

Vorwort

Im Rückblick betonte Franz Liszt (1811–86) gegenüber dem Verlag Breitkopf & Härtel, seine „Wagner-Transcriptionen“ hätten „Anfangs der 50er Jahre, wo allein das Weimarer Theater die Ehre hatte, ‚Tannhäuser‘, ‚Lohengrin‘ und den ‚fliegenden Holländer‘ aufzuführen, [...] nur als bescheidene Propaganda am dürftigen Clavier für den hehren Genius Wagner’s“ gedient (Brief vom 23. November 1876, in: *Franz Liszt’s Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. 2, Leipzig 1893, S. 247). Zweifellos trugen Liszts Bearbeitungen dazu bei, die Musik der genannten Opern von Richard Wagner (1813–83), die sich in den 1850er-Jahren auf der Bühne durchsetzen konnten, zu verbreiten und populär zu machen. Aus früheren Briefen des Komponisten geht allerdings hervor, dass zwei weitere Aspekte keine unwesentliche Rolle für diese Transkriptionen spielten: die persönliche Aneignung der Originalmusik für Liszts ureigenes Instrument, das Klavier, sowie – eingeschränkt auf die virtuos gehaltenen Arrangements – die Komposition brillanter Vortragsstücke für seine Schüler.

Den Anlass für die *Tannhäuser*-Bearbeitungen der Ouvertüre und des „Lieds an den Abendstern“ – die beiden frühesten von insgesamt 19 überlieferten Wagner-Arrangements – boten Aufführungen dieser Ouvertüre am 12. November 1848 sowie der ganzen Oper am 16. Februar 1849 unter Liszts Leitung in Weimar. Wagner hatte seine „große romantische Oper in 3 Akten“ *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* zwar in Dresden im Herbst 1845 mit wachsendem Erfolg aufführen können, jedoch waren alle Bemühungen gescheitert, andere Theater dafür zu interessieren. Insofern griff er gerne auf das Angebot von Liszt zurück, mit dem ihn seit 1848 eine immer enger werdende Freundschaft verband. Bereits 1846 hatte Wagner ihm seine im Selbstverlag erschienene Partitur des *Tannhäuser* zugesandt, spätestens 1848 vermutlich

auch den bei Carl Friedrich Meser in Dresden veröffentlichten, eigenhändig angefertigten Klavierauszug.

Nach der erfolgreichen Premiere in Weimar, die Wagner nicht besuchen konnte, berichtete Liszt seinem Freund erstmals von seinen beiden *Tannhäuser*-Bearbeitungen: „Wissen Sie, was mir eingefallen ist? Nicht mehr und nicht weniger als mir auf meine Art und für das Klavier die Tannhäuser-Ouvertüre und die ganze Szene: ‚O du mein holder Abendstern‘ aus dem dritten Akt anzueignen. – Was die erstere angeht, glaube ich, daß sich wenige Spieler finden werden, welche ihre technische Schwierigkeit meistern, aber die Szene des ‚Abendstern‘ würde leicht den Pianisten zweiten Ranges zugänglich sein. Wenn Sie einverstanden sind, sie Meser zum Druck anzubieten, oder wenn Sie mir erlauben, darüber für Härtel oder Schlesinger zu verfügen, so würde es mich freuen, diese Stücke bald veröffentlicht zu sehen“ (Brief an Wagner vom 26. Februar 1849, Original auf Französisch, *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, hrsg. von Hanjo Kesting, Frankfurt/Main 1988, S. 64; deutsche Übersetzung S. 678).

Nimmt man Liszts Begründung der persönlichen Aneignung der fremden Musik ernst, so sind beide Stücke aus *Tannhäuser* sicherlich vor den entsprechenden Aufführungen entstanden, das heißt die Bearbeitung der Ouvertüre wohl im November 1848, diejenige zum „Abendstern“ vor oder während der Proben im Januar/Februar 1849. Im Druck erschien allerdings zunächst nur das „Abendstern“-Arrangement (Ende 1849 im Leipziger Verlag von Friedrich Kistner). Die in der Liszt-Literatur mit „1849 bei C. F. Meser in Dresden“ angegebene Datierung der Erstausgabe des Ouvertüren-Arrangements geht auf einen Fehler von Lina Ramann zurück (*Franz Liszt*, Bd. II/2, Leipzig 1894, S. 71, 503), der seither ungeprüft in zahlreiche Werkverzeichnisse übernommen wurde. Zwar erwog Liszt dem Zeugnis seines späteren Schülers Hans von Bülow (1830–94) zufolge noch im Sommer 1849 die Veröffentlichung des Arrangements (vgl. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Bd. 1, Leip-

zig 1895, S. 179), jedoch kam es aus unbekanntten Gründen nicht dazu. Eine Rolle könnte der enorme technische Anspruch gespielt haben, den Liszt bereits im zitierten Brief an Wagner ansprach.

