

WAGNER | PARCIFAL

JONAS KAUFMANN | ELĀNA GARANĀ | LUDOVIC TÉZIER

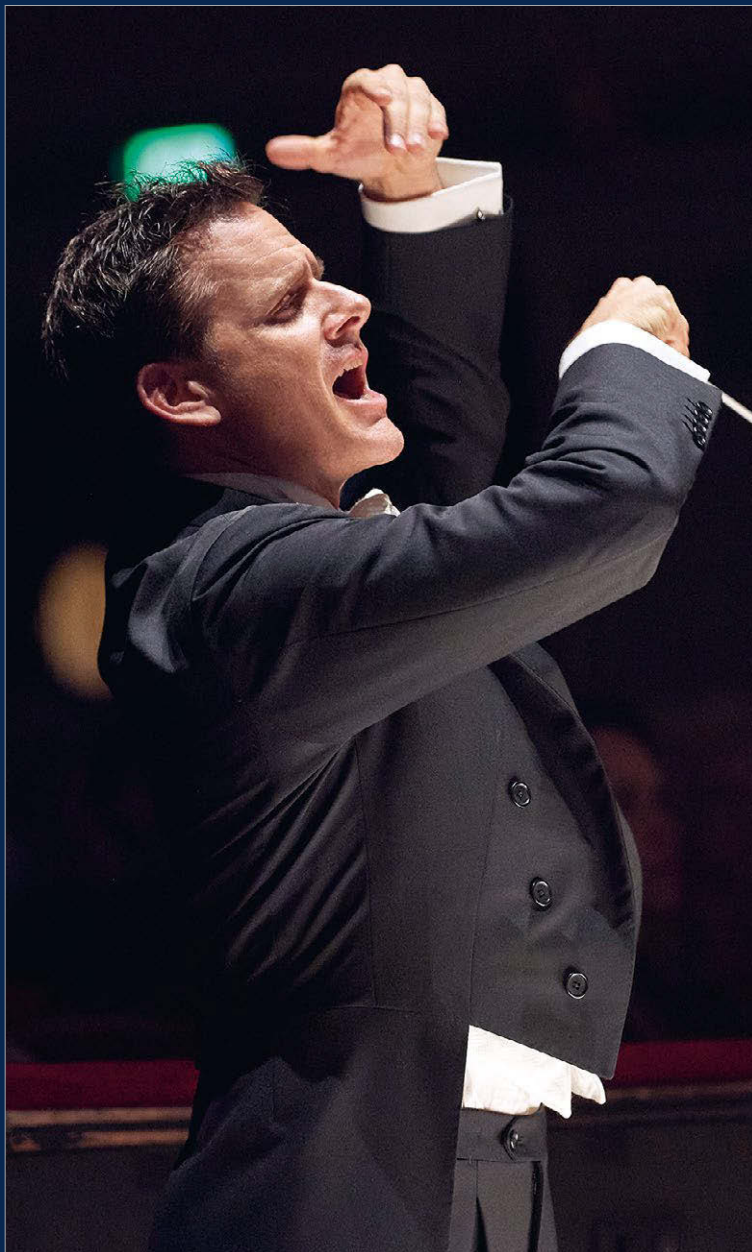
GEORG ZEPPENFELD | WOLFGANG KOCH

CHOR & ORCHESTER
DER
WIENER STAATSOOPER
PHILIPPE JORDAN



SONY

CLASSICAL™



Philippe Jordan

CAST

Parsifal
JONAS KAUFMANN

Kundry
ELĪNA GARANČA

Klingsor
WOLFGANG KOCH

Amfortas
LUDOVIC TÉZIER

Gurnemanz
GEORG ZEPPENFELD

Titirel
STEFAN CERNY

1. Gralsritter
CARLOS OSUNA

2. Gralsritter
ERIK VAN HEYNINGEN

1. Knappe
PATRICIA NOLZ

2. Knappe
STEPHANIE MAITLAND

3. Knappe
DANIEL JENZ

4. Knappe
ANGELO POLLAK

1. Blumenmädchen, 1. Gruppe
ILEANA TONCA

2. Blumenmädchen, 1. Gruppe
ANNA NEKHAMES

3. Blumenmädchen, 1. Gruppe
AURORA MARTHENS

1. Blumenmädchen, 2. Gruppe
SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ

2. Blumenmädchen, 2. Gruppe
JOANNA KĘDZIOR

3. Blumenmädchen, 2. Gruppe
ISABEL SIGNORET
Eine Stimme aus der Höhe
ELĪNA GARANČA

CREDITS

**Chor, Orchester & Bühnenorchester
der Wiener Staatsoper**
Philippe Jordan

Orchesterbesetzung

3 Flöten (3. Flöte auch Piccolo),
3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten,
Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen,
Bassposaune, Pauken, Glocken,
2 Harfen, Streicher

Bühnenmusik

6 Trompeten, 6 Posaunen, Trommel

Notenmaterial

Eigenmaterial Wiener Staatsoper

Live Recording

Vienna State Opera, April 8 & 11, 2021

Recorded by Unitel/ORF/Ö1

Recording Producer Arend Prohmann

Editing Peter Hecker

Mixing & Mastering

Martin Gamperl (ORF), Robert Pavlecka (Ö1)

Executive Producer Per Hauber

Design Dirk Rudolph

Booklet Editors texthouse

Liner notes translated by

Stewart Spencer, Jean-Claude Poyet,
Steven Scheschareg (English synopsis)

Photos

© Michael Pöhn/

Wiener Staatsoper GmbH

Elīna Garanča appears by kind
permission of Deutsche Grammophon.



Jonas Kaufmann (Parsifal)

PARSIFAL

PART 1 / ERSTER AUFZUG / ACT ONE / PREMIER ACTE

01	Vorspiel	11:39
02	»He! Ho! Waldhüter ihr« <i>Gurnemanz, Ritter, Knappen, Kundry</i>	6:32
03	»Er naht, sie bringen ihn getragen« <i>Gurnemanz, Amfortas, Ritter, Kundry</i>	7:03
04	»He, du da! Was liegst du dort wie ein wildes Tier?« <i>Knappen, Kundry, Gurnemanz</i>	4:30
05	»Ja, wann oft lange sie uns ferne blieb« <i>Gurnemanz, Kundry, Knappen</i>	5:55
06	»Titurel, der fromme Held« <i>Gurnemanz</i>	7:02
07	»Vor allem nun: Der Speer kehrt uns zurück!« <i>Knappen, Gurnemanz, Ritter, Parsifal</i>	2:36
08	»Weh! Weh! Hoho! Auf! Wer ist der Frevler?« <i>Knappen, Ritter, Gurnemanz, Parsifal</i>	6:29
09	»Nun sag! Nichts weißt du« <i>Gurnemanz, Parsifal, Kundry</i>	7:15

PART 2

01	»Vom Bade kehrt der König heim« <i>Gurnemanz, Parsifal</i>	7:10
02	»Zum letzten Liebesmahle gerüstet Tag für Tag« Chor	5:58
03	»Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?« <i>Titurel, Amfortas</i>	3:19
04	»Wehvolles Erbe, dem ich verfallen« <i>Amfortas</i>	6:34
05	»Durch Mitleid wissend« <i>Chor, Titurel</i>	7:56
06	»Wein und Brot des letzten Mahles« Chor	8:16
07	»Was stehst du noch da?« <i>Gurnemanz, Chor, Stimme aus der Höhe</i>	2:20

PART 3 / ZWEITER AUFZUG / ACT TWO / DEUXIÈME ACTE

01	Vorspiel	2:14
02	»Die Zeit ist da« <i>Klingsor</i>	3:51
03	»Ach! Ach! Tiefe Nacht!« <i>Kundry, Klingsor</i>	3:26
04	»Furchtbare Not!« <i>Klingsor, Kundry</i>	3:44
05	»Ho! Ihr Wächter! Ho! Ritter!« <i>Klingsor</i>	3:14
06	»Hier war das Tosen! Hier, hier!« <i>Blumenmädchen</i>	2:12
07	»Ihr schönen Kinder« <i>Parsifal, Blumenmädchen</i>	3:33
08	»Wie duftet ihr hold!« <i>Parsifal, Blumenmädchen</i>	4:04
09	»Parsifal! Weile!« <i>Kundry, Parsifal, Blumenmädchen</i>	6:55
10	»Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust« <i>Kundry</i>	5:13
11	»Wehe! Wehe! Was tat ich?« <i>Parsifal, Kundry</i>	5:14
12	»Amfortas! Die Wunde!« <i>Parsifal, Kundry</i>	6:16
13	»Gelobter Held! Entflieh dem Wahn!« <i>Kundry, Parsifal</i>	7:31
14	»Den ich ersehnt in Todesschmachten« <i>Kundry, Parsifal</i>	6:36
15	»Vergeh, unseliges Weib!« <i>Parsifal, Kundry, Klingsor</i>	4:04

PART 4 / DRITTER AUFZUG / ACT THREE / TROISIÈME ACTE

01	Vorspiel	5:54
02	»Von dorthier kam das Stöhnen« <i>Gurnemanz</i>	4:30
03	»Dienen, dienen!« <i>Kundry, Gurnemanz</i>	3:26
04	»Heil dir, mein Gast!« <i>Gurnemanz</i>	6:13
05	»Heil mir, dass ich dich wiederfinde!« <i>Parsifal, Gurnemanz</i>	3:35
06	»O Gnade! Höchstes Heil!« <i>Gurnemanz</i>	5:31
07	»Und ich, ich bin's« <i>Parsifal, Gurnemanz</i>	3:32
08	»Werd heut zu Amfortas ich noch geleitet?« <i>Parsifal, Gurnemanz</i>	7:33
09	»Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!« <i>Parsifal, Gurnemanz</i>	9:10
10	»Mittag: Die Stund ist da« <i>Gurnemanz, Chor</i>	7:55
11	»Ja, wehe! Wehe! Weh über mich!« <i>Amfortas, Chor</i>	6:06
12	»Enthüllet den Gral!« <i>Chor, Amfortas, Parsifal</i>	9:53



The Parsifal Ensemble

PARSIFAL – EINE EINFÜHRUNG

ENTSTEHUNG

Die Stoffkreise rund um den Gral, die Figur des Parzival, aber auch das Interesse für die historische Gestalt Jesu haben Wagner fast sein ganzes künstlerisches Leben hindurch beschäftigt. Der *Parsifal* umgreift vom ersten Kontakt mit dem Stoff bis zur Fertigstellung der Partitur fast 40 Jahre, von 1845 bis 1882, wobei die eigentliche Konzeption in die Fertigstellungszeit des *Tristan* fällt (1857 bis 1860). Einen entscheidenden äußeren Antrieb erhielt das *Parsifal*-Projekt durch die Patronage Ludwigs II., für den 1865 der erhaltene erste ausführliche Prosaentwurf zum *Parsifal* entstand, von dem die ausgeführte Dichtung nur hinsichtlich verknappter Dialoge und Erläuterungen abweichen wird.

Die Jahre nach der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* im Sommer 1876 waren dann ausschließlich der Arbeit am *Parsifal* gewidmet. Die Dichtung entstand im Laufe von vier Wochen und wurde noch 1877 von Schott veröffentlicht. Im Unterschied zum *Ring* ist der Stabreim hier weitgehend ausgespart, dafür werden wichtige Textzeilen durch Endreim hervorgehoben. Die Zeilen sind unregelmäßig lang und befördern so wiederum die »musikalische Prosa«. Die kompositorische Arbeit ging langsam, doch stetig voran. Die Kompositionsskizze war am 26. April 1879 beendet. Die Instrumentierung nahm die Monate von August 1879 bis Januar 1882 in Anspruch. Die Uraufführung fand am 26. Juli 1882 im Bayreuther Festspielhaus unter Leitung von Hermann Levi statt.

DRAMATURGIE

Die enorm verdichtete Handlungsführung, die enge Verknüpfung von inneren Vorgängen und szenischer Konkretion sowie die formale Strenge machen *Parsifal* zu dem wohl stringentesten dramatischen Werk Wagners. Die drei Akte sind spiegelsymmetrisch entworfen: Der dritte wiederholt den Handlungsverlauf des ersten und löst dabei zugleich dessen Konflikte auf. Der zweite Akt fungiert in Szene, Personal und Musik als absoluter, geradezu archetypischer Gegensatz dazu.

Wenngleich Rituale in fast allen dramatischen Schöpfungen Wagners eine Rolle für die Bühnenhandlung spielen, so ist dieser Aspekt im *Parsifal* zu einer vorher unbekanntem

Intensität gesteigert und steht für eine innige Verschmelzung von Form und Inhalt – insofern als beide Außenakte auf die szenische Darstellung eines Rituals, des Abendmahls, zulaufen und das Werk insgesamt als ein religiöses Weihespiel bzw. Mysteriendrama gedacht war. Die Handlung spielt in einem Gebirge »im Charakter« der Pyrenäen, das als Grenzscheide zwischen christlich-reiner (»gotischer«) und heidnisch-sündiger (»arabischer«) Welt fungiert. Auf dem Nordabhang liegt die Gralsburg Monsalvat, auf dem Südatnach Klingsors Zauberschloss. Geweihter und verzauberter Boden stoßen direkt aneinander. Somit überträgt Wagner die ethische Dichotomie in eine geografische Situation von beziehungsreicher Dialektik. Kompliziert und beziehungsreich ist auch die Personenkonstellation. Amfortas und Parsifal spiegeln jeder in gewisser Weise Christus wider: Amfortas in seinem Leiden, Parsifal in seiner Reinheit und Erlösungstat. Durch das Verführungserlebnis mit Kundry sind sie ebenfalls eng miteinander verbunden, als Verlierer und Wiedergewinner des Speers, als gescheiterter und neuer Gralskönig diametral entgegengesetzt. Zugleich ist Amfortas wegen seiner Sündigkeit – er leidet aus eigener Schuld – das genaue Gegenteil Christi. Was hier auf zwei Personen aufgespalten ist, fällt in der facettenreichen Figur der Kundry zusammen. Je nachdem, ob sie sich in der Grals- oder Zauberwelt aufhält, gleicht sie Maria Magdalena nach oder vor ihrer Bekehrung und trägt überdies teuflische (als Versucherin) und ahasverische Züge. Auch Klingsor kennt zwei Seiten: die Sehnsucht nach der Reinheit des Grals und den unbeherrschbaren Trieb.

MUSIK

Wagner behält die spätestens seit *Rheingold* und *Tristan* entwickelten musikalischen Techniken und Ausdrucksformen im Wesentlichen bei, verdichtet sie aber und passt sie der Darstellung in einer Weise an, dass man von einem »Spätstil« sprechen möchte. Der Gesang ist eng am Sprachrhythmus orientiert, vorwiegend deklamatorisch und dialogisch. Flexible, wechselnde Tempi charakterisieren Erzählungs- und Handlungspassagen, während Kommentare und Innenschauen fester gefügt sind. Ohne Vergleich in Wagners Werk ist die Gestaltung der Kundry-Partie: Abgerissene, kurze Phrasen, sperrige Tonsprünge und abrupte Lagenwechsel geben ihr ein geradezu expressionistisches Gepräge. Ensembles gibt es keine, dafür eine Rehabilitation des Chores in den ausgedehnten Chorszenen. Geschlossener, periodisch angelegte Nummern beschränken sich auf das Ritual und die Verführungsversuche der Blumenmädchen und Kundrys.

