

TRISTAN GENERATION

JULIETTE JOURNAUX

α



MENU

- > TRACKLIST
- > TEXTE FRANÇAIS
- > ENGLISH TEXT
- > DEUTSCHER TEXT



TRISTAN GENERATION

JULIETTE JOURNAUX

RICHARD WAGNER (1813-1883)

TRISTAN UND ISOLDE, WWV 90

- 1 The Potion Scene* 6'07

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

GURRE-LIEDER

- 2 Prelude (transcription Alban Berg) 6'41

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY (1871-1942)

FANTASIEN ÜBER GEDICHTE VON RICHARD DEHMEL, OP.9

- 3 I. Stimme des Abends 3'21
4 II. Waldseligkeit 5'14
5 III. Liebe 2'44
6 IV. Käferlied 1'40

WALTER BRAUNFELS (1882-1954)

DIE VÖGEL, OP.30

- 7 Prelude* 3'24

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY

- 8 PSALM 23, OP.14* 9'27

HUGO WOLF (1860-1903)

MÖRIKE-LIEDER

- 9 Verborgenheit* 2'53

FRANZ LISZT (1811-1886)

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES III, S.173

- 10 Cantique d'amour 7'56

RICHARD WAGNER

TRISTAN UND ISOLDE, WWV 90

- 11 Brangänes Ruf* 3'46

ARNOLD SCHOENBERG

4 LIEDER, OP.2

- 12 Schenk mir deinen goldenen Kamm* 3'04

FRANZ SCHREKER (1878-1934)

DIE GEZEICHNETEN

- 13 Prelude* 9'43

ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897-1957)

DIE TOTE STADT, OP.12

- 14 Tanzlied des Pierrot* 3'55

TOTAL TIME: 70'00

JULIETTE JOURNAUXPIANO

*Transcription Juliette Journaux

TRISTAN GENERATION

PAR JULIETTE JOURNAUX

« Pour qu'une importante production de l'esprit puisse exercer sur-le-champ une action profonde et vaste, il doit y avoir une parenté secrète, et même une harmonie, entre le destin individuel de son auteur et le destin collectif de la génération contemporaine. »

Thomas Mann, *La Mort à Venise*

Ce récital est une déclaration d'amour au postromantisme germanique, style musical né au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Cette musique, sensuelle et expressive, joue un jeu dangereux. Elle ose le mariage de notions antithétiques, ou du moins que tout semble opposer : le sublime et le trivial, la beauté et l'horreur, l'extase et l'angoisse, le divin et le charnel.

Ces combinaisons surprenantes prennent vie de façon très concrète dans l'écriture musicale, par l'émancipation progressive des structures classiques, l'omniprésence du chromatisme et l'usage décomplexé de la dissonance. Les limites de la tonalité sont alors repoussées, le système d'organisation des sons autour d'un pôle d'attraction principal stable est bouleversé. Désirant questionner et dépasser les frontières morales alors très présentes, les compositeurs réinventent leur langage musical, les règles héritées s'estompent et se brouillent peu à peu. Le postromantisme trouble l'eau claire.

Né au cœur d'une effervescence intellectuelle exceptionnelle, il s'empare avec une acuité nouvelle des débordements du désir, des tensions intérieures, des zones troubles de la conscience. Et parce qu'il aborde l'humain sans jugement moral, en s'appuyant d'abord sur ce qui le bouleverse et le tourmente, ce répertoire continue de résonner avec puissance à nos oreilles contemporaines. Cette musique ne cherche ni la pureté, ni l'apaisement, elle embrasse l'instabilité et l'ambivalence. Ces tensions s'incarnent de manière particulièrement saisissante dans une œuvre dont l'onde de choc traverse toute la fin du XIX^e siècle : *Tristan und Isolde*.

Le 10 juin 1865 à Munich est créé *Tristan und Isolde*, opéra en trois actes de Richard Wagner. La première mention de ce projet apparaît dans une lettre adressée à Franz Liszt en 1854, dans laquelle Wagner confie n'avoir « jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour » et vouloir élever à ce rêve un monument musical. Mais de ce rêve intime va naître une œuvre bien plus sombre et tourmentée. Il le confie lui-même en 1859 à son amie et muse Mathilde Wesendonck, à qui il voue un amour impossible : « Mon enfant, ce Tristan sera quelque chose de terrible ! (...) Je crains que l'opéra ne soit interdit. (...) Il a fallu que j'aïlle si loin ! Ah malheur ! »

Tristan und Isolde naît ainsi d'une passion empêchée, d'un désir sans résolution. Et c'est ce même principe dramatique qui sous-tend cet opéra, qui narre l'amour interdit des deux protagonistes. Pendant quatre heures, Wagner parvient à maintenir l'auditeur dans un état de tension continue grâce à un usage inédit du chromatisme. Le demi-ton, plus petit intervalle de notre système musical, devient ici un moyen de faire glisser la musique en permanence sans jamais lui permettre de retrouver son centre de gravité habituel. Si Wagner retarde sans cesse la résolution harmonique, s'il évite les cadences parfaites conclusives, c'est pour épouser les mouvements du désir de Tristan et d'Isolde, inextinguible, traversé de contradictions. Le chromatisme envahit à la fois l'harmonie et la ligne mélodique. Les plans sonores se confondent en un seul flux continu, symbole de la fusion amoureuse, la musique devient un magma sonore et suggestif. L'instabilité harmonique n'est plus seulement un procédé d'écriture : elle devient la traduction même des bouleversements psychiques des personnages du drame. Ce geste artistique radical fera de *Tristan* une météorite dans le ciel musical, et toute une génération de compositeurs naîtra dans son sillage.