Ein Jahr später schenkte Liszt das mit einer Widmung an Bülow versehene Autograph der Ouvertüren-Bearbeitung diesem beim Zusammentreffen in Weimar, und zwar, wie Bülow sich später erinnerte, „nach der ersten Aufführung des Lohengrin“ am 28. August 1850 (zitiert nach Nikolaus Oesterlein, *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, Bd. 2, Leipzig 1886, S. 33). Als Ersatz für das Autograph erstellte Bülow eigenhändig im Herbst dieses Jahres während seines Aufenthalts bei Wagner in Zürich eine (heute verschollene) Abschrift. Im Brief Wagners an Liszt vom 25. November 1850 heißt es: „Bülow schickt Dir hierbei auch die Abschrift Deiner Paraphrase der Tannhäuser-Ouvertüre zu. Er ist leider jetzt noch nicht dazu gekommen, sie sich einzuüben und mir vorzuspielen: somit kann ich dieses merkwürdige Klavierstück immer nur noch mit dem Auge mir vorführen!“ (*Liszt – Wagner. Briefwechsel*, S. 153).

Erstmals öffentlich zu Gehör brachte Bülow die Bearbeitung am 25. Februar 1851 in einem von Wagner geleiteten Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich (vgl. Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, Bd. 1, Aarau/Leipzig 1934, S. 84). Möglicherweise aus Rücksicht auf Bülow, der 1851–53 seine pianistische Ausbildung in Weimar abschloss, unterließ Liszt danach zunächst alle Schritte für eine Veröffentlichung. Bülow hatte damit ein exklusives Bravourstück, das er auf seinen Konzertreisen unter anderem in München, Paris, Prag und Wien, namentlich aber in Berlin mit Erfolg aufführte.

Erst Ende 1860 kam Liszt in einem Brief an Bülow im Zusammenhang mit zwei weiteren, kurz zuvor entstandenen Wagner-Transkriptionen – dem „Spinnerlied“ aus *Der Fliegende Holländer* (1860) und „Santo Spirito Cavaliere“ aus *Rienzi* (1859) – auf sein Arrangement zurück: „Seien Sie so freundlich und lassen mir sogleich das ‚Spinnerlied‘

zukommen, Herr Müller [...] verlangt es und möchte es noch vor Weihnachten veröffentlichen. Außerdem hat er die Absicht, meine Bearbeitung der Ouvertüre zu Tannhäuser herauszugeben (die ich mit Ihrer Erlaubnis Ihnen widmen will [...]) und auch die Fantasie über Themen aus Rienzi“ (Brief vom 30. November 1860, Original auf Französisch, *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, hrsg. von La Mara, Leipzig 1898, S. 296). Zu einem Vertragsabschluss mit dem erwähnten Hermann Müller, der nach Mesers Tod im Jahr 1856 dessen Geschäft übernommen hatte, kam es zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht. Den Ausschlag könnte Bülow gegeben haben, der damals selbst verschiedene Arrangements bei Müller vorbereitete und Liszt vor diesem Verleger nachdrücklich warnte (vgl. *Briefwechsel Liszt – Bülow*, S. 298 f.). Daher wandte sich Liszt am 17. Juli 1861 an Breitkopf & Härtel: „Seit längerer Zeit liegen in meinem Schreib Pult, 2 Transcriptionen (zum Concert Gebrauch) von Wagner’schen Motiven A) Spinner Lied (aus dem fliegenden Holländer) B) ‚Santo Spirito Cavaliere‘ (Gebet und Schlachtruf aus Rienzi) und auch ein fast unspielbares Arrangement der Tannhäuser Ouverture, für H. von Bülow geschrieben und von demselben mehrmals öffentlich vorgetragen“ (dieses und das folgende Briefzitat nach den Originalen in der Musikabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt). Breitkopf & Härtel nahm die beiden erstgenannten Bearbeitungen in Verlag, lehnte die Publikation der *Tannhäuser*-Bearbeitung aber offenbar ab, denn eine Woche später schrieb Liszt: „Nach Ihrem Wunsch schreibe ich heute an die Verlags Handlung Meser, die Herausgabe meiner ‚Partition de Piano‘ der Tannhäuser Ouverture betreffend, und werde nicht ermangeln Ihnen die Antwort einzusenden.“