Wie für seine anderen Musikdramen setzt Wagner auch für den *Parsifal* auf eine spezifische, nun oft abgetönte Klangfarbe. Diese entsteht vornehmlich durch raffinierte Register- und Mischklänge. Der Kontrast zwischen den Aufzügen wird ebenfalls durch spezifische Klangfarben und symbolisch eingesetzte Instrumente unterstrichen: Nach den hohen schillernden Sphären der Gralswelt entwickelt sich der zweite Akt aus Klangimpulsen der tiefen Streicher, Kontrafagott, tiefem Horn und Bassklarinette.

Genauso differenziert ist die Harmonik gestaltet: Zwar schlägt *Parsifal* als eines der ganz wenigen Werke Wagners einen tonalen Bogen von As-Dur über h-Moll / D-Dur zurück zu As, doch innerhalb der Aufzüge sind harmonisch stabile Passagen rar. Im Mittelpunkt des beständigen harmonischen Flusses stehen Terzbeziehungen zwischen den Akkorden und dominantische – freilich zumeist unaufgelöste – Akkorde, die je nachdem zu Feldern einer erweiterten oder gar weitgehend suspendierten Tonalität verwoben werden. Die Erlösungsbedürftigkeit fast aller Hauptfiguren wird in den unaufgelösten Akkorden unmittelbar sinnlich erfahrbar.

Der Beitrag der Musik zum Drama durch die Interaktion des Orchesters mit Text und Szene setzt sich fort in der Leitmotivik. Kommentierende Motive fungieren als allwissender Erzähler, ergänzen das partikulare Wissen der handelnden Figuren und setzen es zueinander in Beziehung. Das motivische Netz, das Wagner durch die Partitur spinnt, ist ausgesprochen dicht. Die Dingmotive sind auf Gral und Speer reduziert, dazu treten Motive, die mit Personen (oft mehrere pro Person), seelischen Zuständen und vor allem religiösen Ideen verknüpft sind. Zur Auslotung der Tiefendimension der Handlung dienen symphonische Techniken wie Motivableitungen und Verwandtschaften: Auf diese Weise wird die fatale Beziehung zwischen Amfortas und Kundry schon lange vor der textlichen Enthüllung musikalisch sinnfällig gemacht. Geradezu als generatives Prinzip fungiert das eröffnende Abendmahlsmotiv, aus dem sich Grals- (Anfangswendung) und Speermotiv (Schlusswendung) ebenso ableiten lassen wie die das Drama durchziehende Schmerzfigur.

Für die weitgehend intuitive Verständlichkeit seiner Motive sorgt Wagner einmal mehr durch reichhaltiges Zitieren aus dem Toposchatz der europäischen Musik: Das Abendmahlsthema gemahnt durch seine synkopische, also scheinbar freirhythmische Führung, durch Ambitus, Melodieführung und Einstimmigkeit an die Klangsphäre des Choral; der Blechbläserklang von Grals- und Parsifal-Motiv steht für die Herrschaftsdisposition, wobei Tonsprünge, Punktierungen und quirlige Rhythmik des zweiten unbekümmerte Naivität darstellen. Darüber hinaus vollziehen die äußerst flexibel behandelten Motive auch die inneren und äußeren Verwandlungen nach. Besonders das Parsifal-Thema wird in Einheit mit dem Reifungsprozess des Helden vielfach umgestaltet, bis es zuletzt königlich daherkommt.

KUNST, RELIGION UND ERLÖSUNG

Wagner kommt im *Parsifal* noch einmal auf die sein Lebenswerk durchziehende Frage nach der Erlösung zurück, gewinnt dieser durch ihre Vervielfältigung jedoch neue Perspektiven ab: Für einmal ist es nicht eine sich im Tode aufopfernde Frau, die einen einzelnen Mann erlöst, sondern ein nicht nur überlebender, sondern zum König erhöhter Mann, der eine Frau, einen Mann, eine ganze Gemeinschaft sowie den im Gralsheiligum anwesenden Heiland selbst erlöst. Die zugrunde liegende Schuldstruktur ist der Sexualtrieb. Er bestimmt sowohl Klingsor als auch Amfortas und Kundry. Letztere hat sich außerdem durch dem Mitleid diametral entgegengesetzte Schadenfreude schul-

dig gemacht. Erst Parsifals Verzicht auf jeden Egoismus, seine Umwandlung der Lust in Mitleid und Erkenntnis kann aus dieser Verstrickung erlösen, wobei Erlösung einerseits als Purifikation und Heilung (Gralswelt, Amfortas), andererseits als Aufhebung des Lebenszwangs (Kundry) vorgeführt wird.

Wie fast alle Konzepte kirchlicher und religiöser Reform vor ihm unterscheidet Wagner zwischen der authentischen Botschaft Jesu und Strukturen und Dogmen der Amtskirche. Als Künstler sieht er seine Aufgabe dann aber nicht in einer Kirchenreform, sondern in einer Übertragung des philosophischen Wesenskerns der christlichen Religion in die Kunst: »Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.« Das Erbe der Religion tritt also die Kunst an, in Bezug auf das Christentum im Speziellen die Musik, und Wagner ist davon überzeugt, »dass die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart. [...] Als reine Form darf uns die Musik als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungs-Welt selbst gelten.«

Melanie Wald-Fuhrmann

WISSEND GESCHEHEN LASSEN

Betrachtet man *Tristan und Isolde* als Urknall, so stellt *Parsifal* eine Sublimation, eine Art Perfektion dieses revolutionär Neuen dar. Nicht zuletzt auch dadurch, dass Wagner mit seinem letzten Musiktheaterwerk die Essenz der Gesamtheit seiner Errungenschaften und Inspirationsquellen vorlegt.

Es ist beeindruckend, wie viel von der Mythologie und vom Personal seiner früheren Bühnenerwerke sich in den Charakteren des *Parsifal* wiederfindet, in welcher verdichteter Form die von Wagner regelmäßig durchdeklinierten Themen und Aspekte hier nochmals zusammengeführt werden – Mutterkomplex, Erlösung durch die Frau, erotisch-sündige Welt versus religiös-reine Welt, unerreichbarer heilig-göttlicher Bezirk usw. Aber auch in formaler Hinsicht wird manches bereits Jahre zuvor Antizipierte aufgegriffen. Der dritte Akt von *Tannhäuser* wirkt beispielsweise in seiner dramaturgischen wie musikalischen Anlage geradezu wie eine vorgegenommene Miniaturausgabe des dritten *Parsifal*-Aktes, ja, manche Sequenzierung in den Chören der Pilger und der Gralsritter ist so gut wie identisch. Die zentralen Werke, in denen Wagner zu seinem innersten Wesen gefunden hat, *Tristan und Isolde* beziehungsweise *Meistersinger von Nürnberg*, scheinen im *Parsifal* zur Synthese verschmolzen: Die *Tristan*-Chromatik als Ausdruck der Sinnlichkeit, der Düfte und verlockenden Gifte zeigt sich in der Klingsor- und Kundry-Atmosphäre ebenso wie in der Leidenswelt des Amfortas; die vom Barock, insbesondere von Johann Sebastian Bach, inspirierte *Meistersinger*-Diatonik tritt uns in den Chorälen der Gralsritter ganz deutlich entgegen.

Dennoch ist *Parsifal* mehr als die Summe dieser einzelnen Teile, sondern eher ein Fazit, eine für Spätwerke großer Meister so typische Lebensrückschau, in der jedoch alles in viel feinerer, destillierter Form erscheint und dadurch umso wirkungsmächtiger in die Zukunft zeigt, wegweisend für Komponisten wie Debussy, Humperdinck, Strauss, Mahler, ja sogar Schönberg.

Apropos Bach: Ich bin fest überzeugt, dass Wagner schon sehr früh begonnen hat, sich intensiv mit dessen Kompositionen auseinanderzusetzen. Möglicherweise gehören die sehr theatralen Passionen überhaupt zu Wagners ersten dramatischen Eindrücken, die ihn dann ein Leben lang nicht losgelassen haben. Formulierungen wie »Gerastet hab ich und süß geruht« in der *Walküre* klingen wie der Titel einer von Picander gedichteten Kantate, und die Doppelchörigkeit im *Parsifal* respektive die an Turba-Chöre gemahnenden Passagen wie etwa »Enthüllet den Gral! Walte des Amtes!«, weiters die offen-

sichtliche Verwandtschaft der rezitativen Passagen des Gurnemanz mit dem Evangelisten zeugen von der tief gehenden Faszination, die eine *Matthäus-Passion* auf Wagner ausgeübt haben muss. Und Bachs unvermittelte Überleitung aus dem im 3/8-Takt stehenden »Gloria« in das viel ruhigere 4/4 des »Et in terra pax« in der h-Moll-Messe, die regelrecht an einen Raumwechsel erinnert, stand ohne Zweifel Pate für den Übergang Marsch/Eintritt in den Gralstempel. Aber auch Bachs Vorliebe, aus einer Melodie heraus eine neue Idee abzuleiten und zu verselbständigen, findet immer wieder ihren Niederschlag bei Wagner.

Nebenbei bemerkt: So wie Wagner die Werke Bachs schon in sehr jungen Jahren kennenlernen durfte, so auch das sogenannte »Dresdner Amen«, eine ursprünglich von Johann Gottlieb Naumann für die Messliturgie kreierte, bald sehr populäre Chorakklimation, die bekanntlich von etlichen Komponisten der Romantik aufgegriffen wurde. Wagner zitiert die Melodie bereits in seinem *Liebesverbot*, um sie schließlich im *Parsifal* zu einem essenziellen Motiv zu formen und in die Partitur so gekonnt einzuarbeiten, dass die meisten im Publikum paradoxer- und anachronistischerweise in Naumanns Urform mittlerweile Wagners Gralsmotiv zu erkennen glauben. Heutzutage würden manche in solchen Fällen vielleicht von Plagiat sprechen, aber das Genie Wagners – und vieler anderer namhafter Komponisten – bestand ja auch darin, Fremdes zu etwas unverwechselbar Ureinigem zu machen.

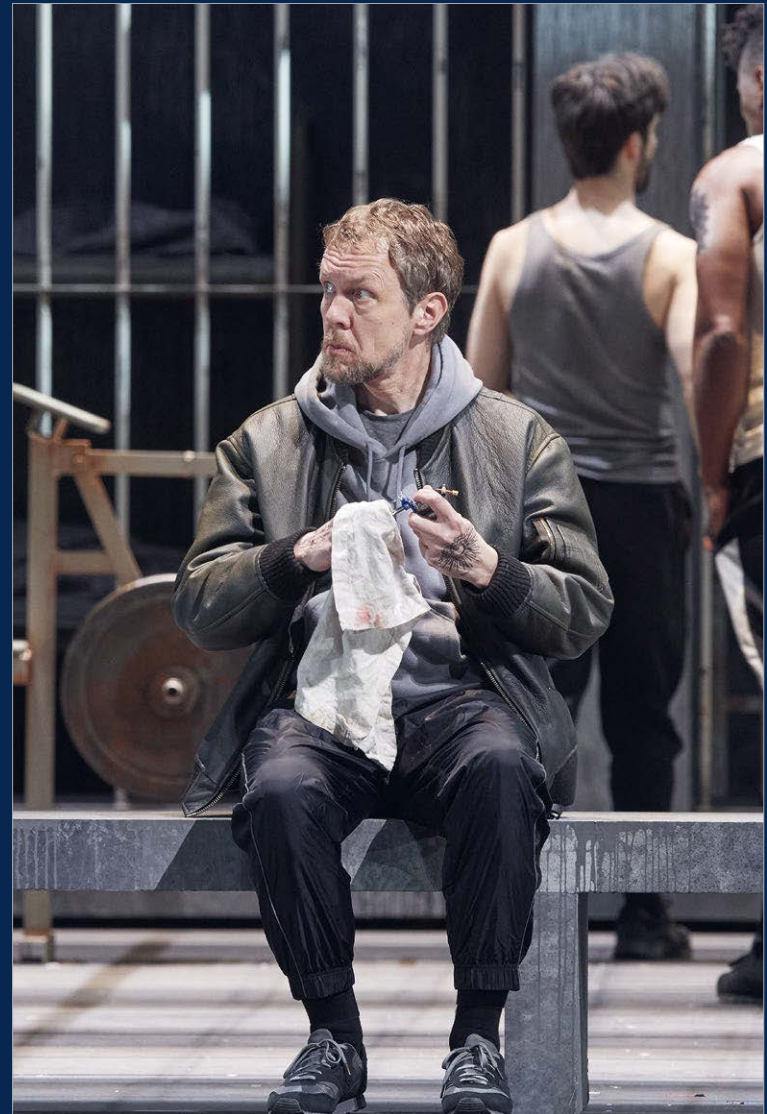
Aber worin besteht nun das Zukunftsweisende im *Parsifal*? Nun, in erster Linie in der Überwindung des Musikdramas. Wagner hat das unsichtbare innere Theater weiter vorangetrieben, ihn hat das klangliche Erfassen des Seelenlebens der Handelnden interessiert. Vieles wird bewusst nur mehr im Orchester beschrieben und vom Orchester ausgedrückt, die Textmenge ist insgesamt zurückgenommen, wenige, ausgesuchte Worte sollen größtmögliche Aussage erzielen, das monologische Prinzip überwiegt, Redundanzen werden vermieden, die Singstimmen sind instrumentaler geführt und – rhythmisch durch Pausen und Synkopen gegliedert – manchmal sogar in Richtung Sprechgesang erweitert. Überdies lotet Wagner sowohl in der Irrfahrt Parsifals im Vorspiel zum dritten Aufzug als auch davor schon beim zentralen Kuss Kundrys im zweiten Aufzug die Grenzen des tonalen Systems bis zum Äußersten aus. In meinen Augen existieren im Werk Wagners zwei entscheidende Akkorde: Bis zum *Siegfried* setzt er als Ausdruck größter Dissonanz den verminderten Septakkord regelmäßig ein, später erweitert er diesen zum *Tristan*-Akkord und erreicht damit eine neue Klangwelt, die er im *Parsifal* sogar noch intensiver aufsucht als in *Tristan und Isolde*. Die Harmonik wird zur psychologischen Ausdeutung pur. Letztendlich geht Wagner im *Parsifal* bereits in die Richtung der absoluten Musik, die Aufführung soll als Bühnenweihfestspiel, als Kunstreligion auf einer höheren Ebene zu einer wirklichen Sammlung, Stärkung und Läuterung des Publikums führen.

Freilich, die Idee des Bühnenweihfestspiels ist untrennbar verbunden mit den Besonderheiten des Bayreuther Festspielhauses. Saal und Stück passen hier auf ideale Weise zusammen, nirgendwo sonst wird beispielsweise das Vorspiel seine ganz spezifische Aura so entfalten wie hier, nirgendwo sonst wird man den Effekt des indirekten Klanges, der aus einer anderen Welt zu kommen scheint, so optimal verwirklichen können.

Umso mehr muss daher jeder Dirigent, der *Parsifal* an einem anderen Haus aufführen möchte, jenen Ort kennen, für den dieses Werk geschaffen wurde. Auch wenn sich nicht alles eins zu eins übertragen lässt, wird sich dem Interpreten der Sinn und Effekt der genau austarierten, feinen instrumentalen Abmischungen, die protoimpressionistische Orchestration insgesamt und mit ihr verbunden die immens nuancierte Farbenwelt der Partitur erst erschließen, wenn er mit der einzigartigen akustischen Situation des Festspielhauses vertraut ist. Ähnliches gilt für die Tempodramaturgie: Wie rasch zu Langsames zerfasert, zu Schnelles an Detailtiefe verliert, wird gerade in und durch Bayreuth doppelt erfahrbar.

