

## Vorwort

Friedrich Nietzsche nannte Wagners *Tristan und Isolde* „das eigentliche Opus metaphysicum aller Kunst“. Er bezog sich damit auf die Tatsache, daß in dieser Oper zwar auch die Geschichte einer tragisch-unglücklichen Liebe erzählt wird, aber die Erfüllung der Liebe – und dies ist ein wesentliches Merkmal des Werks – in eine Sphäre außerhalb des Diesseits und seiner rationalen Faßbarkeit entrückt erscheint. Den Hintergrund dazu bildet die pessimistische Philosophie Arthur Schopenhauers, die Wagner im Herbst 1854 für sich entdeckte. Im Untertitel ist das Werk als „Handlung“ bezeichnet, was Wagner als Übersetzung des griechischen Wortes „Drama“ verstanden wissen wollte. Selbstverständlich sollte damit gesagt sein, daß es sich beim *Tristan* nicht um eine Oper im traditionellen Sinne handelt. Der Untertitel ist jedoch zugleich eine bewußte Provokation; denn das Werk klammert über weite Strecken gerade das aus, was dem Wort „Handlung“ nach geläufigem Verständnis entspricht, besonders im 2. Akt, wo es – wie Wagner selbst schrieb – „fast gar nichts zu sehen“ gibt.<sup>1</sup> Die Handlung findet gleichsam im Inneren der Personen statt, ihre Psyche ist wichtiger als ihre physische Erscheinung, das Ungrifbar-Uneindeutige bedeutender als das Rational-Faßbare. Nicht zufällig prägte Wagner während der Arbeit am 2. Akt das paradoxe, für seine Musik jedoch äußerst treffende Wort von der „tiefen Kunst des tönenden Schweigens“<sup>2</sup>, und ebenfalls im Zusammenhang mit der Komposition des 2. Akts erfand er den berühmt gewordenen Begriff der „Kunst des Ueberganges“.<sup>3</sup> Wie die nicht minder berühmte „unendliche Melodie“ ist die „Kunst des Ueberganges“ weniger ein für die rationale Analyse tauglicher Formbegriff, als vielmehr eine Anmutung für den Hörer, vor allem aber Anweisung und Aufforderung an den ausführenden Musiker. Die so suggestiven Begriffe definieren eine Aufgabe.

Die Biographisten unter den Exegeten bringen den *Tristan* wie selbstverständlich seit eh und je mit der Liebesgeschichte zwischen Wagner und seiner Muse Mathilde Wesendonck in Zusammenhang. Daß dieser äußerlich besteht, soll gar nicht geleugnet werden. Doch ist auch eine andere Sicht der Dinge möglich. Man kann nämlich nicht ausschließen, daß Wagner sich auf die Liebe zu Mathilde Wesendonck, die ihren ersten Höhepunkt bereits 1854 hatte, im Jahre 1857 erneut einließ, weil er die dadurch ausgelöste emotionale Exaltation als Stimulanz benötigte, um sein Werk schaffen zu können. Wagner kannte den Tristanstoff von Jugend auf, und er vertiefte diese Kenntnis in seiner Zeit in Dresden 1842-1849, als er sich eine umfangreiche Bibliothek mit alter Literatur anlegte, darunter auch drei Ausgaben des Tristanepos von Gottfried von Straßburg. Als Sujet für eine Oper wurde der Stoff für Wagner jedoch erst im Herbst 1854 aktuell. Der unmittelbar äußere Anlaß soll eine Dramatisierung seines Freundes Karl Ritter gewesen sein. Wagners Plan war zunächst, der Liebe als „diesem schönsten aller Träume“ ein „Denkmal“ zu setzen, wie er im Dezember 1854 an Franz Liszt schrieb.<sup>4</sup> Ein angeblich im Herbst 1854 aufgezeichneter Textentwurf ist leider nicht erhalten.<sup>5</sup> Dann scheint sich das Konzept gewandelt zu haben: Aus dem „schönsten aller Träume“ wurde „die Liebe als furchtbare Qual“, wie es in einem Brief vom August 1856 heißt.<sup>6</sup>

Ein zweiter Auslöser war die finanzielle Not, in die Wagner geriet, als im Frühjahr 1857 der Verlag Breitkopf & Härtel sich von dem utopisch-unrealistischen Projekt des *Ring des Nibelungen* zurückzog. Eine nach Umfang und Anspruch leichte und leicht aufführbare Oper sollte aus der Verlegenheit helfen. Dazu war *Tristan und Isolde* ausersehen. Ganz so schnell, wie Wagner es sich vorstellte, ließ sich das Werk jedoch nicht realisieren. Von der Niederschrift des Prosaentwurfs, der am 20. August 1857 begonnen wurde, bis zur Fertigstellung vergingen knapp zwei Jahre. Die Partitur kam am 6. August 1859 in Luzern zum Abschluß. Schon während der Arbeit daran wurde sie gestochen, so daß sie 1860 im Druck erscheinen konnte. Wagners Rechnung ging aber nicht auf. Das Werk war weder leicht noch leicht aufführbar. Im Gegenteil: Der Versuch, es in Wien auf die Bühne zu bringen (1861-1863), scheiterte und brachte ihm den Ruf der Unspielbarkeit ein. Auch die Uraufführung 1865 in München mit dem von Wagner bewunderten Ludwig Schnorr von Carolsfeld in der Titelrolle setzte das Werk nicht durch. Zu Wagners

<sup>1</sup> Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig o. J. , Volks-Ausgabe, Bd. IX, S. 307.

<sup>2</sup> Richard Wagner, Sämtliche Werke Bd. 27, Dokumente und Texte zu "Tristan und Isolde", hg. v. Gabriele E. Meyer und Egon Voss, Mainz 2008, S. 51 (Dokument 105).

<sup>3</sup> ebda., S. 88f. (Dokument 225).