Ob Liszt damals tatsächlich erneut an Müller schrieb, ist unbekannt (die Korrespondenz mit Hermann Müller ist verschollen), jedenfalls blieb das Werk weiter unveröffentlicht. Am 20. Dezember 1866 beauftragte Liszt Bülow, beim Leipziger Verleger Carl Friedrich Wil-

helm Siegel wegen der Publikation der Bearbeitung der *Tannhäuser*-Ouvertüre nachzufragen (vgl. *Briefwechsel Liszt – Bülow*, S. 344), was aber offenbar ebenfalls ergebnislos verlief. Letztlich griff Liszt danach wieder auf Müllers früheres Angebot von 1860 zurück, denn das Werk kam im Oktober 1867 in dessen Verlag „C. F. Meser (Herm. Müller)“ heraus, allerdings aus unbekanntem Gründen ohne Widmung an Bülow. Bereits zwei Jahre später erschien im Pariser Verlag G. Flaxland ein Neustich, der zahlreiche Versehen und Druckfehler der deutschen Erstausgabe korrigiert, darüber hinaus auch kleine Änderungen aufweist, die entweder auf Liszt selbst oder eine vom Komponisten beauftragte Person zurückgehen müssen. Daher wurde diese französische Erstausgabe als Hauptquelle unserer Edition zugrunde gelegt.

Zu Recht wurde in der Literatur darauf hingewiesen, dass „Liszt (oder sein jeweiliger Verleger)“ für solche Übertragungen fremder Opernmusik auf das Klavier eine „Vielfalt von Bezeichnungen“ verwendeten, von „Phantasiestück“ über „Transkription“ und „Concertparaphrase“ bis zu „für das Pianoforte übertragen/bearbeitet/componirt“, ohne dass ein System für die Benennung erkennbar wäre (Egon Voss, „*approprié à ma façon*“. *Liszt’s Bearbeitungen Wagner’scher Opernmusik*, in: *wagnerspectrum* 7/1, 2011, S. 46 f.). Im Fall der *Tannhäuser*-Ouvertüre geht die Bezeichnung „Concertparaphrase“ in den Druckausgaben mutmaßlich auf Liszt selbst zurück, zumindest war sie in dessen Freundeskreis geläufig, wie Wagners zitierter Brief von 1850 zeigt.

Der Begriff „Concertparaphrase“ lässt eine freie Phantasie über die Themen der Ouvertüre erwarten (die ja traditionell den wichtigsten Szenen der Oper entnommen sind), tatsächlich folgt die Bearbeitung dem Original aber Takt für Takt. Lediglich an vier Stellen sind Abweichungen festzustellen: Erweiterungen für die Überleitung zum „Venuslied“ (T. 141) und die Rückleitung zur Reprise (T. 320–324), Verkürzungen für die gehaltenen Bläserakkorde vor dem Zitat des Dialogs zwischen Venus und

Tannhäuser von drei auf zwei mit Auflösung in virtuose Läufe und Repetitionen (T. 193 f.) sowie für den Schluss, wo die 16 Originaltakte auf 9 Takte (T. 432–440) zusammengedrängt werden. Liszts Bearbeitung schloss insofern zwar Eingriffe in den Notentext ein, jedoch nur punktuell und weit geringer, als der Begriff der „Paraphrase“ es vermuten ließe. Seine Art der Aneignung bedeutete hauptsächlich eine Übertragung des Orchestersatzes auf die Gegebenheiten des Klaviers mit zahlreichen Figurationen, Läufen und Kaskaden über den gesamten Tonumfang des Klaviers, idealerweise so, „dass das Fehlen des Orchesters gar nicht bemerkt wurde, vielmehr der Eindruck entstand, es handele sich um ein originales Klavierwerk“ (Voss, *Bearbeitungen*, S. 43 f.).

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition genannten Bibliotheken sei herzlich für die zur Verfügung gestellten Quellenkopien gedankt.

