

MIRARE EYARIM



TANGUY DE WILLIENCOURT

CD1

1 Prélude de Tristan et Isolde	7'32
(transcription de Tanguy de Williencourt)	
2 La mort d'Isolde - <i>Tristan et Isolde</i>	7'04
3 Walhalla - <i>L'Anneau du Nibelung</i>	5'47
4 Fantaisie sur des thèmes de Rienzi	8'45
5 Chœur des fileuses - <i>Vaisseau Fantôme</i>	6'08
6 Ballade de Senta - <i>Vaisseau Fantôme</i>	5'08
7 « Am stillen Herd » - <i>Maîtres Chanteurs de Nuremberg</i>	8'05
8 La Marche solennelle vers le Saint Graal - <i>Parsifal</i>	9'02
9 Liszt : Am Grabe Richard Wagners*	2'24

CD2

1 Ouverture de Tannhäuser	16'36
2 Le Rêve d'Elsa - <i>Lohengrin</i>	3'47
3 Procession d'Elsa vers la cathédrale - <i>Lohengrin</i>	7'45
4 Fête et chant nuptial - <i>Lohengrin</i>	10'36
5 L'admonition de Lohengrin envers Elsa - <i>Lohengrin</i>	3'08
6 L'entrée des invités à la Wartburg - <i>Tannhäuser</i>	10'26
7 Récitatif et romance à l'étoile - <i>Tannhäuser</i>	5'54
8 Chœur des pèlerins - <i>Tannhäuser</i>	6'16
9 Wagner : Élégie*	1'17

Intégrale des transcriptions des œuvres de Wagner par Liszt exceptées *

Enregistrement réalisé à l'Espace Maurice Fleuret, Conservatoire de Paris du 19 au 22 avril 2016 et du 31 mars au 2 avril 2017/ Prise de son, mixage : Jean-Marc Lyzwa / Direction artistique et montage : Julien Podolak / Préparation et accord piano Steinway modèle D : Laurent Bessières / Conception et suivi artistique : René Martin – François-René Martin – Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Jean-Baptiste Millot / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2017 MIRARE, MIR 382
www.mirare.fr

DU DRAME WAGNÉRIEN AU RÉCITAL LISZTIEN



Quelle unique et miraculeuse fusion que celle des univers si contrastés et si complémentaires de Richard Wagner (1813-1883) et de Franz Liszt (1811-1886), dont la pensée et l'œuvre qui ont tant marqué le XIX^e siècle nous fascinent toujours aujourd'hui. Ce siècle qu'ils ont tous deux parcouru de manière si singulière, repoussant sans cesse les limites de leurs domaines de prédilection et liés par cette même quête d'absolu au travers de l'art. Le premier, bouleversant les codes de l'opéra en renouant avec la mythologie pour y fondre poésie, drame et philosophie. Le second, pianiste aux dons hors normes adulé des foules et profondément mystique. Ensemble porteurs de la «musique de l'avenir», expérimentateurs de nouvelles formes, de nouveaux timbres, chamboulant les fondements de la tonalité en installant le chromatisme comme prochain socle de l'harmonie.

En approchant davantage ces deux personnalités en apparence si différentes, il est troublant de découvrir à quel point elles s'unissent au sein de leurs êtres intérieurs, comme si leurs âmes étaient marquées d'un même sceau. De ce lien impénétrable vont émerger leurs influences musicales réciproques et leurs aspirations communes. Le dévouement

inébranlable dont Liszt fera preuve tout au long de sa vie envers le génie wagnérien se révèle de manière poignante au travers des quinze transcriptions qu'il a écrites pour le piano provenant des opéras de Wagner.

Quel défi alors que de transposer l'édifice multi-dimensionnel wagnérien à l'unilatéralité du piano, gageure dont Liszt déjoue les pièges et franchit les obstacles tout en les sublimant. Tirant profit de l'instrument comme synthèse d'une pensée orchestrale et dramatique tout en lui préservant son privilège de liberté et d'improvisation, Liszt saura brillamment distinguer les passages des opéras propices à connaître au piano, un souffle nouveau. Auréolé du fait qu'il fut l'un des premiers à pénétrer dans son entièreté la puissance et la richesse de la musique de Wagner, son génie de transpositeur transparait ici dans la qualité à conserver l'essence du foisonnant univers wagnérien tout en y insufflant sa propre magie compositionnelle et pianistique. Ainsi ces transcriptions possèdent sans exception le juste rapport entre vocal et orchestral, forme et virtuosité, inspiration et respect absolu de l'art de Wagner.



Prélude de *Tristan et Isolde*

L'opéra *Tristan et Isolde* marque assurément un tournant exceptionnel dans l'histoire de la musique occidentale. Il pose les jalons d'une évolution sans précédent de la conception et de l'écriture d'une œuvre musicale et ne cesse encore aujourd'hui de susciter passions et questionnements. À cet égard, le prélude qui ouvre l'opéra constitue la quintessence de ce qui va habiter l'œuvre entière. Le fameux « accord de Tristan » (0:09), première dissonance douloureuse qui ne trouvera sa libération qu'à la fin de l'opéra, est constitutif du principe d'irrésolution de la tension dramatique dont le prélude ne saura se défaire. Une série d'élan successifs émerge de silences mystérieux - constitués du motif descendant de la souffrance et du motif ascendant du désir. Au comble de cette accumulation surgit une première décharge d'amour (1:12), nous conduisant au sublime thème du regard (1:22) qui va se déployer tout au long du prélude. Une lente et inexorable progression s'opère alors, nourrie par un chromatisme intense où pulsions de vie et de mort se confondent. Parvenant à un premier point d'ancrage (4:23), de grandes vagues ascendantes vont se développer, atteignant un nouveau palier avec le retour du motif du regard (4:58). La tension se fait de plus en plus insoutenable alors que les motifs s'amoncellent, amplifiés par des trémolos grondants, pour finalement culminer dans l'explosion de l'accord de Tristan (5:28), nous amenant inéluctablement à une dernière partie regagnant l'atmosphère initiale. Après une dernière exposition altérée du motif du regard (6:14)

s'installe un climat funeste (6:38) ponctué par les motifs initiaux du prélude, enfin suspendu dans une ligne grave et sinieuse (7:06), laissant planer une oppressante pesanteur.

La mort d'Isolde, extrait de *Tristan et Isolde*

De toutes les transcriptions de Liszt, la mort d'Isolde, ou « Liebestod », est sans doute la plus connue et la plus jouée, tellement Liszt sublime la partition de Wagner, parvenant à faire fusionner l'orchestre et la voix d'Isolde dans un seul élan d'élévation mystique. D'une entière fidélité aux subtilités les plus infimes de l'orchestration de Wagner, l'œuvre provoque une émotion à chaque écoute renouvelée, et constitue un chef-d'œuvre à part entière. Quatre mesures d'introduction citent le motif de la mort libératrice exposé au cœur de l'opéra, nous plongeant dans un silence inanimé (0:26). De ce silence naît alors le motif de la mort d'amour, aux harmonies pénétrantes, fondu dans un trémolo embrumé. Isolde, comme transfigurée, rejoint Tristan dans la nuit éternelle. Elle le contemple, souriant, lumineux, alors que tout autour d'elle l'orchestre s'épaissit (1:18). Les trémolos laissent désormais place à un flux continu d'arpèges entrelacés (1:34), tel un flot caressant d'où émerge le chant, solaire et bienheureux. Au motif de la mort d'amour vient s'ajouter le motif de la transfiguration par l'amour (2:08), doux et suave, symbolisant le souffle de Tristan s'infiltrant au plus profond de l'être d'Isolde. Une première ascension (2:46), portée par le motif chromatique du désir exposé au prélude de l'opéra, se suspend pour nous plonger à nouveau dans un flottement voluptueux aux accords tendrement arpégés (3:01). Une seconde ascension (3:51), développée également sur le motif du désir,

aboutit une première fois dans la jubilation du motif de l'accomplissement du désir (4:14). S'ensuit alors une longue et dernière ascension (4:26) aux vagues de plus en plus intenses, jusqu'à l'apothéose finale, sur les mots « Welt-Atems » (respiration du monde 5:14). L'extase à son apogée, les vagues vont progressivement s'évanouir pour retrouver une ondulation paisible et rédemptrice, sur les derniers mots d'Isolde « höchste Lust », « suprême volupté » (5:54). Alors que se dissout lentement le motif de l'accomplissement du désir, qui repose désormais sur le *si* fondamental, renaît une ultime fois le motif du désir initial (6:23). Il trouve enfin sa résolution harmonique dans le séraphique accord final de *si* majeur.