Plusieurs décennies après la création de *Tristan*, le « cas Wagner » passionne toujours les intellectuels et les mélomanes occidentaux, notamment dans la Vienne cosmopolite, où de jeunes compositeurs s'inscrivent fièrement dans les pas du maître. Parmi eux, Hugo Wolf (né en 1860), Alexander von Zemlinsky (1871), Arnold Schoenberg (1874), Franz Schreker (1878), Walter Braunfels (1882) et plus tard, Erich Wolfgang Korngold (1897). Certains naissent à quelques rues d'écart, dans le quartier juif de Leopoldstadt, d'autres à Francfort ou à Brunn mais tous se retrouvent à Vienne, au conservatoire, dans les cafés ou au concert. Ils sont collègues, amis ou même beaux-frères (Schoenberg épouse la sœur de Zemlinsky).

Ces compositeurs s'émancipent peu à peu du romantisme allemand, incarné par le dernier grand maître en la matière : Johannes Brahms. Ils sont portés par des courants artistiques et intellectuels qui défendent de nouvelles formes d'expression. On pense notamment au mouvement Sécession mené par Gustav Klimt à Vienne, à partir de 1897, qui combat le conservatisme esthétique et étatique.

Si, du côté des arts visuels, le mouvement s'organise autour d'expositions au palais de la Sécession et de la revue *Ver Sacrum*, le monde musical n'est pas en reste. Cette effervescence est structurée et présentée au public mélomane par l'Association des compositeurs viennois, société de concerts privée portée par les compositeurs Schoenberg, Zemlinsky et Posa à partir de 1904. Elle organise des concerts de musique contemporaine à contre-courant du conservatisme ambiant. Tous sont des héritiers de Wagner, et de *Tristan et Isolde* en particulier, où il n'est plus ni de Dieu (*Tannhäuser*), ni de héros (Siegfried, héros de la Tétralogie du *Ring*).

Tristan est une œuvre du crépuscule et de la sensualité. Dans son livret comme dans l'écriture musicale, l'opéra parle d'interdit, de jouissance, de la fusion terrible des pulsions de vie et de mort. Dans cette continuité, les compositeurs postromantiques placent l'onirisme, l'extase, l'équivoque au centre de leurs œuvres. Les débuts de la psychanalyse à cette même période développent un vocabulaire spécifique et leurs donnent donc des clés de compréhension et d'expression pour aborder le domaine de l'inconscient et de ses troubles.

Cette génération d'artistes expressionnistes incarne une avant-garde souvent perçue comme un tremplin vers la modernité représentée par la Seconde École de Vienne. Seize ans seulement séparent les derniers lieder de Brahms (1896) du *Pierrot lunaire* de Schoenberg (1912). Seize années d'une densité créative extraordinaire auront suffi pour bouleverser les principes, les théories, l'ordre et la hiérarchie des sons et des structures. On a pourtant trop vite fait de cataloguer les postromantiques comme de simples compositeurs de transition avant la révolution de l'atonalité menée par Schoenberg. Or, cette période n'est pas seulement une étape vers la suite, elle constitue un style artistique en soi.

C'est dans ce climat d'émulation — et pour ainsi dire de contamination par le wagnérisme de *Tristan* — que s'écrit la musique de ce programme.

La scène du philtre de *Tristan* marque le début de notre parcours. Ce moment de bascule dramatique donne à entendre la désinhibition du désir qui libère alors son pouvoir d'enivrement et sa toxicité.

Lorsque Schoenberg compose le Prélude de ses *Gurrelieder*, *Tristan* a déjà été assimilé. Le chromatisme demeure, la sensualité aussi, mais la texture devient liquide, la lumière circule autrement et le centre de gravité tonal lui-même semble peu à peu se dérober. Deux grands thèmes s'enveloppent dans une nappe sonore continue où la dissonance cesse d'être un événement dramatique pour devenir un état permanent. Ailleurs, la superposition d'accords parfaits majeur et mineur fait entendre une tension désormais intégrée au flux même du discours musical, comme si l'instabilité appartenait désormais à la nature même de l'expression amoureuse.

Chez Zemlinsky, notamment dans les *Fantasien* op. 9, l'héritage de Brahms reste perceptible : sens de la forme brève, présence centrale de la nature, structure tonale héritée du romantisme allemand. Mais cette matière se charge d'un chromatisme plus libre créant ainsi une matière dense, polyphonique, intriquée. Le Prélude des *Vögel* de Braunfels prolonge encore cette lumière postromantique dans une direction plus figurative : les chants d'oiseau y deviennent surfaces vibrantes et reflets changeants.