München, Frühjahr 2017

Peter Jost

Preface

Looking back, Franz Liszt (1811–86) pointed out to the publisher Breitkopf & Härtel that his “Wagner transcriptions” would only have served “as modest propaganda at the inadequate piano for the sublime genius of Wagner at the beginning of the [18]50s, when the Weimar Theatre alone had the honour of staging ‘Tannhäuser’, ‘Lohengrin’ and the ‘Fliegender Holländer’” (letter dated 23 November 1876, in: *Franz Liszt’s Briefe*, ed. by La Mara, vol. 2, Leipzig, 1893, p. 247). Liszt’s arrangements undoubtedly contributed to the dissemination and popularisation of the music from these operas by Richard Wagner

(1813–83), works that became established in the repertoire during the 1850s. However, it emerges from earlier letters by Liszt that two further aspects played an important role in the making of these transcriptions: the personal appropriation of the original music for Liszt's own instrument, the piano, and (for the arrangements in virtuoso style) the composition of brilliant performance pieces for his pupils.

The *Tannhäuser* arrangements of the Overture and the “Lied an den Abendstern” – the earliest two of a total of nineteen surviving Wagner arrangements – were occasioned by performances of this Overture on 12 November 1848 as well as the complete opera on 16 February 1849 under Liszt's direction in Weimar. Although Wagner had been able to perform his “great Romantic opera in 3 acts” *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* in Dresden in the autumn of 1845 with increasing success, all attempts to interest other theatres in the work were unsuccessful. So he happily took up the offer from Liszt, with whom he had enjoyed an increasingly close friendship from 1848 onwards. As early as 1846 Wagner had sent Liszt his self-published score of *Tannhäuser*, and by 1848 at the latest presumably also his own piano reduction that Carl Friedrich Meser had published in Dresden.

After the successful première in Weimar, which Wagner had not been able to attend, Liszt told his friend for the first time about his two *Tannhäuser* arrangements: “Do you know what has occurred to me? No more and no less than my appropriating in my own way and for the piano the *Tannhäuser* overture and the complete scene: ‘O du mein holder Abendstern’ from the third act. – As to the first, I believe that few players are to be found who will master its technical difficulties, but the ‘Abendstern’ scene would be easily accessible to pianists of more modest abilities. If you agree to offer it to Meser for publication, or if you would allow me to make it available to Härtel or Schlesinger, I would be very pleased to see these pieces published soon” (letter to Wag-

ner dated 26 February 1849, original in French, *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, ed. by Hanjo Kesting, Frankfurt/Main, 1988, p. 64).

If we take Liszt's reason for the personal appropriation of music by other composers seriously, then both pieces from *Tannhäuser* were certainly written before the respective performances, that is, the arrangement of the Overture was probably made in November 1848, and that of the “Abendstern” before or during the rehearsals in January/February 1849. At first, however, only the “Abendstern” arrangement was published (at the end of 1849 by the Leipzig publisher Friedrich Kistner). The dating of the first edition of the overture arrangement “1849 by C. F. Meser in Dresden” given in the literature on Liszt can be traced back to an error by Lina Ramann (*Franz Liszt*, vol. II/2, Leipzig, 1894, pp. 71, 503), which has subsequently been quoted unchecked in numerous catalogues of his works. Although according to his future pupil Hans von Bülow (1830–94), Liszt considered the publication of the arrangement in summer 1849 (cf. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, ed. by Marie von Bülow, vol. 1, Leipzig, 1895, p. 179), for unknown reasons this came to nothing. The enormous technical demands which Liszt mentioned in his letter to Wagner might have played a role in this.

A year later, at a meeting in Weimar, Liszt gave Bülow the autograph manuscript of the Overture arrangement with a dedication to him. As Bülow later recalled, this was “after the first performance of Lohengrin” on 28 August 1850 (as cited in Nikolaus Oesterlein, *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, vol. 2, Leipzig, 1886, p. 33). As substitute for the autograph manuscript, Bülow himself created a copy (now missing) in autumn of that year while he was staying with Wagner in Zurich. In a letter to Liszt of 25 November 1850 Wagner wrote: “Bülow is also sending you here the copy of your paraphrase of the *Tannhäuser* overture. He has unfortunately not yet got round to practising it and playing it to me: therefore I can only perform this

remarkable piano piece to myself with my eyes!” (*Liszt – Wagner. Briefwechsel*, p. 153).