Meinen ersten Kontakt mit *Parsifal* hatte ich schon als Kind über den Film von Hans-Jürgen Syberberg, in dem mein Vater als Dirigent fungierte und zugleich den Amfortas darstellte. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Partitur, in die ich mich regelrecht eingrub, folgte dann ab dem Teenageralter. Dass ich dieses überaus komplexe Werk später in meiner Zeit als Musikdirektor an der Grazer Oper zur Premiere brachte, ohne vorher etwas anderes von Wagner geleitet zu haben als den *Fliegenden Holländer*, möchte ich im Rückblick als mutig bezeichnen und jungen Kollegen als Annäherung nicht empfehlen. Auf jeden Fall hat er mich seither in vielen Aufführungen an den unterschiedlichsten Bühnen begleitet, und je öfter ich ihn machen durfte, desto klarer wurde mir, dass *Parsifal*, ähnlich wie *Pelléas et Mélisande*, zu jenen Werken gehört, die ein Dirigent bei einer Aufführung nicht bis ins Letzte kontrollierend beherrschen darf und kann. Er hat alles oben Gesagte zu wissen und zu beherzigen, hat mit den übrigen Mitwirkenden am Text, an der Dynamik zu arbeiten, sollte an Schlüsselstellen richtungsgebende Impulse setzen, den tieferen Sinn von bestimmten Harmonien und musikalischen Zusammenhängen dem Publikum erschließen (wenn Wagner beispielsweise im zweiten Aufzug bei Kundrys »der Liebe ersten Kuss« im Orchester mit dem *Tristan*-Akkord seinen erotischsten Akkord erklingen lässt, dann passiert das natürlich nicht zufällig und verlangt eine interpretatorische Entscheidung). Aber im Letzten kann der Dirigent im *Parsifal* nicht ausschließlich führen, sondern muss vieles geschehen lassen, um dem Werk in seiner gewaltigen Dimension gerecht zu werden.

Philippe Jordan



Georg Zeppenfeld (Gurnemanz)

ZUM KLANG WIRD HIER DER SINN

»Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit«, sagt der altersweise Gralsritter Gurnemanz zum jugendlich-ungestümen Toren Parsifal, als beide sich im ersten Akt zur Gralsburg aufmachen. Richard Wagner hat die Transition des einen in das andere immer gelebt. Der Künstler Wagner ist nicht vom »homo politicus« zu trennen, der Schriftsteller nicht vom Komponisten, der Mensch nicht von seinem Werk. Diese starke Komplexität macht Wagner für die Nachwelt so faszinierend wie kontrovers, sodass Leonard Bernstein einst gestand: »I hate him! On my knees.«

Wagner selbst sah sich vor allem als Schriftsteller. Dies mag erstaunen, ist er uns heute doch als Komponist wertvoll, wohingegen seine Bühnensprache uns sperrig und fremd erscheint, vom politischen Gehalt seiner Schriften ganz zu schweigen. Aber an Melodien um ihrer selbst willen war Wagner nicht gelegen. Sein rein musikalisches Œuvre ist überschaubar, während seine Musikdramen bereits zu seinen Lebzeiten weit über das hinausgingen, was Oper, damals noch vorwiegend von Melodie und Schönklang geprägt, im landläufigen Sinne bedeutete. Wagner wollte den singenden Menschen als Medium seiner Botschaften an die Welt. Er sollte dem Klang eine Bedeutung, einen Sinn geben.

Wagners letzte Oper *Parsifal* nimmt insofern von Anfang an eine Sonderstellung unter seinen Bühnenwerken ein, als geplant war, sie einzig und allein der Spielstätte Bayreuth vorzubehalten. Das Werk war explizit für die speziellen Gegebenheiten des von Wagner erbauten Hauses geschaffen; bis heute stellt es besonders bei *Parsifal* seine einzigartigen Vorzüge unter Beweis. Nirgendwo auf der Welt ist die Balance zwischen Bühne und Orchestergraben so ausgewogen und sängerfreundlich wie in Bayreuth. Und gerade für das »Bühnenweihfestspiel« mit seinen mystischen Klängen ist der Raum ideal.

Wagner konnte *Parsifal* nur einen einzigen Sommer, 1882, erleben. Wenige Monate später starb er und seine Witwe Cosima übernahm sein künstlerisches Erbe. Erst unter ihrer Leitung entwickelte sich die Strahlkraft des Mythos Bayreuth, eines Mythos, der bis heute anhält. Gleichzeitig aber begann unter Cosima Wagner auch eine Entwicklung, die Bayreuth immer mehr zu einem Tempel deutscher Nationalkultur mit Wagner als oberster Gottheit zu machen suchte. Im Gegensatz zur »heil'gen deutschen Kunst« (*Meistersinger*) hatte Wagner zwar die »welsche« (d. h. italienische und französische) Kunst als »Tand« abgetan, was vor allem Ausdruck seiner politischen Gesinnung war.

Gleichzeitig aber liebte er Italien, wo er bekanntlich auch starb. Besonders in seinen letzten Jahren verbrachte er dort viel Zeit und holte sich gerade für *Parsifal* starke Inspirationen. Auch für die italienische Gesangskunst, zu dieser Zeit unangefochten das Maß aller Dinge, fand er lobende Worte, und Bellinis *Norma* galt seine größte Bewunderung.

Cosima Wagner hingegen suchte die Superiorität des deutschen Wesens mit der Einführung einer eigens für Wagners Werke geschaffenen Bayreuther Stilbildungsschule zu etablieren. Eine neue Sängergeneration sollte den Gesang in ihrem Sinne revolutionieren. Damit erlitt sie letzten Endes Schiffbruch. Zu sehr war diese neue Gesangstechnik auf reine Muskelkraft ausgelegt – eine künstlerische Allegorie zum wilhelminischen Kaiserreich, wenn man so will. Cosima musste sich damit abfinden, dass große Wagner-Sänger nicht mit Gewalt zu züchten waren. Der Bayreuther Parsifal jener Jahre war ironischerweise der Belgier Ernest van Dyck, Massenets Uraufführungs-Werther – alles andere also als ein germanischer Recke.

Wagners Wunsch, *Parsifal* dem Bayreuther Festspielhaus auf immer vorzubehalten, ließ sich nicht verwirklichen. Wie bei allen damaligen Komponisten endete die Schutzfrist auch für *Parsifal* in Deutschland dreißig Jahre nach seinem Tod. In den USA konnte man diese Schutzfrist allerdings rechtlich ungestraft unterlaufen, sodass die New Yorker Metropolitan Opera bereits 1903 die erste Aufführung des *Parsifal* außerhalb Bayreuths auf die Bühne brachte. Cosima tobte, konnte dies aber nicht verhindern. Nur: Für Künstler, die sich an dieser »Entweihung« beteiligt hatten, blieben die Bayreuther Pforten danach für immer verschlossen. Als dann am 31. Dezember 1913 die Schutzfrist des *Parsifal* endete, gab es an den Theatern kein Halten mehr. Ein regelrechter *Parsifal*-Boom brach an den Bühnen los, und das Werk wurde schnell zu einem Pfeiler des internationalen Opernkanons.

Dennoch ist eine *Parsifal*-Aufführung bis heute immer ein besonderes Theaterereignis, nicht nur wegen der kolossalen Länge und Schwierigkeit der künstlerischen Interpretation. Dem Werk haftet eine Größe und Erhabenheit an, die es für viele Wagner-Bewunderer zu einer Art Heiligtum hat werden lassen. Nicht umsonst wird *Parsifal* wegen seiner immanenten christlichen Symbolik oftmals rund um Ostern gespielt. Der Besuch der Aufführung ist dann für so manchen Besucher Äquivalent für Osterspaziergang und Auferstehungsgottesdienst in einem. Lange galt auch nach Ende des ersten Aktes eine Art Applausverbot, um die Weihe des Augenblicks nicht zu zerstören. Insgesamt aber hat *Parsifal* im Laufe der Zeit nicht zuletzt durch die Geschichte des vergangenen Jahrhunderts als nationales und spirituelles Identifikationsobjekt an Bedeutung verloren.

Auch für Sängerinnen und Sänger ist eine *Parsifal*-Aufführung ein Fest. Denn Wagner hat trotz aller Anforderungen, die er ihnen oft zumutet, hervorragend für die Stimme geschrieben. Es ist bekannt, dass er, bevor er sich an die Komposition seiner Werke machte, oftmals vorab Lesungen des Textes vor handverlesenem Publikum abhielt. Man kann annehmen, dass er bei diesen Vorträgen die Verbindung von Wort und Ton konzipierte und überprüfte. Die musikalische Stimme folgt dadurch immer dem sprachlichen Duktus. *Parsifal* ist ein Rezitativ in Permanenz. Der Sinn bekam einen Klang!

Die vorliegende Aufnahme des *Parsifal* aus der Wiener Staatsoper von 2021 kommt in ihrer Sängerbesetzung dem klanglichen Stimmideal des Komponisten vermutlich sehr nahe. Die Sängerinnen und Sänger seiner Zeit waren ja noch keine ausgewiesenen Wagner-Sänger, sondern gleichermaßen bei Mozart, Meyerbeer, Rossini, Donizetti und Verdi zu Hause, allerdings, wie damals üblich, in der jeweiligen Landessprache. Dies erforderte eine weit größere stimmliche Flexibilität, als dies bei einer Spezialisierung auf das schwere deutsche Fach möglich ist. Die Hauptrollen der vorliegenden Aufnahme sind durchwegs mit Sängern besetzt, die große Erfahrung in anderem Repertoire haben. Nicht das Heroische steht hier im Vordergrund; der lyrische Klangsinn bleibt bei aller Dramatik des Geschehens immer hörbar.

Wagners Spätwerke weisen eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Da ist zum einen die Trias: jugendlicher Held (Tenor) – alternder Held (Bass/Bariton) – »Eunuch«, also der lieblos Impotente (Charakterstimme; Bariton oder Bassbariton); Archetypen von Wagners eigenen Wünschen und Ängsten. Wir finden sie bereits in *Tristan und Isolde* (Tristan – Marke – Melot), aber auch in den *Meistersingern von Nürnberg* (Stolzinger – Sachs – Beckmesser) und dem *Ring des Nibelungen* (Siegfried/Siegfried – Wotan – Alberich). In *Parsifal* werden sie von Parsifal, Amfortas und Klingsor repräsentiert.

Ein wiederkehrender dramaturgischer Effekt bei Wagner sind auch die großen Erzählstränge, um die Handlung der Werke für das Publikum begreifbar zu machen. Auf diese Weise wird in *Parsifal* nicht der Titelheld, sondern der Gralssritter Gurnemanz zum Ruhepol und Angelpunkt, ja fast zur Hauptfigur des Opernabends. Seine Erzählung im ersten Akt ist wohl die längste in allen Wagner-Opern. Sie verlangt einem Sänger eine sprachlich-interpretatorische Autorität von hohen Graden ab. Georg Zeppenfeld steht als Schüler von Hans Sotin, dem langjährigen Bayreuther Gurnemanz, in der Tradition großer deutscher Bässe. Er schafft es mit seiner von Haus aus schlanken Stimme mühelos, das notwendige deklamatorische Gewicht mit einer Stimmschönheit zu verbinden und dieser oft als Altersrolle angesehenen Basspartie eine Würde zu verleihen, die insbesondere den Karfreitagszauber im dritten Akt zu einem Kulminationsmoment der Aufführung macht.

Der leidende Gralskönig Amfortas gehört zu den schönsten Rollenporträts, die Wagner geschaffen hat. Seine zwei großen Szenen im ersten bzw. dritten Akt sind Höhepunkte jeder *Parsifal*-Aufführung. Die Partie bietet dem Interpreten eine unerhörte stimmliche Bandbreite, vom leisesten Piano bis zum gequälten Schmerzenschrei. Der aus Marseille stammende Bariton Ludovic Tézier ist längst einer der gefragtesten Vertreter seines Faches. Nur wenige französische Sänger haben sich auch im deutschen Repertoire einen Namen gemacht. Mit seinem Rollendebüt als Amfortas in Wien lieferte er den Beweis, dass er nach seinen zahlreichen Erfolgen im italienischen und französischen Fach auch in den dramatischen Wagner-Partien Maßstäbe setzen kann. Der Wotan im *Ring des Nibelungen* ist bereits in Vorbereitung.

Parsifal hat es im Vergleich zu anderen Wagner-Titelrollen einigermaßen schwer. Oft ist er in den Szenen nur Stichwortgeber für andere Figuren; in der zentralen Abendmahlsszene des ersten Aktes ist er gar ganz zum Schweigen verurteilt. Erst im zweiten

Akt hat er seinen großen Moment (»Amfortas! Die Wunde!«), wenn er das Ausmaß seiner Schuld erkennt, und am Ende der Oper, als er die Verantwortung für die Gralsgesellschaft von Amfortas übernimmt (»Nur eine Waffe taugt«). Von allen großen Wagner-Tenorpartien ist Parsifal die kürzeste. Was sie für Tenöre oft wenig reizvoll erscheinen lässt, ist ihre vergleichsweise tiefe Lage. Gerade diese stellt für Jonas Kaufmann kein Problem dar. Er, der sich bei Konzerten auch schon in Baritonlage präsentiert hat, begann seine Karriere als Mozart-Tenor. Über die Jahre hat er sich immer mehr als Allrounder im Tenorfach erwiesen. Man kann mit Recht behaupten, dass es wohl noch keinen Tenor gab, der im deutschen, gleichzeitig aber auch im italienischen und französischen Fach international das Topniveau seiner Generation repräsentiert. Gerade der Parsifal kommt der Stimme von Jonas Kaufmann ideal entgegen, da er darin sein baritenorales Timbre mit dem langen Atem seiner Legatobögen verbinden kann.

Auch wenn er nur im zweiten Akt auftritt, so verlangt die Partie des Klingsor doch einen erstklassigen Charakterbariton und einen exzellenten Schauspieler dazu. Wolfgang Koch verleiht ihm zusätzlich zur nötigen sprachlichen Prägnanz einen Wohlklang, der begreiflich macht, warum er schon mehrfach in der gleichen Aufführung auch Klingsors Antipoden Amfortas gesungen hat, so auch in einer späteren Serie der Wiener Produktion.

Bereits bei *Tannhäuser* und *Lohengrin* treffen wir auf die divergierenden Frauenbilder der Heiligen und der Verführerin, der »weißen« und der »roten« Frau (Elisabeth/Venus, Elsa/Ortrud). Im *Parsifal* verschmolz Wagner die beiden weiblichen Archetypen zu einer faszinierenden Einheit und schuf damit eine der schillerndsten Figuren der gesamten Opernliteratur. Kundry, die »wilde Reiterin« zwischen den Welten, die »Höllenseele«, wie Klingsor sie nennt, ist in jeder Hinsicht eine hochdramatische Partie. Für diese Rolle braucht es nicht nur das richtige Stimmmaterial, perfekte Stimmbherrschaft und szenische Erfahrung, sondern auch eine Lust, bis an die Grenzen der körperlichen Belastbarkeit zu gehen. Kundry muss anfangs eine dunkle, fast schon hässliche Stimmfarbe zeigen, um Parsifal im zweiten Akt mit Weichheit der Tongebung zu umschmeicheln. Der Schluss dieser Szene verlangt einer Sängerin dann wirklich alles an kalkulierter Stimmkraft ab. Die Mezzosopranistin Elīna Garanča hat lange gewartet, sich dem Wagner-Universum zu nähern. Dass sie sich für ihr Wagner-Debüt dann ausgerechnet die forderndste Partie des Komponisten in ihrem Fach ausgesucht hat, zeugt von einem Mut, wie ihn nur große Künstlerinnen wagen dürfen. Aber Garanča hat sich ihre überragende künstlerische Klasse über viele Jahre in Partien von Mozart, im Belcanto-Fach und den dramatischen Verdi-Partien erarbeitet, sodass ihr Rollendebüt als Kundry zur Sensation wurde. Selten hat man diese extreme Partie, die immer wieder auch von Sopranen gesungen wird, in ihrer Stimmschönheit so aufregend erlebt.