Walhalla, extrait de *l'Anneau du Nibelung*

Issue de *L'Or du Rhin*, prologue des trois journées qui composent la *Tétralogie*, cette transcription incarne merveilleusement le caractère mythologique et enchanteur qui imprègne l'œuvre tout entière. L'« art de la transition » dont Wagner déclara qu'il était son « art le plus subtil et le plus profond » est éloquent dans cette introduction où l'envoûtant motif de l'Anneau (0:08), enveloppé de brumes, s'éclaircit progressivement alors que les nuages se dissipent, pour se métamorphoser en un thème noble et solennel (1:32) : le Walhalla, symbole de la puissance du Dieu Wotan, apparaît alors sous nos yeux éblouis. Le thème se déploie à mesure que l'on contemple l'édifice resplendissant puis se referme comme s'il s'agissait d'un rêve. Retentit alors le motif de l'épée (3:00), héroïque et triomphant, ponctué d'arpèges de harpe puis de trémolos menaçants, avant que ne reparaisse, transfiguré, le

thème du Walhalla (3:47). Liszt insuffle à ce retour du thème une texture radieuse et céleste qui s'accorde à l'orchestration qui conclut l'opéra, lorsque les Dieux rejoignent la demeure sacrée.

Fantaisie sur des thèmes de *Rienzi*

Premier grand succès de Wagner comme compositeur d'opéra, *Rienzi* concentre les nombreuses influences du jeune Richard, de Meyerbeer à Donizetti, en passant par Weber. Il n'en reste pas moins que l'air de la prière, restitué magnifiquement par Liszt après une introduction déclamatoire, d'abord tendrement (0:53), puis dans un tutti orchestral ample et majestueux (2:36), est déjà pleinement wagnérien. Accédant à un premier sommet interrompu par le son de la trompette (4:14), Liszt énonce ensuite la scène de l'appel au combat, au ténor (4:36) avant de reprendre avec le chœur entier (6:20), dans une progression faisant usage de toutes les ressources de l'instrument. Arrivé à son paroxysme sonore précédant un épisode cadentiel (7:17), la pièce se conclut dans un déferlement tonitruant d'arpèges et d'octaves. Il s'agit ici d'une véritable pièce virtuose destinée au récital, dans la plus pure transcendance lisztienne.

Chœur des fileuses, extrait du *Vaisseau Fantôme*

Le Vaisseau Fantôme est le premier opéra de Wagner contenant la thématique principale de la rédemption par l'amour, idée qui parcourra par la suite chacun de ses opéras. Liszt va en transcrire deux scènes consécutives, opposant une première légère à une deuxième tragique. Matérialisant le tournoiement perpétuel de la laine autour du rouet par des guirlandes de notes perlées, le chœur des

fileuses ravit de bout en bout. La texture gracieuse et volubile de l'écriture dépeint à merveille l'atmosphère féminine de la scène. Attendant le retour de leurs maris partis en mer, les jeunes femmes filent en rêvant de l'or qu'ils rapporteront et en priant le vent d'être clément. Au milieu de ce mouvement incessant des fuseaux, Liszt expose par deux fois le mystérieux portrait du Hollandais et son motif caractéristique (3:00 et 5:16), avant que la pièce ne s'évapore délicatement dans l'aigu du clavier.

Ballade de Senta, extrait du *Vaisseau Fantôme*

La scène s'assombrit alors, et Senta nous conte la malédiction du Hollandais, condamné à errer sur les mers pour avoir osé défier les tempêtes. Il ne trouvera le salut que si une femme lui jure fidélité jusque dans la mort. La transcription en deux couplets qu'en fait Liszt dépeint magnifiquement l'opposition entre le déferlement des vagues (1:22, 3:07) et l'évocation d'une délivrance (1:48 et 3:33). Senta déclame alors son engagement sans faille à sauver cet homme dans une coda brillante (4:02) réunissant les motifs principaux de l'opéra.

« Am stillen Herd », extrait des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*

À propos de ce sublime air de Walther von Stolzing au premier acte des *Maîtres Chanteurs*, invoquant le chant des oiseaux et la beauté de la nature comme inspiration au chant de l'amour, ces mots de Liszt à sa fille Cosima, alors épouse de Wagner, font foi de la profonde déférence de Franz envers Richard : « Je demande très humblement pardon à l'incomparable maître des *Maîtres Chanteurs*. Plus on ressent les merveilles

de son génie, et plus se montre l'impossibilité de les réduire au piano. Il y faudrait des voix et des instruments inouïs, et comme transfigurés ! » Cette transcription est pourtant un splendide exemple de fidélité à l'air d'opéra tout en le recréant au piano, nous donnant à nouveau l'impression d'une œuvre originale. Libérant par endroits la structure d'origine, s'autorisant la modulation, la variation ou l'improvisation, Liszt suit continuellement le sens du texte en colorant les paroles par des effets pianistiques inédits. Ainsi s'accordent merveilleusement la richesse harmonique wagnérienne, alors prodigieusement enrichie depuis la composition de *Tristan et Isolde*, avec l'écriture impressionniste lisztienne.

La marche solennelle vers le Saint Graal, extrait de *Parsifal*

Cette dernière transcription, composée au crépuscule de la vie de Wagner, est caractéristique du style de Liszt dans ses dernières années. Epurée à l'extrême, dépouillée de toute démonstration de virtuosité, l'œuvre se concentre sur l'essentiel, ouvrant un espace à la spiritualité. L'on entend au loin les cloches du Montsalvat où demeurent les Chevaliers du Graal. Nous pénétrons alors (1:17) dans une vaste salle dont les larges colonnes soutiennent la coupole au-dessous de laquelle est déposé le reliquaire contenant le vase sacré. Résonne alors, éthéré, le motif de l'oracle (3:11), avant que ne soit proclamé par trois fois le somptueux motif du Graal (3:48), suivi des cloches tonnantes dans l'éclat de vibrants trémolos. La majesté et l'acclamation parvenues au point culminant, le silence reparait (6:20). Sont réunis alors, comme attirés vers les cieux, les motifs de l'oracle et du Graal, dans

l'écriture la plus immatérielle, sur les paroles du chœur concluant le premier acte de l'opéra : « Selig im Glauben », « Bienheureux celui qui croit ». Réminiscence des cloches (7:53) alors que le rideau se referme.

« Am Grabe Richard Wagners »

« Sur la tombe de Richard Wagner », Liszt rend hommage au maître de Bayreuth trois mois après sa mort, le jour de ce qui aurait été son soixante-dixième anniversaire. Il écrit sur le manuscrit : « Wagner a apporté le grand et le sublime dans l'art de notre temps. » Cette courte pièce questionne la mort et la possibilité d'une vie après la mort. Comme pour sceller à tout jamais leur amitié, Liszt emploie le motif principal de *Parsifal*, motif que Wagner a lui-même auparavant emprunté à Liszt dans le prélude *Excelsior* de sa cantate *les cloches de la cathédrale de Strasbourg*.

CD2



Ouverture de *Tannhäuser*

Portique à l'architecture noble et imposante, l'ouverture de l'opéra *Tannhäuser* résume à elle seule une dualité récurrente dans l'œuvre de Wagner : le déchirement de l'homme entre amour charnel et amour sacré. La première partie de l'ouverture expose le thème des pèlerins d'abord pleins de dévotion et confiants, puis confessant leurs péchés et clamant leur espoir de pardon (1:01). Une progression s'opère, un « invincible envahissement »

d'après les mots de Liszt, pour culminer avec la reprise du thème dans un tutti orchestral puissant et majestueux (2:19). La dynamique se détend progressivement avant que le thème ne retrouve sa forme initiale (4:14), alors qu'émergent tout autour de nous les vapeurs du Venusberg (5:01). Au cœur de ce royaume souterrain où nagent et dansent sirènes, naïades, bacchantes et nymphes, règne Vénus, déesse de l'amour. Alors que les parfums nous enchantent et que la féerie nous ensorcelle, s'anime un tourbillon sonore d'où jaillit par deux fois l'éclatant hymne à Venus (6:44 et 9:55) au milieu desquels survient une accalmie envoûtante et suave (8:16). C'est au paroxysme de l'enivrement (11:45) que s'écroule brutalement ce merveilleux royaume dans son propre tumulte. De cet effondrement ressurgit alors, comme apaisé, le thème des pèlerins (12:16). Retrouvant la lumière bienfaisante du début, l'ouverture s'accomplit dans la jubilation de la rédemption. Il s'agit de la seule ouverture de Wagner à être transcrite par Liszt, dont il dira qu'elle trouvera peu d'exécutants qui sauront vaincre la difficulté matérielle. Et pour cause, tout en respectant scrupuleusement la partition orchestrale, Liszt fait usage d'une multitude de procédés virtuoses qui lui sont propres : gammes et arpèges sur toute l'étendue du clavier, trémolos, octaves alternées...au point de nous donner la sensation que l'œuvre préexiste déjà pour le piano. Liszt recevra une lettre de Wagner portant ces mots : « Il y a déjà plusieurs années, alors que je composais mon ouverture et que je ne pouvais me douter de rien, je me demandais si je l'entendrais jamais jouer par vous. Je ne vous en aurais jamais soufflé mot, car ce ne sont pas là des choses qu'on puisse demander ; mais aujourd'hui,

comme j'apprends que vous vous occupez réellement de faire vôtre ce morceau de musique, il faut que je vous dise que j'éprouve la même impression qu'au sortir d'un rêve merveilleux. Cela est-il donc possible ? Pourquoi pas ? Tout vous est possible, à vous !»