Bülow performed the arrangement for the first time in public on 25 February 1851 in a concert conducted by Wagner of the Allgemeine Musikgesellschaft in Zurich (cf. Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, vol. 1, Aarau/Leipzig, 1934, p. 84). Possibly out of consideration for Bülow, who was completing his piano studies in 1851–53 in Weimar, Liszt initially refrained from taking any steps towards publication. As a result, Bülow had an exclusive bravura piece which he successfully performed on his concert tours, including those in Munich, Paris, Prague and Vienna, and particularly in Berlin.

Only at the end of 1860 did Liszt return to his arrangement in a letter to Bülow in connection with two further Wagner transcriptions composed shortly before – the “Spinnerlied” from *Der Fliegende Holländer* (1860) and “Santo Spirito Cavaliere” from *Rienzi* (1859): “Would you be so kind and have the ‘Spinnerlied’ sent to me straight away, Mr Müller [...] is asking for it and would like to publish it before Christmas. As well as this he has it in mind to publish my arrangement of the overture to *Tannhäuser* (which I want to dedicate to you with your permission [...]) and also the Fantasia on themes from *Rienzi*” (original in French, letter dated 30 November 1860, *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, ed. by La Mara, Leipzig, 1898, p. 64). However, at this time no contract was signed with the Hermann Müller referred to, who took over the business after Meser's death in 1856. Bülow might have played a decisive role here, as he himself was preparing various arrangements for Müller at that time and explicitly warned Liszt against this publisher (cf. *Briefwechsel Liszt – Bülow*, pp. 298 f.). Hence Liszt approached Breitkopf & Härtel on 17 July 1861: “2 transcriptions (for concert use) of Wagnerian motifs A) Spinner Lied (from *Der fliegende Holländer*) B) ‘Santo Spirito Cavaliere’ (Gebet and Schlachtruf from *Rienzi*) have been lying in my

desk for a long time, as well as an almost unplayable arrangement of the *Tannhäuser* overture, written for H. von Bülow and performed by the same several times in public” (this and the following are quoted from the original letters in the music department of the Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt). Breitkopf & Härtel accepted the first two arrangements for publication, but evidently declined to publish the *Tannhäuser* arrangement, for a week later Liszt wrote: “Following your wish I am writing today to the publishing firm Meser regarding the publication of my ‘Partition de Piano’ of the *Tannhäuser* overture, and will not forget to send you the answer.”

Whether Liszt actually wrote again to Müller at that time is not known (the correspondence with Hermann Müller is lost), but at any rate the work remained unpublished. On 20 December 1866 Liszt asked Bülow to enquire at the Leipzig publisher Carl Friedrich Wilhelm Siegel about the publication of the arrangement of the *Tannhäuser* overture (cf. *Briefwechsel Liszt – Bülow*, p. 344), but this apparently did not result in anything. In the end Liszt returned to Müller’s earlier offer of 1860, for the work was issued by his publishing house “C. F. Meser (Herm. Müller)” in October 1867, though for unknown reasons without the dedication to Bülow. Just two years later the Paris publisher G. Flaxland issued a new engraving which corrected numerous oversights and misprints found in the German first edition, and also contains small alterations which must have originated either from Liszt himself or from someone authorized by the composer. This French first edition has therefore been used as the primary source for our edition.

It has rightly been pointed out in the literature that “Liszt (or his respective publishers)” used a “wide variety of descriptions” for such transcriptions for piano of operatic music by other composers, ranging from “Phantasiestück” via “Transkription” and “Concertparaphrase” to “für das Pianoforte übertragen/bearbeitet/componirt” (transcribed/

arranged/composed for the pianoforte), without any recognizable system for these titles (Egon Voss, “*appropriier à ma façon*”. *Liszts Bearbeitungen Wagner’scher Opernmusik*, in: *wagnerspectrum* 7/1, 2011, pp. 46 f.). In the case of the *Tannhäuser* overture the description “Concertparaphrase” in the printed editions presumably originated from Liszt himself; at least it was common amongst his circle of friends, as Wagner’s letter of 1850 shows.