Der vielleicht wichtigste »Sänger« des *Parsifal* aber sitzt im Graben: Ohne den permanenten Dialog zwischen Bühne und Orchester, ohne die souveräne Führung des Dirigenten durch Wagners musikalisches Universum, ist keine Aufführung von Qualität denkbar. Die Wiener Staatsoper hat das Glück, mit ihrem Orchester, den Wiener Philharmonikern, über einen der besten Klangkörper der Welt zu verfügen. Sie geben die Wagner-Tradition seit dem 19. Jahrhundert über viele Musikergenerationen hinweg

weiter. Mit ihrem Musikdirektor Philippe Jordan am Dirigentenpult sind sie ein idealer »Gesprächspartner« für ein Sängersenble, das *Parsifal* als Ausdruck nicht nur einer »heil'gen deutschen«, sondern einer weltumspannenden Kunst versteht.

Das Geheimnis einer großen *Parsifal*-Aufführung: Alle Teile müssen zusammenpassen. Dann kann *Parsifal* zum Ereignis werden; etwas, das den Geist über den Alltag hinaus in transzendente Regionen führt, wo die Dinge zur Einheit verschmelzen: Wo der Sinn zum Klang wird und der Klang zum Sinn – zum Raum die Zeit.

Michael Kraus



Elina Garanča (Kundry)

Stephanie Maitland (Knappe), Carlos Osuna, Erik van Heyningen (Gralstritter)

DIE HANDLUNG

In der Produktion der Wiener Staatsoper hat Regisseur Kirill Serebrennikov Parsifals Geschichte als Rückblick erzählt: Der gereifte Parsifal durchlebt in der Erinnerung seine Jugend. Im Erzählen seiner Geschichte wird für ihn die Zeit zum Raum, in dem er seinem früheren Ich begegnet: Als Namenloser war er Insasse der Haftanstalt Monsalvat.

ERSTER AUFZUG

Der Häftling Amfortas lebt in ständigem Aufbegehren gegen die menschenunwürdigen Haftbedingungen. Unter den Gefangenen genießt er aufgrund seiner kompromisslosen Haltung höchstes Ansehen. Getrieben von inneren Stimmen, die ihn im Namen seines Vaters Titurel drängen, »den Gral zu enthüllen«, bringt er seinem Körper Verletzungen bei.

Kundry, eine Journalistin, die mit Sondergenehmigung in der Haftanstalt fotografieren darf, agiert für die Häftlinge als Zwischenträgerin von Gütern und Nachrichten aus der Außenwelt. Auch Amfortas wird von ihr mit Medikamenten versorgt.

Gurnemanz ist die graue Eminenz der Häftlings-Bruderschaft. Er berichtet, Amfortas' Traumatisierung sei durch eine Agentin Klingsors verursacht worden. Eine Prophezeiung habe dem Leidenden aber Erlösung durch einen »reinen Toren« versprochen. Gurnemanz hält die Erinnerung an diese Legende in der Bruderschaft wach.

Der Namenlose ermordet den »weißen Schwan«, einen Mithäftling, und verstößt damit gegen das Gewaltmonopol von Gurnemanz. Kundry berichtet dem Namenlosen vom Tod seiner Mutter, worauf dieser mit gesteigerter Aggression reagiert.

Gurnemanz findet Interesse an dem verwilderten Burschen und stellt ihm einen Aufstieg innerhalb der Häftlingshierarchie in Aussicht. Doch das Schauspiel der qualvollen Leiden des Amfortas und der Traum von einem kostbaren Abendmahlskelch, dem »Gral«, der den Häftlingen als Symbol der Freiheit erscheint, bleiben Parsifal unverstündlich.

ZWEITER AUFZUG

Kundry arbeitet für die Redaktion eines von Klingsor herausgegeben Magazins. Er und Kundry hatten ein Verhältnis. Klingsor hat Kundrys Abhängigkeit dazu benutzt, Amfortas hinter Gitter zu bringen. Nun soll Kundry auch den namenlosen jungen Straftäter, dessen Fotos sie ediert, von seiner Macht und seinem Geld abhängig machen.

Nach seiner Entlassung kommt der Namenlose für ein Fotoshooting in das Redaktionsbüro. Als er sich den Stilistinnen, Fotografinnen und Redakteurinnen entziehen will, ruft Kundry ihn mit dem Namen Parsifal – der Name, bei dem ihn einst seine Mutter rief. Mehr und mehr gerät er in den Bann von Kundry, die die Erinnerung an die besitzergreifende Liebe seiner alleinerziehenden Mutter beschwört. Nachdem er sie verlassen hatte, sei sie an gebrochenem Herzen gestorben. Parsifal wird von Schuldgefühlen erfasst.

Kundry bietet ihm zum Trost »als Muttersegens letzten Gruß der Liebe ersten Kuss«. In ihrer Umarmung bricht in Parsifal die Wunde des Begehrens auf. Zugleich begreift er, dass er ebenso wie Amfortas manipuliert und benutzt werden soll. Er stößt Kundry als »Verderberin« von sich. Vergeblich setzt Kundry all ihre Verführungskünste ein. Zuletzt droht sie ihm mit Gewalt, doch Parsifal ist eher bereit zu sterben, als sie zu lieben.

DRITTER AUFZUG

Viele Jahre sind vergangen. Die Haftanstalt wurde aufgelöst, doch viele Insassen arbeiten und hausen weiterhin in dem Gemäuer. Einzig Gurnemanz träumt noch vom verheißenen »reinen Toren«. Nach dem Erwachen wird er in einer Gruppe von Greisinnen der gealterten Kundry gewahrt. Da tritt ein Unbekannter herein. Kundry erkennt ihn als Erste: Es ist Parsifal. Als Parsifal begreift, dass er an den Ort seiner Jugend zurückgekehrt ist, empfindet er das fast als Heimkehr. Denn das seither gelebte Leben war für ihn ein Irrweg, voller »Nöte, Kämpfe und Streite«.

Gurnemanz begreift, dass Parsifal der ersehnte Erlöser sein könnte, der einer zerfallenden Welt neuen Glauben an eine mögliche Zukunft schenkt. Er lässt die Frauen in einem improvisierten Ritual Parsifals Füße waschen und salbt ihn zum Gralskönig. Parsifal versöhnt sich mit Kundry.

Amfortas bezichtigt sich angesichts der Urne seines Vaters Titurel des Vatermords und wütet gegen sich selbst und seine Schicksalsgenossen. Amfortas wird von seinen Leiden erlöst. Parsifal weist den Weg in die Freiheit.



Nikolay Sidorenko (Young Parsifal), Elina Garanča (Kundry)

PARSIFAL – AN INTRODUCTION

GENESIS

Wagner spent most of his creative life immersed in the world of legends surrounding the Grail, including the figure of Parzival, while also taking a sustained interest in the historical figure of Jesus of Nazareth. *Parsifal* occupied him for a period of almost four decades from his first contact with the subject matter in the 1840s to his completion of the score in 1882, although the work's actual conception coincides in the main with the period when he was completing *Tristan und Isolde* between 1857 and 1860. The project received a decisive external impulse from the patronage of King Ludwig II, for whom Wagner prepared the first surviving detailed prose draft for *Parzival* – as the work was still called – in 1865. The finished libretto differs from this draft only in terms of its dialogue, which is now elaborated at length, and the omission of the explanations that are a feature of the prose draft.

The years following the world premiere of the *Ring* in Bayreuth in 1876 were devoted almost entirely to Wagner's work on *Parsifal*. The poem was completed in only a little over four weeks and was published by Schott in 1877. And whereas the *Ring* had been notable for its use of alliteration, this stylistic device is largely absent from *Parsifal*, where important lines are emphasized by the use of end-rhyme. The lines also vary in length, a variety conducive to Wagner's aim of writing what he called "musical prose". His work on the score proceeded slowly but surely. The second composition draft was completed on 26 April 1879 and the task of instrumenting it occupied him from August 1879 to January 1882. The first performance took place in the Bayreuth Festspielhaus on 26 July 1882 under the musical direction of the conductor Hermann Levi.

DRAMATURGY

The inordinately condensed action, the close links between inner processes and the concretization of the events taking place onstage as well as its formal rigour ensure that *Parsifal* is arguably the most tautly constructed of Wagner's music dramas. Its three acts

are mirror-like in their design, with the third of them replicating the action of the first, while at the same time providing a resolution of its conflicts. In terms of its setting, its *dramatis personae* and its music, the second act is the diametrical opposite of the other two, providing an altogether archetypal contrast with them.

Although rituals play a part in the stage action in almost all of Wagner's music dramas, this particular aspect has been invested with a hitherto unprecedented intensity in the case of *Parsifal* and reflects the work's inner synthesis of form and content: the two outer acts culminate in the onstage presentation of a ritual, namely Holy Communion, the work as a whole being conceived as an act of religious consecration and as a mystery play. The action is set in mountains that are said to be Pyrenean in character and that function as a divide between a pure Christian world ("Gothic") and one that is pagan and sinful ("Arabic"). On the northern slopes of these mountains lies Monsalvat, the Castle of the Grail, while Klingsor's magic castle stands on its south-facing slopes. Sacred ground abuts directly on to a place that is bewitched. In this way Wagner translates an ethical dichotomy into a geographical situation whose dialectics are rich in allusions and interconnections. No less complex and suggestive are the relationships between the characters. In a certain way both Amfortas and Parsifal are mirror images of Christ, Amfortas in his sufferings, Parsifal in respect of his purity and act of redemption. Both men, moreover, are seduced by Kundry – in Parsifal's case unsuccessfully – and are therefore closely connected with one another, while at the same time they are diametrical opposites in that Amfortas loses the Spear that Parsifal regains. And Amfortas fails as king of the Grail community, whereas Parsifal succeeds as its new ruler. At the same time Amfortas is the exact opposite of Christ: if he sins and suffers, he alone is to blame. Divided between two different figures, these characteristics are brought together in the multifaceted personality of Kundry. Depending on whether she is in the kingdom of the Grail or in Klingsor's enchanted realm, she resembles Mary Magdalene after and before her conversion, while also manifesting demonic features in her role as seductress and, finally, recalling aspects of the legend of Ahasuerus. Klingsor, too, presents two sides to the world: his longing for the purity of the Grail and his uncontrollable animal instincts.

MUSIC

The techniques and forms of expression that Wagner had developed by the time that he had written *Das Rheingold* and *Tristan und Isolde* are for the most part retained in *Parsifal*, but at the same time they are intensified and adapted to suit the events onstage in a way that could be described as a "late style". The vocal line is closely related to the rhythms of the spoken language and, predominantly declamatory, is cast in dialogue form. Flexible and shifting tempos characterize both the narrative sections of the score and others where the action advances, whereas those passages in which the characters comment on the action or peer deep inside themselves are structured

along more clear-cut lines. Within Wagner's *œuvre* as a whole, the figure of Kundry is unique: brief, disjointed phrases, awkward intervals and sudden shifts of register give her an almost expressionist feel. There are no ensembles, but instead the chorus is rehabilitated by means of extended choral scenes. Relatively closed forms involving regular musical periods are limited to the enactment of rituals and to the attempted seductions on the part of the Flowermaidens and of Kundry.

As with his other music dramas, Wagner uses a specific tone colour, which in this case is often subtly shaded and the result for the most part of sophisticated registral sounds and mixtures. The contrast between the acts is also underlined by specific tone colours and by the symbolic use of certain instruments. The world of the Grail is associated with shimmering sonorities in the instruments' upper register, while the second act evolves out of musical impulses generated by the lower strings, the contrabassoon, the low horn and the bass clarinet.

The harmonic writing, too, is subtly differentiated. Although *Parsifal* is one of the very few works by Wagner to describe a musical arch from A-flat major to B minor / D major and back to A-flat, harmonically stable passages within each act are rare. At the heart of the constant flow of harmonies are third-based relationships between chords and dominant chords which, generally unresolved, are woven together to create fields notable for their extended or even suspended tonality. The need for redemption felt by almost all of the principal characters is made directly palpable through this use of unresolved chords.

The contribution that is made to the drama by the music as a result of the interaction of the orchestra with the text and the staging is extended through the use of leitmotifs. Motifs that comment on the action function as omniscient narrators, complementing the character's particular knowledge and establishing a relationship with that knowledge. The network of motifs that Wagner has created with his score is extremely dense. Only two objects have their own leitmotifs, namely, the Grail and the Spear, whereas the other motifs are associated with characters (often with several motifs per person), with emotional states and above all with religious ideas. The underlying layers of the action are explored by means of symphonic techniques that include deriving new motifs from old ones or pointing up the relationships between them. In this way the fatal relationship between Amfortas and Kundry has already been made clear by the music long before it is revealed in the words. The opening motif that is associated with the Lord's Supper is especially generative in its function, its initial phrase giving rise to the Grail motif, its final phrase to the Spear motif. It is also the basis of a figure that permeates the entire drama and that invariably betokens pain and sorrow.

In order to ensure that his motifs can be understood on an intuitive level, Wagner once again quotes copiously from the treasury of *topoi* that are common currency in European music. The Lord's Supper motif recalls the world of the chorale with its use of syncopation to suggest rhythmic freedom as well as with its compass and its melodic, monophonic line. The brassy sonorities of the Grail and Parsifal motifs imply a willingness and an ability to rule, the intervals, dotted notes and lively rhythms of the second

of these motifs serving to represent a sense of carefree naivety. The extremely flexible treatment of the motifs also reflects the inner and outer transformations that take place throughout the work. The Parsifal theme in particular is repeatedly reworked as it traces the hero's maturation process before finally striking a note of regality.

ART, RELIGION AND REDEMPTION

In *Parsifal* Wagner returns to the question of redemption that permeates his life's work, but on this occasion he manages to invest it with new perspectives by exploring its manifold facets. For once, it is not a woman who sacrifices herself in order to redeem an individual man. This time the man who functions as a figure of redemption not only survives but is raised to the status of a king. More than that, he redeems a woman, another man, an entire community and the Saviour who is immanent in the holy relic that is the Grail.

The underlying cause of guilt is the sex drive, which determines the actions not only of Klingsor but also of Amfortas and Kundry. Kundry is additionally guilty as a result of her malicious glee, a quality diametrically opposed to pity and compassion. It requires Parsifal's rejection of all forms of egoism and his transformation of desire into pity and insight to provide a way out of this entanglement. Here redemption is presented to us as an act of both purification and salvation – this is the case with Amfortas and the world of the Grail – but it also takes the form of an end to the compulsive cycle of death and rebirth, which allows Kundry finally to find her quietus.

As with practically every kind of ecclesiastical and religious reform before him, Wagner distinguishes between the authentic message of Jesus and the structures and dogmas of the Church. As an artist he believed that his task was not to reform the Church but to transfer the philosophical essence of the Christian religion to the world of art, and he argued: "One might say that where religion becomes artificial, it is reserved for art to save the spirit of religion by recognizing the figurative value of the mythic symbols which the former would have us believe in their literal sense, and revealing their deep and hidden truth through an ideal presentation." In other words, art inherits the mantle of religion, which in the specific context of Christianity means music. Wagner had come to realize that "music reveals the innermost essence of the Christian religion with incomparable clarity. [...] As the pure form of a divine content freed from all abstractions, we may regard it [i.e. music] as a world-redeeming incarnation of the divine dogma of the nullity of the phenomenal world itself."