Avec le Psaume 23 de Zemlinsky, le célèbre texte religieux « Le Seigneur est mon berger » devient le lieu d'un mélange singulier d'extase et d'inquiétude. L'extase spirituelle n'y exclut ni la noirceur ni la tension, elle les appelle même. La trajectoire musicale s'y organise en trois épisodes : la confiance pastorale du début, l'ombre de la mort au centre, puis la promesse finale de consolation. Il n'y a pas un climax, mais trois (!), comme si l'expérience mystique exigeait d'être approchée par vagues, par élans répétés vers une lumière toujours différée. Hugo Wolf représente peut-être le point d'équilibre le plus subtil entre héritage brahmsien et influence wagnérienne. Dans *Verborgenheit*, le chromatisme est concentré, intériorisé : l'intensité ne passe plus par la masse sonore, mais par la miniature.

Le retour à Liszt dessine une autre figure de l'amour, plus anciennement romantique, moins ouvertement charnelle. Dans le *Cantique d'amour*, on trouve déjà les germes du langage wagnérien, avec un chromatisme actif mais qui demeure inscrit dans une logique tonale encore stable : la tension y reste une promesse de résolution.

L'appel de Brangäne, la servante d'Isolde, introduit une autre voix : celle de l'amour dénué de passion ou de désir. Au contraire, elle sait cette nuit d'amour porteuse d'un élan de mort. Brangäne n'incarne ni le destin ni le divin. Elle est la protection, le foyer et peut-être aussi symboliquement un dernier appel du romantisme.

Dans *Schenk mir deinen goldenen Kamm*, Schoenberg embrasse complètement l'ambivalence du désir : pureté et sensualité, mère et amante, prière et ardeur.

Enfin, le prélude des *Gezeichneten* de Schreker pousse ce langage à son point d'incandescence, voire de saturation. Le beau embrasse le repoussant, le liquide se mêle au poisseux, l'or et le plomb coexistent dans une substance insaisissable où fanfares et orgies se confondent.

Avec le *Tanzlied des Pierrot*, pour terminer, le postromantisme donne à entendre d'autres fruits. À côté de la Seconde École de Vienne et de l'atonalité, il engendre aussi un théâtre lyrique généreux qu'incarne Korngold, avec ses thèmes immédiatement reconnaissables, ses valse viennoises transfigurées — et bientôt l'invention de la musique de film hollywoodienne.

Dans l'espace intime qu'offre le piano seul, je souhaitais rendre hommage à ces expressionnistes, ces explorateurs de la tonalité et de l'imaginaire. Le répertoire de ce programme est majoritairement écrit pour de grands orchestres, des voix lyriques et même du chœur. Ces transcriptions ne cherchent pas à mettre une pédale de sourdine sur ce répertoire, mais à l'offrir à un éclairage neuf. Lorsqu'il s'agit de grandes formations, la transcription permet de mettre en valeur la richesse et la modernité du langage harmonique. Une dissonance jouée par un violoncelle et un hautbois crée certes une tension, mais cette même dissonance sur un clavier, où les sons coïncident sans différence de timbre, devient d'autant plus saisissante. Le piano permet alors de révéler les prises de risque, les fulgurances des compositeurs de cette période en donnant à entendre sur un clavier la richesse saisissante de leur langage. Ce programme souhaite mettre en exergue ce qui m'a fascinée à la première écoute de *Tristan*, des *Gurre-Lieder* ou *Die Gezeichneten* : la sensation d'inhaler un parfum capiteux, enivrant et dangereusement addictif.

TRISTAN GENERATION

BY JULIETTE JOURNAUX

ENGLISH

“For a great work of the mind to have an immediate, profound and far-reaching impact, there must be a secret kinship, indeed a harmony, between the individual destiny of its author and the collective destiny of the contemporary generation.”

Thomas Mann, *Death in Venice*

This recital is a declaration of love for German post-Romanticism, a musical style that emerged at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. This sensual and expressive music plays a dangerous game, as it dares to bring together contradictory concepts – or at least those that appear to be: the sublime and the trivial, beauty and ugliness, ecstasy and anguish, the divine and the carnal.

These surprising combinations come to life in a very tangible way in the music of the time through a gradual liberation from classical structures, omnipresent chromaticism and an uninhibited use of dissonance. The boundaries of tonality were pushed further and further away and the system of organising sound around a stable central pole of attraction was overturned. Composers sought to challenge and transcend the moral boundaries that were so prevalent at the time by reinventing their musical language at the same time as traditionally accepted rules gradually faded and became blurred. Post-Romanticism muddled the waters.

This repertoire was created during a period of exceptional intellectual ferment and explores the excesses of desire, inner tensions and the murky realms of consciousness with an innovative acuity of perception. This repertoire continues to resonate powerfully with our contemporary ears because it regards humanity without any moral judgement, focusing first and foremost on what unsettles and torments us. This music sought neither purity nor tranquillity, but rather embraced instability and ambivalence. These tensions are embodied in a particularly striking manner in a work whose shockwaves reverberated throughout the late 19th century: *Tristan und Isolde*.