The concept “Concertparaphrase” leads us to expect a free fantasia on the themes of the overture (which are traditionally taken from the most important scenes in the opera), but what actually follows is an arrangement of the original, measure by measure. There are differences in just four places: extensions for the transition to the “Venuslied” (m. 141) and the return to the reprise (mm. 320–324), shortenings for the sustained wind chords before the quotation of the dialogue between Venus and Tannhäuser from three to two with a resolution into virtuosic runs and repetitions (mm. 193 f.) and at the conclusion, where the 16 original measures are condensed into 9 measures (mm. 432–440). In this respect Liszt’s arrangement incorporated interventions in the musical text, but only in isolated places and to a far lesser extent than the concept “paraphrase” might lead us to suppose. His style of appropriation principally means a transcription of the orchestral writing to the conditions of the piano with numerous figurations, runs and cascades over the entire range of the piano, ideally so “that the lack of the orchestra is not even noticed, rather the impression is created that we are dealing with an original piano work” (Voss, *Bearbeitungen*, pp. 43 f.).

Our heartfelt thanks to the libraries named in the *Comments* at the end of the present edition for kindly making copies of the sources available.

Munich, spring 2017
Peter Jost

Préface

Dans une lettre du 23 novembre 1876 à l’éditeur Breitkopf & Härtel, Franz Liszt (1811–86) souligne rétrospectivement que ses «transcriptions de pages de Wagner [ont servi], avec les moyens rudimentaires du piano, de modeste propagande au sublime génie du maître de Bayreuth au début des années [18]50, alors que seul le Théâtre de Weimar avait l’honneur de donner “Tannhäuser”, “Lohengrin” et le “Fliegender Holländer”» (*Franz Liszt’s Briefe*, éd. par La Mara, vol. 2, Leipzig, 1893, p. 247). Les transcriptions de Liszt ont sans aucun doute contribué à divulguer et populariser la musique de ces trois opéras de Richard Wagner (1813–83) qui réussirent à s’imposer sur la scène lyrique au milieu du siècle. Ce n’est cependant pas la seule chose qui les a motivées. Deux autres aspects ont joué un rôle non négligeable à cet égard comme il ressort de lettres antérieures de Liszt: la perspective pour le compositeur hongrois de s’approprier la musique de Wagner sur son instrument personnel, le piano, ainsi que – si l’on s’en tient aux transcriptions virtuoses – l’intention de composer des morceaux de bravoure pour ses élèves.

C’est sans doute de diriger à Weimar l’Ouverture de *Tannhäuser*, le 12 novembre 1848, puis l’opéra intégral, le 16 février 1849, qui incita Liszt à transcrire l’Ouverture et le «Lied an den Abendstern» – ses deux plus anciennes transcriptions de morceaux de Wagner parmi les dix-neuf qu’il réalisa au total. Si Wagner avait donné son «grand opéra romantique en trois actes» *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* avec un succès croissant à Dresde, à l’automne 1845, toutes ses tentatives d’intéresser d’autres théâtres à l’œuvre avaient échoué. Il accepta donc volontiers la proposition de Liszt, avec qui il était lié par une amitié toujours plus étroite depuis 1848. Dès 1846, Wagner lui avait fait parvenir la partition d’orchestre de *Tannhäuser* qu’il avait publiée à compte d’auteur, et sans doute

aussi, au plus tard en 1848, la réduction pour piano réalisée par ses soins et publiée chez Carl Friedrich Meser à Dresde.

Au lendemain de la première de *Tannhäuser* à Weimar, un succès auquel Wagner n'avait pas pu assister, Liszt lui parle pour la première fois dans une lettre de ses deux transcriptions: «Savez-vous de quoi je me suis avisé? Ni plus ni moins que de m'approprier à ma façon, pour le Piano, l'ouverture de Tannhäuser, et toute la scène: "O du mein holder Abendstern" du 3^{me} acte. – Quant à la première, je crois qu'elle trouvera peu d'exécutants, qui sauront en vaincre la difficulté matérielle, mais la scène de l'"Abendstern" serait aisément à la portée des pianistes de 2^e ordre. Si donc il vous convenait de proposer à Meser de la graver ou bien si vous me permettiez d'en disposer pour Härtel ou Schlesinger, il me plairait assez de la publier prochainement» (lettre à Wagner du 26 février 1849, original en français; *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, éd. par Hanjo Kesting, Francfort-sur-le-Main, 1988, p. 64).