Melanie Wald-Fuhrmann



Georg Zeppenfeld (Gurnemann), Jonas Kaufmann (Parsifal), Nikolay Sidorenko (Young Parsifal), Elina Garanča (Kundry)

KNOWINGLY LETTING THINGS HAPPEN

If we see *Tristan und Isolde* as the musical equivalent of the “big bang” in astronomy, then *Parsifal* represents a sublimation, a kind of consummation of what was so revolutionary and new in Wagner’s music. And this is true not least because in his final piece of music theatre Wagner presented his audience with the essence of the totality of his achievements and of his sources of inspiration.

One cannot help but be impressed by how much of the mythology and how many of the characters of his earlier stage works have returned in the *dramatis personae* of *Parsifal*, to say nothing of the highly condensed way in which the composer revisits themes and topics that he had regularly explored in detail in the past: these themes include the mother complex, redemption by a woman, the clash between a world of sinful eroticism and one of religious purity, and an unattainable realm of the sacred and the divine. But formally, too, many of the ideas that were anticipated years earlier are now taken up again here. In its dramaturgical and musical design, the third act of *Tannhäuser*, for example, seems like a miniature model for the final act of *Parsifal*. Indeed, several of the sequences in the choruses of the pilgrims and the Grail knights are practically identical with each other. The key works in which Wagner discovered his true self – *Tristan und Isolde* and *Die Meistersinger von Nürnberg* – seem to have merged in *Parsifal* to create a new and higher synthesis. On the one hand, the chromatic language of *Tristan und Isolde* as an expression of sensuality, of fragrances and of enticing poisons reappears in the atmosphere associated with Klingsor and Kundry as well as in Amfortas’s world of suffering; while, on the other hand, the diatonic harmonies of *Die Meistersinger von Nürnberg* that were inspired by the music of the Baroque and especially by that of Johann Sebastian Bach are clearly echoed in the chorales that are sung by the knights of the Grail.

And yet *Parsifal* is more than the sum of its parts. Rather, it represents a summation, a retrospective typical of the late works of all great composers in which everything appears in a distilled, far subtler form and as a result points all the more powerfully and effectively towards the future, proving a pioneering influence on composers such as Debussy, Humperdinck, Strauss, Mahler and even Schoenberg.

As far as Bach is concerned, I am convinced that Wagner started to take an interest in the Thomaskantor’s music at a very early date. It is possible that Bach’s highly theatrical Pas-

sions were among Wagner’s first dramatic experiences, experiences that remained with him throughout his life. Phrases such as “Gerastet hab ich und süß geruht” (“I’m rested now and sweet was my ease”) in *Die Walküre* sound like the title of a cantata with words by Picander, while the double choruses in *Parsifal* and passages such as “Enthüllet den Gral! Walte des Amtes!” (“Uncover the Grail! Serve the Office!”) that recall Bach’s *turba* choruses, to say nothing of the affinity between Gurnemanz’s recitative-like passages and those of the Evangelist, attest to the profound fascination that a performance of the *St Matthew Passion* must have exerted on Wagner. And Bach’s unmediated transition from the Gloria in 3/8-time to the much calmer 4/4-time signature of the “Et in terra pax” in the B minor Mass describes the sort of change of place that undoubtedly influenced the transitional passage accompanying the March and Entry into the Grail Temple in *Parsifal*, while Bach’s fondness for developing a new idea out of an existing melody, and creating an independent element from it, is time and again found in Wagner.

It may be noted in passing that, just as Wagner must have been familiar with Bach’s works from a very early age, so the “Dresden Amen” that was written by Johann Gottlieb Naumann for the liturgy of the Mass, and which quickly became an extremely popular choral acclamation, was taken up and reused by numerous Romantic composers. Wagner had already cited its melody in *Das Liebesverbot* before finally turning it into an essential motif in *Parsifal* and working it into the score so skilfully that most members of the audience paradoxically and anachronistically think that they now recognize Wagner’s Grail motif in Naumann’s original. Nowadays many people might speak of plagiarism in such cases, but the genius of Wagner – and of many other well-known composers – consisted in turning foreign elements into something that was unmistakably their own.

In what do the forward-looking aspects of *Parsifal* consist? Above all in the supersession of the music drama. Wagner took a stage further his idea of the invisible inner theatre, his interest now focused on exploring his characters’ emotional lives through the medium of his music. Much is now consciously described in the orchestra and expressed by the orchestra alone, while the amount of text is reduced, a few well-chosen words achieving maximal impact with their message. The monologue principle predominates, redundant phrases are avoided. And the vocal lines are treated more instrumentally, sometimes even extended in the direction of *Sprechgesang* by being rhythmically structured by means of rests and syncopations. In the Prelude to Act Three, with its description of Parsifal’s wanderings, and also at the climax of Act Two, when Kundry kisses Parsifal, Wagner takes the tonal system to its very limits. In my eyes there are two decisive chords in Wagner’s works. Chords of a diminished seventh are regularly used up to the time of *Siegfried* to express the greatest dissonance, whereas this chord is later expanded and becomes the *Tristan* chord, in the process creating a new world of sound that is explored even more intensively in *Parsifal* than in *Tristan und Isolde*. Harmony becomes a vehicle for psychological interpretation pure and simple. In *Parsifal* Wagner was ultimately moving in the direction of absolute music. His performances of the work were intended to take the form of a *Bühnenweihfestspiel* (literally, a festival play for consecrating a stage) and to lay the foundations for a religion of art that on a higher level would lead the audience to embrace a state of genuine composure, reinvigoration and purification.

The idea of a *Bühnenweihfestspiel* is of course inextricably bound up with the characteristics of the Festspielhaus in Bayreuth. The auditorium and the piece are ideally matched. Nowhere else does the Prelude to Act One acquire the very specific aura that it does there, nowhere else is it possible to achieve the effect of indirect sound appearing to come from another world as perfectly as can be done there. But this means that any conductor wanting to perform the work in another house must know the theatre for which it was written. And even though this knowledge cannot be transferred to a different setting without a number of minor adjustments, only the conductor who is familiar with the Festspielhaus's unique acoustics will be able to grasp the score's meaning and its effectiveness, qualities that it owes to its carefully balanced and subtle instrumental mixtures, to its proto-Impressionistic orchestration and, related to this, to its incredibly nuanced world of colour. The same is true of the tempo relationships, which are built up along dramaturgical lines. The experience of conducting at Bayreuth allows the interpreter to see just how quickly a passage taken too slowly will fall apart and how other passages that are taken too quickly will forfeit their depth and detail.

My first contact with *Parsifal* came with Hans-Jürgen Syberberg's film, which I saw as a child. My father not only conducted the soundtrack, he also acted the part of Amfortas. By my teenage years I was already grappling intensively with the score, almost literally burying myself in it. The fact that, during my time as music director of the Graz Opera, I conducted a new production of this highly complex work without first having directed any other piece by Wagner apart from *Der fliegende Holländer* could be described with hindsight as bold. It is certainly not something that I would recommend to young colleagues seeking a point of entry to Wagner's universe. Be that as it may, I have now conducted this work in many productions on the most varied stages, and the more often that I have had the privilege of doing so, the clearer it has become to me that, like *Pelléas et Mélisande*, *Parsifal* is one of those works where a conductor should not attempt to control and influence every last detail in performance. He or she needs to know everything that I have mentioned above and to take it to heart, working on the text and dynamics with all of the other performers, providing a sense of direction at key moments, and revealing to the audience the deeper meaning of certain harmonies and musical connections. (When Wagner introduces his most erotic chord – his *Tristan* chord – into the orchestra at the moment of “the first kiss of love” in Act Two, this is no accident, of course, but demands an interpretative decision.) Ultimately, however, no *Parsifal* conductor can simply guide his performers through the piece, he must also let things happen of their own accord if he is to do justice to every aspect of this tremendously powerful and multi-dimensional work.

Philippe Jordan



Elīna Garanča (Kundry), Wolfgang Koch (Klingsor)

HERE MEANING BECOMES SOUND

“You see, my son, here time becomes space,” says Gurnemanz, the wise old knight of the Grail, to the youthfully impetuous fool Parsifal as the two of them set off to the Castle of the Grail in Act One of *Parsifal*. Transitioning from one state to another was a constant feature of Wagner’s life. As an artist, he cannot be separated from the political thinker any more than the writer can be divorced from the composer or the man from his music. It is this extreme complexity that makes Wagner so fascinating and also so controversial in the eyes of posterity. Or, as Leonard Bernstein once confessed: “I hate him! On my knees!”

For his own part Wagner regarded himself first and foremost as a writer. This may seem surprising since it is as a composer that we now value him, whereas the language of his stage works strikes us as inaccessible and strange, to say nothing of the political content of his writings. Yet Wagner was never interested in writing melodies for their own sake. He composed a relatively small number of purely musical works, while even during his own lifetime his music dramas went far beyond anything that was traditionally understood as opera, a medium that was then characterized by melody and by beautiful sounds. Wagner wanted singing human beings to serve as the medium of his messages to the world. Such individuals were to invest musical sounds with meaning and with sense.

From the very outset Wagner’s final stage work, *Parsifal*, assumed a special significance among his other works inasmuch as it was planned to be performed nowhere but in Bayreuth and was explicitly created for the special conditions of the theatre that Wagner had built there. Even today this theatre’s unique properties are clear above all at performances of *Parsifal*. Nowhere else in the world is the balance between stage and pit as perfect and as singer-friendly as it is in Bayreuth. This is the ideal space in which to perform what Wagner called a *Bühnenweihfestspiel*, a festival play intended to consecrate a stage and one, moreover, that is altogether exceptional in terms of its mystical sonorities.

Wagner lived long enough to witness only a single run of performances of *Parsifal* in the summer of 1882. By the following February he was dead and his widow Cosima had wrested control of his artistic legacy. It was under her direction that the myth of Bayreuth acquired its charismatic power, a myth that has lost none of its power today.

At the same time, however, she superintended a development that turned Bayreuth increasingly into a temple of German nationalism, with Wagner as its supreme being. In *Die Meistersinger von Nürnberg* Wagner had glorified “holy German art” while dismissing “foreign” art – his word *welsch* refers to French and Italian art – as “frivolous”, a dismissal due above all to his political outlook. Throughout this period, however, he loved Italy as a country: it was here, of course, that he died and here that he spent long periods during the final years of his life, finding the country a powerful source of inspiration in the specific case of *Parsifal*. He also had words of praise for the Italian art of singing, which at this time was the standard by which all vocalism was judged. He was a particular admirer of Bellini’s *Norma*.

Cosima Wagner, conversely, sought to establish the superiority of all things German by setting up a school in Bayreuth that was intended to train artists in the style that she believed appropriate to Wagner’s works. A new generation of singers was meant to revolutionize singing as she interpreted it. Ultimately she failed in her efforts, since this new vocal technique was aimed purely at building up the singer’s musculature – one could perhaps regard it as an allegory of the muscle-flexing empire of Kaiser Wilhelm. Cosima had to accept that great Wagner singers could not be trained by brute force. Ironically, the tenor who regularly sang Parsifal at Bayreuth during these years was Ernest van Dyck, a Belgian singer who created the role of Werther in Massenet’s opera, a character who could hardly be further removed from Wagner’s Teutonic warrior.

Wagner’s desire to limit performances of *Parsifal* to his theatre in Bayreuth proved impracticable. Under German law, the copyright on the work expired thirty years after his death. In the United States, conversely, it was possible to circumvent this law with impunity, with the result that the Metropolitan Opera in New York was the first company outside Bayreuth to stage the work in 1903. Incandescent with rage, Cosima was unable to prevent the performances from going ahead. Her only response was to ensure that the doors of the Bayreuth Festspielhaus remained for ever closed to those artists who had taken part in what she regarded as an “act of desecration”. The copyright finally expired on 31 December 1913, triggering a flurry of productions throughout the whole of Europe, and it was not long before *Parsifal* had become a cornerstone of the international operatic canon.

Despite this, any production of *Parsifal* is still a theatrical event of the first order – not just because of its colossal length and the interpretative challenges that it poses but also because it has a grandeur and a sublimity that in the eyes of many of Wagner’s admirers raise it to the level of a sacred object. It is no accident that it is often performed at Eastertide on account of its immanent Christian symbolism. For many operagoers, attending a performance on Good Friday becomes the equivalent of an Easter outing and a church service celebrating the Resurrection rolled into one. For a long time there was an unofficial ban on applause at the end of the opening act, a ban designed not to ruin the solemnity of the moment. In general, however, *Parsifal* has lost much of its significance as a national and spiritual artefact with which audiences can identify, a loss due not least to the events of the twentieth century.

For singers, too, any production of *Parsifal* is a cause for celebration. Despite all of the demands that Wagner often places on his performers, the work is supremely well written for the voice. It is well known that, before he began the task of setting the text to music, he would often invite a hand-picked audience to attend a private reading of the poem. We may assume that during these readings he conceived of, and verified, the connection between words and music. The musical line invariably follows the intonational patterns of the spoken language. *Parsifal* is an infinitely extended recitative. Here sense has been invested with sound.

The present recording of *Parsifal* was made at the Vienna State Opera in 2021 and in terms of its casting it probably comes very close to the composer's ideal of what the voices should sound like. The singers of his own day were not tried and tested Wagnerians but were equally at home in Mozart, Meyerbeer, Rossini, Donizetti and Verdi, which they sang in the local language, as was usual at that time. This required a much greater degree of vocal flexibility than is possible in the case of singers who specialize in the heavier German roles. In the case of the present recording, the main roles are taken by singers with vast experience of other areas of the repertory. The focus here is not on the heroic but on a more lyrical approach to timbre, an approach that can invariably be heard in these performances, no matter how great are the dramatic demands of the action.

Wagner's late works have a number of points in common. Most important is the constellation of three principal roles consisting of a youthful hero (tenor), an ageing hero (bass or baritone) and a lovelessly impotent "eunuch" (a character role sung by a baritone or bass-baritone). All three are archetypes of Wagner's own fears and desires. We already find this constellation in Tristan, Marke and Melot in *Tristan und Isolde*; in Walther, Sachs and Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg*; and in Siegmund/Siegfried, Wotan and Alberich in the *Ring*. In *Parsifal* these figures are Parsifal, Amfortas and Klingsor.

Among the recurrent dramaturgical devices in Wagner's works are great narrative strands that are designed to make the plot more intelligible to the audience. In this way it is not the eponymous hero Parsifal who is the still centre of the work and the figure around whom everything else revolves but Gurnemanz, the knight of the Grail who is almost the evening's main character. His narration in Act One is probably the longest in any Wagner opera and demands from its singer a linguistic and interpretative authority of the highest order. A pupil of Hans Sotin, who sang Gurnemanz at Bayreuth for many years, Georg Zeppenfeld is in the tradition of great German basses. With his essentially well-focused voice, he manages effortlessly to combine the necessary declamatory weight with a compelling vocal beauty, lending the role – often seen as the preserve of ageing basses – a dignity that turns the Good Friday Scene in Act Three into the climax of the whole performance.

The ailing king of the Grail community, Amfortas, is one of the finest character portrayals ever created by Wagner. His two great scenes in the first and final acts are high points in any performance of *Parsifal*. The role confronts its interpreter with an unprecedented range of vocal demands from the quietest *piano* to the most tormented

outcry of anguish. Marseille-born baritone Ludovic Tézier has long been one of the most sought-after exponents of his particular vocal *Fach*. Few French singers have made such a name for themselves in the German repertory. It was in Vienna that he made his role début as Amfortas, demonstrating beyond doubt that, after his numerous triumphs in French and Italian works, he is able to set new standards in Wagner's dramatic roles as well. He is already preparing to sing Wotan in the *Ring*.