<sup>4</sup> ebda., S. 20 (Dokument 4). Zu den Anfängen von Wagners *Tristan* vgl. Egon Voss, "Die schwarze und die weiße Flagge". Zur Entstehung von Wagners 'Tristan', in: Archiv für Musikwissenschaft 54 (1997), S. 210-227.

<sup>5</sup> ebda., S. 19f. (Dokument 3).

<sup>6</sup> ebda., S. 22 (Dokument 11).

Lebzeiten gab es neben Wiederaufnahmen in München nur Aufführungen in Weimar (1874), Berlin (1876), Königsberg (1881), Leipzig, London, Hamburg (1882).

So entstand ein Mythos um den *Tristan*. Der Außerordentlichkeit der Komposition, mit der Wagner Neuland betrat und die Musikgeschichte nachhaltig beeinflußte, entsprach die Außerordentlichkeit der Anstrengungen, die zu unternehmen waren, um das Werk aufzuführen. Daß Schnorr von Carolsfeld die Partie des Tristan 1865 ohne jeden Abstrich sang, erstaunte selbst Wagner; daß Schnorr aber nur wenige Wochen nach der vierten Münchener Aufführung plötzlich starb, versetzte ihn in geradezu abergläubischen Schrecken. Die das Werk durchziehende Todessehnsucht hatte, so schien es, ihren Protagonisten befallen, und Wagner überlegte allen Ernstes, ob er das Werk zurückziehen solle. Seine Unsicherheit gegenüber dem *Tristan* kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, daß er sich bis an sein Lebensende mit dem Gedanken trug, das Werk umzuarbeiten. Einzelne Details dazu sind überliefert; sie betreffen vor allem Kürzungen und Instrumentationsretuschen. In diesem Zusammenhang erhalten auch die Ossia-Fassungen in den Singstimmen, die Wagner für die erwähnten Wiener Proben 1861-1863 vorgenommen hat, an Bedeutung. Solche „Punktierungen“, wie man sagte, waren im 19. Jahrhundert gängige Praxis, der sich auch Wagner, wie das Beispiel zeigt, nicht entzog. Er war Bühnenpraktiker genug, um zu wissen, daß ein schlecht gesungener Spitzenton mehr verdirbt als der Verzicht darauf. Auch Transpositionen längerer Abschnitte hat Wagner geduldet, weil es ihm nicht um den Buchstaben der Partitur zu tun war, sondern um die musikalisch-theatralische Wirksamkeit. Der vorliegende Klavierauszug<sup>7</sup> stimmt mit der Edition des *Tristan* innerhalb der kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke Richard Wagners überein.<sup>8</sup> Für diese war der von Wagner selbst überwachte Erstdruck maßgeblich, der jedoch überall dort anhand der autographen Partitur Wagners korrigiert wurde, wo er ergänzungsbefürftig oder fehlerhaft ist (zu Details siehe den Kritischen Bericht der Edition<sup>9</sup>).

\* \* \*

Der hier vorgelegte Klavierauszug geht insofern über die Gesamtausgabe hinaus, als er die oben erwähnten Ossia-Fassungen der Singstimmen im Notentext selbst – im Kleinstich – mitteilt. Sie betreffen hauptsächlich die Partie des Tristan, aber auch diejenigen Isoldes, Brangänes und Kurwenals. Sie fußen zu einem Teil auf der *Tristan*-Edition innerhalb der Gesamtausgabe<sup>10</sup>, gehen aber zum größeren Teil auf eine Quelle zurück, die für die Gesamtausgabe nicht berücksichtigt werden konnte, weil sie ihr noch nicht zugänglich war.<sup>11</sup> Es handelt sich dabei um einen Klavierauszug aus dem Besitz des Komponisten Peter Cornelius, der bei den Wiener Proben 1861-1863 im Auftrag Wagners als Korrepetitor fungierte. Daß die in diesem Klavierauszug enthaltenen Ossia-Fassungen auf Wagner zurückgehen, darf als sicher angenommen werden, da sie an einigen Stellen von seiner eigenen Hand notiert sind. Dennoch ist Vorsicht geboten. Die hier überlieferten Versionen stimmen nämlich nicht durchgehend mit jenen überein, die der leider nur auszugsweise bekannte Klavierauszug des Wiener Tristandardstellers Alois Ander enthält.<sup>12</sup> Außerdem scheint mit den Ossia-Fassungen experimentiert worden zu sein; denn an einigen Stellen stehen mehrere davon zur Verfügung (siehe z. B. 3. Akt, T. 681ff.). Für Wagner dürften die meisten davon Notlösungen gewesen sein, doch an einigen Stellen wurden auch eigenständige Neufassungen gefunden, solche, die es ganz besonders wert sind, ernst genommen – und das heißt – aufgeführt zu werden. Als Beispiele seien genannt: 2. Akt T. 1367f. (neuer Text), 3. Akt T. 645-650 (neuer Rhythmus), T. 987ff/1073-1076 (Neukomposition).

Einen weiteren Zusatz bilden Ausführungsanweisungen aus dem Handexemplar der *Tristan*-Stimme von Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der bei der Münchener Uraufführung von 1865 die Rolle des Tristan, und zwar – wie erwähnt – zu Wagners ganz besonderer Zufriedenheit, gestaltete. Auch diese Angaben

<sup>7</sup> Der Klavierpart wurde auf Grundlage des Auszugs von Karl Klindworth (Schott 1906) an den Notentext der Gesamtausgabe angeglichen. Neben dem peniblen Neueintrag der originalen Phrasierung, Artikulation, Dynamik und von Instrumentenangaben wurden insbesondere heute nicht mehr übliche Freiheiten der alten Ausgabe wie die Umwandlung von Repetitionen in Tremoli, die Auslassung von Tönen in kleinteiligen Läufen o.ä. weitgehend auf die Lesart der Partitur zurückgeführt.

<sup>8</sup> Richard Wagner, Sämtliche Werke Bd. 8, I-III *Tristan und Isolde*, hg. v. Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 1990-1993.

<sup>9</sup> ebda., Bd. III (Mainz 1993), S. 210-227.

