enge Freundschaft. 1843 wurde Wagner Königlich-Sächsischer Kapellmeister am damaligen Königlichen Hoftheater Dresden, wo mit unterschiedlichem Erfolg *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843) und *Tannhäuser* (1845) zur Uraufführung kamen. Nachdem er sich am Dresdner Maiaufstand beteiligt hatte, sah sich Wagner gezwungen, in die Schweiz ins Exil zu gehen. Liszt, der in Weimar zum „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten“ ernannt worden war, bot ihm seine uneingeschränkte Unterstützung an, sowohl in materieller als auch in künstlerischer Hinsicht. Er schlug vor, *Lohengrin* zur Uraufführung zu bringen, und in der Tat gelang es ihm gegen alle Widerstände, die Oper 1850 in Weimar spielen zu lassen. Doch seine freundschaftliche Selbstlosigkeit wurde bald erschüttert: Seine Tochter Cosima ging mit dem Komponisten ein außereheliches Verhältnis ein und verließ schließlich ihren Mann, Hans von Bülow, der selbst seit zwanzig Jahren mit Wagner befreundet und ihm in Begeisterung ergeben war. 1867 kam es zur Trennung, 1870 wurde die Scheidung vollzogen, und darauf folgte umgehend die Hochzeit von Cosima und Richard. Der damit verbundene Bruch war aber nur vorübergehend: Als 1872 der Grundstein für das Bayreuther Festspielhaus gelegt wurde, versöhnte sich Liszt mit seiner Tochter und seinem neuen Schwiegersohn. Auf deren Einladung besuchte er sie in der gerade erbauten Villa Wahnfried. Von da an suchte er sie jedes Jahr auf, und die Salons des Hauses wurden zum Ort des Austausches und der Gespräche über Musik.

Virtuose Bearbeiter gestern und heute

Seit seiner Jugend pflegte Franz Liszt die Kunst der Transkription und Paraphrase von Opern intensiv und höchst produktiv. Schon 1829 griff er Motive aus *La Fiancée* von Auber auf, und bis zu seinem Lebensende schöpfte er aus den Werken der Franzosen (Berlioz, Halévy, Meyerbeer, Gounod, Delibes usw.), der Italiener (u.a. Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini, Verdi), der Deutschen (Mozart, Schubert, Raff, Weber) und der Russen (Glinka, Tschaikowsky). In der Zeit von 1847 bis 1883 ließ er sich von Wagners Opern zu vierzehn Kompositionen inspirieren: vom werkgetreuen Klavierauszug, der vornehmlich für begabte Amateurmusiker gedacht war, bis zu der Konzert-Paraphrase, die, obwohl erst für sich selbst konzipiert, auch für herausragende Virtuosen bestimmt war.

Ein Beispiel dafür ist die grandiose Bearbeitung des Finales von *Tristan und Isolde*, bei der sich Liszt eng an das Original hielt: Es ist die berühmte, „Isoldes Liebestod“ genannte Szene, in der die Liebende in einem Zustand der völligen Liebesekstase neben der Leiche ihres Geliebten verstirbt. Liszts 1867 entstandene Transkription ist höchst virtuos. Wenn das Stück seinen klanglichen Höhepunkt erreicht, erstreckt sich der Klaviersatz über drei Notensysteme; anderswo lässt Liszt einfallsreiche Anklänge an den „Style brisé“² der Alten Musik hören und die Polyphonie inmitten eines geschickt gestalteten Gefüges von Arpeggien fließen, die durch rhythmische Versetzungen verfeinert werden. 1882, im Jahr der Uraufführung von *Parsifal*, Wagners letzter Oper, schrieb Liszt die Paraphrase *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal* und verwendete das Leitmotiv des Grals und das Motiv der ritterlichen Prozession (1. Akt). Damit erwies er einem Opernrepertoire, das er so schätzte und verteidigte, mit einem überwältigenden Werk ein letztes Mal die Ehre.

Franz Liszt starb 1886 in Bayreuth, nachdem er am Tag zuvor noch einmal *Tristan* gehört hatte. Seine Tochter Cosima, die auf dem Friedhof der Stadt seine Grabstätte hatte errichten lassen, schrieb: „Die Klänge, die er liebte und für die er sogar schwärmte, die Klänge, die sein Freund und Meister schuf, wiegen ihn in den letzten Schlaf, und alle Kunstfreunde, die eilig nach Bayreuth pilgern, erweisen Liszt und seiner großen Seele achtungsvoll die letzte Ehre.“³

Als würdiger Nachfolger der Bearbeiter des 19. Jahrhunderts präsentiert uns Nikolai Lugansky nun seine eigene Eroberung von vier Szenen aus *Götterdämmerung*, dem letzten Teil des *Ring*. Mit dieser kühnen Tat setzt er die glanzvolle Tradition der Wagner-Transkriptionen fort, dank denen das Werk des Meisters die universale Wirkung entfalten konnte, die bis heute anhält.

DENIS MORRIER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

² „Gebrochener Stil“, d.h. die Akkorde werden zerlegt gespielt.

³ Die Quelle für dieses (im Original wohl französische) Zitat konnte nicht ausgemacht werden.

Nikolai Lugansky | harmonia mundi

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Sonatas vol.1

opp.101, 109 & 111

CD HMM 902441

Piano Sonatas vol.2

Op.27 no.2 'Moonlight',
Op.31 no.2 'The Tempest'
& Op.57 'Appassionata'

CD HMM 902442



CLAUDE DEBUSSY

Suite bergamasque, Images II

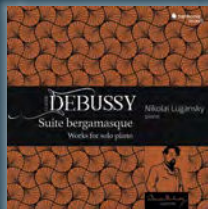
L'Isle joyeuse, Arabesques, Jardins sous la pluie,
La plus que lente, Hommage à Haydn

CD HMM 902309

CÉSAR FRANCK

Préludes, Fugues & Chorals

CD HMM 902642



SERGEI RACHMANINOV

24 Preludes

CD HMM 902339

Latest release

Études-Tableaux Op.33, Op.39
3 Pieces

CD HMM 902297



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024
Enregistrement : septembre 2023, Scuola della Carità, Padoue (Italie)

Réalisation : Little Tribeca

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé et Ambroise Helmlinger

Montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Accord piano : Luca Zanotti

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos digipac et couverture livret : Simon Pauly

Photo CD : Luca Zanotti

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com

nikolaylugansky.com