When compared with Wagner's other tenorial title roles, Parsifal faces a challenge. In the scenes in which he appears he is often merely a stooge for the other characters, and in the key Communion Scene in Act One he is condemned to remain silent throughout. Not until Act Two does his big moment come with "Amfortas! Die Wunde!", when he recognizes the extent of his guilt. Finally, at the end of the music drama, he assumes responsibility for the Grail community, taking over as its ruler from Amfortas ("Nur eine Waffe taugt"). Of all Wagner's great tenor roles, Parsifal is the shortest, but what often makes the part seem less attractive to tenors is its relatively low tessitura. This, however, is not a problem for Jonas Kaufmann. Although he began his career as a Mozart tenor, he has already appeared in the concert hall singing baritone roles. Over the years, moreover, he has increasingly demonstrated his versatility in a wide range of tenor roles and we would surely be justified in claiming that no other tenor currently before the public performs to such a consistently high standard on the world's leading stages not only in the German repertory but in French and Italian roles, too. The part of Parsifal is ideally suited to Kaufmann's voice, since it allows him to combine his baritonal register with his ability to sing long legato lines in a single breath.

Although he appears only in Act Two, Klingsor demands a first-class character baritone and an excellent actor. Wolfgang Koch also makes much of the words, while additionally achieving a mellifluousness that makes it easy to understand why he has already sung both Klingsor and his antithesis Amfortas in the same performance, including a later series of performances in Vienna.

Tannhäuser and *Lohengrin* already include examples of antithetical female characters, one of them a saint, the other a seductress. In *Tannhäuser* this contrast between a "white" and a "red" character is embodied in Elisabeth and Venus, whereas in *Lohengrin* it is Elsa and Ortrud. In *Parsifal* Wagner has merged these two female archetypes to create a single fascinating character who is one of the most enigmatic figures in the whole of the operatic canon. Described in Act One as a "wild horsewoman" who travels between worlds and apostrophized by Klingsor in Act Two as a "rose of Hell", Kundry is a hugely dramatic part, requiring a singer at home in the *hochdramatisch* repertory. To perform this part adequately, a singer needs not only the right type of voice but also a perfect command of her vocal resources, experience of the role onstage and, above all, a desire to take herself to the limits of her powers of physical endurance. Kundry must initially darken the timbre of her voice and produce a sound that is almost ugly, only for her then to seduce Parsifal in Act Two with euphonious tenderness and beauty of tone. The end of this scene in turn requires the singer to bring her all to the part in terms of calculated vocal power. The mezzo-soprano Elina Garanča has waited for a long time before drawing closer to the world of Wagner. The fact that she then chose his most

demanding role for her Wagnerian début attests to the sort of courage that we expect only from great artists. But Garanča has demonstrated her towering vocal authority over many years in Mozart, in bel canto parts and in dramatic Verdi roles, building up her resources until her role début as Kundry turned out to be a veritable sensation. Rarely has this challenging role, which is frequently sung by sopranos, been as excitingly performed and sung with such tonal beauty.

But arguably the most important “singer” in *Parsifal* is to be found in the orchestra pit: without the permanent dialogue between stage and orchestra and without the sovereign leadership of a conductor guiding his players through Wagner’s musical universe, it is impossible to imagine a performance of any real quality. The Vienna State Opera is fortunate in having at its disposal one of the world’s finest orchestras in the Vienna Philharmonic, which has maintained its Wagner tradition from the nineteenth century to the present day over entire generations of musicians. Under the baton of its music director Philippe Jordan it is the ideal partner for a team of singers that sees *Parsifal* as the expression not only of a “holy German” art but of an art that spans the whole world.

The secret of any great performance of *Parsifal* is that all of its parts must fit seamlessly together. Only then can *Parsifal* become a genuine event, something that takes our minds beyond the quotidian and into transcendental regions where everything merges together to form a single entity, where meaning becomes sound and sound becomes meaning – and time becomes space.

Michael Kraus



Jonas Kaufmann (*Parsifal*), Ludovic Tézier (*Amfortas*)

SYNOPSIS

In his production for the Vienna State Opera, stage director Kirill Serebrennikov tells Parsifal's story as if in retrospect: the mature Parsifal relives his youth in his memories. By narrating his story, time becomes space for him, where he meets his earlier self: he was a nameless inmate in Monsalvat, a detention centre for criminals.

ACT ONE

The prisoner Amfortas lives in constant rebellion against the inhuman conditions of the prison. Among the inmates he enjoys high respect because of his uncompromising stance. Driven by inner voices that compel him, in the name of his father Titurel, to “uncover the Grail”, he inflicts wounds upon his own body.

Kundry, a journalist with special permission to photograph within the detention center, acts as an intermediary for the inmates, exchanging goods and news from the outside world. Amfortas also receives medicines provided through her.

Gurnemanz is the grey eminence in the brotherhood of prisoners. He explains that Amfortas's traumatization was caused by one of Klingsor's female agents. A prophecy, however, promises the victim that he will be redeemed by an “innocent fool”. Gurnemanz keeps the memory of this legend alive in the brotherhood. – A nameless boy kills the “white swan”, a fellow prisoner, and thereby infringes on Gurnemanz's monopoly on violence. Kundry tells the nameless youth about the death of his mother, which he reacts to with increasing aggression.

Gurnemanz is intrigued by the wild boy and promises him his rise upwards within the prison hierarchy. But the drama of Amfortas's painful suffering and the dream of a cherished Holy Communion chalice, the “Grail” that appears as the symbol of freedom for the prisoners, remain for him completely incomprehensible.

ACT TWO

Kundry works in the editorial department of a magazine published by Klingsor. He and Kundry were once in a relationship. Klingsor has used Kundry's dependence to get Amfortas arrested. Now Kundry must make the nameless young criminal, whose photos she is currently editing, also dependent on Klingsor's power and wealth.

After his release, the nameless arrives at the editorial office for a photoshoot. As he is trying to get away from the female stylists, photographers and editors, Kundry calls him by the name Parsifal – a name that his mother once used to call him. More and more he falls under Kundry's spell, as she conjures up the memory of his single-parent mother's possessive love. After he left her, she died of a broken heart. Parsifal is filled with feelings of guilt and regret.

Kundry offers him as consolation “a mother's last blessed farewell, the first kiss of love”. In her arms, the wound of desire breaks open in Parsifal. At the same time, he understands that he is being manipulated like Amfortas and could also be taken advantage of. He calls Kundry a “corrupter” and pushes her away from him. In vain, Kundry attempts to employ all of her powers of seduction. As a last resort, she threatens him with violence, but Parsifal is more willing to die than to love her.

ACT THREE

Many years have passed. The prison has been decommissioned, but many former inmates still work and live within its walls. Only Gurnemanz still dreams of the promised “innocent fool”. After awakening, he notices the aged Kundry within a group of old women. Then an unknown man arrives. Kundry recognizes him first: it is Parsifal. As Parsifal becomes aware that he has again entered the place from his youth, he feels it almost like a homecoming. What he has experienced in his life up until then was the wrong path, full of “dangers, battles and conflicts”.

Gurnemanz realizes that Parsifal could be the longed-for redeemer who could give back to the fallen world a faith in a possible future. In an improvised ritual, he has the women wash Parsifal's feet and anoints him the King of the Holy Grail. Parsifal is reconciled with Kundry.

Confronted with the urn containing his father Titurel's remains, Amfortas accuses himself of patricide, and rages against himself and his companions. He is then redeemed of his suffering. Parsifal shows the way to freedom.



PARSIFAL – UNE INTRODUCTION

GENÈSE

La matière du Graal et le personnage de Perceval ont fasciné Wagner pendant quasiment toute sa vie, au même titre que la figure historique de Jésus. Depuis le tout premier contact avec la légende jusqu'à l'achèvement de la partition, la genèse de *Parsifal* s'étend sur presque quarante années, de 1845 à 1882, la conception proprement dite ayant pris place au moment où Wagner parachevait *Tristan* (1857 à 1860). Le projet *Parsifal* a par ailleurs bénéficié du patronage de Louis II de Bavière, pour lequel le compositeur rédigea en 1865 une première esquisse détaillée en prose qui a été conservée, et dont le livret définitif ne s'écarte que par des descriptions et dialogues abrégés.

Les années qui suivirent la création de *L'Anneau du Nibelung* à l'été 1876 furent consacrées intégralement au travail sur *Parsifal*. Le livret, rédigé en l'espace de quatre semaines, fut publié en 1877 par Schott. Par rapport au livret du *Ring*, la versification allitérative n'y joue qu'un rôle marginal, et c'est la rime qui a ici pour fonction de souligner les phrases les plus importantes. Les vers, de longueur irrégulière, favorisent la « prose musicale ». Le travail de composition progressa lentement mais continuellement. L'esquisse de la partition fut terminée le 26 avril 1879, et l'instrumentation menée à bien entre août 1879 et janvier 1882. La création eut lieu le 26 juillet 1882 au Festspielhaus de Bayreuth sous la direction d'Hermann Levi.

DRAMATURGIE

De par sa rigueur formelle, sa conduite extrêmement condensée de l'action et ses liens étroits entre processus intérieurs et concrétisation scénique, *Parsifal* constitue sans doute l'œuvre dramatique de Wagner la plus strictement construite. Les trois actes dessinent une parfaite symétrie : le troisième reproduit le déroulement du premier, dont il résout les conflits, tandis que le deuxième forme un contraste absolu, presque archétypal, à tous les niveaux : situation scénique, personnages et musique.

Si les rituels occupent une place de choix dans presque toutes les œuvres dramatiques de Wagner, cet aspect atteint dans *Parsifal* un degré jusque-là inconnu, et représente une fusion intime entre forme et contenu : les actes I et III aboutissent chacun à la représentation scénique d'un rituel ; l'œuvre elle-même a été conçue comme une cérémonie sacrée dans la lignée des mystères du Moyen-Âge. L'action se déroule sur un massif montagneux « ayant le caractère » des Pyrénées, qui fait office de frontière entre le monde pur chrétien (« gothique ») et le monde pécheur païen (« arabe »). Sur le versant nord se dresse le château de Monsalvat où est conservé le Graal, sur le versant sud le palais enchanté de Klingsor. Nous avons donc, côte à côte, le domaine sacré et le domaine magique. Wagner transpose la dichotomie éthique en une situation géographique dialectiquement très riche. La constellation de personnages apparaît tout aussi complexe et riche d'associations. Amfortas et Parsifal reflètent chacun à sa manière la figure du Christ : Amfortas par sa souffrance, Parsifal par sa pureté et son acte de rédemption. Étroitement liés par le fait d'être tous deux victimes de la séduction de Kundry, les deux personnages sont, sinon, diamétralement opposés : l'un perd la lance et échoue dans sa fonction de roi du Graal, l'autre rapporte la lance et est intronisé nouveau roi du Graal. Par ailleurs, Amfortas est coupable de péché – il est responsable de ses propres souffrances – et donc l'exact opposé du Christ. Dans le personnage aux multiples facettes de Kundry, ces antithèses sont réunies : selon qu'elle évolue dans le domaine sacré ou dans le domaine magique, elle s'apparente à Marie-Madeleine après ou avant sa conversion, ou encore au démon (en tant que tentatrice) et au Juif errant. De son côté, Klingsor n'échappe pas non plus à la dualité : il est déchiré entre la nostalgie de la pureté du Graal, et des pulsions sexuelles incontrôlables.

MUSIQUE

Wagner réutilise pour l'essentiel les techniques de composition et les formes d'expression qu'il a développées depuis – au plus tard – *L'Or du Rhin* et *Tristan*. Mais elles sont ici tellement concentrées et si bien adaptées à la représentation du drame qu'on est tenté de parler d'un « style tardif ». Le chant, essentiellement déclamatoire et dialogique, s'applique à respecter le rythme de la parole. Les passages narratifs et les moments d'action sont caractérisés par des tempos souples et changeants, tandis que les commentaires et les moments d'introspection possèdent une structure plus ferme. Le traitement vocal du personnage de Kundry n'a pas d'équivalent dans toute la production de Wagner : des phrases courtes, en lambeaux, des intervalles incongrus et des changements abrupts de registre lui confèrent un caractère presque impressionniste. S'il renonce totalement aux ensembles, Wagner réhabilite en revanche le chœur dans de vastes scènes où celui-ci tient le rôle principal. Les seuls moments vaguement assimilables à des numéros indépendants sont le rituel, et les deux tentatives de séduction par les Filles-fleurs et par Kundry.

Comme dans ses autres drames musicaux, Wagner développe dans *Parsifal* une palette sonore spécifique, désormais encore plus riche de nuances. Celles-ci sont le résultat de mélanges raffinés de registres et de timbres. Le contraste entre les actes est lui aussi souligné par le choix des timbres et d'instruments employés de manière symbolique : aux lueurs chatoyantes des hautes sphères du Graal succède un deuxième acte dominé par les cordes graves, le contrebasson, le cor grave et la clarinette basse.

L'harmonie apparaît, elle aussi, différenciée : si *Parsifal* est l'une des rares œuvres de Wagner à suivre un parcours tonal clairement identifiable (de la bémol majeur à si mineur / ré majeur, puis retour à la bémol majeur), on compte au sein de chaque acte bien peu de passages harmoniquement stables. Ce flux harmonique en perpétuelle mouvance repose sur des modulations en rapports de tierces et des accords de dominante – le plus souvent non résolus – qui s'enchaînent pour former des champs d'harmonie élargie, voire suspendue. L'omniprésence d'accords non résolus rend directement sensible le besoin de rédemption de presque tous les personnages.

La musique participe au drame par l'intermédiaire de leitmotifs grâce auxquels l'orchestre interagit avec le texte et l'action scénique. Des motifs faisant fonction de commentaires tiennent le rôle d'un narrateur omniscient, et viennent compléter et mettre en rapport les connaissances particulières des personnages. Wagner tisse un réseau de motifs extrêmement dense. Si les leitmotifs associés à des objets sont peu nombreux (le Graal et la lance), d'autres se rattachent aux personnages (souvent plusieurs par personnage), à des états émotionnels et surtout à des idées religieuses. Des techniques symphoniques telles que la transformation ou la parenté motiviques servent à sonder les niveaux plus profonds de l'action : la relation fatale entre Amfortas et Kundry est ainsi rendue musicalement explicite longtemps avant qu'elle ne soit révélée dans le texte. Le motif de la Cène, qui ouvre la partition, sert de principe générateur à partir duquel sont dérivés les motifs du Graal (tournure initiale) et de la lance (tournure finale), mais également la figure de la douleur qui sous-tend le drame d'un bout à l'autre.

Une fois de plus, Wagner veille à ce que ses leitmotifs soient intuitivement compréhensibles en puisant dans le topos de la musique européenne : par son profil mélodique, son ambitus, son caractère monodique et ses nombreuses syncopes qui lui donnent l'apparence d'une rythmique libre, le motif de la Cène renvoie à la sphère du plain-chant et du choral ; les cuivres sont associés à l'idée de seigneurie aussi bien dans le motif du Graal que dans celui de Parsifal, mais les intervalles et rythmes pointés qui caractérisent ce dernier illustrent en plus la naïveté insouciant du personnage. Les leitmotifs sont par ailleurs traités avec la plus grande souplesse et s'adaptent chaque fois aux transformations intérieures et extérieures. Celui de Parsifal, en particulier, connaît de multiples métamorphoses au fur et à mesure que s'accomplit le processus de maturation du héros, jusqu'à resplendir finalement en pleine majesté.