<sup>10</sup> ebda., S. 192ff./232.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Klavierauszug v. Hans von Bülow, Breitkopf & Härtel, Leipzig (Plattennummer 9942): Houghton Library der Harvard University, Cambridge, Mass. (Signatur: \*fMus. WI253.Tr 1859). Der Bibliothek sei an dieser Stelle für die Erlaubnis zum Abdruck gedankt.

<sup>12</sup> Wagner, Sämtliche Werke Bd. 8, III (wie Anmerkung 9), S. 192ff./232.

sind aus der *Tristan*-Edition der Wagner-Gesamtausgabe<sup>13</sup> übernommen; sie stehen in eckigen Klammern.

Desweiteren wird der Tatsache Rechnung getragen, daß Wagner beim *Tristan*, wie bei keinem anderen seiner Werke nach *Tannhäuser*, mit Kürzungen experimentiert hat. Mitgeteilt werden fünf Striche, gekennzeichnet durch römische Buchstaben, die auf Wagner selbst zurückgehen oder seine Billigung fanden.<sup>14</sup> Zwei davon erklärte er nach dem Zeugnis des Dirigenten Hermann Levi sogar für endgültig (II: 2. Akt, T. 933-1036 und III. 1: 3. Akt, T. 350-418). Zu Einzelheiten siehe die unter Anmerkung 14 gegebene Auflistung sowie die Gesamtausgabe.<sup>15</sup>

Schließlich vermittelt der Anhang drei transponierte Abschnitte aus dem 2. Akt; die ersten zwei wurden von Hans von Bülow für seine Wiederaufnahme des Werks 1869 in München vorgenommen; die dritte geht auf Wagner selbst und das Jahr 1861 zurück.<sup>16</sup>

Auf die Einfügung der dynamischen Retuschen im Orchester, die Wagner schon für die erste Aufführung 1865 anordnete, wurde verzichtet.<sup>17</sup>

Weitere Informationen zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte findet der interessierte Leser in dem unter Anmerkung 2 genannten Dokumentenband der Richard Wagner-Gesamtausgabe.

Egon Voss

<sup>13</sup> ebda., S. 195/232f.

<sup>14</sup> Liste der Kürzungen:

I: 2. Akt T. 834-852 (Wiener Proben 1861-1863)

II: 2. Akt T. 933-1036 (Wiener Proben 1861-1863, Aufführung Berlin 1876, Aufführung München 1880)

III.1: 3. Akt T. 350-418 (München 1880)

III. 2a und b: 3. Akt T. 365-385 und 393-418 (Berlin 1876)

III. 3a und b: 3. Akt T. 372-383 und 393-411 (Proben mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld vor der Uraufführung München 1865) bzw. T. 372-383 und 393-418 (Wiener Proben 1861-1863, "Schema" 1863, nach dem die gedruckte Partitur eingerichtet werden sollte)

III. 4: 3. Akt T. 393-418 (Aufführung München 1869)

IV: 3. Akt T. 597-608 (München 1869)

V. 1: 3. Akt T. 698-839 (Wiener Proben 1861-1863)

V. 2: 3. Akt T. 714-808 (Proben mit Schnorr 1865)

V. 3a und b: 3. Akt T. 783-805 und 813-825 (München 1869).

<sup>15</sup> Wagner, Sämtliche Werke Bd. 8, III (wie Anmerkung 9), S. 186-189/229ff..

<sup>16</sup> ebda., S. 190f./231f.

<sup>17</sup> ebda., S. 196-208.

# Foreword

Friedrich Nietzsche called Wagner's *Tristan und Isolde* "the real opus metaphysicum of all art". Here he was drawing attention to the fact that although this opera also depicts a tragic and unhappy love story, the fulfilment of love – an essential characteristic of this work – appears to be transported into a sphere far beyond the borders of human existence and all rational comprehension. The pessimistic philosophy of Arthur Schopenhauer which Wagner had encountered in the autumn of 1854 also formed a background to this work. The opera is subtitled as "eine Handlung" [i.e. a plot] which Wagner intended to be perceived as a translation of the Greek term "drama", indicating that *Tristan* was under no circumstances to be considered as an opera in the traditional sense. This subtitle is however simultaneously a deliberate provocation, as extended passages of the work entirely exclude anything which could conceivably correspond to the conventional concept of a plot, particularly in Act II in which in Wagner's own words "there is almost nothing to see."<sup>1</sup> The essence of the drama takes place in the minds of the protagonists whose psyche has a greater significance than their physical appearance and impalpability and ambiguity are more important than rationality and tangibility. It was no coincidence that during his work on Act II of the opera Wagner coined the paradox but particularly apt phrase "the profound art of sonorous silence"<sup>2</sup> to describe his music and also formulated the now famous term "art of transition".<sup>3</sup> As in the case of the equally familiar phrase "unending melody", the "art of transition" is less suitable as a pertinent formal term within the concept of rational analysis and far more intended as a clue for the listener and above all an instruction and incitement for the performing musicians. These types of suggestive terms serve as definitions of specific tasks or functions.

Biographical exegetes have naturally always viewed *Tristan* against the irrevocable background of the love affair between Wagner and his muse Mathilde Wesendonck, and it cannot be denied that this association is entirely valid. There is however a completely different perspective which should also be taken into consideration. It cannot be ruled out that following the initial peak of the affair in 1854, Wagner rekindled his love for Mathilde Wesendonck in 1857 in order to recreate an emotional exaltation which would provide stimulation for the composition of this work.