Richard Wagner's *Tristan und Isolde*, an opera in 3 acts, was first performed in Munich on 10 June 1865. The first mention of this project appears in a letter from Wagner to Franz Liszt in 1854, in which he confides that he had "never tasted the true happiness that love brings" and wished to erect a musical monument to this dream. A far darker and more tormented work, however, was destined to emerge from this dream of intimacy. He confided this to his muse Mathilde Wesendonck, for whom he harboured an impossible love, in 1859: "My child, this Tristan will be something terrible! (...) I fear the opera will be banned. (...) I had to go so far! Woe!"

The origins of *Tristan und Isolde* lie in thwarted passion and unfulfilled desire — and this is also the theme of the drama: a forbidden love between the two protagonists. Wagner keeps the listener in a state of constant tension during four hours of music through an unprecedented use of chromaticism. The semitone, the smallest interval in our musical system, here becomes a means of constantly shifting the music without ever allowing it to return to its usual tonal centre. Wagner ceaselessly delays harmonic resolution and avoids conclusive perfect cadences to depict the shifts of Tristan and Isolde's desire, unquenchable and riven with contradictions. Chromaticism pervades both the harmony and the melodic line and his soundscapes merge into a single continuous flow that symbolises the fusion of love; the music becomes a white-hot magma of sound. Harmonic instability is no longer merely a compositional technique, but embodies the psychological upheavals experienced by the lovers. This radical artistic gesture made *Tristan* into a comet in the musical sky, and a whole generation of composers emerged in its wake.

The case of Wagner, to use Nietzsche's term, continued to fascinate Western intellectuals and music lovers for several decades after the premiere of *Tristan*; this was particularly evident in cosmopolitan Vienna, where young composers proudly followed in the master's footsteps including Hugo Wolf (born in 1860), Alexander von Zemlinsky (1871), Arnold Schoenberg (1874), Franz Schreker (1878), Walter Braunfels (1882), and later, Erich Wolfgang Korngold (1897). Some were born just a few streets apart in the Jewish quarter of Leopoldstadt, others in Frankfurt or Brno, but they all ended up in Vienna, meeting at the conservatoire, in the cafés and at concerts. They were colleagues, friends or even brothers-in-law: Schoenberg had married Zemlinsky's sister.

These composers gradually broke away from German Romanticism and its embodiment in Johannes Brahms, the last great master of the genre. They were inspired by artistic and intellectual movements that championed new forms of expression such as the Secession movement led by Gustav Klimt in Vienna from 1897 onwards and its fight against aesthetic and political conservatism.

For the visual arts, the movement centred on exhibitions at the Secession building and the journal *Ver Sacrum*. The musical world, however, was not to be outdone; the Association of Viennese Composers, a private concert society spearheaded by the composers Schoenberg, Zemlinsky and Posa from 1904 onwards, structured and presented this new effervescence to audience by organising concerts of contemporary music that went against the prevailing conservatism. All were heirs to Wagner, and to *Tristan und Isolde* in particular, Wagner's one opera in which there is neither a divinity nor a heroic central figure.

Tristan is a work of crepuscular sensuality. The opera's libretto and music both explore taboos, sensual pleasure, and the terrifying fusion of the instincts of life and death. Post-Romantic composers placed dreamlike atmospheres, ecstasy, and ambiguity at the heart of their works. The emergence of psychoanalysis during this same period developed a particular vocabulary that gave them the means to understand and to express what they found as they explored the realm of the unconscious and its disturbances.

This generation of Expressionist artists represents an avant-garde that is often seen as a stepping stone towards the modernity embodied by the Second Viennese School. A mere sixteen years separate Brahms's final Lieder (1896) from Schoenberg's *Pierrot lunaire* (1912). Sixteen years of extraordinary creative intensity were enough, however, to overturn the principles, theories, order and hierarchies of sound and structure. We should not be too quick to categorise the post-Romantics as mere transitional composers preceding the atonal revolution led by Schoenberg. This period is not merely a step towards what followed but it also constitutes an artistic style in its own right. The music in this programme was composed within this climate of emulation and, we might say, also of contamination by Wagner's *Tristan*.

The scene of the love potion in *Tristan und Isolde* marks the beginning of our journey. This turning-point in the drama allows us to hear the unbridled nature of desire and the intoxicating power and toxicity that it unleashes.

Tristan und Isolde had already been assimilated into the musical language of the time when Schoenberg composed the Prelude to his *Gurre-Lieder*. The chromaticism and the sensuality remain, but the texture is more fluid, the light flows differently, and tonality itself seems to slip gradually away. Two major themes are enveloped in a continuous soundscape where dissonance ceases to be a dramatic event and becomes a permanent state. The superimposition of major and minor perfect chords elsewhere reveals a tension that is now integrated into the flow of the musical discourse, as if instability had become an integral part of the physical expression of love.