Si l'on prend au sérieux les raisons de l'«appropriation» de la musique de Wagner dont parle Liszt, on peut penser que les deux pièces tirées de *Tannhäuser* ont vu le jour chaque fois avant le concert ou la représentation, ce qui voudrait dire que la transcription de l'ouverture aurait été faite en novembre 1848 et celle de l'«Abendstern» avant ou durant les répétitions de l'opéra en janvier/février 1849. C'est cependant seule la transcription de l'«Abendstern» qui est parue à l'époque (fin 1849 chez l'éditeur de Leipzig Friedrich Kistner). La première édition de la transcription de l'ouverture est datée à tort «1849, chez C. F. Meser à Dresde» dans les ouvrages sur Liszt à cause d'une erreur dans la biographie de Lina Ramann (*Franz Liszt*, vol. II/2, Leipzig, 1894, pp. 71, 503) qui a été reprise depuis sans vérification dans de nombreux catalogues. Liszt a certes pensé publier cette transcription encore à l'été 1849, d'après le témoignage de Hans von Bülow (1830–94) qui sera plus tard son élève (cf. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, éd. par Marie von Bülow,

vol. 1, Leipzig, 1895, p. 179), mais pour des raisons inconnues cela ne s'est pas concrétisé. Peut-être que l'extrême difficulté du morceau déjà évoquée par Liszt dans sa lettre à Wagner a-t-elle joué un rôle.

Un an plus tard, Liszt fait cadeau à Bülow de l'autographe dédicacé de la transcription de l'ouverture lorsqu'ils se retrouvent à Weimar «après la première représentation de Lohengrin», le 28 août 1850, comme s'en souviendra par la suite Bülow (cité d'après Nikolaus Oesterlein, *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, vol. 2, Leipzig, 1886, p. 33). Pour que le compositeur ait quelque chose entre les mains en remplacement de cet autographe, Bülow en fait à l'automne une copie (aujourd'hui perdue) tandis qu'il séjourne chez Wagner à Zurich, ce que révèle une lettre de Wagner à Liszt datée du 25 novembre 1850: «Bülow t'envoie ci-joint également la copie de ta paraphrase de l'Ouverture de Tannhäuser. Il n'a malheureusement pas encore trouvé le temps de travailler la partition et de me la jouer: je ne peux donc me représenter ce morceau remarquable pour piano qu'avec les yeux pour l'instant!» (*Liszt – Wagner. Briefwechsel*, p. 153).

Bülow joue cette transcription pour la première fois en public le 25 février 1851, au cours d'un concert de l'Allgemeine Musikgesellschaft à Zurich dirigé par Wagner (cf. Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, vol. 1, Aarau/Leipzig, 1934, p. 84). Probablement par égard pour Bülow, qui parachève sa formation de pianiste entre 1851 et 1853 à Weimar, Liszt se garde dans un premier temps d'entreprendre quoi que ce soit en vue d'une publication. Bülow dispose ainsi de manière exclusive d'un morceau de bravoure qu'il joue avec succès lors de ses tournées de concert, notamment à Munich, Paris, Prague, Vienne, et surtout Berlin.

C'est seulement fin 1860, dans une lettre à Bülow, que Liszt mentionne à nouveau sa transcription dans le contexte de deux autres transcriptions de morceaux de Wagner qu'il vient d'écrire, le «Spinnerlied» du *Fliegender Holländer* (1860) et «Santo Spirito Cavaliere»

de *Rienzi* (1859): «Veuillez avoir l'obligeance de me faire parvenir de suite le "Spinnerlied". M^r Müller [...] le réclame et désire le publier avant Noël. En outre il a l'intention d'éditer mon arrangement de l'Ouverture du Tannhäuser (que vous me permettez de vous dédier [...]) et aussi la Fantaisie sur des motifs de Rienzi» (lettre du 30 novembre 1860, original en français, *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, éd. par La Mara, Leipzig, 1898, p. 296). Cependant, ce Hermann Müller, qui a repris l'affaire de Meser après la mort de celui-ci en 1856, ne publie rien de tout ça. La raison est peut-être à chercher du côté de Bülow qui connaît Müller pour avoir préparé plusieurs transcriptions chez lui et a mis Liszt en garde contre lui (cf. *Briefwechsel Liszt – Bülow*, pp. 298 s.). Liszt cherche donc ailleurs et le 17 juillet 1861 se tourne vers Breitkopf & Härtel: «J'ai depuis assez longtemps dans mon tiroir deux transcriptions (pour le concert) de thèmes wagnériens: A) le Spinnerlied (du Fliegender Holländer) B) "Santo Spirito Cavaliere" (prière et appel au combat de Rienzi) ainsi qu'une transcription presque injouable de l'ouverture de Tannhäuser, destinée à M^r von Bülow qui l'a donnée plusieurs fois en concert» (cette citation comme la suivante est tirée des originaux conservés dans le département de musique de l'Universitäts- und Landesbibliothek à Darmstadt). Breitkopf & Härtel publiera les deux premières transcriptions mentionnées par Liszt mais refusera apparemment celle de *Tannhäuser* car le compositeur écrit une semaine plus tard: «Comme vous le souhaitez, je vais dès aujourd'hui écrire à la maison d'édition Meser au sujet de la publication de ma partition de piano de l'ouverture de *Tannhäuser* et ne manquerai pas de vous faire parvenir la réponse.»