Wagner had been familiar with the plot of *Tristan* since his youth and undertook a more detailed exploration of this subject matter during the period in Dresden between 1842 and 1849 through the creation of an extensive library of early literature including three editions of the Gottfried von Straßburg's epic poem *Tristan*. He only began considering this material as a potential subject for an opera in the autumn of 1854, externally prompted by a dramatisation undertaken by his friend Karl Ritter. Wagner's initial plan as expressed in a letter to Franz Liszt in December 1854 was to provide a "monument" to love as "the most beautiful of all dreams".<sup>4</sup> An initial text draft apparently completed in the autumn of 1854 has unfortunately not survived.<sup>5</sup> Wagner's concept then appears to have undergone a transformation: according to a letter written in August 1856, the "most beautiful of all dreams" had become "love as a dreadful torment".<sup>6</sup>

The financial difficulties encountered by Wagner when the music publisher Breitkopf & Härtel withdrew from the utopian and unrealistic project *Ring des Nibelungen* in the spring of 1857 provided a further catalyst for the composition of this work: a lighter and more performable opera would provide the solution to Wagner's precarious pecuniary situation. *Tristan und Isolde* was selected as a suitable subject, but the progress of this project would not advance nearly as swiftly as Wagner had imagined: two years were to pass between the prose draft of the plot begun on 20 August 1857 and the work's completion. The score was finished on 6 August 1859 in Lucerne and the engraving process had already begun during the preparation of the score to enable the work to be printed in 1860. Wagner's expectations of this work were however not fulfilled, as the opera was by no means easily performable: an attempt to stage

<sup>1</sup> Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen [Collected Writings and Poetry], Leipzig undated, Volks-Ausgabe [popular edition], Vol. IX, p. 307.

<sup>2</sup> Richard Wagner, Sämtliche Werke Bd. 27, Dokumente und Texte zu "Tristan und Isolde" [Collected Works Vol. 27, documents and texts relating to "Tristan und Isolde"], edited by Gabriele E. Meyer and Egon Voss, Mainz 2008, p. 51 (Document 105).

<sup>3</sup> Op. cit., p. 88f. (Document 225).

<sup>4</sup> Op. cit., p. 20 (Document 4). On the origins of Wagner's *Tristan* c.f. Egon Voss, "Die schwarze und die weiße Flagge". Zur Entstehung von Wagners 'Tristan' in: Archiv für Musikwissenschaft 54 (1997) [musicological periodical], p. 210-227.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 19f. (Document 3).

<sup>6</sup> Op. cit., p. 22 (Document 11).

the work in Vienna (1861-1863) culminated in failure and gave Wagner's music the reputation of being generally unplayable. The first performance of the opera in Munich in 1865 with Ludwig Schnorr von Carolsfeld in the title role, a singer greatly admired by Wagner, also failed to achieve success. Apart from repeat performances in Munich, the only remaining performances of the work during the composer's lifetime took place in Weimar (1874), Berlin (1876), Königsberg (1881) and in Leipzig, London and Hamburg (1882).

A myth began to grow up around *Tristan*. The compositional extremes of the composition in which Wagner entered uncharted territories and left lasting influences on music history corresponded only too well with the extreme efforts which were necessary for the staging of this work. Even Wagner himself was astounded to experience Schnorr von Carolsfeld's uncompromisingly accomplished achievements in the role of Tristan in 1865; he was however subsequently gripped by an almost superstitious fear when the singer suddenly died only a few weeks after the fourth performance in Munich. It almost seemed as though the longing for death pervading the entire work had also infected its protagonists and Wagner seriously considered withdrawing the opera. This insecurity concerning *Tristan* was also expressed in his intention of reworking the opera which continued to plague him for the remainder of his life. Records have survived concerning individual details of his intentions which are primarily focused on abridgements and the retouching of the orchestral instrumentation. Within this context, the ossia passages in the vocal parts which Wagner had prepared for the above-mentioned rehearsal phase in Vienna in 1861-1863 take on a particular significance. This alternative of transposing notes to a more comfortable pitch was customary during the nineteenth century and also not eschewed by Wagner as this example shows. He possessed a substantial degree of practical dramatic experience to recognise that badly sung top notes would detract more from the performance than the omission of these notes themselves. Wagner also tolerated the transposition of longer segments as he considered the musical and theatrical effects of the score to have greater significance than the individual notes contained in his score.

This piano reduction edition<sup>7</sup> corresponds to the edition of *Tristan* contained in the critical complete edition of the musical works of Richard Wagner.<sup>8</sup> The primary reference for the complete edition was the first printed edition of the work supervised by Wagner: all erroneous passages or places requiring supplementation were undertaken following consultation of Wagner's autograph score (for details, please refer to the Critical Report of the edition<sup>9</sup>).

\* \* \*

The current piano reduction goes a step further than the complete edition in the inclusion of the above-mentioned ossia versions of the vocal parts which are directly integrated into the musical text in small type. These alternative versions are most frequently employed in the role of Tristan, but are additionally found in the vocal lines of Isolde, Brangäne und Kurwenal. Some of these ossia passages correspond to those included in the *Tristan* edition in the complete edition<sup>10</sup>, but the majority originate from a source which was then not available during the preparation of the complete edition and could therefore not be consulted.<sup>11</sup> This was a piano reduction found among the possessions of the composer Peter Cornelius whom Wagner had appointed as répétiteur for the rehearsal phase in Vienna in 1861-1863. It is fairly certain that the ossia passages in this piano reduction were created by Wagner himself as some of them are noted in his own hand. Nevertheless, we should exert caution here as the ossia passages from this edition do not all correspond to those contained in another piano reduction unfortunately only preserved in

<sup>7</sup> The piano part was adapted on the basis of the piano reduction by Karl Klindworth (Schott 1906) to the musical text of the collected edition. Alongside the meticulous new annotation of original phrasing, articulation, dynamics and instrumentation indications, the liberties taken in the older edition particularly concerning the transformation of note repetitions into tremolos, the omission of notes in runs in small print and other features no longer customary in our time have for the most part been restored to their original notation in correspondence to the score.

<sup>8</sup> Richard Wagner, Sämtliche Werke [Collected Works] Vol. 8, I-III *Tristan und Isolde*, edited by Isolde Vetter and Egon Voss, Mainz 1990-1993.