Brahms's influence remains evident in Zemlinsky's music, and particularly so in the *Fantasien* op. 9, in which Zemlinsky displays a sense of concise form, the central presence of nature, and a tonal structure inherited from German Romanticism. This material is nonetheless imbued with a more liberal use of chromaticism that creates a densely polyphonic and intricate texture. Braunfels's Prelude to *Die Vögel* casts this post-Romantic light further in a more figurative manner: birdsong is transformed into vibrant textures and shifting reflections.

In Zemlinsky's Psalm 23, the renowned verses of "The Lord is my shepherd" are given a setting that is a unique blend of ecstasy and anxiety. Spiritual ecstasy here excludes neither darkness nor tension, but even invites them. The musical trajectory is organised into three episodes: the pastoral trust of the opening, the shadow of death at the centre, and the final promise of consolation. There is not one climax, but three; it is as if the mystical experience required to be approached in waves, passing through repeated surges towards a light that is continually deferred.

Hugo Wolf perhaps represents the most subtle balance between the legacy of Brahms and Wagner's influence. Chromaticism is concentrated and internalised in *Verborgenheit*: intensity no longer comes from a mass of sound, but from a form on the smallest scale.

The return to Liszt presents a different conception of love — one that is more in the spirit of early Romanticism and less overtly sensual. We can already discern the seeds of Wagner's musical language in the *Cantique d'amour*, with active chromaticism that nonetheless remains within a stable tonal framework: the tension here remains a promise of resolution.

Brangäne is Isolde's handmaiden; her Warning introduces a very different voice — the voice of love stripped of all passion and desire. She knows only too well that this night of love harbours a deathly impulse. Brangäne embodies neither fate nor the divine, but represents protection, the hearth, and perhaps also, symbolically, Romanticism's final call.

Schoenberg fully embraces the ambivalence of desire in *Schenk mir deinen goldenen Kamm*, aligning purity and sensuality, mother and lover, prayer and passion.

The Prelude to Schreker's *Die Gezeichneten* pushes this language to the point of incandescence, if not saturation. Beauty embraces ugliness, liquid mingles with viscosity, gold and lead coexist in an elusive substance in which fanfares and orgies merge.

Post-Romanticism bore further fruit in the *Tanzlied des Pierrot*. It had not only created the Second Viennese School and atonality but also gave rise to a rich operatic tradition epitomised by Korngold with his instantly recognisable themes, his reimagined Viennese waltzes — and, soon after, his invention of Hollywood film music.

I wished to pay tribute to these Expressionists, explorers of tonality and the imagination, within the intimate setting that the solo piano provides. The repertoire in this programme was for the most part intended for large orchestras, operatic voices and even choruses. These transcriptions do not seek to mute the power of this repertoire, but rather to present it in a new light. Transcription allows us to highlight the richness and modernity of the harmonic language of these large ensembles. A dissonance played by a cello and an oboe certainly creates tension, but that same dissonance on a keyboard, where the sounds coincide without any difference in timbre, becomes all the more striking. The piano thus reveals not only the risks taken by the composers of the period but also their flashes of brilliance by allowing the striking richness of their language to be heard on the keyboard. This programme aims to highlight what fascinated me the first time I heard *Tristan*, the *Gurre-Lieder* or *Die Gezeichneten*: the sensation of inhaling a fragrance that is heady, intoxicating and dangerously addictive.

TRISTAN-GENERATION

VON JULIETTE JOURNAUX

„Damit ein bedeutendes Geistesprodukt auf der Stelle eine breite und tiefe Wirkung zu üben vermöge, muß eine geheime Verwandtschaft, ja Übereinstimmung zwischen dem persönlichen Schicksal seines Urhebers und dem allgemeinen des mitlebenden Geschlechtes bestehen.“

Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*

DEUTSCH

Dieses Programm ist eine Liebeserklärung an die deutsche spätrömantische Musik, einen Musikstil, der um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert herum entstand. Diese sinnliche und ausdrucksstarke Musik bewegt sich auf einem gefährlichen Grat. Sie wagt die Verbindung gegensätzlicher Begriffe – oder zumindest solcher, die auf den ersten Blick unvereinbar erscheinen: Erhabenes und Triviales, Schönheit und Entsetzen, Ekstase und Beklemmung, Göttliches und Sinnliches.

Diese überraschenden Kombinationen kommen in der kompositorischen Umsetzung ganz konkret zum Ausdruck, durch die schrittweise Loslösung von klassischen Strukturen, die Allgegenwart von Chromatik und den unbefangenen Einsatz von Dissonanzen. Dadurch werden die Grenzen der Tonalität verschoben, das System der Anordnung von Klängen um einen stabilen Bezugspunkt wird auf den Kopf gestellt. In dem Bestreben, die damals sehr präsenten moralischen Grenzen zu hinterfragen und zu überwinden, erfinden Komponisten ihre musikalische Sprache neu; überlieferte Regeln verblassen und verschwimmen nach und nach. Die spätrömantische Musik trübt das klare Wasser.

