

THE COMPLETE
LISZT
PIANO MUSIC

INTRODUCTION AND INDEXES

LESLIE HOWARD

hyperion

Liszt: The Complete Piano Music*99 discs plus this accompanying book CDS44501/98*

© & © Hyperion Records Limited, London, 2011

This book*not available separately*

Printed in England by Caligraving Ltd

Introduction by Leslie Howard © 2011

Design, indexes and typesetting by Nick Flower, Hyperion Records Ltd © 2011

with grateful thanks to Leslie Howard and Michael Short for their invaluable assistance

The original releases in this series came in 57 volumes, containing 94 CDs and a bonus CD, and 3 supplementary volumes, containing 4 CDs. This collected boxed set separates the discs into 99 entities, and the recordings are rearranged to help the listener through an organization of Liszt's works that does not rely upon recording chronology.

L'édition originale de cette série comportait 57 volumes, contenant 94 CD et un CD bonus, plus 3 volumes supplémentaires, contenant 4 CD. Ce coffret intégral sépare les disques en 99 entités, et la répartition des enregistrements a été modifiée pour guider l'auditeur dans un classement des œuvres de Liszt qui ne repose pas sur la chronologie des enregistrements.

Diese Aufnahmereihe erschien ursprünglich in 57 Teilen und auf 94 CDs mit einer Bonus-CD sowie drei zusätzlichen Teilen auf vier CDs. Diese CD-Box ist in 99 Einheiten unterteilt und die Aufnahmen liegen nicht chronologisch vor, sondern die Werke Liszts sind in hörerfreundlicher Weise neuorganisiert.

Il rilascio originale in questa serie venne in 57 volumi, contenenti 94 CD (più un CD singolo come bonus), e 3 volumi supplementari, contenenti 4 CD. L'edizione complete separa i dischi in 99 entità, e le incisioni sono riordinate per aiutare l'ascoltatore attraverso un'organizzazione delle opere di Liszt che non si basa sulla cronologia della registrazione.

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

CONTENTS

The performer	PAGE 5
Disc and track index	7
Introduction IN ENGLISH	25
Introduction EN FRANÇAIS	33
Einleitung AUF DEUTSCH	43
Introduzione IN ITALIANO	53
Index by S number	61
Alphabetical index	97



© Matthew Cough

Leslie Howard

Annual re-engagements on five continents and a 130-CD discography attest to the burgeoning popularity of Leslie Howard, long established worldwide as a concert pianist, composer, conductor, chamber musician and scholar. Commanding the largest repertoire of any pianist who ever lived—and the largest discography of any solo instrumentalist in recording history—he is an artist without peer on the international concert scene.

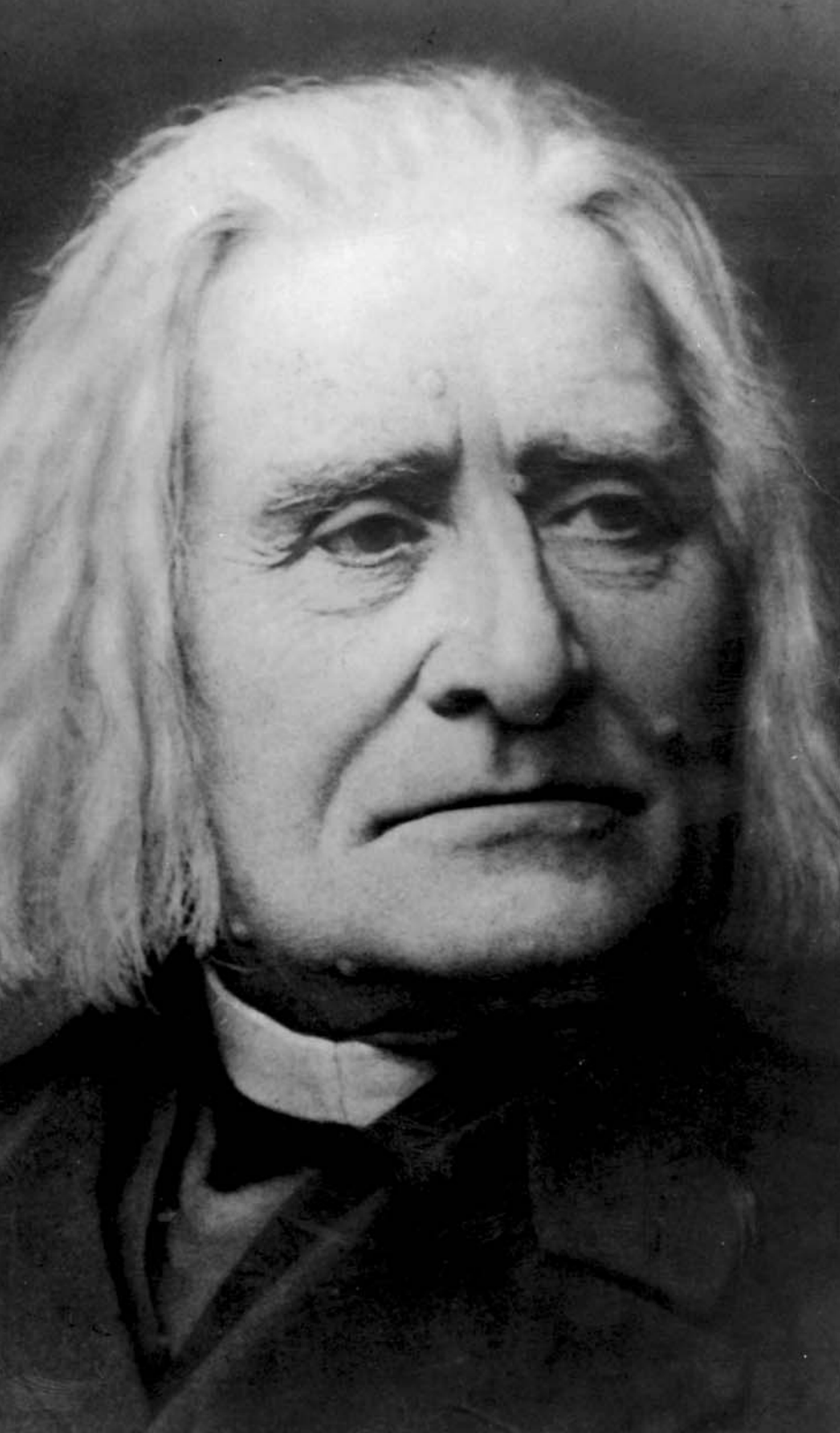
Born in Australia and a resident of London since 1972, Dr Howard has earned his extraordinary claim to immortality, having accomplished a feat unequaled by any solo artist past or present—this 99-CD survey of the complete Liszt piano music. Accomplished within fourteen years, it encompasses over three hundred premieres, including works prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. This monumental project merited Dr Howard's entry into the Guinness Book of World Records, the Medal of St Stephen, Pro Cultura Hungarica award, and a mounted bronze cast of Liszt's hand—all presented to him by the President of Hungary—and six Grands prix du disque. In 1999, in a ceremony at Buckingham Palace, the Queen bestowed on Dr Howard 'Member in the Order of Australia' for his 'service to the arts as piano soloist, composer, musicologist and mentor to young musicians'.