<sup>9</sup> Op. cit., Vol. III (Mainz 1993), p. 210-227.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 192ff./232.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, piano reduction by Hans von Bülow, Breitkopf & Härtel, Leipzig (Plate number 9942): Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. (Signature: \*f/Mus. WI253.Tr 1859). We offer our thanks to the library for providing us with printing permission.

fragmentary form owned by Alois Ander who took on the role of Tristan in Vienna.<sup>12</sup> It also appears that a certain degree of experimentation was undertaken with these passages: at several points, a number of different variants are provided (for example Act III, bars 681ff.). The majority of these alternatives would have been compromise solutions for Wagner, but in a few places new independent alternative versions have been discovered which deserve to be taken seriously in their own right and are eligible for performance. Several appropriate examples can be found in Act II, bar 1367f. (new text) and Act III, bars 645-650 (new rhythm) and bars 987ff/1073-1076 (new composition). Furthermore, performance instructions have been incorporated which originated in the personal copy of the Tristan vocal part belonging to Ludwig Schnorr von Carolsfeld who created the role in Munich – as mentioned above – to Wagner's particular satisfaction. These instructions have also been adopted from the Tristan edition in Wagner's complete works and are placed in square brackets.<sup>13</sup>

Wagner experimented with abridgements in *Tristan* to a greater extent than in any other of his operas since *Tannhäuser*: these have also been incorporated into this piano reduction. Five cuts to the work which were either personally undertaken or approved by Wagner have been indicated by Roman numerals.<sup>14</sup> According to the testimony of the conductor Hermann Levi, Wagner declared two of these abridgements to be final (II: Act II, bars 933-1036 and III. 1: Act III, bars 350-418). For further details, refer to the list provided in footnote 14 and in the complete edition.<sup>15</sup>

In conclusion, three transposed sections originating from Act II have been included in the appendix; the first two of these were adopted by Hans von Bülow in his revival of the work in 1869 in Munich and the third was created by Wagner himself in 1861.<sup>16</sup>

Corrections to dynamic markings in the orchestra recommended by Wagner as early as the first performance in 1865 have not been adopted.<sup>17</sup>

Interested readers will find further information on the history of origin and performance of this opera in the document volume of the Richard Wagner collected edition quoted in footnote 2.

Egon Voss  
(translated by Lindsay Chalmers-Gerbracht)

<sup>12</sup> Wagner, Sämtliche Werke Bd. 8, III (see footnote 9), p. 192ff./232.

<sup>13</sup> Op. cit., p. 195/232f.

<sup>14</sup> List of abridgements:

: Act II, bars 834-852 (rehearsals in Vienna 1861-1863)

II: Act II, bars 933-1036 (rehearsals in Vienna 1861-1863, performance in Berlin 1876, performance in Munich 1880)

III.1: Act III, bars 350-418 (Munich 1880)

III. 2a und b: Act III, bars 365-385 und 393-418 (Berlin 1876)

III. 3a und b: Act III, bars 372-383 und 393-411 (rehearsals with Ludwig Schnorr von Carolsfeld prior to the performance in Munich 1865) and bars 372-383 and 393-418 (rehearsals in Vienna 1861-1863, "Scheme" 1863 to be consulted for the preparation of the printed score)

III. 4: Act III, bars 393-418 (performance in Munich 1869)

IV: Act bars III, 597-608 (Munich 1869)

V. 1: Act III, bars 698-839 (rehearsals in Vienna 1861-1863)

V. 2: Act III, bars 714-808 (rehearsals with Schnorr 1865)

V. 3a und b: Act III, bars 783-805 und 813-825 (Munich 1869).

<sup>15</sup> Wagner, Sämtliche Werke Vol. 8, III (see footnote 9), p. 186-189/229ff.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 190f./231f.

<sup>17</sup> Op. cit., p. 196-208.

## Avant-propos

Friedrich Nietzsche qualifia *Tristan et Isolde* de « véritable opus metaphysicum de tout art ». Il faisait ainsi allusion au fait que cet opéra raconte, certes, l'histoire d'un amour tragique et malheureux mais que l'accomplissement de l'amour – et ceci constitue une caractéristique essentielle de l'œuvre – semble retranché dans une sphère détachée de ce monde et de son intelligibilité rationnelle. Cette toile de fond repose sur la philosophie pessimiste d'Arthur Schopenhauer que Wagner a découvert au cours de l'automne 1854. Dans le sous-titre, l'œuvre est appelée « action », ce que Wagner comprenait comme une traduction du mot grec « drama ». Cela lui permettait de dire que *Tristan* n'était pas un opéra au sens traditionnel du terme. Ce sous-titre résonne pourtant comme une provocation délibérée, car l'œuvre exclut, sur de longs passages, ce qui justement correspond au vocable « action » selon l'interprétation courante, notamment dans le deuxième acte, dans lequel – comme Wagner l'a lui-même écrit – il n'y a « presque rien à voir »<sup>1</sup>. L'action se déroule pour ainsi dire à l'intérieur des personnages. Leur psychisme prédomine sur leur apparence physique, l'insaisissable et l'ambiguïté sont plus significatifs que ce qui s'avère intelligible pour la raison humaine. Ce n'est pas un hasard si Wagner est marqué par l'idée paradoxale, mais extrêmement bien adaptée à sa musique de « l'art profond du silence résonnant »<sup>2</sup> lorsqu'il écrit le deuxième acte. C'est également lors de la composition du deuxième acte qu'il crée la notion de « l'art de la transition »<sup>3</sup>, devenue célèbre. Tout comme la non moins célèbre « mélodie infinie », « l'art de la transition » représente bien plus une épreuve pour l'auditeur - et surtout une directive et une exigence pour le musicien exécutant - qu'une conception propre à l'analyse rationnelle. Ces notions fort suggestives déterminent la tâche.

Les biographes, parmi les exégètes de *Tristan*, établissent un lien, évident depuis toujours, entre l'histoire d'amour de Wagner avec sa muse Mathilde Wesendonck. On ne nierait pas que celui-ci demeure superficiel. Toutefois, il est également possible d'avoir une autre vision des faits. On ne peut exclure que Wagner se soit à nouveau laissé entraîner en 1857 par l'amour porté à Mathilde Wesendonck, qui connut sa première apogée dès 1854, car il avait besoin de l'exaltation émotionnelle déclenchée par cet amour comme stimulant pour créer son œuvre.