Die Spätromantik entstand vor dem Hintergrund einer außergewöhnlichen intellektuellen Blütezeit und greift mit neuem Scharfsinn die Ausbrüche des Begehrens, innere Spannungen und zwielichtige Bereiche des Bewusstseins auf. Und weil dieses Repertoire sich dem Menschlichen ohne moralische Wertung zuwendet und sich dabei zunächst auf das stützt, was den Menschen erschüttert und quält, hallt es auch heute noch kraftvoll in unseren Ohren nach. Diese Musik ist weder auf Reinheit noch auf Beschwichtigung

ausgerichtet, sondern akzeptiert Instabilität und Ambivalenz. Auf besonders eindringliche Weise kommen diese Spannungen in einem Werk zum Ausdruck, dessen Schockwelle das gesamte Ende des 19. Jahrhunderts erfasste: *Tristan und Isolde*.

Am 10. Juni 1865 wurde Richard Wagners *Tristan und Isolde*, eine Oper in drei Akten, in München uraufgeführt. Die erste Erwähnung dieses Vorhabens findet sich in einem Brief an Franz Liszt aus dem Jahr 1854, in dem Wagner gesteht, nie das wahre Glück der Liebe gekostet zu haben und diesem Traum ein musikalisches Denkmal errichten zu wollen. Doch aus diesem persönlichen Traum entsteht ein weitaus düstereres und gequältes Werk. Das vertraut er 1859 seiner Freundin und Muse Mathilde Wesendonck an, der er eine unmögliche Liebe entgegenbringt: „Kind! Dieser Tristan wird was furchtbares! [...] Ich fürchte die Oper wird verboten [...] So weit hat's noch mit mir kommen müssen!! O weh!“

Tristan und Isolde entsteht also aus einer nicht ausgelebten Leidenschaft, aus einem Sehnen ohne Erfüllung. Und genau dieses dramatische Prinzip liegt der Oper zugrunde, die von der verbotenen Liebe der beiden Protagonisten handelt. Vier Stunden lang gelingt es Wagner, den Zuhörer durch einen neuartigen Einsatz von Chromatik in einem Zustand permanenter Spannung zu halten. Der Halbton, das kleinste Intervall unseres Notensystems, wird hier zu einem Mittel, die Musik ständig gleiten zu lassen, ohne ihr jemals zu erlauben, ihren gewohnten Gravitationspunkt wiederzufinden. Wagner verzögert die harmonische Auflösung immer wieder und vermeidet perfekte Schlusskadenzen, um dem unstillbaren, von Widersprüchen durchzogenen Verlangen Tristans und Isoldes zu folgen. Die Chromatik durchdringt sowohl die Harmonik als auch die Melodielinien. Die Klangebenen verschwimmen zu einem einzigen kontinuierlichen Fluss, Symbol der liebevollen Verschmelzung; die Musik wird zu einem klangvollen, suggestiven Magma. Die harmonische Instabilität ist mehr als nur ein Kompositionsmittel: Sie wird zur direkten Übersetzung der seelischen Aufruhr der Figuren des Dramas. Diese radikale künstlerische Geste macht *Tristan* zu einem Meteoriten am musikalischen Himmel, und diese Oper sollte eine ganze Generation von Komponisten beeinflussen.

Auch Jahrzehnte nach der Uraufführung des *Tristan* faszinierte der „Fall Wagner“ westliche Intellektuelle und Musikliebhaber immer noch, insbesondere im kosmopolitischen Wien, wo junge Komponisten stolz

in die Fußstapfen des Meisters traten. Darunter waren Hugo Wolf (geb. 1860), Alexander von Zemlinsky (1871), Arnold Schönberg (1874), Franz Schreker (1878), Walter Braunfels (1882) und später Erich Wolfgang Korngold (1897). Manche von ihnen kamen nur wenige Straßen voneinander entfernt in der Leopoldstadt, dem Wiener jüdischen Viertel, zur Welt, andere in Frankfurt oder Brunn, doch alle trafen sich in Wien – am Konservatorium, in den Cafés oder bei Konzerten. Sie waren Kollegen, befreundet oder sogar miteinander verschwägert (Schönberg heiratete Zemlinskys Schwester).

Diese Komponisten emanzipierten sich nach und nach von der deutschen Romantik, repräsentiert durch Johannes Brahms, den letzten großen Meister dieser Stilrichtung. Sie wurden von künstlerischen und intellektuellen Strömungen beeinflusst, die neue Ausdrucksformen propagierten. Man denke insbesondere an die von Gustav Klimt ab 1897 in Wien angeführte Secessionsbewegung, die sich gegen den ästhetischen und staatlichen Konservatismus wandte.

Die Kunstszene organisierte sich um Ausstellungen in der Wiener Secession und die Zeitschrift *Ver Sacrum*, und auch die Musikwelt blieb nicht zurück. Diese Blütezeit wurde von der Vereinigung Wiener Komponisten, einer privaten Konzertgesellschaft unter der Leitung der Komponisten Schönberg, Zemlinsky und Posa, ab 1904 für das musikbegeisterte Publikum zugänglich gemacht. Sie organisierte Konzerte mit zeitgenössischer Musik, die dem vorherrschenden Konservatismus entgegenstanden. Allen gemeinsam war, dass sie das Erbe Wagners antraten, insbesondere das von *Tristan und Isolde*, einem Werk, in dem es weder um Gott (*Tannhäuser*) noch um Helden (Siegfried, der Held der *Ring*-Tetralogie) geht.