Leslie Howard has appeared internationally with many of the world's finest orchestras, and has been soloist with such renowned conductors as Claudio Abbado, Adam Fischer, Roy Goodman, James Judd, Joseph Silverstein, Barry Tuckwell, Sir Charles Groves, Vernon Handley, Jerzy Maksymiuk, Norman Del Mar, Elyakum Shapirra, Jansug Kakhidze, Arthur Fiedler, Fritz Reiger, Alexander Lazarev, Kurt Sanderling, Hiroyuki Iwaki, and Sir Charles Mackerras. Dr Howard's chamber music and lieder performances include collaborations with some of the greatest artists of our time, and he has been a featured artist at many international music festivals, including the American festivals of Santa Fe, Newport, La Jolla, Palm Beach and Seattle, and at such European festivals as Brescia-Bergamo, Como, Edinburgh, Schleswig-Holstein, Bath, Camden, Cheltenham, Warwick and Wexford.

Leslie Howard's discography includes many important premiere recordings, including the piano sonatas of Anton Rubinstein and Tchaikovsky. Also notable is the highly acclaimed disc entitled 'Rare Piano Encores'. Most prominent amongst his Liszt recordings is the first complete recording of all seventeen works for piano and orchestra, including Dr Howard's reconstructions of the third piano concerto, *De profundis*, and *Concerto patbétique*.

As a composer, Dr Howard's compositions include an opera, a ballet, and numerous orchestral, choral and solo compositions. As an arranger, he has written completions for unfinished or unrealized works of Bach, Mozart, Liszt, Tchaikovsky, Scriabin and Shostakovich. He has also edited several volumes of Liszt Society Publications for Hardie Press and Editio Musica Budapest. With Michael Short, he has published *F. Liszt: a List of his Musical Works* (Rugginenti, 2002); a full thematic catalogue and a book on Liszt's music are in progress.

Leslie Howard frequently serves on juries of international competitions. He has also produced an Urtext edition of Liszt's B minor Sonata for Edition Peters and a new reconstruction and orchestration of Paganini's fifth violin concerto for the collected Paganini Edition.