Le Rêve d'Elsa, extrait de *Lohengrin*

C'est en 1850 que Liszt dirigera la création de l'opéra *Lohengrin*, Wagner étant exilé d'Allemagne suite à son implication dans l'insurrection de Dresde un an plus tôt. Leurs échanges épistolaires à propos de cet opéra furent abondants et Liszt ne tardera pas à écrire quatre transcriptions parcourant les trois actes de l'œuvre. Parmi celles-ci, l'apparition d'Elsa au premier acte, alors seul personnage féminin sur scène, d'abord fragile et progressivement de plus en plus habitée, nous plonge dans une atmosphère de profonde rêverie. Cette admirable pièce contenant les principaux leitmotiv de l'opéra nous conte la vision du chevalier rejoignant Elsa pour la défendre des accusations qu'on lui porte en lui accordant son amour éternel.

Procession d'Elsa vers la cathédrale, extrait de *Lohengrin*

Une marque de sainteté imprègne d'un bout à l'autre cette scène dont la pureté musicale témoigne à nouveau de la vertu du personnage d'Elsa. Une introduction céleste laisse place au cortège accompagnant la future mariée (1:14), avant que ne se déploie une mélodie d'une grande beauté (2:12). C'est dans un sentiment d'élévation (4:01) que l'on finit par retrouver, magnifié, le thème principal (4:30), atteignant cette fois-ci l'acclamation (5:36). Liszt résout l'œuvre dans un trait de génie

(5:51) en accolant le dénouement du prélude de l'opéra, préfigurant la révélation par Lohengrin de ses origines et son départ inévitable.

Fête et chant nuptial, extrait de *Lohengrin*

Nous voici au prélude du troisième acte célébrant avec triomphe et allégresse les noces de Lohengrin et Elsa. Cuivres claironnants et cordes frénétiques se rassemblent en une explosion de joie dans la tonalité éclatante de *sol* majeur. Un épisode plus détendu (1:51) aux accents charmants expose une accalmie avant le retour du tutti orchestral encore plus exalté (3:00). Une modulation insoupçonnée vers *si* bémol majeur prépare l'entrée du chœur entonnant le fameux chant nuptial (3:56), louant le bonheur de l'amour et les vertus de l'hyménée. Une section centrale (5:32) en *ré* majeur évoque la bénédiction du couple, avant de reprendre le chant nuptial (7:00), le chœur s'éloignant progressivement dans un accompagnement délicat de harpe. Puis, dans l'esprit de concertiste virtuose qui lui est propre, Liszt réexpose avec feu la première partie (8:51) pour conclure brillamment cette transcription pleine de verve.

L'admonition de Lohengrin envers Elsa, extrait de *Lohengrin*

Alors que les époux goûtent tendrement leur intimité nouvelle, cet air de *Lohengrin* est baigné du doux parfum des fleurs environnant la chambre nuptiale. Les triolets ininterrompus qui bercent les subtils mouvements harmoniques nous pénètrent d'un bienveillant réconfort. Bien que la plus courte des transcriptions, sa richesse et son charme lui confèrent une émotion toute particulière.

L'entrée des invités à la Wartburg, extrait de *Tannhäuser*

Cette grande marche en *si* majeur accueillant chevaliers, comtes et nobles dames au concours de chant du deuxième acte, est d'une somptueuse réussite, éloignant toute sensation de lourdeur ou d'emphase. À l'appel de trompettes initial, répondent successivement quatre thèmes aux sonorités médiévales et aux accents chevaleresques, proches de l'univers de Weber. Liszt va habilement varier chacun de ces thèmes dans une progression couronnée en apothéose. S'ensuit une seconde partie (6:35) à la mélodie noble et très liée, exposée dans la tonalité de *sol* majeur avant d'être variée avec raffinement dans le ton de *mi* bémol majeur (7:25). À l'instar de « fête et chant nuptial » de *Lohengrin*, Liszt réexpose en fanfare (8:30) le tutti de la première partie pour conclure l'œuvre en pleine puissance.

Récitatif et romance à l'étoile, extrait de *Tannhäuser*

Magnifique transcription de l'air de Wolfram au troisième acte de l'opéra, Liszt va concentrer son écriture sur les deux protagonistes de la scène que sont le chant de Wolfram et l'accompagnement de sa harpe. Après l'introduction décrivant l'ascension d'Elisabeth vers l'au-delà, la pénombre s'installe et avec elle le pressentiment de mort qui ouvre le récit de Wolfram (0:37). C'est alors que l'étoile du soir apparaît, scintillante et réconfortante dans un trémolo fondu dans l'aigu (1:45), conduisant à la romance, se rapprochant davantage du Lied que de l'air d'opéra (2:35). La ligne vocale se développe dans une expression contenue avant que Liszt ne

libère l'accompagnement de harpe dans la dernière phrase remplie d'émotion de Wolfram (3:48). Le thème reprend en octaves dans l'aigu (4:13), enfin Liszt referme la pièce en modifiant l'harmonisation de la mélodie (5:05), préservant ainsi le sentiment du présage de mort.

Chœur des pèlerins, extrait de *Tannhäuser*

Nous retrouvons comme à l'ouverture ce chant rempli de ferveur, ici proclamé par les pèlerins de retour de Rome ayant reçu l'absolution du Pape. Liszt modifie l'écriture du grand tutti fortissimo (2:12), amplifiant le sentiment de rédemption par de grandes descentes d'octaves. Alors que le chœur s'éloigne au loin et disparaît (3:58), Liszt ajoute une conclusion dans le tréfonds du piano (4:45) nous faisant pénétrer dans une dimension profondément mystique, se prolongeant par des harmonies célestes (5:42) qui nous inonde d'une lumière divine.

Élégie

Treize mesures immatérielles nous plongent dans l'univers harmonique de *Tristan et Isolde*, et voici de loin l'œuvre la plus courte de Richard Wagner. Tout comme dans l'opéra, mais ici de la manière la plus concentrée qui soit, cette miniature n'est que tension d'un désir inassouvi qui aspire à être comblé. Marque du génie, paradoxe d'une pièce si resserrée d'où se dégage une impression d'éternité.

Tanguy de Williencourt

TANGUY DE WILLIENCOURT

Incarnant la musique de tout son être, sculptant le son avec force et délicatesse, Tanguy de Williencourt possède un jeu qui nous entoure d'une puissante présence. Sa personnalité généreuse et sa pensée profonde de la partition, de la nature d'un chef d'orchestre, confèrent à ses interprétations à la fois architecture, couleur et théâtralité innée.

Titulaire de quatre Masters au CNSM de Paris (2015) dans les classes de Roger Muraro, Claire Désert et Jean-Frédéric Neuburger, il est également distingué par les Fondations Blüthner et Banque Populaire. Les conseils qu'il reçoit par ailleurs de Maria João Pires, Christoph Eschenbach et Paul Badura-Skoda le marquent particulièrement. Il reçoit en 2016 le double Prix du Jury et du Public de la Société des Arts de Genève, est nommé « Révélation classique » de l'ADAMI, puis lauréat de la Génération SPEDIDAM 2017-19.

Musicien complet, Tanguy de Williencourt est déjà un soliste remarqué et un pianiste recherché en musique de chambre. Il est invité dans de grandes salles telles que la Philharmonie de Saint-Petersbourg, de Berlin ou de Paris, ainsi que dans des festivals comme Chopin à Nohant, La Folle Journée de Nantes ou La Roque d'Anthéron.



FROM WAGNERIAN DRAMA TO LISZTIAN RECITAL



What a unique, miraculous merger, that of the universes, so contrasted and so complementary, of Richard Wagner (1813-1883) and Franz Liszt (1811-1886), whose thinking and oeuvre so marked the 19th century and who still fascinate us up to the present day. This century, which both crossed in such a singular way, constantly pushing back the limits of their chosen fields and linked by this same quest of the absolute through art: the former, upsetting the codes of opera by taking up with mythology and blending it with poetry, drama and philosophy; the latter, a pianist of extraordinary gifts, adulated by the masses and profoundly mystical. Together, bearers of the 'music of the future', experimenting with new forms and new timbres, turning the foundations of tonality upside down by establishing chromaticism as the next pedestal of harmony.

In getting closer to these two personalities so seemingly different, it is troubling to discover to

what degree they come together in their inner beings, as if their souls were marked by the same stamp. From this impenetrable bond would emerge their reciprocal musical influences and their common aspirations. Liszt's unshakeable, life-long devotion to the Wagnerian genius is poignantly revealed in the 15 transcriptions he wrote for piano based on excerpts from Wagner's operas.