Tristan ist ein Werk, das von Zwielficht und Sinnlichkeit geprägt ist. Sowohl im Libretto als auch in der musikalischen Sprache thematisiert die Oper das Verbotene, die Lust und die schreckliche Verschmelzung von Lebens- und Todestrieben. In dieser Tradition stellten die Spätromantiker Traumhaftigkeit, Ekstase und Mehrdeutigkeit in den Mittelpunkt ihrer Werke. Durch das Aufkommen der Psychoanalyse zur selben Zeit entstand ein spezielles Vokabular, das ihnen Schlüssel zum Verständnis und zum Ausdruck bot, um sich mit dem Bereich des Unterbewusstseins und seinen Störungen auseinanderzusetzen.

Diese Generation expressionistischer Künstler bildet eine Avantgarde, die oft als Sprungbrett zur Moderne verstanden wird, vertreten durch die Zweite Wiener Schule. Zwischen den letzten Liedern von Brahms (1896) und Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) liegen nur sechzehn Jahre. Sechzehn außergewöhnlich kreative Jahre reichten aus, um Prinzipien, Theorien, die Ordnung und die Hierarchie von Klängen und Strukturen völlig umzukrempeln. Allzu schnell neigt man jedoch dazu, die Spätromantiker als bloße Übergangskomponisten vor der von Schönberg angeführten Revolution der Atonalität abzustempeln. Doch diese Phase ist nicht nur eine Etappe auf dem Weg zum Folgenden, sie stellt einen eigenständigen künstlerischen Stil dar.

In diesem Klima des Nacheifers – und sozusagen infiziert vom Wagnerismus des *Tristan* – entstand die Musik des vorliegenden Programms.

Die Szene mit dem Liebestrank aus *Tristan* bildet den Auftakt zu unserer Reise. Dieser dramatische Wendepunkt lässt die Enthemmung der Begierde durchscheinen, die nun ihre berauschende Kraft und ihre giftige Wirkung entfaltet.

Als Schönberg das Vorspiel zu seinen *Gurreliedern* komponierte, war *Tristan* bereits rezipiert worden. Die Chromatik bleibt ebenso erhalten wie die Sinnlichkeit, doch die Textur wird fließend, das Licht zirkuliert auf andere Weise, und das tonale Gravitationszentrum scheint sich allmählich zu verwischen. Zwei große Themen werden von einem kontinuierlichen Klangteppich umhüllt, in dem Dissonanzen keine dramatischen Ereignisse mehr sind, sondern zu einem Dauerzustand werden. An anderer Stelle lässt die Überlagerung von Dur- und Moll-Dreiklängen eine Spannung hörbar werden, die nun in den Fluss des musikalischen Diskurses selbst eingebunden ist, als ob die Instabilität fortan zum Wesen des Ausdrucks der Liebe gehöre.

Bei Zemlinsky bleibt insbesondere in den *Fantasien* op. 9 der Einfluss von Johannes Brahms spürbar: die Vorliebe für kurze Formen, die zentrale Rolle der Natur und die aus der deutschen Romantik übernommene tonale Struktur. Doch dieses Material wird durch eine freiere Chromatik angereichert, wodurch eine dichte, polyphone und komplexe Klangwelt entsteht. Das Vorspiel zu *Die Vögel* von Walter

Braunfels führt dieses postromantische Licht in eine bildhaftere Richtung weiter: Der Vogelgesang wird hier zu vibrierenden Klangflächen und changierenden Reflexionen.

In Zemlinskys *23. Psalm* wird der berühmte Bibeltext „Der Herr ist mein Hirte“ zum Ausdruck einer einzigartigen Mischung aus Ekstase und Unruhe. Die spirituelle Verzückung schließt dabei weder Düsternis noch Spannung aus, sondern beschwört diese geradezu herauf. Der musikalische Verlauf ist in drei Episoden gegliedert: das pastorale Vertrauen zu Beginn, der Schatten des Todes im Mittelteil und schließlich das abschließende Versprechen des Trostes. Es gibt nicht nur einen, sondern drei (!) Höhepunkte. Es scheint, als müsse man sich der mystischen Erfahrung in Wellen annähern, in wiederholten Anläufen bis zu einem immer wieder entschwindenden Licht. Hugo Wolf verkörpert wohl die subtilste Balance zwischen dem Erbe Brahms' und dem Einfluss Wagners. In *Verborgenheit* wirkt die Chromatik konzentriert und verinnerlicht: Die Intensität entsteht nicht mehr durch Klangfülle, sondern durch die Miniatur.

Mit der Rückkehr zu Liszt zeichnet sich ein anderes Bild der Liebe ab, eher altmodisch-romantisch und weniger explizit sinnlich. In seinem *Cantique d'amour* sind bereits die Anfänge der Wagner'schen Sprache zu erkennen, mit einer lebhaften Chromatik, die jedoch in einer noch stabilen tonalen Logik verankert ist: Die Spannung verspricht hier noch eine Auflösung.