PORTRAIT OF FRANZ LISZT

Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands / The Bridgeman Art Library

THE COMPLETE LISZT PIANO MUSIC

DISC AND TRACK INDEX

Disc 1 *The Young Liszt*

- 1 Variation über einen Walzer von Diabelli S147
- 2 Walzer S208a
- 3 Fünf Variationen über die Romanze aus der Oper *Joseph* von Méhul S747a
- 4 Huit Variations (on an original theme) S148 Op 1
- 5 Sept Variations brillantes sur un thème de Rossini (from *Ermione*) S149 Op 2
- 6 Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini S150 Op 3
- 7 Allegro di bravura S151 Op 4 No 1
- 8 Rondo di bravura S152 Op 4 No 2

Disc 2 1 Douze Études 'Étude en douze exercices' S136 Op 6

- 13 Scherzo S153
- 14 Two Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bihari S241
- 16 Waltz S209a
- 17 Galop de bal S220
- 18 Marche hongroise S233b
- 19 Klavierstück aus der Bonn Beethoven-Kantate S507
- 20 Klavierstück S189b
- 21 Klavierstück S189a
- 22 Gestorben war ich S540a
- 23 Berceuse S174i
- 24 Feuille d'album No 1 S164
- 25 Feuille d'album No 2 S167
- 26 Feuilles d'album S165
- 27 Apparitions S155

Disc 3 *Douze Grandes Études*

- 1 Douze Grandes Études S137
- 13 Morceau de salon – Étude de perfectionnement S142

Disc 4 *Études d'exécution transcendante*

- 1 Douze Études d'exécution transcendante S139
- 13 Valse de Marie S212a
- 14 Adagio S158d
- 15 Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse S168ii

Disc 5 Complete Paganini Etudes

- 1 **Grandes Études de Paganini** S141
- 7 **Études d'exécution transcendante d'après Paganini** S140
- 16 **Mazeppa** S138
- 17 **Sprünge mit der Tremolo-Begleitung** S146/62

Disc 6 Préludes, Concert Etudes & Episodes from Faust

- 1 **Les préludes – Poème symphonique No 3** S511a
- 2 **Trois Études de concert – Trois caprices poétiques** S144
- 6 **Ab irato – Étude de perfectionnement** S143
- 7 **Zwei Konzertetüden** S145
- 9 **Zwei Episoden aus Lenaus Faust** S513a S514

Disc 7 Album d'un voyageur

- 1 **Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses** S157
- 2 **Album d'un voyageur** S156

Disc 8 1 Album d'un voyageur S156 continued

- 13 **Faribolo pastour – Chanson tirée du poème de Françonetto de Jasmin** S236/1
- 14 **Chanson du Béarn** S236/2

Disc 9 Années de pèlerinage I

- 1 **Années de pèlerinage, première année – Suisse** S160
- 10 **Trois Morceaux suisses** S156a

Disc 10 Années de pèlerinage II

- 1 **Années de pèlerinage, deuxième année – Italie** S161
- 8 **Venezia e Napoli – Supplément aux Années de Pèlerinage** S162
- 11 **Au bord d'une source** S160/4 bis

Disc 11 Années de pèlerinage III

- 1 **Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal** S245
- 6 **Historische ungarische Bildnisse** S205
- 13 **Puszta Wehmut – A puszta keserve** S246
- 14 **Ungarns Gott** S543 bis
- 15 **Années de pèlerinage, troisième année** S163

Disc 12 Ballades, Legends & Polonaises

- 1 **Ballade No 1 'Le chant du croisé' – Première Ballade** S170
- 2 **Ballade No 2 – Deuxième Ballade** S171
- 3 **Légendes** S175
- 5 **Berceuse** S174ii
- 6 **Impromptu** S191ii
- 7 **Klavierstück** S189
- 8 **Deux Polonaises** S223

Disc 13 Harmonies poétiques & religieuses

- 1 Ave Maria 'Die Glocken von Rom' S182
- 2 Ave maris stella S506
- 3 Harmonies poétiques et religieuses S172a/1–3
- 6 Harmonies poétiques et religieuses S154
- 7 Harmonies poétiques et religieuses S173

Disc 14 1 Harmonies poétiques et religieuses S173 continued

- 5 Alleluia S183/1
- 6 Ave Maria d'Arcadelt S183/2
- 7 In domum Domini ibimus S505
- 8 O Roma nobilis S506b
- 9 Slavimo slavno Slaveni! S503
- 10 Ave Maria S504i
- 11 Ave Maria S504ii
- 12 L'hymne du Pape S530
- 13 In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi S188
- 14 Sancta Dorothea S187
- 15 Ave Maria S545
- 16 Benedictus und Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse S501
- 18 Stabat mater S172b
- 19 Urbi et orbi – Bénédiction papale S184
- 20 Vexilla regis prodeunt S185

Disc 15 Litanies de Marie

- 1 Harmonies poétiques et religieuses S172a/4–11
- 9 Prière d'un enfant à son réveil S171c
- 10 Prélude 'Préludes et Harmonies poétiques et religieuses' S171d/1
- 11 Litanies de Marie S171e

Disc 16 Fantasy, Variations, Funeral Odes & Concert Solo

- 1 Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H S529ii
- 2 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 'Präludium nach Johann Sebastian Bach' S179
- 3 Variationen über das Motiv von Bach S180
- 4 Les morts – Oraison S516
- 5 La notte S516a
- 6 Le triomphe funèbre du Tasse S517
- 7 Grosses Konzertsolo S176