Wagner connaissait le sujet de *Tristan* depuis sa jeunesse. Il approfondit cette connaissance lors de son séjour à Dresde de 1842 à 1849 lorsqu'il constitue une bibliothèque importante de littérature ancienne qui comprend trois éditions de la légende celtique de *Tristan* composée par Gottfried de Strasbourg. Cependant, ce n'est qu'au cours de l'automne 1854 que Wagner s'inspire de ce thème pour créer un opéra. La raison directe et extérieure serait due à l'adaptation du drame par son ami Karl Ritter. Le plan de Wagner consistait, en premier lieu, à éléver un « monument » à l'amour, « au plus beau de tous les rêves », comme il l'écrit à Franz Liszt en décembre 1854<sup>4</sup>. Une ébauche de texte qui aurait été écrite au cours de l'automne 1854 n'a malheureusement pas été conservée<sup>5</sup>. Puis, la conception de l'amour semble avoir changé : « Au plus beau de tous les rêves » succède « l'amour, cette effroyable torture », comme on peut le lire dans une lettre datée du mois d'août 1856<sup>6</sup>.

La situation financière désastreuse dans laquelle se trouve Wagner constitue un deuxième élément déclencheur, lorsqu'au printemps 1857, la maison d'édition Breitkopf & Härtel se retire du projet uto-pique et irréaliste du *Ring des Nibelungen* [*L'Anneau du Nibelung*]. Un opéra simple, sans grandes exigences et facile à représenter devait l'aider à sortir de cette situation. *Tristan et Isolde* s'y prêtait bien. Cependant, l'œuvre ne fut pas réalisée aussi rapidement que l'avait escompté Wagner. En effet, depuis la rédaction de l'ébauche en prose, qu'il débute le 20 août 1857, jusqu'à sa finition, près de deux années s'écoulent. La partition est achevée le 6 août 1859 à Lucerne. Comme elle est gravée au cours de sa réalisation, elle peut être éditée en 1860. Or, le calcul de Wagner s'avère faux. L'œuvre n'est ni simple ni

<sup>1</sup> Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen [Écrits et poèmes complets], Leipzig, sans date, Édition populaire, Vol. IX, p. 307.

<sup>2</sup> Richard Wagner, Sämtliche Werke Bd. 27, Dokumente und Texte zu "Tristan und Isolde" [Œuvres complètes Vol. 27, Documents et textes relatifs à « *Tristan et Isolde* »], éd. par Gabriele E. Meyer et Egon Voss, Mayence 2008, p. 51 (Document 105).

<sup>3</sup> Ibid., p. 88 et suiv. (Document 225).

<sup>4</sup> Ibid., p. 20 (Document 4). Sur les débuts du *Tristan* de Wagner cf. Egon Voss, "Die schwarze und die weiße Flagge". Zur Entstehung von Wagners 'Tristan' [Sur la création du 'Tristan' de Wagner], dans : Archiv für Musikwissenschaft [Archives en musicologie] 54 (1997), p. 210-227.

<sup>5</sup> Ibid., p. 19 et suiv. (Document 3).

<sup>6</sup> Ibid., p. 22 (Document 11).

facile à représenter. Bien au contraire : une tentative pour la mettre en scène à Vienne (1861-1863) échoue et lui octroie la réputation d'être impossible à jouer. Même la première représentation de 1865 à Munich avec Ludwig Schnorr von Carolsfeld, admiré de Wagner, dans le rôle-titre ne permet pas à l'œuvre de s'imposer. Du vivant de Wagner, outre les reprises à Munich, seules ont lieu des représentations à Weimar (1874), Berlin (1876), Königsberg (1881), Leipzig, Londres et Hambourg (1882).

C'est ainsi qu'un mythe est né autour de *Tristan*. Le caractère exceptionnel de la composition dans laquelle Wagner s'aventura (en terre inconnue) et influença durablement l'histoire de la musique correspond aux efforts considérables qui ont dû être déployés pour représenter l'œuvre. Le fait que Schnorr von Carolsfeld chante la partie de Tristan dans son intégralité en 1865 surprend Wagner. Puis, la mort subite de Schnorr, quelques semaines après la quatrième représentation de Munich, le consterne et lui cause même une frayeur superstitieuse. La nostalgie de la mort qui traverse l'œuvre avait, semble-t-il, affecté ses protagonistes et Wagner se demandait sérieusement s'il ne devait pas la retirer. Son incertitude à l'égard de *Tristan* se révèle notamment dans le fait que, jusqu'à la fin de sa vie, il pensera à remanier l'œuvre. Quelques détails nous sont transmis à ce sujet ; ils concernent avant tout les coupures et les retouches liées à l'instrumentation. À ce propos, les versions comprenant des passages d'ossia dans les parties chantées, que Wagner a effectuées pour les répétitions de Vienne de 1861 à 1863, prennent de l'importance. De telles « transpositions ponctuelles », comme on disait à l'époque, étaient couramment pratiquées au XIX<sup>e</sup> siècle et comme l'exemple le montre, Wagner ne s'en est pas privé. Il était suffisamment praticien des arts de la scène pour savoir qu'il serait plus nuisible de garder une note aiguë mal chantée que de la supprimer. Wagner a également toléré les transpositions de passages plus longs car, pour lui, l'effet musical et théâtral importait plus que la notation musicale alphabétique.

La présente réduction pour piano<sup>7</sup> est conforme à l'édition du *Tristan* contenue dans l'édition critique des œuvres musicales complètes de Richard Wagner<sup>8</sup> dont la première impression, supervisée par Wagner en personne, s'est avérée déterminante. Elle a été toutefois totalement corrigée à l'aide de la partition autographe de Wagner, dans les passages où il était nécessaire de la compléter ou d'en rectifier les erreurs (pour de plus amples détails, voir le commentaire critique de l'édition<sup>9</sup>).