Der Ruf der Brangäne, der Dienerin Isolde, bringt eine weitere Stimme ins Spiel: die der Liebe ohne Leidenschaft oder Begierde. Im Gegenteil, sie weiß, dass diese Liebesnacht tödliche Gefahren birgt. Brangäne verkörpert weder das Schicksal noch das Göttliche. Sie steht für Geborgenheit, für das Zuhause und vielleicht auch symbolisch für einen letzten Anruf der Romantik.

In *Schenk mir deinen goldenen Kamm* fängt Schönberg die Ambivalenz des Verlangens ganz und gar ein: Reinheit und Sinnlichkeit, Mutter und Geliebte, Gebet und Leidenschaft.

Schließlich treibt das Vorspiel zu Schrekers *Die Gezeichneten* diese Sprache bis zum Glühen, ja bis zur Übersättigung. Das Schöne vermengt sich mit dem Abstoßenden, das Flüssige vermischt sich mit dem

Klebrigen, Gold und Blei koexistieren in einer schwer fassbaren Substanz, in der Fanfaren und Orgien miteinander verschmelzen.

Mit Korngolds *Tanzlied des Pierrot* schließlich trägt die Spätromantik weitere Früchte. Neben der Zweiten Wiener Schule und der Atonalität bringt sie auch ein opulentes Musiktheater hervor, das Korngold mit seinen unmittelbar wiedererkennbaren Themen, seinen verklärten Wiener Walzern – und später mit der Erfindung der Hollywood-Filmmusik – verkörpert.

In der intimen Atmosphäre, die das Soloklavier ermöglicht, wollte ich diesen Expressionisten, diesen Erforschern der Tonalität und der Welt der Fantasie, meine Ehrerbietung erweisen. Das Repertoire dieses Programms ist größtenteils für große Orchester, Opernstimmen und sogar Chöre geschrieben. Mit diesen Transkriptionen soll ihm kein Dämpfer aufgesetzt werden, sondern es soll in einem neuen Licht erscheinen. Da es sich um großbesetzte Werke handelt, lässt sich durch Transkriptionen die Vielfalt und Modernität der harmonischen Sprache besonders gut zur Geltung bringen. Eine Dissonanz, die von einem Cello und einer Oboe gespielt wird, erzeugt zwar eine Spannung, doch dieselbe Dissonanz auf einer Klaviatur, wo die Töne ohne Klangunterschiede zusammenfallen, wirkt umso eindringlicher. Auf dem Klavier lassen sich so die Risikobereitschaft und die Genialität der Komponisten dieser Zeit herausarbeiten, indem der beeindruckende Reichtum ihrer Sprache auf den Tasten erklingt. Mit diesem Programm soll das hervorgehoben werden, was mich beim ersten Hören von *Tristan*, den *Gurreliedern* oder den *Gezeichneten* fasziniert hat: das Gefühl, einen berausenden, betörenden und gefährlich süchtig machenden Duft einzusatmen.

Un immense merci à l'équipe des quatre fantastiques qui ont permis la réalisation de cet enregistrement : Maximilien Ciup au son et à la direction artistique, Olivier Lalane au conseil artistique, Michael Barges de Klavierhaus qui a permis la rencontre avec cet extraordinaire Steinway de 1894 et Akos Prekop pour son travail merveilleux sur cet instrument.

Un grand merci à Didier Martin et Louise Burel pour leur confiance et leur soutien si précieux.

Merci aux équipes de la MC2 de Grenoble pour leur accueil chaleureux.

Merci à la photographe Anne-Laure Etienne et au vidéaste Emmanuel Chevillat pour cette journée de créativité et de bienveillance au cœur de l'Ardèche.

Merci à Erika Guimar, ma professeur de direction de chant pour m'avoir tout de suite mis du Wagner dans les pattes, à Olivier Lalane pour m'avoir mis du Schreker très fort dans les oreilles, à toutes les personnes qui m'ont encouragée à transcrire des conducteurs d'orchestre toujours plus denses et broussailleux.

Merci à Laurent, Edwin, Agathe, Florent, Mathilde, Fabiola, toutes ces personnes chères à mon cœur qui chacune à leur manière m'ont soutenu musicalement et émotionnellement dans ce projet.

Recorded in October 2025 at MC2 Auditorium, Grenoble (France)

MAXIMILIEN CIUP RECORDING PRODUCER, MIXING & EDITING

KLAVIERHAUS - MICHAEL BARGUES PIANO RENOVATION AND RENTAL

AKOS PREKOP PIANO TUNING

PIANO STEINWAY & SONS MODÈLE D, NS: 81609 (NEW YORK, 1894)

ANNE-LAURE ETIENNE PHOTOS

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

OLIVIER LALANE ARTISTIC ADVISORY

RASA VILCINSKAITE HAIRSTYLING

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1265 © JULIETTE JOURNAUX 2026 & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2026

MADE IN THE NETHERLANDS

ALSO AVAILABLE



ALPHA 984