Disc 17 Sonata, Elegies, Consolations, Gretchen, Totentanz

- 1 Sonate 'Piano Sonata in B minor' S178
- 14 Première élégie S196
- 15 Zweite Elegie S197
- 16 Consolations – Six pensées poétiques S172
- 22 Gretchen aus Faust-Symphonie S513
- 23 Totentanz S525

Disc 18 Christmas Tree, Chorales & Via Crucis

- 1 Weihnachtsbaum S186
- 13 Weihnachtslied 'Christus ist geboren' S502
- 14 Via Crucis S504a
- 29 Choräle S506a

Disc 19 *Late Pieces*

- 1 Schlaflos! Frage und Antwort – Nocturne nach einem Gedicht von A Raab S203i
- 2 Trübe Wolken – Nuages gris S199
- 3 Recueillement – Vincenzo Bellini in memoriam S204
- 4 Toccata S197a
- 5 Resignazione S187a/i
- 6 Wiegenlied – Chant du berceau S198
- 7 Unstern! – Sinistre – Disastro S208
- 8 Carrousel de Madame P-N S214a
- 9 Sospiri! S192/5
- 10 Schlaflos! S203ii
- 11 Klavierstück S193
- 12 Klavierstück in E major S192/1
- 13 Klavierstück in A flat major S192/2
- 14 En rêve – Nocturne S207
- 15 Klavierstück in F sharp major S192/3
- 16 Romance oubliée ‘Vergessener Romanze’ S527
- 17 Klavierstück in F sharp major S192/4
- 18 Die Trauergondel – La lugubre gondola I S200/1
- 19 Die Trauergondel – La lugubre gondola II S200/2
- 20 RW – Venezia S201
- 21 Am Grabe Richard Wagners S202
- 22 Abschied – Russisches Volkslied S251
- 23 Слыной (Slyepoi) ‘Der blinde Sänger’ S546
- 24 Ungarns Gott S543
- 25 Ungarisches Königslied S544
- 26 Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier S526
- 27 Mosonyis Grabgeleit – Mosonyi Gyázmenete S194
- 28 Dem Andenken Petőfis – Petőfi Szellemének S195
- 29 Trauervorspiel und Trauermarsch S206

Disc 20 *Waltzes*

- 1 Valse oubliée No 2 S215/2
- 2 Zweiter Mephisto-Walzer ‘Mephisto Waltz No 2’ S515
- 3 Valse oubliée No 3 S215/3
- 4 Dritter Mephisto-Walzer ‘Mephisto Waltz No 3’ S216
- 5 Valse oubliée No 4 S215/4
- 6 Vierter Mephisto-Walzer ‘Mephisto Waltz No 4’ S696
- 7 Ländler S211
- 8 Albumblatt in Walzerform S166
- 9 Valse-Improptu S213
- 10 Valse mélancolique S214/2
- 11 Valse de bravoure S214/1
- 12 Bagatelle sans tonalité S216a
- 13 Valse oubliée No 1 S215/1
- 14 Der Tanz in der Dorfschenke – Erster Mephisto-Walzer S514a

Disc 21 *Dances & Marches*

- 1 Scherzo und Marsch S177
- 2 Petite valse favorite S212ii
- 3 Mazurka brillante S221
- 4 Grand galop chromatique S219
- 5 Galop S218
- 6 Festpolonaise S230a
- 7 Csárdás S225/1
- 8 Csárdás obstinée S225/2
- 9 Csárdás macabre S224
- 10 Mephisto-Polka S217i
- 11 Festvortrag S226
- 12 Heroischer Marsch im ungarischem Stil S231
- 13 Ungarischer Sturmmarsch S524

Disc 22

- 1 Goethe-Festmarsch S521
- 2 Zweite Festmarsch nach Motiven von E H z S-C-G S522
- 3 Marche héroïque S510
- 4 Huldigungsmarsch S228ii
- 5 Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest S523
- 6 Siegesmarsch S233a
- 7 Ungarischer Geschwindmarsch S233
- 8 Vom Fels zum Meer! S229
- 9 Bülow-Marsch S230
- 10 Künstlerfestzug S520ii
- 11 Rákóczi-Marsch nach der Orchesterbearbeitung S244a

Disc 23 *St Elizabeth, Christus & St Stanislaus*

- 1 Drei Stücke aus der Legende der heiligen Elisabeth S498a
- 4 Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium Christus S498b
- 6 Deux Polonaises (de l'oratorio St. Stanislas) S519
- 8 Salve Polonia – Interludium aus dem Oratorium Stanislaus S518

Disc 24 *Liebesträume & the Songbooks*

- 1 Liebesträume – 3 Nottornos für das Pianoforte S541
- 4 Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I S531
- 10 Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques – II S535–540
- 16 Die Lorelei S532

Disc 25 *Canticle of the Sun, From the Cradle to the Grave*

- 1 San Francesco – Preludio per il Cantico del Sol S498d
- 2 Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi S499
- 3 Von der Wiege bis zum Grabe 'Du berceau jusqu'à la tombe' S512
- 6 O sacrum convivium S674a
- 7 Zwei Kirchenhymnen S669
- 9 Gebet S265
- 10 Ora pro nobis – Litanei S262
- 11 O sacrum convivium S674a bis
- 12 Resignazione – Ergebung S187a/ii
- 13 Il m'aimait tant S533
- 14 Romance 'Ô pourquoi donc' S169
- 15 Ich liebe dich S542a
- 16 Die Zelle in Nonnenwerth S534iii