What a challenge then to transpose the multi-dimensional Wagnerian edifice to the one-sidedness of the piano, a challenge of which Liszt avoided the pitfalls, clearing the obstacles by sublimating them. Profiting from the instrument as synthesis of orchestral and dramatic thinking whilst preserving his privilege of freedom and improvisation, Liszt brilliantly succeeded in distinguishing the passages of operas propitious to a new breath on the piano. Glorified by the fact that he was one of the first to enter the power and richness of Wagner's music in its entirety, his genius as a transcriber comes through

here in the quality of preserving the essence of the teeming Wagnerian universe whilst breathing his own compositional and pianistic magic into it. Thus, without exception, these transcriptions strike the perfect balance between vocal and orchestral, form and virtuosity, inspiration and absolute respect for Wagner's art.

CD1



Prelude to *Tristan und Isolde*

The opera *Tristan und Isolde* most certainly marks a major turning point in the history of western music. It laid the groundwork for an unprecedented evolution in the conception and writing of a musical work and continues to arouse passions and questionings to the present day. In this regard, the Prelude that opens the opera constitutes the quintessence of what is going to inhabit the entire work. The famous 'Tristan chord' (0:09), the first painful dissonance that will not find its liberation until the end of the opera, is constituent of the principle of irresolution of the dramatic tension which the Prelude will be unable to get rid of. A series of successive surges emerges from mysterious silences, made up of the descending 'suffering' motif and the rising motif of desire. At the height of this accumulation, a first discharge of love appears (1:12), leading us to the sublime theme of the glance (1:22), which is going to unfold throughout the prelude. A slow, inexorable progression then takes place, fed by an intense

chromaticism in which impulses of life and death merge. Arriving at a first anchor point (4:23), large ascending waves develop, reaching a new level with the return of the 'glance' motif (4:58). The tension becomes increasingly unbearable as the motifs pile up, amplified by rumbling tremolos, finally culminating in the explosion of the Tristan chord (5:28), leading us ineluctably to a last part returning to the initial atmosphere. After a final, altered exposition of the 'glance' motif (6:14), a funereal mood sets in (6:38), punctuated by the initial motifs of the Prelude, finally suspended in a low, sinuous line (7:06), leaving an oppressive weightiness hovering.

The Death of Isolde, from *Tristan und Isolde*

Of all Liszt's transcriptions, The Death of Isolde, or Liebestod, is doubtless the best known and most often played, so much does Liszt sublimate Wagner's score, managing to make orchestra and Isolde's voice blend in a single élan of mystical elevation. Totally faithful to the tiniest subtleties of Wagner's orchestration, the work provokes an emotion renewed at every hearing and constitutes a masterpiece in its own right. Four bars of introduction quote the liberating death motif stated at the heart of the opera, immersing us in an inanimate silence (0:26). From this silence is then born the Liebestod or 'death of love' motif, with piercing harmonies, blended in a misty tremolo. Isolde, as if transfigured, joins Tristan in eternal night. She contemplates him, smiling and luminous, while all round her the orchestra thickens (1:18). The tremolos henceforth give way to a continuous flow of interlacing arpeggios (1:34), like a caressing wave from which the melody emerges, solar and happy.

To the 'death-of-love' motif is added the motif of transfiguration through love (2:08), soft and sweet, symbolising Tristan's breath infiltrating to the depths of Isolde's being. A first ascension (2:46), borne by the chromatic 'desire' motif stated in the opera's prelude, is suspended to again plunge us in a voluptuous wavering with tenderly arpeggiated chords (3:01). A second ascension (3:51), also developed on the 'desire' motif, first results in the jubilation of the motif of the fulfilment of desire (4:14). Then follows a long, last ascension (4:26) with increasingly intense waves, up to the final apotheosis on the words 'Welt-Atems' (breath of the world, 5:14). Ecstasy at its peak, the waves are going to progressively vanish and find a peaceful, redeeming undulation on Isolde's final words, 'höchste Lust' (supreme voluptuousness, 5:54). While the 'fulfilment of desire' motif dissolves slowly, henceforth resting on the fundamental B, the initial 'desire' motif is reborn one last time (6:23) before finally finding its harmonic resolution in the seraphic final chord of B major.

Walhalla, from *Der Ring des Nibelungen*

Coming from Das Rheingold, prologue to the three days making up the tetralogy, this transcription marvellously embodies the mythological, enchanting character that imbues the whole work. The 'art of transition', which Wagner declared was his 'subtlest, most profound art', is eloquent in this introduction where the spellbinding motif of the Ring (0:08), wreathed in mist, progressively brightens as the clouds disperse, turning into a noble, solemn theme (1:32): Walhalla, symbol of the god Wotan's power, then appears before our dazzled eyes. The theme

unfolds as we contemplate the gleaming edifice, then closes up again as if it were a dream. Then the 'sword' motif rings out (3:00), heroic and triumphant, punctuated by harp arpeggios then threatening tremolos, before the Walhalla theme reappears, transfigured (3:47). Liszt breathes a radiant, celestial texture into this return of the theme, in keeping with the orchestration that concludes the opera, when the Gods return to the sacred dwelling.

Fantasy on themes from *Rienzi*

Wagner's first major success as an opera composer, *Rienzi* concentrates the numerous influences on the young Richard, from Meyerbeer to Donizetti, by way of Weber. But the fact remains that the prayer aria, magnificently reproduced by Liszt after a declamatory introduction, first tenderly (0:53) then in a sweeping, majestic orchestral tutti (2:36), is already fully Wagnerian. Reaching a first peak, interrupted by the sound of the trumpet (4:14), Liszt then states the scene of the call to battle in the tenor (4:36), before resuming with the full chorus (6:20) in a progression making use of all the instrument's resources. Arriving at its sound climax preceding a cadential episode (7:17), the piece concludes in a thunderous surge of arpeggios and octaves. This is a true virtuoso piece intended for recital, in the purest Lisztian transcendence.

Spinning Chorus, from *The Flying Dutchman*

The Flying Dutchman is Wagner's first opera containing the principal theme of redemption through love, an idea that will subsequently run through each of his operas. Liszt was going to transcribe two consecutive scenes, contrasting a first, light one with a tragic second. Depicting the perpetual spinning of wool round the wheel with garlands of appoggiaturas, the Spinners' Chorus delights from start to finish. The graceful, voluble texture of the writing ideally depicts the feminine atmosphere of the scene. Awaiting the return of their husbands who have gone off to sea, the young women spin, dreaming of the gold their menfolk will bring back and praying the wind to be clement. In the middle of this unceasing movement of spindles, Liszt twice states the mysterious portrait of the Dutchman and his characteristic motif (3:00 and 5:16) before the piece delicately evaporates in the keyboard's upper register.

Senta's Ballad, from *The Flying Dutchman*

The stage then darkens, and Senta tells us about the curse of the Dutchman, doomed to roam the seas for having dared defy the tempests. He will find salvation only if a woman swears faithfulness unto death to him. The transcription in two episodes that Liszt made of it magnificently depicts the contrast between the breaking of the waves (1:22, 3:07) and the evocation of deliverance (1:48 and 3:33). Senta then declaims her unfailing pledge to save this man in a brilliant coda (4:02) combining the opera's principal motifs.

„Am stillen Herd“, from *Die Meistersinger von Nürnberg*

Regarding Walther von Stolzing's sublime aria in Act I of *Meistersinger*, invoking birdsong and the beauty of Nature as inspiration for the love song, these words from Liszt to his daughter Cosima, Wagner's wife at the time, are proof of Franz's profound deference towards his son-in-law: 'I very humbly beg pardon of the incomparable master of *Die Meistersinger*. The more one experiences the wonders of his genius, the more the impossibility of reducing it to the piano becomes obvious. Here it would take voices and unheard-of instruments, as if transfigured!' Yet this transcription is a splendid example of faithfulness to the opera aria whilst recreating it on the piano and once again giving the impression of an original work. Freeing up the original structure in places and permitting himself modulation, variation or improvisation, Liszt continually follows the sense of the text, colouring the words with original pianistic effects. Thus, Wagner's harmonic richness, prodigiously enriched since the composition of *Tristan und Isolde*, goes marvellously with Liszt's impressionistic writing.

Solemn March to the Holy Grail, from *Parsifal*

This last transcription, composed at the dusk of Wagner's life, is characteristic of Liszt's style in his final years. Refined to the extreme, rid of any demonstrative virtuosity, the work concentrates on the essentials, opening a space to spirituality. We hear in the distance the bells of Montsalvat where the Knights of the Grail dwell. We then enter (1:17) a vast hall where massive columns support the dome

under which sits the reliquary containing the sacred vase. Then the motif of the oracle (3:11) resonates, ethereal, before the sumptuous Grail motif is stated three times (3:48), followed by the bells thundering in the brilliance of vibrant tremolos. Majesty and acclamation having arrived at a climax, silence returns (6:20). Then, as if drawn towards the heavens, the 'oracle' and 'Grail' motifs are combined in the most ethereal writing, on the words of the chorus concluding the opera's first act: 'Selig im Glauben' (Blessed is he who believes). Reminiscence of the bells (7:53) as the curtain falls.