\* \* \*

La réduction pour piano présentée ici dépasse l'édition complète des œuvres, car elle inclut les versions d'ossia évoquées ci-dessus directement dans les parties chantées - en petits caractères. Celles-ci concernent principalement la partie de *Tristan*, mais également celles d'*Isolde*, de *Brangäne* et de *Kurwenal*. Elles reposent, d'une part, sur l'édition de *Tristan* contenue dans l'édition complète des œuvres musicales<sup>10</sup>, mais proviennent - pour une plus grande part - d'une source qui ne pouvait être prise en compte dans l'édition complète car elle ne lui était pas encore accessible<sup>11</sup>. Il s'agit en l'occurrence d'une réduction pour piano appartenant au compositeur Peter Cornelius qui, sur ordre de Wagner, jouait le rôle de co-répétiteur pendant les répétitions de Vienne de 1861 à 1863. On peut certainement affirmer que les versions d'ossia qui figurent dans la présente réduction pour piano proviennent bien de Wagner puisqu'elles sont notées de sa propre main dans certains passages. La prudence reste cependant de mise. Les versions léguées ici ne sont pas conformes d'un bout à l'autre à celles de la réduction pour piano de l'interprète viennois de *Tristan*, Alois Ander, et dont on ne connaît que certains extraits<sup>12</sup>. En outre, il semble que ces versions d'ossia ont servi à l'expérimentation. Dans quelques passages, plusieurs d'entre elles sont disponibles (voir, p.ex. l'acte III, M. 681 et suiv.). Pour Wagner, la plupart d'entre elles n'auront représenté que des solutions de dernier recours. Pourtant on a également découvert des nouvelles versions qui ont leur propre caractère et valent tout à fait la peine d'être prises au sérieux, c'est-à-dire, d'être

<sup>7</sup> La partie pour piano a été harmonisée avec la partition de l'édition complète grâce à la réduction de Karl Klindworth (Schott 1906). Outre la réécriture méticuleuse du phrasé, de l'articulation et de la dynamique de l'original, les libertés de l'ancienne édition qui ne sont plus d'usage aujourd'hui, telles que la transformation des répétitions en trémolos, l'éisión de notes dans de courts passages rapides ou similaire reposent dans une large mesure sur la partition.

<sup>8</sup> Richard Wagner, Sämtliche Werke Vol.8, I-III *Tristan und Isolde*, éd. par Isolde Vetter et Egon Voss, Mayence 1990-1993.

<sup>9</sup> Ibid., Vol. III (Mayence 1993), p. 210-227.

<sup>10</sup> Ibid., p.192 et suiv. /232.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Réduction pour piano de Hans von Bülow, Breitkopf & Härtel, Leipzig (numéro de plaque 9942): Houghton Library de l'Université Harvard, Cambridge, Mass. (Référence : \*fMus. WI253.Tr 1859). Nous adressons ici nos remerciements à la bibliothèque qui nous a donné l'autorisation d'imprimer.

<sup>12</sup> Wagner, Sämtliche Werke Vol. 8, III (cf. note 9), p. 192 et suiv. /232.

interprétées. Pour citer quelques exemples : Acte II, M. 1367 et suiv. (nouveau texte), Acte III, M. 645 à 650 (nouveau rythme), M. 987 et suiv. /1073 à 1076 (nouvelle composition).

Les indications pour l'exécution provenant de l'exemplaire personnel sur la partie de *Tristan* de Ludwig Schnorr von Carolsfeld, qui a lui-même tenu ce rôle lors de la première représentation de Munich en 1865, à savoir – comme évoqué précédemment – à l'entière satisfaction de Wagner, apportent des informations complémentaires. Ces indications sont également issues de l'édition de *Tristan* contenue dans l'édition complète des œuvres de Wagner<sup>13</sup> ; elles figurent entre crochets.

En outre, nous devons prendre en compte le fait que, dans *Tristan*, Wagner a expérimenté les coupures comme il ne l'avait jamais fait dans aucune autre de ses œuvres après *Tannhäuser*. Cinq coupures sont indiquées en chiffres romains. Wagner les a écrites de sa propre main ou les a approuvées<sup>14</sup>. Selon le témoignage du chef d'orchestre Hermann Levi, il en déclara même deux comme définitives (II : Acte II, M. 933-1036 et III. 1 : Acte III, M. 350-418). Pour de plus amples détails, voir la liste de la note 14 ainsi que l'édition complète<sup>15</sup>.

Enfin, l'annexe mentionne trois passages transposés, issus de l'acte II ; les deux premiers effectués par Hans von Bülow pour la reprise de l'œuvre à Munich en 1869 et le troisième par Wagner lui-même au cours de l'année 1861<sup>16</sup>.

Nous avons renoncé à l'ajout des retouches relatives à la dynamique de l'orchestre que Wagner avait ordonnées pour la première représentation en 1865<sup>17</sup>.

Le lecteur intéressé découvrira d'autres informations sur la création et l'interprétation de l'œuvre dans le volume des documents indiqué à la note 2 de l'édition complète des œuvres de Richard Wagner.

Egon Voss  
(Traduction : Dominique de Montaignac)

<sup>13</sup> Ibid., p. 195/232 et suiv.

<sup>14</sup> Liste des coupures :

: Acte II, M. 834-852 (Répétitions de Vienne de 1861 à 1863)

II : Acte II, M. 933-1036 (Répétitions de Vienne de 1861 à 1863, représentation de Berlin en 1876, représentation de Munich en 1880)

III.1 : Acte III, M. 350-418 (Munich, 1880)

III. 2a et b : Acte III, M. 365-385 et 393-418 (Berlin, 1876)

III. 3a et b : Acte III, M. 372-383 et 393-411 (répétitions avec Ludwig Schnorr von Carolsfeld avant la première de Munich 1865) et M. 372-383 et 393-418 (répétitions de Vienne de 1861 à 1863, « schéma » 1863, d'après lequel la partition imprimée devait être configurée)

III. 4 : Acte III, M. 393-418 (représentation de Munich en 1869)

IV : Acte III, M. 597-608 (Munich, 1869)

V. 1 : Acte III, M. 698-839 (répétitions de Vienne de 1861 à 1863)

V. 2 : Acte III, M. 714-808 (répétitions avec Schnorr, 1865)

V. 3a et b : Acte III, M. 783-805 et 813-825 (Munich, 1869).

<sup>15</sup> Wagner, Sämtliche Werke Vol. 8, III (cf. note 9), p. 186-189/229 et suiv.