Disc 26 *Excelsior!*

- 1 **Excelsior! – Preludio [Die Glocken des Strassburger Münsters]** S500
- 2 **Die Zelle in Nonnenwerth** S534ii
- 3 **Consolations** S171a
- 9 **Die Zelle in Nonnenwerth** S534ii bis
- 10 **Geharnischte Lieder** S511
- 13 **Rosario** S670
- 16 **Schlummerlied im Grabe** S195a
- 17 **Entwurf der Ramann-Elegie** S196a
- 18 **Weimars Volkslied** S542ii
- 19 **National Hymne ‘Kaiser Wilhelm!’** S197b
- 20 **Fanfare zur Enthüllung des Carl-Augusts Monument** S542b
- 21 **Weimars Volkslied** S542i

Disc 27 *Responsories & Antiphons*

- 1 **Responsorien und Antiphonen** S30

Disc 28 1 **Responsorien und Antiphonen** S30 continuedDisc 29 *Gaudeamus igitur & Pièces d’occasion*

- 1 **Gaudeamus igitur – Paraphrase** S240i
- 2 **Una stella amica – Valzer** S551
- 3 **La marche pour le sultan Abdul Médjid-Khan** S403
- 4 **Seconda Mazurka di Tirindelli, variata da F Liszt** S573a
- 5 **Seconde Marche hongroise – Ungarischer Sturmmarsch** S232
- 6 **Nocturne** S191i
- 7 **Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag** S227
- 8 **Соловей (Solovei) ‘Le rossignol’** S249d
- 9 **Galop russe** S478ii
- 10 **Любила Я (Lyubila ya) ‘Romance’** S577i
- 11 **Gaudeamus igitur – Humoreske** S509
- 12 **Ballade No 2** S170a

Disc 30 *Fantasies on National Songs & Anthems*

- 1 **Szózat und Ungarischer Hymnus** S486
- 2 **God save the Queen** S235
- 3 **Canzone napolitana** S248i
- 4 **Ungarische Nationalmelodien** S243
- 7 **Canzone napolitana – Notturmo** S248ii
- 8 **Hussitenlied** S234
- 9 **Glanes de Woronince** S249
- 12 **La Marseillaise** S237
- 13 **Vive Henri IV** S239
- 14 **La cloche sonne** S238
- 15 **Rákóczi-Marsch** S242a

Disc 31 *Magyar Dalok & Magyar Rapszódíák*

- 1 **Magyar Dalok & Magyar Rapszódíák** S242

Disc 32 1 **Magyar Dalok & Magyar Rapszódíák** S242 continuedDisc 33 *Rapsodies hongroises*

- 1 **Hungarian Rhapsodies** S244

Disc 34 1 **Hungarian Rhapsodies** S244 continuedDisc 35 *Ungarischer Romanzero*

- 1 **Ungarischer Romanzero** S241a
- 19 **Deux Marches dans le genre hongrois** S693

Disc 36 *Rapsodie espagnole*

- 1 Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen S253
- 2 La romanesca S252a/i
- 3 Rapsodie espagnole S254
- 4 La romanesca S252a/ii
- 5 Feuille morte – Élégie d'après Soriano S428
- 6 Rondeau fantastique sur un thème espagnol 'El contrabandista' S252

Disc 37 *Liszt at the Opera*

- 1 Ouverture aus der Oper *Der Freischütz* vom Carl Maria von Weber S575
- 2 Réminiscences de *Don Juan* de Mozart – Grande fantasia S418
- 3 *Aida* di Verdi – Danza Sacra e Duetto Finale S436
- 4 Polonaise aus Tschaikowskys Oper *Jewgeny Onegin* S429
- 5 Tscherkessenmarsch aus Glinkas Oper *Russlan und Ludmilla* S406ii
- 6 Sarabande und Chaconne [über Themen] aus dem Singspiel *Almira* S181
- 7 Bénédiction et Serment – Deux motifs de *Benvenuto Cellini* de Berlioz S396
- 8 Valse de l'opéra *Faust* de Ch. Gounod S407

Disc 38

- 1 Isoldens Liebestod – Schlusszene aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* S447
- 2 Réminiscences de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti S397
- 3 Marche et Cavatine de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti S398
- 4 Hallo! – Jagdchor und Steyrer aus der Oper *Tony* S404
- 5 Illustrations de l'opéra *L'Africaine* de Meyerbeer S415
- 7 Prière et Berceuse de *La muette de Portici* d'Auber S387
- 10 Klavierstück über ein fremdes Thema S387a
- 11 Réminiscences de *Norma* de Bellini – Grande fantasia S394

Disc 39

- 1 Illustrations du *Prophète* de Meyerbeer S414
- 4 Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam S624