'Am Grabe Richard Wagners'

With 'On Richard Wagner's grave', Liszt pays homage to the master of Bayreuth three months after his death, the day of what would have been his seventieth birthday. He wrote on the manuscript: 'Wagner achieved the great and sublime in the art of our time'. This short piece questions death and the possibility of life after death. As if to seal their friendship forever, Liszt uses the main motif of *Parsifal*, a motif that Wagner himself earlier borrowed from Liszt in the prelude 'Excelsior' to his cantata *The Bells of Strasbourg Cathedral*.

CD2



Overture to *Tannhäuser*

Portal of noble, imposing architecture, the Overture to *Tannhäuser* summarises in itself the recurrent duality in Wagner's work: Man torn between carnal

and sacred love. The first part of the Overture states the pilgrims' theme, initially full of devotion and confident, then confessing their sins and proclaiming their hope for forgiveness (1:01). A progression occurs, an 'invincible invasion', to quote Liszt, before culminating in the reprise of the theme in a powerful, majestic orchestral tutti (2:19). The dynamic gradually relaxes before the theme returns to its initial form (4:14), whilst we are wreathed in the vapours of the Venusberg (5:01). At the heart of this subterranean kingdom, where sirens, naiads, bacchantes and nymphs swim and dance, Venus, goddess of love, reigns. Whilst the perfumes enchant us, and the extravaganza entrances us, a whirlwind in sound is stirred up from which the dazzling hymn to Venus emerges twice (6:44 and 9:55) in the middle of which occurs a sweet, spellbinding lull (8:16). At the height of headiness (11:45), this wonderful kingdom collapses in its own tumult. From this collapse the pilgrims' theme is then suddenly heard, as if appeased (12:16). Again finding the beneficial light of the beginning, the Overture concludes in the jubilation of redemption. This is the only Wagner overture that Liszt transcribed, about which he would say that there would be few performers capable of vanquishing the material difficulty. And for good reason: in scrupulously respecting the orchestral score, Liszt made use of a multitude of virtuosic procedures peculiar to him, including scales and arpeggios over the whole span of the keyboard, tremolos, alternating octaves... to the degree of giving us the feeling that the work already existed for piano. Liszt subsequently received a letter from Wagner stating:

'Several years ago already, whilst I was composing my

overture and could not suspect anything, I wondered if I would ever hear it played by you. I would never have mentioned it to you, for these are not things one can ask. But today, as I learn that you are really making this piece of music yours, I must tell you that I have the same impression as when awaking from a marvellous dream: Is it thus possible? Why not? Everything is possible for you!

Elsa's Dream, from *Lohengrin*

It was in 1850 that Liszt conducted the premiere of *Lohengrin*, Wagner having been exiled from Germany following his involvement in the Dresden insurrection a year earlier. Their epistolary exchanges concerning this opera were abundant, and Liszt wasted no time in writing four transcriptions spanning the work's three acts. Amongst them: Elsa's apparition in the first act, at that point the sole female character onstage, initially fragile and progressively haunted, plunges us into an atmosphere of profound reverie. This admirable piece, containing the opera's principal leitmotiv relates the vision of the knight joining Elsa to defend her against the accusations of her pledging eternal love to him.

Elsa's Procession to the Cathedral, from *Lohengrin*

This scene is imbued with a sense of holiness from start to finish, the musical purity once again attesting to Elsa's virtue. A celestial introduction gives way to the cortège accompanying the future bride (1:14), before the unfolding of an extremely beautiful melody (2:12). It is in a feeling of elevation (4:01) that the main theme returns, magnified (4:30), this time reaching acclamation (5:36). Liszt

resolves the work in a masterstroke (5:51), by adding the dénouement of the opera's prelude, prefiguring Lohengrin's revelation of his origins and inevitable departure.

Festival and Bridal Song, from *Lohengrin*

Here we are at the Prelude to Act III, celebrating the wedding of Lohengrin and Elsa triumphantly and with rejoicing. Resonant brass and frenetic strings come together in an explosion of joy in the dazzling key of G major. A more relaxed episode (1:51) of charming accents provides a respite before the return of the orchestral tutti (3:00), even more exalted. An unexpected modulation to B flat major prepares the entrance of the chorus intoning the famous wedding march (3:56), praising the joys of love and the virtues of marriage. A central section (5:32) in D major evokes the benediction of the couple, before resuming the wedding march (7:00), the chorus progressively moving off into the distance to a delicate harp accompaniment. Then, in the spirit of the virtuoso concert artist unique to him, Liszt re-exposes the first part with fire (8:51), brilliantly concluding this spirited transcription.

Lohengrin's Admonition, from *Lohengrin*

Whilst the newlyweds tenderly enjoy their new intimacy, this aria of Lohengrin's is bathed in a sweet scent of the flowers surrounding the bridal chamber. The uninterrupted triplets that rock the subtle harmonic movements fill us with benevolent comfort. Even though the shortest of the transcriptions, its richness and charm give it a very particular emotion.

Entry of the Guests on the Wartburg, from *Tannhäuser*

This grand march in B major welcoming the knights, counts and noble ladies at the singing contest in Act II is a sumptuous success, avoiding any sensation of heaviness or emphasis. The initial trumpet call is answered successively by four mediaeval-sounding themes with chivalrous accents, akin to the universe of Weber. Liszt skilfully varies each of these themes in a progression crowned in apotheosis. Then comes a second part (6:35) with a noble, very legato melody in the key of G major before being varied with refinement in E flat major (7:25). Like the 'Festival and Bridal Song' from *Lohengrin*, Liszt re-exposes the tutti of the first part in fanfare (8:30), bringing the work to a powerful conclusion.

Recitative and Romance 'Evening Star', from *Tannhäuser*

In this magnificent transcription of Wolfram's Act III aria, Liszt concentrates his writing on the two protagonists of the scene: Wolfram's song and the accompaniment on his harp. After the introduction describing Elisabeth's ascension to the beyond, darkness sets in and with it, the premonition of death, which opens Wolfram's recitative (0:37). It is then that the Evening Star appears, twinkling and comforting in a tremolo in the upper register (1:45), leading to the romance, closer to a Lied than to an opera aria (2:35). The vocal line develops in a restrained expression before Liszt frees the harp accompaniment in Wolfram's last, emotion-filled phrase (3:48). The theme resumes in octaves in the upper register (4:13), and Liszt finally ends the piece

by modifying the harmonisation of the melody (5:05), thereby maintaining the feeling of the omen of death.

Pilgrims' Chorus, from *Tannhäuser*

We again find this fervid chant from the Overture, here proclaimed by the pilgrims returning from Rome, after having received absolution from the Pope. Liszt modified the writing of the great fortissimo tutti (2:12), heightening the feeling of redemption with large octave descents. As the chorus moves off into the distance and disappears (3:58), Liszt adds a conclusion in the lowest part of the piano (4:45), bringing us into a profoundly mystical dimension, prolonged by celestial harmonies (5:42) bathing us in a divine light.

Elegy

Thirteen ethereal bars plunge us into the harmonic universe of *Tristan und Isolde*, and here is Richard Wagner's shortest work by far. Just as in the opera, but here in the most concentrated way possible, this miniature is only tension of an unappeased desire aspiring to be fulfilled. Mark of genius, paradox of such a compressed piece distilling an impression of eternity.

Tanguy de Williencourt
Translated by John Tyler Tuttle

TANGUY DE WILLIENCOURT

Embodying music with his whole being, sculpting sound with strength and delicacy, Tanguy de Williencourt's playing surrounds us in a powerful presence. His generous personality and profound thinking about the score, in the nature of a conductor, give his interpretations architecture, colour and innate theatricality.

Holder of four master's degrees from the Paris Conservatoire (2015), in the classes of Roger Muraro, Claire Désert and Jean-Frédéric Neuburger, he was also distinguished by the Blüthner and Banque Populaire foundations. Moreover, he has been particularly marked by the advice received from Maria João Pires, Christoph Eschenbach and Paul Badura-Skoda. In 2016, he was awarded the double Jury and Audience prizes by the Geneva Société des Arts, named 'Classical Revelation' by ADAMI, and was a winner of the SPEDIDAM Generation 2017-19.

A complete musician, Tanguy de Williencourt has already attracted considerable notice as a soloist and is a sought-after partner in chamber music. He has been invited to perform in such prestigious venues as the philharmonic halls of Saint Petersburg, Berlin and Paris, as well as festivals including 'Chopin à Nohant', 'La Folle Journée' in Nantes and La Roque d'Anthéron.

