

Preface

Many years ago, when I was studying Liszt's opera fantasies, it occurred to me that Alban Berg's *Lulu* might provide an effective subject for such a paraphrase. While Liszt's transcriptions inspired the idea, it was not only because of their pianistic brilliance. With these compositions Liszt was promoting the composers that interested him, and in the same spirit, I hoped a *Lulu Fantasy* might help to bring Berg's masterpiece to a wider public.

When I started to sketch the piece (in early 2006), my only certainties were that I wanted to incorporate the 'Filmmusik' and the 'Todesschrei' and that I wanted to experiment with manipulating the temporal order of events in order to illuminate interesting relationships. As I thought about how to proceed I also reflected on the question of how much freedom one can presume to take with another's work. (I must have sensed the presence of the composer looking over my shoulder.)

The method I adopted was to work my way through Acts I and II and the *Suite*, transcribing the fragments that seemed convincing and effective on the piano. I thought that the materials that emerged from this process might suggest a formal structure. I discovered, rather to my surprise, that most of what I had transcribed was related to the character of Alwa, including the Ragtime he composes for Lulu's theatre appearance in Act I and his two duets with her in Act II. Thus the *Lulu Fantasy* became, in a sense, a portrait of Alwa. This seemed fitting, as he is the vehicle by which Berg inserts his own point of view into the action.

Once I decided to preserve the role of the 'Filmmusik' as the center of symmetry, the material fell rather naturally into a large-scale ternary form. The following is an outline of the main ideas that led to the final shape of the piece:

- The opening of the *Lulu Suite* (a variation on Lulu's entrance in the 'Prolog') seemed the best possible way to begin my own paraphrase.
- The central 'Filmmusik' is framed by two large sections, each based on Alwa's love music and each interrupted by a statement of the Ragtime.
- The most significant symmetry in *Lulu* is the relationship between the heroine's three husbands in Acts I and II and her three clients in Act III. This led to the idea of fusing, as it were, the two most important events in the opera by transposing in time Lulu's murder at the hands of Jack the Ripper to the point (just before the Ostinato) where she shoots Dr. Schön.
- The introduction is balanced by closing with Lulu's most direct statement of self, the final lines of her Lied: 'Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen als wofür man mich genommen hat./Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen als was ich bin.' (I have never tried to appear anything other than what I am taken for./And no one has ever taken me for anything other than what I am.)

Marvin Wolfthal
1 January, 2008

Vorwort

Vor vielen Jahren, als ich mich mit den Opernfantasien von Liszt beschäftigte, kam mir die Idee, dass Alban Bergs *Lulu* sich gut als Gegenstand einer solchen freien Bearbeitung eignen könnte. Liszts Bearbeitungen waren zwar Anregung für die Idee, jedoch nicht allein wegen ihrer pianistischen Perfektion. Mit diesen Kompositionen verhalf Liszt den Komponisten, die ihn interessierten, zu mehr Aufmerksamkeit, und in diesem Sinne hoffte ich, dass eine *Lulu-Fantasie* dazu beitragen könnte, Bergs Meisterwerk einem breiteren Publikum nahe zu bringen.

Als ich mit den Skizzen zum Stück begann (Anfang 2006), stand für mich nur fest, dass ich die Filmmusik und den Todesschrei einarbeiten wollte, und dass ich mit der Umstellung der zeitlichen Abfolge der Geschehnisse experimentieren wollte, um interessante Beziehungen zu beleuchten. Als ich mir meine Vorgehensweise überlegte, dachte ich auch über die Frage nach, wie viel Freiheit man sich mit dem Werk eines anderen herausnehmen darf. (Ich muss wohl die Anwesenheit des Komponisten verspürt haben, der mir über die Schulter sah.)

Ich folgte dann der Methode, den ersten und zweiten Akt und die *Suite* durchzugehen und dabei die Fragmente zu bearbeiten, die für das Klavier überzeugend und wirksam erschienen. Ich glaubte, dass in diesem Prozess entstandene Material würde vielleicht eine formale Struktur nahe legen. Zu meiner Überraschung entdeckte ich, dass die meisten meiner transkribierten Teile mit der Figur des Alwa zu tun hatten, einschließlich des Ragtime, den er für Lulus Theaterauftritt im ersten Akt komponiert, und seiner zwei Duette mit ihr im zweiten Akt. So wurde die *Lulu-Fantasie* in gewissem Sinne zu einem Porträt des Alwa. Das erschien pas-

send, da er das Medium ist, durch das Berg seine eigene Sicht in das Geschehen einbringt.

Nachdem ich beschlossen hatte, der Filmmusik die Rolle des Mittelpunktes einer Symmetrie zuzuordnen, sortierte sich das Material wie von selbst zu einer großen dreiteiligen Form. Im Folgenden werden die Hauptgedanken umrissen, die zur endgültigen Gestalt des Stückes führten:

- Der Anfang der *Lulu-Suite* (eine Variation von Lulus Auftritt im Prolog) schien die beste Möglichkeit, meine eigene Bearbeitung zu beginnen.
- Die im Zentrum stehende Filmmusik wird von zwei großen Abschnitten eingerahmt, die beide auf Alwas Liebesmusik basieren und beide von einem Thema des Ragtime unterbrochen werden.
- Die wichtigste Symmetrie bei *Lulu* ist die Beziehung zwischen den drei Ehemännern der Titelheldin im ersten und zweiten Akt und ihren drei Klienten im dritten Akt. Dies führte zu der Idee, die beiden wichtigsten Ereignisse in der Oper zu verschmelzen, indem die Ermordung Lulus durch Jack the Ripper zeitlich verschoben und an die Stelle (kurz vor dem Ostinato) gerückt wird, an der sie Dr. Schön erschießt.
- Als Gegengewicht zur Einleitung steht am Ende Lulus Lied, wo sie in den letzten Zeilen ihre direkteste Selbstaussage formuliert: „Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen als wofür man mich genommen hat./Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen als was ich bin.“

Marvin Wolfthal
1. Jänner 2008

(Übersetzung: ar.pege translations)

To Elliott Carter with admiration and friendship

Lulu Fantasy

for piano (2008)

Alban Berg / Marvin Wolfthal

Andante $\text{♩} = 60$

3

calando ————— Più andante $\text{♩} = 69$

6

10

poco f

13

rit. ----- a tempo

molto espr.
mf *mp*

16

poco string. ----- rit.

mp *mf*

19

a tempo
dolciss.

mp *cresc.*

22 *poco f* **molto rall.** ----- **Subito senza rubato** -----

pp *mp* *dolciss.* *pp*

24 **(rit. poco)** **Poco meno mosso, con rubato** ♩ = 60

p dolce espr. *cant.*

27

mp molto espr. *p* *mf*