Disc 40

- 1 Spirto gentil aus der Oper *La favorite* von Donizetti S400a
- 2 Marche funèbre de l'opéra *Dom Sébastien* de Donizetti S402
- 3 Die Rose – Romance von Louis Spohr S571
- 4 Spinnerlied aus *Der fliegende Holländer* S440
- 5 Ballade aus *Der fliegende Holländer* von Richard Wagner S441
- 6 Pilgerchor aus Richard Wagners *Tannhäuser* S443i
- 7 O du, mein holder Abendstern – Rezitativ und Romanze aus *Tannhäuser* S444
- 8 Aus Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*: Walhall S449
- 9 Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus dem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* S450
- 10 Les Sabéennes – Berceuse de l'opéra *La reine de Saba* de Gounod S408
- 11 Fantasie sur l'opéra hongroise *Szép Ilonka* de Mihály Mosonyi S417

Disc 41

- 1 Ouverture aus der Oper *Oberon* von Carl Maria von Weber S574
- 2 Fantasie über Themen aus Mozarts *Figaro* und *Don Giovanni* S697
- 3 *Ernani* de Verdi – [Deuxième] Paraphrase de Concert S432
- 4 Miserere du *Trovatore* de Verdi – Paraphrase de Concert S433
- 5 *Rigoletto* de Verdi – Paraphrase de Concert S434
- 6 Réminiscences de *Boccanegra* de Verdi S438
- 7 Valse de concert sur deux motifs de *Lucia* et *Parisina* de Donizetti S214/3

Disc 42

- 1 Réminiscences de *Robert le Diable* – Grande fantasia S412a S413
- 3 Les adieux – Rêverie sur un motif de l'opéra *Roméo et Juliette* de Gounod S409
- 4 Schwanengesang und Marsch aus Erkels Oper *Hunyadi László* S405
- 5 Elsas Brautzug zum Münster S445/2
- 6 Aus Richard Wagners *Lohengrin* S446
- 9 Phantasiestück über Motive aus *Rienzi* von Richard Wagner S439

continued overleaf ...

Disc 43 *Liszt at the Opera* continued

- 1 Réminiscences des *Puritains* – Grande fantaisie sur des thèmes de Bellini S390i
- 2 Salve Maria! de l'opéra de Verdi: *Jérusalem* (I Lombardi) S431i
- 3 Finale de *Don Carlos* de Verdi – Coro di festa e marcia funebre S435
- 4 Chœur des pèlerins aus der Oper *Tannhäuser* von Richard Wagner S443ii
- 5 Am stillen Herd – Lied aus Richard Wagners *Meistersinger* S448
- 6 Réminiscences de *Lucrezia Borgia* – Grande fantaisie S400

- Disc 44
- 1 Réminiscences des *Huguenots* – Grande fantaisie dramatique S412iii
 - 2 Andante finale und Marsch aus der Oper *König Alfred* von Joachim Raff S421
 - 4 Lied der zwei geharnischten Männer aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* S634a
 - 5 Tyrolean Melody from the opera *La fiancée* by Auber S385a
 - 6 Tarentelle d'après la Tarentelle de *La muette de Portici* d'Auber S386iii
 - 7 Salve Maria de l'opéra de Verdi *Jérusalem* S431ii
 - 8 *I puritani* – Introduction et Polonaise de l'opéra de Bellini S391
 - 9 *Sonnambula* (de Bellini) – Grosse Concert-Fantasia S393iii

- Disc 45
- 1 Réminiscences des *Huguenots* – Grande fantaisie dramatique S412i
 - 2 Souvenir de *La fiancée* – Grande fantaisie S385iii
 - 3 Einzug der Gäste auf Wartburg S445/1
 - 4 Tarantella d'après la Tarantelle de *La muette de Portici* d'Auber S386i
 - 5 Réminiscences de *La juive* – Fantaisie brillante S409a

- Disc 46
- 1 Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra *Niobe* de Pacini S419
 - 2 Festspiel und Brautlied 'Aus Richard Wagners *Lobengrin* – I' S446/1i
 - 3 Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra *La sonnambula* de Bellini S393ii
 - 4 Ouverture de l'opéra *Guillaume Tell* de Rossini S552
 - 5 Fantaisie sur des motifs de l'opéra *Lucrezia Borgia* de G Donizetti S399a

- Disc 47
- 1 Grande fantaisie sur la tyrolienne de *La fiancée* S385i
 - 2 *Ernani* de Verdi – Première paraphrase de concert S431a
 - 3 Fantaisie dramatique sur les *Huguenots* de Meyerbeer S412ii
 - 4 Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra *La sonnambula* de Bellini S393i
 - 5 Marche des Tcherkesses de l'opéra *Rouslan et Loudmila* de M. I. Glinka S406i

- Disc 48
- 1 Valse à capriccio sur deux motifs de *Lucia et Parisina* de Donizetti S401
 - 2 Ouverture zu *Tannhäuser* von Richard Wagner – Konzertparaphrase S442
 - 3 Réminiscences des *Puritains* – Grande fantaisie sur des thèmes de Bellini S390ii
 - 4 Fantaisie über Themen aus Webers *Der Freischütz* S451
 - 5 Réminiscences de *La Scala* S458