VOM WAGNER'SCHEN BÜHNENSPIEL ZUM LISZT'SCHEN KLAVIERVORTRAG



Welch eine einzigartige und wunderbare Verschmelzung der gegensätzlichen und komplementären Welten von Richard Wagner (1813–1883) und Franz Liszt (1811–1886), die mit ihrem Denken und ihren Werken das 19. Jahrhundert so sehr geprägt haben und uns heute noch immer faszinieren! Jenes Jahrhundert, das beide auf eine so besondere Weise durchquert und dabei, auf der Suche nach dem absolut Gültigen in der Kunst, die Grenzen ihrer bevorzugten Bereiche immer wieder verlagert haben: Wagner, indem er die in der Oper gültigen Normen erschütterte und an die Mythologie anknüpfte, um in ihr Dichtung, Drama und Philosophie zu verschmelzen; Liszt, als Pianist von außergewöhnlicher Begabung, vom Publikum vergöttert und zutiefst mystisch; beide damit befasst, die „Musik der Zukunft“ zu bringen, mit neuen Formen, neuen Klangfarben zu experimentieren, die Grundlagen der Tonalität zu erschüttern, indem sie die Chromatik als nächstes Fundament der Harmonie etablierten.

Wenn wir uns näher mit diesen beiden offenkundig so unterschiedlichen Persönlichkeiten befassen, stellen wir verwirrt fest, wie sehr sie in ihrem innersten Wesen übereinstimmen, als trügen ihre Seelen ein und denselben Stempel. Aus dieser unergründlichen Beziehung rühren ihre gegenseitigen musikalischen Einflüsse und gemeinsamen Bestrebungen her. Die unerschütterliche Hingabe an Wagners Genie, die Liszt sein Leben lang bewies, kommt auf bewegende Weise in den fünfzehn Transkriptionen zum Ausdruck, die er auf der Basis von Wagners Opern für das Klavier schrieb.

Welch eine große Aufgabe, das vieldimensionale Wagner'sche Gebäude in die Eindimensionalität des Klaviers zu überführen, eine Herausforderung, deren Fallstricken sich Liszt entzog und deren Hindernisse er überwand, indem er sie sublimierte. Liszt nutzte das Instrument zur Synthese eines orchestralen und dramatischen Denkens und ließ ihm dabei sein Privileg der

Freiheit und Improvisation. Damit gelang es ihm eindrucksvoll, in den Opern diejenigen Passagen aufzuspüren, die sich anboten, auf dem Klavier einen neuen Atem zu erhalten. Vom Nimbus umgeben, einer der Ersten zu sein, die den Reichtum und die Kraft von Wagners Musik vollständig durchdrungen hatten, ließ er hier in der Art und Weise, wie er die Essenz der vielgestaltigen Welt Wagners bewahrte und ihr dabei seine eigene kompositorische und pianistische Magie einhauchte, sein Genie als Transkriptor erkennen. So weisen diese Transkriptionen ohne Ausnahme das richtige Verhältnis auf zwischen Vokalem und Orchestralem, Form und Virtuosität, Inspiration und absoluter Ehrfurcht vor Wagners Kunst.

CD1



Vorspiel zu Tristan und Isolde

Die Oper Tristan und Isolde bezeichnet einen außergewöhnlichen Wendepunkt in der Geschichte der westlichen Musik. Sie schuf die Voraussetzung für eine beispiellose Entwicklung der Konzeption und Komposition eines musikalischen Werkes, weckt auch heute noch Leidenschaften und wirft Fragen auf. In dieser Hinsicht stellt das Vorspiel, mit dem die Oper beginnt, die Quintessenz dessen dar, was das gesamte Werk bestimmen wird. Der berühmte

„Tristan-Akkord“ (0:09), erste schmerzliche Dissonanz, der erst am Ende der Oper aufgelöst werden wird, ist kennzeichnend für die Unentschlossenheit der dramatischen Spannung, von der sich das Vorspiel nicht lösen kann. Eine Reihe aufeinanderfolgender Impulse gehen aus geheimnisvollen Pausen hervor – bestehend aus dem absteigenden Motiv des Schmerzes und dem aufsteigenden Motiv des Begehrens. Auf dem Höhepunkt dieser Aufhäufung bricht eine erste Entladung der Liebe hervor (1:12) und führt uns zu dem erhabenen Motiv des Blickes (1:22), das sich über das gesamte Vorspiel ausbreiten wird. Eine langsame und unerbittliche Fortschreitung erfolgt, genährt von einer üppigen Chromatik, in der sich Impulse des Lebens und Todes vermischen. Auf dem Weg zu einem ersten Ankerpunkt (4:23) entstehen große, aufwärts gerichtete Wellen und erreichen mit der Rückkehr des Blickmotivs eine neue Stufe (4:58). Die Spannung wird immer unerträglicher, während sich die Motive aufhäufen, verstärkt durch knurrende Tremoli, und schließlich in der Explosion des Tristan-Akkords gipfeln (5:28), der unweigerlich in den letzten Teil und die anfängliche Atmosphäre zurückführt. Nach einer letzten Darbietung des Blickmotivs in veränderter Form (6:14) etabliert sich eine unheilvolle Stimmung (6:38), durchsetzt von den Anfangsmotiven des Vorspiels, schließlich in einer ernsten, gewundenen Linie schwebend (7:06) und ein Gefühl bedrückender Schwere vermittelnd.

Isoldes Tod, aus Tristan und Isolde

Von allen Transkriptionen Liszts ist Isoldes Tod oder „Liebestod“ zweifellos die bekannteste und am häufigsten gespielte, so sublim hat Liszt Wagners Partitur verarbeitet, so gut ist es ihm gelungen, Orchester und Isoldes Stimme in einem einzigen Impuls mystischer Erhebung zu verschmelzen. Das Werk, den subtilsten Nuancen in Wagners Orchestrierung vollkommen treu, ruft bei jedem erneuten Hören Emotionen hervor und stellt allein für sich ein Meisterwerk dar. Vier einleitende Takte zitieren das befreiende Todesmotiv, das im Zentrum der Oper vorgestellt wird, und tauchen uns in eine leblose Stille (0:26). Aus dieser Stille entsteht das Motiv des Liebestods, mit eindringlichen Harmonien, in ein nebelhaftes Tremolo gehüllt. Isolde, wie verklärt, begegnet Tristan in der ewigen Nacht wieder. Sie betrachtet ihn, lächelnd, strahlend, während sich alles um sie her verdichtet (1:18). Die Tremoli weichen kontinuierlich fließenden, ineinander verflochtenen Arpeggien (1:34), wie ein zärtlicher Strom, aus dem der Gesang aufsteigt, sonnenhaft und glücklich. Das Motiv des Liebestods wird ergänzt durch das Motiv der Verklärung durch die Liebe (2:08), sanft und weich, als Symbol für Tristans Atem, der Isoldes tiefstes Wesen durchdringt. Ein erster Anstieg (2:46), getragen von dem chromatischen Sehnsuchtsmotiv, das im Vorspiel der Oper vorgestellt wurde, bleibt in der Schwebe, um uns aufs Neue einzutauchen in ein lustvolles Fließen zart arpeggierter Akkorde

(3:01). Ein zweiter Anstieg (3:51), ebenfalls aus dem Sehnsuchtsmotiv hervorgegangen, mündet ein erstes Mal in den Jubel des Motivs der Sehnsuchterfüllung (4:14). Ein langer und letzter Anstieg (4:26) schließt sich an, mit immer heftiger werdenden Wellen bis hin zur Schlussapotheose bei dem Wort ‚Welt-Atem‘ (5:14). Sobald der Höhepunkt der Ekstase erreicht ist, vergehen die Wellen allmählich und werden zu einem friedlichen und erlösenden Wogen bei Isoldes letzten Worten, höchste Lust‘ (5:54). Während sich das Motiv der Sehnsuchterfüllung, das von jetzt an auf dem Grundton H basiert, langsam auflöst, taucht ein letztes Mal das Sehnsuchtsmotiv auf (6:23). Es wird endlich harmonisch aufgelöst in dem abschließenden seraphischen H-dur-Akkord.

Walhall, aus dem Ring des Nibelungen

Diese Transkription, hervorgegangen aus dem Rheingold, dem ersten Teil der Tetralogie „für drei Tage und einen Vorabend“, spiegelt deutlich den mythologischen Charakter und die zauberhafte Atmosphäre, die das gesamte Werk durchzieht. Die „Kunst des Übergangs“, von der Wagner erklärte, sie sei seine „feinste und tiefste Kunst“, ist facettenreich in dieser Einleitung, in der sich das fesselnde Ringmotiv (0:08), von Nebeln umhüllt, allmählich aufhellt, während sich die Wolken verziehen, und sich zu einem edlen, feierlichen Thema verändert (1:32): Walhall, Symbol der Macht des Gottes Wotan, taucht nun vor unseren geblendeten Augen

auf. Das Thema entfaltet sich, solange wir das strahlende Gebäude betrachten, und schwindet, als wäre es ein Traum. Nun erklingt das Schwertmotiv (3:00), heroisch und triumphierend, durchsetzt von Arpeggien der Harfe, dann bedrohlichen Tremoli, bis das Walhall-Thema, verklärt, wieder erscheint (3:47). Liszt bettet das Thema bei dieser Rückkehr in eine strahlende, überirdische Atmosphäre entsprechend der Orchestrierung, mit der die Oper endet, wenn die Götter zu ihrer heiligen Wohnstatt zurückkehren.