ART, RELIGION ET RÉDEMPTION

Dans *Parsifal*, Wagner revient sur la question de la rédemption qui traverse son œuvre entier, mais il en tire de nouvelles perspectives en la multipliant : cette fois, il ne s'agit plus d'une femme qui rachète un seul homme en se donnant la mort, mais d'un homme qui apporte le salut à une femme, à un homme, à une communauté entière et même au Sauveur présent dans le sanctuaire du Graal, et qui non seulement survit à son acte de rédemption mais est élevé au rang de roi. La structure de culpabilité sous-jacente est l'instinct sexuel, qui détermine aussi bien Klingsor qu'Amfortas et Kundry. Cette dernière s'est en outre rendue coupable de rire du malheur d'autrui, attitude diamétralement opposée à la compassion. Seul le renoncement de Parsifal à toute forme d'égoïsme, sa transmutation de la volupté en compassion et connaissance, leur permet d'échapper à la situation inextricable dans laquelle ils sont empêtrés, la rédemption étant présentée à la fois comme purification et guérison (monde du Graal, Amfortas) et comme abolition de l'obligation de vivre (Kundry).

À l'instar de presque tous les concepts de réforme ecclésiastique et religieuse avant lui, Wagner distingue entre le message authentique de Jésus et les dogmes et structures de l'Église officielle. En tant qu'artiste, il ne voit toutefois pas sa tâche dans une réforme de l'Église, mais dans un transfert du noyau philosophique de la religion chrétienne dans l'art : « On pourrait dire que, lorsque la religion devient artificielle, il est réservé à l'art de sauver l'essence de la religion en reconnaissant la valeur figurée des symboles mythiques que celle-ci voudrait que nous croyions littéralement, et en révélant leur vérité profonde et cachée au travers d'une représentation idéale. » C'est donc l'art qui hérite de la religion, et plus spécifiquement la musique qui hérite de la chrétienté – Wagner est convaincu que « la musique révèle avec une précision incomparable l'essence la plus profonde de la religion chrétienne. [...] En tant que forme pure, la musique peut être considérée comme une naissance rédemptrice du dogme divin de la vanité du monde des apparences. »

Melanie Wald-Fuhrmann

SAVOIR ET LAISSER-FAIRE

Si *Tristan et Isolde* constitue le big-bang, *Parsifal* représente la sublimation, une sorte de perfectionnement de la nouveauté révolutionnaire – notamment parce que Wagner a concentré dans sa dernière œuvre de théâtre musical l'essence de tous ses accomplissements et de toutes ses sources d'inspiration.

Il est impressionnant de voir à quel point la mythologie et les héros des œuvres précédentes se retrouvent dans les personnages de *Parsifal*, et comment les thèmes qui ont occupé Wagner tout au long de sa vie réapparaissent ici sous forme condensée : le complexe d'Œdipe, la rédemption par la femme, l'antagonisme entre un monde érotique impur et un monde religieux pur, l'inaccessibilité du domaine sacré et divin, etc. Mais sur le plan formel aussi, Wagner a recours à des éléments anticipés des années auparavant. Ainsi le troisième acte de *Tannhäuser*, de par sa conception dramaturgique et musicale, apparaît-il comme une première version miniature du troisième acte de *Parsifal*, au point que les chœurs des pèlerins présentent des séquençages pratiquement identiques à ceux des chevaliers du Graal. Par ailleurs, les œuvres clefs où Wagner touche à l'essence la plus intime de son art, *Tristan et Isolde* et les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, semblent fusionner dans *Parsifal* en une synthèse : le chromatisme de *Tristan*, associé à la sensualité, aux parfums et poisons tentateurs, caractérise aussi bien l'atmosphère de *Klingsor* et *Kundry* que les souffrances d'Amfortas ; le diatonisme des *Maîtres chanteurs*, inspiré de la musique baroque et plus particulièrement de Johann Sebastian Bach, nous salue dans les chants des chevaliers du Graal.

Mais *Parsifal* est plus que la somme de ces différentes parties. C'est un bilan tel qu'on en voit souvent dans les dernières productions des grands maîtres, une rétrospective où tout apparaît sous une forme raffinée, décantée, et qui annonce d'autant mieux l'avenir, ouvrant la voie à des compositeurs comme Debussy, Humperdinck, Strauss, Mahler, et même Schoenberg.

Pour en revenir à Bach, je suis fermement convaincu que Wagner s'est livré très tôt à l'étude intensive de ses compositions. Il n'est pas impossible que des œuvres aussi théâtrales que les Passions aient compté parmi les toutes premières expériences dramatiques de Wagner, celles qui l'ont marqué pour toute la vie. Certains tours de phrase, par exemple « *Gerastet hab ich und süß geruht* » dans *La Walkyrie*, sonnent tout

à fait comme le titre d'une cantate écrite par Picander. Dans *Parsifal*, le double chœur des chevaliers du Graal, des passages comme « *Enthüllet den Graal ! Walte des Amtes !* » qui rappellent les chœurs *turba*, ou encore la parenté évidente entre les récitatifs de Gurnemanz et ceux de l'Évangéliste, témoignent de la profonde fascination qu'une œuvre comme la *Passion selon saint Matthieu* a dû exercer sur Wagner. Par ailleurs, la transition Marche/Entrée dans le Temple du Graal a sans nul doute été inspirée par le passage soudain du « Gloria » en 3/8 au 4/4 beaucoup plus calme du « Et in terra pax » dans la Messe en *si* mineur de Bach, qui donne réellement l'impression d'un changement d'espace. Et l'on retrouve partout chez Wagner des échos de la prédilection de Bach pour la technique qui consiste à tirer d'une mélodie une nouvelle idée qui devient ensuite autonome.

Notons au passage que, outre les œuvres de Bach, Wagner a vraisemblablement entendu dès sa petite enfance le morceau appelé « Amen de Dresde », une acclamation chorale composée pour la liturgie par Johann Gottlieb Naumann et qui gagna très vite en popularité. Elle a été reprise par de nombreux compositeurs romantiques. Wagner, qui l'avait déjà citée dans son opéra de jeunesse *La Défense d'aimer*, en fait un motif essentiel de *Parsifal* et l'intègre si habilement à la partition que la plupart des gens croient anachroniquement reconnaître le motif du Graal quand ils entendent la mélodie originale de Naumann. De nos jours, certains crieraient peut-être au plagiat, mais le génie de Wagner – et de nombreux autres compositeurs de renom – consista aussi à assimiler des éléments étrangers pour en faire quelque chose d'éminemment personnel.

Mais en quoi réside l'avant-gardisme de *Parsifal* ? Eh bien, en premier lieu, dans le dépassement du drame musical. Wagner va ici plus loin en direction d'un théâtre intérieur invisible, il cherche à capturer par le son le psychisme des personnages. Encore plus de choses sont décrites et exprimées ici par l'orchestre, la quantité de texte est réduite, quelques mots choisis sont chargés de véhiculer le message le plus complet possible, le principe du monologue domine, toute redondance est évitée, la conduite des voix chantées se fait plus instrumentale, et leur traitement, structuré rythmiquement par des silences et des syncopes, se rapproche parfois du *Sprechgesang*. De plus, que ce soit pour décrire l'errance de Parsifal dans le prélude du troisième acte ou au moment crucial du baiser de Kundry au deuxième acte, Wagner repousse à l'extrême les limites du système tonal. Il y a selon moi deux accords essentiels dans la production de Wagner : jusqu'à *Siegfried*, l'accord de septième diminuée constitue la plus forte dissonance ; ensuite, celui-ci est élargi pour former l'accord de *Tristan*, qui ouvre au compositeur les portes d'un nouveau monde et qui joue un rôle encore plus grand dans *Parsifal* que dans *Tristan et Isolde*. L'harmonie devient pure analyse psychologique. Enfin, avec *Parsifal*, Wagner se rapproche de la musique pure : la représentation théâtrale se fait festival scénique sacré, religion de l'art à un niveau supérieur, et doit mener à un authentique recueillement du public, à son ragaillardissement et à sa purification.

Bien évidemment, l'idée du festival scénique sacré est indissociable des particularités du Festspielhaus de Bayreuth. L'auditorium et l'œuvre y sont en parfaite adéquation ; le prélude, par exemple, ne développera nulle part ailleurs son aura spécifique aussi efficacement qu'ici ; nulle part ailleurs l'effet du son indirect, qui semble provenir d'un autre

monde, ne sera obtenu de manière aussi optimale. Il est donc d'autant plus important qu'un chef d'orchestre envisageant de diriger *Parsifal* dans un autre théâtre connaisse ce lieu pour lequel l'œuvre a été composée. Même si tout n'est pas transposable à l'identique, il comprendra mieux le rôle et l'effet des mélanges de timbres savamment dosés, l'orchestration proto-impressionniste et l'extraordinaire délicatesse des nuances de cette partition, s'il s'est auparavant familiarisé avec l'acoustique incomparable du Festspielhaus. Même chose pour le choix des tempos : c'est à Bayreuth qu'on se rend le mieux compte à quel point la musique se délite dans un tempo trop lent et à quel point les détails se perdent dans un tempo trop rapide.

J'ai découvert *Parsifal* dès l'enfance grâce au film de Hans-Jürgen Syberberg dans lequel mon père dirige l'orchestre et incarne Amfortas. Puis, à l'adolescence, je me suis plongé dans l'étude de la partition. Plus tard, alors que j'étais directeur musical à l'Opéra de Graz, j'ai donné la première de cette œuvre extrêmement complexe sans avoir encore rien dirigé de Wagner sinon *Le Vaisseau fantôme* – une décision que je qualifierais rétrospectivement de téméraire, et une approche que je ne recommande pas à mes jeunes collègues. En tout cas, depuis cette époque, j'ai dirigé *Parsifal* un grand nombre de fois sur les scènes les plus diverses, et il m'est apparu chaque fois plus clairement que cet opéra fait partie, au même titre que *Pelléas et Mélisande*, des œuvres qu'un chef d'orchestre ne peut ni ne doit maîtriser et contrôler entièrement. Il doit connaître et respecter tout ce que nous avons évoqué plus haut, travailler sur le texte et la dynamique avec les autres participants, donner des impulsions décisives aux moments clefs, communiquer au public le sens profond de certaines harmonies et de certains rapports musicaux (par exemple, quand Wagner place à l'orchestre l'accord de *Tristan*, son accord le plus érotique, au moment du « premier baiser de l'amour » de Kundry, au deuxième acte, ce n'est pas un hasard et cela requiert une décision d'interprète). Mais, au bout du compte, le chef d'orchestre ne peut pas tout diriger dans *Parsifal*, beaucoup de choses doivent se produire d'elles-mêmes pour que l'œuvre s'épanouisse dans toute son immensité.

Philippe Jordan



Elina Garanča (Kundry)

Stephanie Maitland (Knappe), Carlos Osuna, Erik van Heyningen (Gralstritter)

ICI LE SON DEVIENT SENS

« Tu vois, mon fils, ici le temps devient espace », explique Gurnemanz, vieil et sage chevalier du Graal, à Parsifal, jeune et impétueux simple d'esprit, tandis qu'ils prennent la direction du château du Graal. La transition de l'un à l'autre a été une constante dans la vie de Richard Wagner. Chez lui, l'artiste est inséparable de l'« homo politicus », l'écrivain du compositeur, l'homme de son œuvre. Cette complexité fait de Wagner, aux yeux de la postérité, une figure aussi fascinante que controversée – au point que Leonard Bernstein déclara un jour : « Je le déteste... à genoux ! »

Wagner se considérait lui-même avant tout comme écrivain. Cela peut surprendre aujourd'hui : autant le compositeur suscite l'admiration, autant le langage de ses œuvres scéniques nous paraît lourd et ampoulé, sans parler du contenu politique de ses écrits. Mais Wagner ne s'est jamais soucié de la seule beauté des mélodies. Il n'a guère produit de musique pure, et ses drames musicaux dépassent largement la conception qu'on avait de l'opéra à son époque, où il était avant tout question de mélodie et de beauté du son. Pour Wagner, la voix chantée devait communiquer ses messages au monde ; elle devait donner au son une signification, un sens.

Le dernier opéra de Wagner, *Parsifal*, occupe une place à part dans la production du maître en ceci qu'il était destiné exclusivement à Bayreuth. L'œuvre a été explicitement conçue pour l'acoustique particulière du théâtre construit par Wagner, lequel a largement fait preuve de ses avantages : nulle part ailleurs la balance sonore entre scène et fosse d'orchestre n'est aussi équilibrée et propice aux chanteurs ; la salle est idéale pour les sonorités mystiques du « festival scénique sacré ».

Wagner ne put assister aux représentations de son *Parsifal* que pendant l'été 1882, année de la création mondiale. Quelques mois plus tard, le compositeur mourait, et son héritage artistique passait aux mains de sa veuve. C'est sous la direction de Cosima que s'est développé le mythe de Bayreuth, qui n'a rien perdu aujourd'hui de son rayonnement. Parallèlement, une autre tendance s'affirma sous la houlette de Cosima Wagner, qui voulut faire de Bayreuth un temple de la culture nationale allemande, avec Wagner pour divinité suprême. Certes, Wagner avait opposé le « saint art allemand » (*Maîtres chanteurs de Nuremberg*) à l'art « méridional » (c'est-à-dire italien et français) qu'il qualifiait de « bagatelle » – ce qui illustrait avant tout ses

convictions politiques –, mais il adorait l'Italie : on sait qu'il y mourut, il y séjourna fréquemment pendant ses dernières années et y puisa une grande part de son inspiration pour *Parsifal*. De plus, il ne tarissait pas d'éloges sur l'art vocal italien, alors la référence incontestée, et vouait une admiration sans borne à la *Norma* de Vincenzo Bellini.

Cosima Wagner, de son côté, s'efforça d'établir la supériorité de l'art allemand en fondant à Bayreuth une école pour enseigner le style des œuvres de son époux. Une nouvelle génération de chanteurs devait ainsi révolutionner l'art du chant selon ses principes. Mais l'entreprise fit naufrage, car la nouvelle technique vocale était trop axée sur la force musculaire (c'était, si l'on veut, une allégorie artistique de l'empire wilhelminien). Cosima dut se rendre à l'évidence : une stricte discipline ne suffisait pas à former de grands chanteurs wagnériens. Ironiquement, le *Parsifal* de Bayreuth était à cette époque le ténor belge Ernest van Dyck, créateur du Werther de Massenet – rien à voir, donc, avec un guerrier germanique.

Wagner avait souhaité réserver l'exclusivité de *Parsifal* au Festspielhaus de Bayreuth, mais son désir ne fut pas réalisé. À cette époque, toute œuvre d'art était protégée en Allemagne pendant trente ans après la mort de son auteur. Aux États-Unis, toutefois, cette période de protection pouvait être contournée en toute impunité, si bien que le Metropolitan Opera de New York monta dès 1903 la première représentation de *Parsifal* en dehors de Bayreuth. Furieuse, mais impuissante, Cosima dut se contenter de placer sur liste noire les artistes ayant participé à cette « profanation ». Lorsque la période de protection de *Parsifal* prit fin le 31 décembre 1913, les théâtres s'en donnèrent à cœur joie, et une vague de *Parsifal* envahit les scènes lyriques. L'œuvre devint rapidement l'un des piliers du canon international.