Disc 49 *Liszt at the Theatre*

- 1 Marche turque des *Ruines d'Athènes* S388a
- 2 Pastorale – Schnitter-Chor aus dem *Entfesselten Prometheus* S508
- 3 'Einsam bin ich, nicht alleine' – Volkslied aus dem Schauspiel *Preciosa* S453
- 4 Konzertparaphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfentreigen S410
- 5 Fantaisie über Motive aus Beethovens *Ruinen von Athen* S389
- 6 Symphonisches Zwischenspiel zu Calderóns fantastischem Schauspiel S497
- 7 Aus der Musik von Lassen zu Hebbels *Nibelungen* und Goethes *Faust* S496
- 11 Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven [Ruines d'Athènes] S388

Disc 50 *À la Chapelle Sixtine & Bach Transcriptions*

- 1 À la chapelle Sixtine – *Miserere* d'Allegri et *Ave verum corpus* de Mozart S461ii
- 2 Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach S462
- 14 Fantaisie und Fuge in g-moll für Orgel von Johann Sebastian Bach S463ii

Disc 51 *Hexaméron & Symphonie fantastique*

- 1 Hexaméron – Morceau de Concert S392
- 10 Un portrait en musique de la Marquise de Blocqueville S190
- 13 Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique S470

Disc 52 *Saint-Saëns, Chopin & Berlioz Transcriptions*

- 1 Danse macabre – Poème symphonique de Camille Saint-Saëns S555
- 2 Zbiór spiewów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina S480
- 8 L'idée fixe – Andante amoroso d'après une mélodie de Berlioz S395
- 9 Ouverture des *Francs-Juges* de Hector Berlioz S471
- 10 Marche des pèlerins de la symphonie *Harold en Italie* de Berlioz S473ii
- 11 Danse [Valse] des sylphes de la *Damnation de Faust* de Hector Berlioz S475
- 12 Ouverture du *Roi Lear* de Hector Berlioz S474

Disc 53 *Arabesques*

- 1 Deux Mélodies russes 'Arabesques' S250
- 3 Любимая Я (Lyubila ya) – Romance – Autrefois S577ii
- 4 Tarantella de Dargomijski S483
- 5 Galop par Constantin Bulhakow arrangé par Liszt S478i
- 6 Mazurka par un amateur de St Pétersbourg S384
- 7 Prélude à la Polka de Borodine S207a
- 8 Polka ALEXANDER BORODIN (1833–1887)
- 9 Tarentelle de César Cui S482
- 10 Rákóczi-Marsch 'version populaire' S244c
- 11 Virag dál 'Chant des fleurs' S383a
- 12 Spanisches Ständchen – Mélodie von Grafen Leo Festetics S487
- 13 Valse d'Adèle pour la main gauche seul par Géza Zichy S456
- 14 Revive Szegedin! – Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet S572
- 15 Valse de concert d'après la *Suite en forme de valse* de J. de Véggh S430
- 16 Bevezetés és magyar induló (Introduction and Hungarian March) S573

Disc 54 *Beethoven Septet*

- 1 Grand Septuor de L. van Beethoven S465
- 7 Zwei Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem S550
- 9 Ave verum corpus de Mozart S461a
- 10 Agnus Dei della Messa da Requiem di Giuseppe Verdi S437i
- 11 Deux Transcriptions d'après Rossini S553

Disc 55 *Hummel Septet No 1*

- 1 Liebeszene und Fortunas Kugel aus *Die sieben Todsünden* S490
- 3 Mendelssohns Wasserfahrt und Der Jäger Abschied S548
- 5 Carl Maria von Webers Schlummerlied mit Arabesken S454
- 6 Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber – Heroïde S452
- 10 Johann Nepomuk Hummels Grosses Septett (Nr. 1) S493

Disc 56 *Ferdinand David's Bunte Reihe*

- 1 Bunte Reihe S484

Disc 57 *Tanzmomente*

- 1 Tanzmomente von Johann Herbeck S492
- 9 Löse, Himmel, meine Seele – Lied von Eduard Lassen S494i
- 10 Dantes Sonett *Tanto gentile e tanto onesta* von Hans von Bülow S479
- 11 Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha – Lied von Herzog Ernst S485b
- 12 Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse S168i
- 13 Drei Lieder aus Julius Wolffs *Tambäuser* komponiert von Otto Lessmann S498
- 16 Zwei Lieder von E. Lassen S494ii S495
- 18 Tanzmomente von Johann Herbeck S492/4
- 19 Zigeuner-Polka d'August Conradi S481

Disc 58 *Songs without Words*

- 1 Adelaïde von Beethoven S466iii
- 4 Beethovens geistliche Lieder von Gellert S467
- 10 An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven S469
- 16 Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe] S468
- 22 Mendelssohns Lieder S547
- 29 Dessauers Lieder S485