<sup>16</sup> Ibid., p. 190 et suiv. /231et suiv.

<sup>17</sup> Ibid., p. 196-208.

## Personen der Handlung

Tristan  
König Marke  
Isolde  
Kurwenal  
Melot  
Brangäne  
Ein Hirt  
Ein Steuermann  
Schiffsvolk, Ritter und Knappen

## Schauplatz der Handlung

Erster Aufzug: Zur See auf dem Verdeck von Tristans Schiff, während der Überfahrt von Irland nach Kornwall  
Zweiter Aufzug: In der Königlichen Burg Markes in Kornwall  
Dritter Aufzug: Tristans Burg in Bretagne

## Gesangspartien

Sopran: Isolde, Brangäne  
Tenor: Tristan, Melot, Junger Seemann, Hirt  
Bariton: Kurwenal, Steuermann  
Baß: Marke  
Männerchor: 1. und 2. Tenor und 1. und 2. Baß

## Besetzung des Orchesters

Kleine Flöte, 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, Pauken, Schlagzeug (Triangel, Beckenpaar), Harfe, Streicher  
(12-12-8-8-6)

Auf dem Theater: Englisch Horn, 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen

## Im Klavierauszug verwendete Instrumentenabkürzungen

kFl (kleine Flöte), Fl (Flöte), Ob (Oboe), EH (Englisch Horn), Kl (Klarinette), Bkl (Baßklarinette), Fg (Fagott), Hr (Horn), Tr (Trompete), Pos (Posaune), Btb (Baßtuba), Pk (Pauke), Hf (Harfe), VI (Violine), Br (Bratsche), Vc (Violoncello), Kb (Kontrabaß); Hbl (Holzbläser), Bl (Bläser), Bbl (Blechbläser), Str (Streicher), gO (ganzes Orchester).

# Inhalt

Erster Aufzug . . . . .	1
Einleitung 1	
Einleitung (erleichterte Bearbeitung) 9	
Erste Szene . . . . .	14
Seemann: Westwärts schweift der Blick 14	
Zweite Szene . . . . .	25
Seemann: Frisch weht der Wind 25	
Kurwenal: Hab acht, Tristan! 32	
Dritte Szene . . . . .	40
Brangäne: Weh, ach wehe! dies zu dulden! 40	
Isolde: Wie lachend sie mir Lieder singen 45	
Isolde: O blinde Augen! 56	
Brangäne: Welcher Wahn! Welch eitles Zürnen! 62	
Schiffsvolk: Ho! he! ha! he! Am Untermast die Segel ein! 72	
Vierte Szene . . . . .	73
Kurwenal: Auf! Auf! Ihr Frauen! Frisch und froh! 73	
Isolde: Herr Tristan trete nah 85	
Fünfte Szene . . . . .	86
Isolde: Nicht da war's, wo ich Tanris barg 91	
Tristan: War Morold dir so wert 98	
Isolde: Du hörst den Ruf? Wir sind am Ziel 105	
Tristan: Los den Anker! Das Steuer dem Strom! 108	
Isolde, Tristan: Tristan! Isolde! Treuloser Holder! 113	
Kurwenal: Heil Tristan! Glücklicher Helden! 123	
Zweiter Aufzug . . . . .	128
Einleitung 128	
Erste Szene . . . . .	131
Isolde: Hörst du sie noch? 132	
Brangäne: Der deiner harrt,- o hör mein Flehen! 137	
Isolde: Die im Busen mir die Glut entfacht 152	
Zweite Szene (Tristan und Isolde) . . . . .	158
Isolde, Tristan: Isolde! Tristan! Geliebter! 158	
Tristan: Das Licht! O dieses Licht, wie lang verlosch es nicht! 169	
Isolde: O eitler Tagesknecht! 184	
Tristan: O Heil dem Tranke! 192	
Tristan, Isolde: O sink hernieder, Nacht der Liebe 202	
Brangäne: Einsam wachend in der Nacht 209	
Isolde, Tristan: O ew'ge Nacht 229	
Dritte Szene . . . . .	241
Kurwenal: Rette dich, Tristan! 241	
Marke: Testest du's wirklich? Wähnst du das? 244	
Tristan: O König, das kann ich dir nicht sagen 256	
Dritter Aufzug	
Erste Szene . . . . .	265
Hirt: Kurwenal! He! Sag, Kurwenal! 266	
Tristan: Dünkt dich das? Ich weiß es anders 277	
Tristan: Isolde kommt! 292	
Kurwenal: Mein Herre! Tristan! Schrecklicher Zauber! 313	
Tristan: Das Schiff? Siehst du's noch nicht? 315	
Tristan: Kurwenal, treuester Freund! 327	
Zweite Szene . . . . .	330
Tristan: O diese Sonne! 331	
Isolde: Ich bin's, ich bin's, süßester Freund! 337	
Dritte Szene . . . . .	342
Hirt: Kurwenal! Hörl! Ein zweites Schiff. 342	
Isolde: Mild und leise wie er lächelt 354	

## Anhang

Zweiter Aufzug Zweite Szene T. 563-718 .....	363
Transposition um einen Ganzton nach unten	
München 1869	
Zweiter Aufzug Zweite-Dritte Szene T. 1451-1634 .....	379
Transposition um einen Ganzton nach unten	
München 1869	
Zweiter Aufzug Dritte Szene T. 1910-1994 .....	395
Transposition um einen Ganzton nach oben	
Wiener Proben 1861-1863	