Fantasiestück über Motive aus Rienzi

Rienzi, Wagners erster großer Erfolg als Opernkomponist, vereint die zahlreichen Einflüsse, denen der junge Richard ausgesetzt war, von Meyerbeer über Weber bis hin zu Donizetti. Gleichwohl ist die Gebetsarie, die Liszt nach einer deklamatorischen Einleitung herrlich nachgestaltet, zuerst zärtlich (0:53), dann in ein breites und majestätisches Orchestertutti gebettet (2:36), schon durch und durch Wagner. Auf dem Weg zu einem ersten Gipfelpunkt, unterbrochen vom Klang der Trompete (4:14), schildert Liszt den Aufruf zum Kampf, vom Tenor vorgetragen (4:36), und lässt dann, alle Möglichkeiten des Instruments ausschöpfend, den gesamten Chor wiederholen (6:20). Auf seinem Höhepunkt angekommen, vor einer kurzen Kadenz (7:17), schließt das Stück in einer donnernden Woge von Arpeggien und Oktaven. Es ist ein echtes Virtuosenstück für den Solovortrag in reinster Liszt'scher Transzendenz.

Chor der Spinnerinnen, aus dem Fliegenden Holländer

Der fliegende Holländer ist die erste Oper Wagners, die als Hauptthema die Erlösung durch die Liebe enthält, ein Gedanke, der in allen seinen weiteren Opern vorhanden sein wird. Liszt transkribiert zwei aufeinanderfolgende Szenen und stellt dabei eine leichte einer tragischen gegenüber. Der Chor der Spinnerinnen, der die ständige Bewegung der Wolle um das Spinnrad in Girlanden perlender Klänge übersetzt, begeistert von Anfang bis Ende. Die grazile, beredsame Textur schildert vorzüglich die weibliche Atmosphäre der Szene. Die jungen Frauen spinnen, während sie auf die Rückkehr ihrer Männer warten, die hinaus aufs Meer gefahren sind, sie träumen von dem Gold, das diese heimbringen werden, und bitten um milden Wind. Mitten in dieser unermüdlichen Bewegung der Spindeln verweist Liszt zweimal auf das geheimnisvolle Porträt des Holländers und sein charakteristisches Motiv (3:00 und 5:16), bevor das Stück im oberen Bereich der Klaviatur sanft verklingt.

Sentas Ballade, aus dem Fliegenden Holländer

Die Szene verdüstert sich, und Senta erzählt uns den Fluch des Holländers, der dazu verdammt ist, über die Meere zu irren, weil er den Stürmen zu trotzen wagte. Er wird nur Erlösung finden, wenn ihm eine Frau Treue schwört bis in den Tod. Die Transkription, die Liszt in zwei Couplets unterteilt hat, schildert sehr schön den Gegensatz

zwischen dem Wogen der Brandung (1:22, 3:07) und der Möglichkeit zur Erlösung (1:48 und 3:33). Senta bringt danach in einer brillanten Coda, die noch einmal die wichtigsten Motive der Oper vereint (4:02), ihre Entschlossenheit zum Ausdruck, diesen Mann zu retten.

Am stillen Herd, aus den Meistersingern von Nürnberg

Was diese herrliche Arie Walthers von Stolzing im ersten Akt der Meistersinger betrifft, die auf Vogelgesang und die Schönheit der Natur als Inspiration zum Gesang der Liebe verweist, so bezeugen die (im Original französisch geschriebenen) Worte Liszts an seine Tochter Cosima, damals Wagners Frau, die tiefe Ehrerbietung, die er gegenüber Wagner empfand: „Ich bitte den unvergleichlichen Meister der Meistersinger sehr demütig um Verzeihung. Je mehr man die Wunder seines Genies erfährt, um so deutlicher spürt man auch, dass es unmöglich ist, sie auf das Klavier zu reduzieren. Stimmen und unglaubliche Instrumente wären nötig, und als wären sie verklärt!“ Diese Transkription ist gleichwohl ein wunderbares Beispiel für die Treue zu der Opernarie, die Liszt auf dem Klavier gleichzeitig neu erschaffen hat und die uns den Eindruck vermittelt, wir hörten ein originales Stück. Während sich Liszt zuweilen von der ursprünglichen Struktur löst, sich Modulation, Variation oder Improvisation gestattet, folgt er ständig dem Sinn des Textes und gibt den Worten

durch bisher unbekannte pianistische Effekte eine neue Färbung. Somit steht der harmonische Reichtum Wagners, der mit der Komposition von Tristan und Isolde noch einmal gewaltig erweitert wurde, völlig im Einklang mit Liszts impressionistischem Stil.

Feierlicher Marsch zum heiligen Gral, aus Parsifal

Diese letzte Transkription, die entstand, als sich beide Komponisten schon im vorgerückten Alter befanden, ist typisch für Liszts Stil in seinen letzten Jahren. Geläutert und abgeklärt, bar jeglicher Demonstration von Virtuosität, konzentriert sich das Werk auf das Wesentliche und gibt dabei der Spiritualität Raum. Von fern zu hören sind die Glocken von Monsalvat, der Burg der Gralsritter. Wir treten nun (1:17) in einen weiträumigen Saal, dessen riesige Säulen die Kuppel stützen, unter der sich der Schrein mit dem heiligen Kelch befindet. Nun erklingt, überirdisch anmutend, das Orakelmotiv (3:11), bevor dreimal das Gralsmotiv zu hören ist (3:48), gefolgt von donnerndem Glockengeläut inmitten des Glanzes bebender Tremoli. Majestät und Beifallsbekundung haben ihren Höhepunkt erreicht, die Stille kehrt zurück (6:20). Da vereinen sich, als würden sie gen Himmel gezogen, Orakelmotiv und Gralsmotiv in einer immateriell anmutenden Atmosphäre zu den Worten des Chors, mit denen der erste Akt der Oper schließt: „Selig im Glauben“. Erinnerung

an die Glocken (7:53), während sich der Vorhang schließt.

Am Grabe Richard Wagners

Mit dem Stück Am Graben Richard Wagners huldigte Liszt dem Bayreuther Meister drei Monate nach dessen Tod, an jenem Tag, der sein siebzigster Geburtstag gewesen wäre. Auf das Manuskript schrieb er: „... er hat das Große und Hohe in der Kunst unserer Zeit vollbracht“. Dieses kurze Stück stellt die Frage nach dem Tod und die Möglichkeit eines Lebens nach dem Tod. Als wolle er auf ewig ihre Freundschaft besiegeln, verwendet Liszt das Hauptmotiv aus Parsifal, ein Motiv, das Wagner selbst von Liszt entliehen hatte, aus Excelsior, dem Vorspiel zu den Glocken des Straßburger Münsters.

CD2



Ouvertüre zu Tannhäuser

Als Portal zu der edlen und imposanten Architektur resümiert die Ouvertüre der Oper Tannhäuser allein für sich schon eine Dualität, die in Wagners Werk ständig wiederkehrt: die Zerrissenheit des Menschen zwischen körperlicher und heiliger Liebe. Der erste Teil der Ouvertüre stellt das Thema der Pilger vor,

die zunächst voller Hingabe und Zuversicht sind, dann ihre Sünden bekennen und ihre Hoffnung auf Vergebung beteuern (1:01). Eine Entwicklung von „unbezwinglicher Macht“, wie Liszt selbst sagte, gipfelt mit der Wiederholung des Themas schließlich in einem mächtigen und majestätischen Orchestertutti (2:19). Die Dynamik entspannt sich allmählich, während das Thema zu seiner ursprünglichen Form zurückfindet (4:14), inmitten der aufsteigenden Dämpfe des Venusbergs (5:01). Im Herzen dieses unterirdischen Reiches, wo Sirenen, Nixen, Bacchantinnen und Nymphen schwimmen und tanzen, herrscht Venus, die Göttin der Liebe. Während uns die Düfte erfreuen und die Zauberwelt betört, erhebt sich ein Klangwirbel, aus dem zweimal die strahlende Hymne an Venus hervorbricht (6:44 und 9:55), in deren Mitte eine zauberhafte, sanfte Entspannung einkehrt (8:16). Auf dem Höhepunkt des Rausches (11:45) bricht dieses herrliche Reich unvermittelt in seinem eigenen Tumult zusammen. Aus diesen Trümmern taucht nun, wie beschwichtigt, das Pilgerthema wieder auf (12:16). Die Ouvertüre findet zu der wohltuenden Atmosphäre des Anfangs zurück und endet im Jubel der Erlösung. Es ist die einzige Ouvertüre Wagners, die Liszt transkribierte und von der er glaubte, der Schwierigkeit der Materie würden wohl nur wenige Interpreten gewachsen sein. Und das aus gutem Grund, denn Liszt verwendete, während er der Orchesterpartitur gewissenhaft folgte, eine Vielzahl ihm eigener virtuoser Verfahren:

Skalen und Arpeggien über die gesamte Breite der Klaviatur, Tremoli, wechselnde Oktaven ... und vermittelt den Eindruck, das Werk sei schon für Klavier vorhanden gewesen. Von Wagner erhielt Liszt tatsächlich einen Brief, in dem es hieß, Wagner habe sich in den Jahren, als er an der Ouvertüre arbeitete, immer wieder die Frage gestellt, ob er sie von Liszt gespielt hören würde. Nun erfülle sich dieser Wunsch ... Es sei also möglich, Liszt sei alles möglich!