Une représentation de *Parsifal* demeure aujourd'hui encore un événement théâtral exceptionnel, et pas seulement à cause de sa longueur colossale et des difficultés que pose son interprétation artistique. Sa grandeur et sa majesté ont fait de cette œuvre une sorte d'icône pour nombre de wagnériens. Ce n'est pas un hasard si *Parsifal* est souvent donné aux alentours de Pâques : en raison de sa symbolique chrétienne intrinsèque, assister à une représentation équivaut pour beaucoup de spectateurs à une promenade pascaline et à une messe de Résurrection. Une convention a longtemps voulu qu'on se retienne d'applaudir à la fin du premier acte, pour ne pas nuire à la sainteté du moment. Au fil du temps, *Parsifal* a toutefois perdu de son importance en tant qu'objet d'identification nationale et spirituelle, en grande partie à cause des événements du XX^e siècle.

Une représentation de *Parsifal* est aussi une fête pour les chanteurs et chanteuses. Malgré les exigences énormes que posent les rôles, Wagner écrit très bien pour la voix. On sait qu'avant de se lancer dans la composition de ses œuvres il organisait souvent des lectures du livret devant une poignée d'auditeurs triés sur le volet. On peut supposer qu'il en profitait pour concevoir ou vérifier les liens entre verbe et musique. La partie chantée suit donc toujours le *ductus* linguistique. *Parsifal* est un récitatif permanent. Un son a été donné au sens !

Dans le présent enregistrement de *Parsifal*, capté en 2021 au Staatsoper de Vienne, la distribution se rapproche sans doute de l'idéal vocal du compositeur. Les artistes lyriques de son époque n'étaient pas encore des chanteurs wagnériens confirmés, et s'illustraient tout aussi bien dans Mozart, Meyerbeer, Rossini, Donizetti et Verdi (mais dans leur langue respective, comme il était d'usage à l'époque). Cela exigeait une souplesse vocale bien plus grande que ce dont sont capables les chanteurs spécialisés dans le répertoire allemand le plus lourd. Les rôles principaux sont ici tous tenus par des interprètes qui disposent d'une longue expérience dans un répertoire différent. L'accent n'est donc pas mis sur l'héroïsme, et la qualité lyrique est préservée jusque dans les moments les plus dramatiques.

Les œuvres tardives de Wagner présentent un certain nombre de points communs. Il y a, par exemple, la triade héros jeune (ténor) / héros vieillissant (basse ou baryton) / « eunuque », c'est-à-dire l'impotent qui n'a pas accès à l'amour (voix de caractère – baryton ou baryton-basse) ; il s'agit là d'archétypes des propres désirs et angoisses de Wagner. Nous en trouvons des exemples dans *Tristan et Isolde* (Tristan – Marke – Melot), dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (Stolzinger – Sachs – Beckmesser) et dans *L'Anneau du Nibelung* (Siegfried/Siegfried – Wotan – Alberich). Dans *Parsifal*, la triade est formée par Parsifal, Amfortas et Klingsor.

Parmi les ficelles dramaturgiques récurrentes chez Wagner, on trouve aussi les longues narrations chargées de rendre l'action compréhensible pour le public. Ainsi, dans *Parsifal*, le rôle central n'est pas tenu par le héros éponyme mais par Gurnemanz, le vieux chevalier du Graal, qui fait fonction à la fois de havre de paix, de pivot de la représentation, et presque de personnage principal. Son récit du premier acte est sans doute le plus long de tous les opéras de Wagner. Il exige de l'interprète beaucoup d'aplomb et une maîtrise exceptionnelle de la langue. Élève de Hans Sotin, qui a incarné Gurnemanz à Bayreuth pendant de longues années, Georg Zeppenfeld s'inscrit dans la tradition des grandes basses allemandes. Doté d'une voix relativement mince, il conjugue sans effort autorité de la déclamation et beauté vocale, conférant à ce rôle souvent confié à des chanteurs en fin de carrière une dignité qui fait de l'Enchantement du Vendredi saint, au troisième acte, un temps fort de la représentation.

Le rôle d'Amfortas, roi du Graal en perpétuelle souffrance, compte parmi les plus beaux portraits qu'a créés Wagner. Ses deux grandes scènes aux premier et troisième actes font toujours beaucoup d'effet dans une représentation de *Parsifal*. Le rôle demande à l'interprète une palette vocale d'une richesse inouïe, du pianissimo à peine murmuré jusqu'au hurlement de douleur. Ludovic Tézier, baryton originaire de Marseille, est depuis longtemps l'un des représentants de sa catégorie vocale les plus demandés. Seuls de rares chanteurs français ont su se faire un nom dans le répertoire allemand. Avec sa prise de rôle en Amfortas à Vienne, Tézier a prouvé qu'il était capable de s'imposer aussi bien dans les rôles wagnériens que dans le répertoire italien et français, où l'on ne compte plus ses succès. Il est déjà en train de préparer le rôle de Wotan dans *L'Anneau du Nibelung*.

Comparé à d'autres rôles-titres wagnériens, Parsifal fait figure de vilain petit canard : il se contente généralement de donner la réplique aux autres personnages, et demeure même totalement muet dans la scène clé sur laquelle se referme le premier acte. Les grands moments du héros sont situés au deuxième acte, lorsqu'il réalise l'étendue de sa faute (« *Amfortas ! La plaie !* »), et à la fin du troisième, lorsqu'il succède à Amfortas à la tête de la confrérie du Graal (« *Une arme seule* »). Parsifal est le plus court de tous les grands rôles de ténor wagnériens, et sa tessiture relativement basse le rend assez peu attrayant pour les interprètes. Mais cette particularité ne pose justement aucun problème à Jonas Kaufmann, qui a déjà donné des concerts en tant que baryton et a commencé sa carrière comme ténor mozartien. S'étant imposé au fil des ans par sa remarquable polyvalence, il est probablement le premier ténor de l'histoire à dominer la scène internationale autant dans le répertoire allemand que dans les répertoires italien et français. Le rôle de Parsifal convient idéalement à la voix de Jonas Kaufmann, puisqu'il met en valeur aussi bien son timbre barytonnant que l'ampleur de son souffle.

Le rôle de Klingsor a beau se limiter au deuxième acte, il requiert malgré tout une voix (baryton de caractère) de tout premier ordre, et un excellent comédien. Outre le sens du verbe, Wolfgang Koch apporte au rôle une beauté vocale qui aide à comprendre pourquoi ce chanteur a déjà incarné à plusieurs reprises Klingsor et son antipode, Amfortas, au cours d'une même représentation, entre autres lors d'une reprise de la production viennoise.

L'opposition entre la sainte et la séductrice, entre la femme « blanche » et la femme « rouge », était déjà présente dans *Tannhäuser* (Élisabeth/Vénus) et dans *Lohengrin* (Elsa/Ortrud). Dans *Parsifal*, Wagner fait fusionner les deux archétypes féminins pour créer l'un des personnages les plus éblouissants de la littérature d'opéra : « sauvage cavalière » entre deux mondes, « rose des enfers » ainsi que la nomme Klingsor, Kundry présente toutes les particularités des grands rôles dramatiques de Wagner. Non seulement son interprète doit posséder le matériau vocal approprié, une technique à toute épreuve et une longue expérience de la scène, mais elle doit aussi être prête à s'impliquer jusqu'aux limites de la résistance physique. Tandis que le premier acte requiert de la chanteuse un timbre sombre, presque laid, il lui faut ensuite déployer des trésors de sensualité pour séduire Parsifal au deuxième acte et, à la fin de la scène de séduction, un volume sonore proprement héroïque. La mezzo-soprano Elina Garanča a longtemps attendu avant de s'aventurer dans l'univers wagnérien. Le fait qu'elle ait choisi pour ses débuts le rôle le plus exigeant du compositeur dans sa catégorie vocale témoigne d'un courage que seules peuvent se permettre les très grandes artistes. Après de longues années à cultiver Mozart, le belcanto et les rôles dramatiques de Verdi, les débuts de Garanča en Kundry ont fait sensation : ce rôle extrême, habituellement confié à une soprano, a rarement été chanté avec une telle beauté vocale.

Mais c'est dans la fosse d'orchestre qu'agit le plus important « chanteur » de *Parsifal* ! Sans un dialogue permanent entre la scène et l'orchestre, sans la direction souveraine d'un chef à travers l'univers musical wagnérien, une représentation ne peut

réussir. Le Staatsoper de Vienne a la chance insigne de disposer d'une des meilleures phalanges du monde : la Philharmonie de Vienne. Depuis le XIX^e siècle, ses nombreuses générations de musiciens se sont transmis la tradition wagnérienne. Sous la baguette de son directeur musical Philippe Jordan, elle constitue l'« interlocuteur » idéal pour un ensemble de chanteurs qui voit en *Parsifal* l'expression non seulement du « saint art allemand », mais d'un art international.

Le secret d'une grande représentation de *Parsifal* : tous les éléments constitutifs doivent être en symbiose. *Parsifal* peut alors devenir un événement, un spectacle qui arrache l'esprit à son quotidien pour le transporter vers des régions transcendantes où les choses se fondent en un tout, où le sens devient son et le son devient sens, où le temps devient espace.

Michael Kraus



Nikolay Sidorenko (Young Parsifal), Elina Garanča (Kundry)

L'ACTION

Dans la production du Staatsoper de Vienne, le metteur en scène Kirill Serebrennikov raconte l'histoire de Parsifal sous forme de rétrospective : un Parsifal d'âge mûr revit sa jeunesse à travers ses souvenirs. Tandis qu'il raconte son histoire, le temps devient pour lui un espace dans lequel il rencontre son ancien Moi : il a été jadis un détenu anonyme dans la prison de Monsalvat.

PREMIER ACTE

Le prisonnier Amfortas vit dans une révolte constante contre des conditions de détention inhumaines. Son intransigeance lui vaut d'être tenu en haute estime par ses co-détenus. Hanté par des voix intérieures qui, au nom de son père Titurel, lui intiment de « dévoiler le Graal », il s'inflige des blessures corporelles.

Kundry, journaliste détentriche d'une autorisation spéciale qui lui permet de prendre des photos dans la prison, sert d'intermédiaire entre le monde extérieur et les prisonniers, auxquels elle apporte des biens et des nouvelles. Elle fournit également des médicaments à Amfortas.

Gurnemanz est l'éminence grise de la confrérie des détenus. Il explique que le traumatisme d'Amfortas a été causé par une envoyée de Klingsor, mais ajoute qu'une prophétie a promis au malheureux qu'un « chaste fol » viendrait le libérer de ses souffrances. Gurnemanz entretient le souvenir de cette légende au sein de la confrérie. – Le prisonnier anonyme tue le « cygne blanc », un co-détenu, enfreinant par là le monopole de la violence revendiqué par Gurnemanz. Kundry apprend au prisonnier anonyme la mort de sa mère, ce à quoi celui-ci réagit avec une agressivité accrue.

Gurnemanz s'intéresse à ce jeune homme sauvage et lui fait miroiter une ascension dans la hiérarchie des prisonniers. Mais le spectacle des douleurs atroces d'Amfortas demeure pour Parsifal tout aussi incompréhensible que le rêve d'un précieux calice – le « Graal » – qui apparaît aux détenus comme un symbole de liberté.

DEUXIÈME ACTE

Kundry travaille pour la rédaction d'un magazine édité par Klingsor. Tous deux ont été amants dans le passé. Klingsor, qui a profité jadis de l'assujettissement de Kundry pour expédier Amfortas derrière les barreaux, lui ordonne maintenant de rendre le jeune criminel anonyme dont elle édite les photos dépendant du pouvoir et de l'argent de Klingsor.

Après sa libération, le prisonnier anonyme se rend à la rédaction pour une séance photo. Alors qu'il tente d'échapper à une nuée de stylistes, photographes et rédactrices, Kundry l'interpelle en employant le nom que lui donnait autrefois sa mère : Parsifal. Il tombe peu à peu sous le charme de Kundry, laquelle réveille en lui le souvenir de l'amour possessif dont l'entourait sa mère, qui l'a élevé seule. Kundry lui raconte que sa mère est morte de chagrin après qu'il l'a abandonnée. Parsifal est accablé par un sentiment de culpabilité.

Pour le consoler, Kundry lui propose alors, « d'un cœur de mère don dernier, le prime baiser d'amour ». Au moment où leurs lèvres s'unissent, la blessure du désir s'ouvre en Parsifal ; simultanément, il comprend qu'il est en train d'être manipulé, comme Amfortas. Il repousse Kundry en la traitant de « corruptrice ». Après avoir déployé en vain tout l'arsenal de la séduction, Kundry finit par menacer le jeune homme de violence, mais Parsifal se déclare prêt à mourir plutôt que de céder à ses avances.

TROISIÈME ACTE

De nombreuses années ont passé. La prison n'existe plus, mais beaucoup d'anciens prisonniers continuent à travailler et à loger entre ses murs. Seul Gurnemanz rêve encore du « chaste fol » annoncé par la prophétie. À son réveil, il découvre Kundry, âgée, au milieu d'un groupe de vieilles femmes. À ce moment apparaît un inconnu. Kundry est la première à le reconnaître : il s'agit de Parsifal. Lorsque celui-ci se rend compte qu'il est revenu sur les lieux de sa jeunesse, il a presque le sentiment de rentrer au bercail. Car la vie qu'il a menée entretemps n'a été qu'une errance emplie de « peines sans nombre, luttés, batailles ».

Gurnemanz réalise que Parsifal pourrait être le sauveur tant attendu, celui qui rendra à un monde en déréliction la foi en un avenir possible. Au cours d'un rituel improvisé, il demande aux femmes de laver les pieds de Parsifal et se charge lui-même de lui donner l'onction, faisant de lui le nouveau roi du Graal. Parsifal se réconcilie avec Kundry.

Devant l'urne funéraire de son père, Amfortas s'accuse de parricide et s'empporte violemment contre lui-même et ses compagnons d'infortune. Amfortas est délivré de ses souffrances. Parsifal montre le chemin de la liberté.

The secret of any great performance of *Parsifal* is that all of its parts must fit seamlessly together. Only then can *Parsifal* become a genuine event, something that takes our minds beyond the quotidian and into transcendental regions where everything merges together to form a single entity, where meaning becomes sound and sound becoming meaning – and time becomes space.

RICHARD WAGNER · PARSIFAL

PARSIFAL JONAS KAUFMANN KUNDRY ELĀNA GARANĀA
AMFORTAS LUDOVIC TÉZIER GURNEMANZ GEORG ZEPPENFELD
KLINGSOR WOLFGANG KOCH TITUREL STEFAN CERNY
CHOR & ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER
PHILIPPE JORDAN

P&C 2023 WIENER STAATSOPER, UNDER EXCLUSIVE LICENSE TO SONY CLASSICAL, A LABEL OF SONY MUSIC ENTERTAINMENT. DISTRIBUTED BY SONY MUSIC ENTERTAINMENT. ALL TRADEMARKS AND LOGOS ARE PROTECTED. MADE IN THE EU. SONY MUSIC ENTERTAINMENT INTERNATIONAL SERVICES GMBH, PO BOX 510, 33311 GÜTERSLOH, GERMANY / SONY MUSIC UK, 2 CANAL REACH, KINGS CROSS, LONDON, N1C 4DB, UNITED KINGDOM / LC 06868. G010004658911T, A CO-PRODUCTION OF WIENER STAATSOPER, ORF, UNITEL AND Ö1. ELĀNĀ GARANĀA APPEARS BY KIND PERMISSION OF DEUTSCHE GRAMMOPHON.

WIENER
STAATSOPER



ORF

UNITEL



ÖSTERREICH 1