On ignore si Liszt a effectivement de nouveau écrit à Müller (sa correspondance avec celui-ci est perdue); en tout cas, sa transcription de l'Ouverture de *Tannhäuser* ne trouve toujours pas acquéreur. Le 20 décembre 1866, il charge Bülow de la proposer à l'éditeur de Leipzig Carl Friedrich Wilhelm Siegel (cf.

Briefwechsel Liszt – Bülow, p. 344) – la démarche n'a apparemment pas plus de succès. Finalement, le compositeur décide de revenir à la proposition que lui a faite Müller en 1860. La partition sort en effet en octobre 1867 chez «C. F. Meser (Herm. Müller)», mais pour des raisons inconnues sans dédicace à Bülow. Deux années après seulement paraît chez l'éditeur parisien G. Flaxland une nouvelle gravure où les nombreuses fautes d'impression et d'inattention de l'édition allemande ont été corrigées. On y relève en outre de petits remaniements dont la paternité revient soit à Liszt soit à quelqu'un qu'il avait chargé de cette révision. Cette première édition française nous a donc paru la source la plus solide et nous l'avons prise comme base de notre édition.

Les musicologues ont à juste titre fait remarquer que «Liszt (ou ses éditeurs)» ont utilisé une «grande diversité de termes» pour désigner ses transcriptions pour piano d'extraits d'opéra: «Phantasiestück», «Transkription», «Concertparaphrase», ou simplement «für das Pianoforte übertragen/bearbeitet/com-

poniert» (transcrit/arrangé/composé pour le piano) sans que l'on puisse reconnaître un système dans l'utilisation de ces diverses formules (Egon Voss, «approprié à ma façon». *Liszts Bearbeitungen Wagner'scher Opernmusik*, dans: *wagnerspectrum* 7/1, 2011, pp. 46 s.). Pour ce qui est de l'Ouverture de *Tannhäuser*, le terme de «Concertparaphrase» que l'on trouve dans les diverses éditions vient probablement de Liszt lui-même, du moins était-il courant dans son cercle d'amis comme le montre la lettre de Wagner de 1850 que nous avons citée.

Puisqu'il s'agit d'une «Concertparaphrase», on pourrait s'attendre à une fantaisie libre sur les thèmes de l'Ouverture (traditionnellement empruntés aux scènes les plus importantes de l'opéra). Et bien non, le morceau de Liszt suit l'original mesure pour mesure. À quatre endroits seulement, on relève des divergences: la transition qui conduit au «Venuslied» (mes. 141) et celle qui amène la réexposition (mes. 320–324) sont plus développées; à l'inverse, les trois accords tenus de vents avant la citation du dialogue entre Venus et Tannhäuser ne sont

plus que deux et s'enchaînent à des traits virtuoses et des répétitions (mes. 193 s.) et les seize mesures de la fin sont réduites à neuf (mes. 432–440). Liszt n'a donc modifié le texte musical de Wagner que de façon ponctuelle et de manière bien moindre que le mot «paraphrase» ne le laisserait supposer. Son appropriation n'est finalement pour l'essentiel rien d'autre qu'une adaptation de l'écriture orchestrale aux contingences du piano. Ainsi fait-il appel à de nombreux traits, figurations et cascades de notes sur tout le clavier de façon à ce que «l'auditeur ne remarque pas l'absence de l'orchestre mais ait l'impression qu'il s'agit d'un authentique morceau pour piano» (Voss, *Bearbeitungen*, pp. 43 s.).

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition d'avoir mis des copies des sources à notre disposition.

Munich, printemps 2017

Peter Jost