Elsas Traum, aus Lohengrin

1850 dirigierte Liszt die Uraufführung der Oper Lohengrin, nachdem Wagner im Jahr zuvor, nach seiner Beteiligung am Dresdner Maiaufstand, aus Deutschland geflohen war. In ihrem Briefwechsel nahm diese Oper einen beachtlichen Raum ein, und Liszt schrieb bald Transkriptionen von vier Szenen auf dem Weg durch die drei Akte des Werkes. Im ersten Akt taucht uns Elsa, zu diesem Zeitpunkt die einzige weibliche Person auf der Bühne, zuerst zart und zerbrechlich, allmählich immer verklärter, in eine Atmosphäre tiefer Verträumtheit. Dieses wunderbare Stück, das die wichtigsten Leitmotive der Oper enthält, schildert uns Elsas Vision eines Ritters, der sie gegen die Anschuldigungen verteidigen und ihr dazu seine ewige Liebe schenken will.

Elsas Brautzug zum Münster, aus Lohengrin

Ein Hauch von Heiligkeit umhüllt diese Szene, deren musikalische Reinheit noch einmal Elsas Tugend bezeugt. Eine überirdisch anmutende

Einleitung weicht dem Zug, der die Braut begleitet (1:14), und eine Melodie von großer Schönheit entfaltet sich (2:12). In gehobener Stimmung (4:01) gelangen wir schließlich zum Hauptthema zurück, das sich voller Herrlichkeit präsentiert (4:30) und diesmal Beifall erhält (5:36). Liszt löst das Werk in einem Geniestreich auf (5:51), indem er den Ausgang des Vorspiels der Oper anfügt und auf Lohengrins Offenbarung seiner Herkunft und seine unvermeidliche Abreise verweist.

Festspiel und Brautlied, aus Lohengrin

Hier befinden wir uns im Vorspiel zum dritten Akt, das in triumphierender Fröhlichkeit die Hochzeit von Lohengrin und Elsa feiert. Laute Blechbläser und tobende Streicher vereinen sich in einem Freudentaumel in der strahlenden Tonart G-dur. Eine entspanntere Episode (1:51) mit zauberhaften Akzenten gewährt einen Augenblick der Ruhe, bevor das Orchestertutti noch erregter wiederkehrt (3:00). Eine unvermutete Modulation nach B-dur bereitet auf den Einsatz des Chors vor, der das berühmte Brautlied zum Lob der Liebe und Ehe anstimmt (3:56). Ein Mittelteil (5:32) in D-dur verweist auf die Segnung des Paares, bevor das Brautlied wieder aufgenommen wird (7:00) und der Chor sich in einer zarten Harfenbegleitung allmählich entfernt. Nun wiederholt Liszt, in der ihm eigenen Manier eines Konzertvirtuosen, noch einmal voller Feuer den ersten Teil (8:51) und bringt die von Schwung und Begeisterung getragene Transkription brillant zum Abschluss.

Lohengrins Ermahnung an Elsa, aus Lohengrin

Die Ehegatten genießen zärtlich ihre neue Intimität, und diese Arie Lohengrins ist in den zarten Blumenduft gehüllt, der das Brautgemach erfüllt. Die fließenden Triolen, die sich in subtilen harmonischen Bewegungen wiegen, erfüllen uns mit wohltuendem Zuspruch. Dieses Stück ist zwar die kürzeste der Transkriptionen, gewinnt jedoch durch seinen Reichtum und Charme einen ganz besonderen Gefühlswert.

Einzug der Gäste auf der Wartburg, aus Tannhäuser

Dieser große Marsch in H-dur, der Ritter, Grafen und edle Damen zum Sängerwettstreit des zweiten Aktes empfängt, ist voller Pracht, doch ohne jegliche Schwere oder Emphase. Den Ruf der Trompeten zu Beginn beantworten nacheinander vier Themen mit mittelalterlichen Klängen und ritterlichen Akzenten, nah der Welt Webers. Liszt variiert diese Themen geschickt bis hin zu ihrem krönenden Abschluss. Ein zweiter Teil schließt sich an (6:35), mit einer edlen und sehr gebundenen Melodie, die in G-dur vorgestellt und voller Raffinesse in Es-dur variiert wird (7:25). Wie in Lohengrins Festspiel und Brautlied wiederholt Liszt das Tutti des ersten Teils noch einmal mit Fanfaren (8:30 und schließt das Werk mit voller Kraft.

O du, mein holder Abendstern, Rezitativ und Romanze aus Tannhäuser

In der herrlichen Transkription von Wolframs Arie im dritten Akt der Oper konzentriert sich Liszt auf die beiden Protagonisten auf der Bühne: Wolframs Gesang und die Harfenbegleitung. Nach der Einleitung, die Elisabeths Aufstieg ins Jenseits schildert, senkt sich Dunkelheit herab, und mit ihr wird die Todesahnung spürbar, mit der Wolframs Vortrag beginnt (0:37). Da erscheint der Abendstern, funkelnd und tröstvoll in einem Tremolo, das in die hohe Lage verschmolzen ist (1:45) und zu einer Romanze führt, die eher einem Lied ähnelt als einer Opernarie (2:35). Die Gesangslinie bewegt sich verhalten voran, bis Liszt in Wolframs letzter Phrase voller Emotion der Harfenbegleitung ihren Lauf lässt (3:48). Das Thema wird eine Oktave höher wieder aufgenommen (4:13), und Liszt beschließt das Stück mit einer veränderten Harmonisierung der Melodie (5:05), während die Todesahnung erhalten bleibt.

Chor der Pilger, aus Tannhäuser

Wir begegnen dem Gesang voller Inbrunst, der schon in der Ouvertüre zu hören war, hier noch einmal, diesmal vorgetragen von den Pilgern, die aus Rom zurückgekehrt sind, wo sie die Absolution des Papstes erhielten. Liszt verändert das große Fortissimo-Tutti (2:12), indem er

das Gefühl der Erlösung durch breite, abwärts geführte Oktaven verstärkt. Während sich der Chor in der Ferne verliert (3:58), fügt er in den Tiefen des Klaviers einen Schluss hinzu (4:45) und lässt uns in eine zutiefst mystische, um himmlische Harmonien erweiterte Dimension vordringen, die uns mit göttlichem Licht erfüllt.

Elegie

Dreizehn körperlose Takte lassen uns eintauchen in die Klangwelt von Tristan und Isolde, und dies ist bei weitem Richard Wagners kürzestes Werk. Ganz wie in der Oper, aber hier auf höchst konzentrierte Weise ist diese Miniatur nur die Spannung eines ungestillten Verlangens, das nach Erfüllung trachtet. Markenzeichen des Genies, Paradox eines so verdichteten Stückes, das ein Stück Ewigkeit ahnen lässt.

Tanguy de Williencourt
Übersetzung: Gudrun Meier

TANGUY DE WILLIENCOURT

Tanguy de Williencourt verkörpert die Musik mit seinem ganzen Wesen, gestaltet den Klang mit Kraft und Zartgefühl, verfügt über ein Spiel, das uns mit einer starken Präsenz umgibt. Seine großzügige Persönlichkeit und sein tiefes Eindringen in die Partitur, in der Art eines Dirigenten, geben seinen Interpretationen Struktur, Farbe und eine natürliche Theatralik. Er hat das Pariser Conservatoire, wo er bei Roger Muraro, Claire Désert und Jean-Frédéric Neuburger studierte, mit vier Master-Diplomen (2015) abgeschlossen und wurde von der Foundation Blüthner und der Banque Populaire ausgezeichnet. Besonders geprägt haben ihn die Ratschläge von Maria João Pires, Christoph Eschenbach und Paul Badura-Skoda. 2016 erhielt er den Preis der Jury und des Publikums der Société des Arts de Genève, wurde von ADAMI als „Révélation classique“ geehrt und war Preisträger der „Génération SPEDIDAM 2017–19“.

Als vollendeter Musiker hat sich Tanguy de Williencourt als Solist einen Namen gemacht, und in der Kammermusik ist er ein gesuchter Pianist. Er gastiert in renommierten Konzertsälen wie der St. Petersburger Philharmonie, in Berlin oder Paris sowie auf Festspielen wie dem Nohant Festival Chopin, La Folle Journée in Nantes oder La Roque d'Anthéron.