- Disc 59
- 1 Er ist gekommen in Sturm und Regen – Lied von Robert Franz S488
 - 2 Zwölf Lieder von Robert Franz S489
 - 15 O! wenn es doch immer so bliebe – Lied von Anton Rubinstein S554/1
 - 16 Der Asra – Lied von Anton Rubinstein S554/2
 - 17 Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann S569
 - 27 Provenzalisches Minnelied von Robert Schumann S570
 - 28 An den Sonnenschein und Rotes Röslein – Lieder von Robert Schumann S567
 - 30 Frühlingsnacht – Lied von Robert Schumann S568
 - 31 Liebeslied (Widmung) von Robert Schumann S566

Disc 60 *Soirées musicales & Soirées italiennes*

- 1 Soirées musicales de Rossini S424
- 13 Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante S411

- Disc 61
- 1 Nuits d'été à Pausilippe – Trois amusements sur des motifs de Donizetti S399
 - 4 Tre Sonetti di Petrarca S158
 - 7 Venezia e Napoli S159
 - 11 La serenata e l'orgia – Grande fantasia S422ii
 - 12 La pastorella dell' Alpi e Li marinari – Deuxième fantasia S423

Disc 62 *Symphonies de Beethoven—Partitions de piano*

- 1 Symphony No 1 in C major S464/1
- 5 Symphony No 3 in E flat major 'Eroica' S464/3

- Disc 63
- 1 Symphony No 2 in D major S464/2
 - 5 Symphony No 4 in B flat major S464/4

- Disc 64
- 1 Symphony No 5 in C minor S464/5
 - 5 Symphony No 6 in F major 'Pastoral' S464/6

- Disc 65
- 1 Symphony No 7 in A major S464/7
 - 5 Symphony No 8 in F major S464/8

- Disc 66
- 1 Symphony No 9 in D minor 'Choral' S464/9

Disc 67 *The Early Beethoven Transcriptions*

- 1 Symphony No 5 in C minor S463a
- 5 Adelaïde de Beethoven S466i
- 6 Cadenza for the 1st movement of Beethoven's Piano Concerto No 3 S389a
- 7 Marche funèbre de la Symphonie heroïque de L. van Beethoven S463e

- Disc 68
- 1 Symphony No 6 in F major 'Pastoral' S463b
 - 6 Adélaïde de Beethoven S466ii
 - 7 Symphony No 6 in F major 'Pastoral' S463c

- Disc 69
- 1 Symphony No 7 in A major Op 92 *partial transcription by Beethoven of first movement*
 - 2 Symphony No 7 in A major S463d
 - 6 Fantasie über Motive aus Beethovens *Ruinen von Athen* S388b
 - 7 Marche au supplice de la Sinfonie fantastique de Hector Berlioz S470a

Disc 70 *The Schubert Transcriptions*

- 1 Soirées de Vienne – Valses-caprices d'après Fr. Schubert S427

Disc 71 1 Mélodies hongroises d'après Fr. Schubert S425

- 4 Die Rose – Lied von Franz Schubert S556i
 5 Der Gondelfahrer – Männer-Quartett von F. Schubert S559
 6 Soirées de Vienne – Valses-caprices d'après Fr. Schubert S427/6ii
 7 Mélodies hongroises d'après Fr. Schubert S425/2iv

Disc 72 1 Franz Schuberts Märsche für das Pianoforte übertragen S426

- 4 Marche militaire (Franz Schubert) – Grande paraphrase de concert S426a
 5 Mélodies hongroises d'après Fr. Schubert S425/2ii
 6 Ave Maria [Ellens dritter Gesang] – Mélodie de François Schubert S557d
 7 La sérénade [Ständchen – Leise flehen] – Mélodie de François Schubert S559a
 8 Le roi des aulnes [Erlkönig] – Mélodie de François Schubert S557a

Disc 73 1 Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder S562

- 5 Schuberts Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement S425 bis
 8 Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert S565
 14 Meeresstille – Lied von Fr. Schubert S557b
 15 Die Forelle S564
 16 Ständchen 'Leise flehen' – Lied von Fr. Schubert S560/7a

Disc 74 1 Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560

- 15 Frühlingsglaube – Lied von Franz Schubert S557c
 16 Marche hongroise (Fr. Schubert) S425/2v

Disc 75 1 Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert S561

- 13 Sechs Melodien von Franz Schubert S563
 19 Marche hongroise (Fr. Schubert) S425/2iii

Disc 76 1 Zwölf Lieder von Fr. Schubert S558

- 13 Müllerlieder von Franz Schubert S565 bis
 19 Die Nebensonnen – Albumblatt (Fr. Schubert) S561/2 bis

Disc 77 1 Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 bis

- 15 Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder S562/3 bis
 16 Meeresstille – Lied von Fr. Schubert S557b bis
 17 Die Forelle – Lied von Fr. Schubert S563/6 bis

Disc 78 1 Die Rose – Lied von Fr. Schubert S556ii

- 2 Lob der Tränen – Lied von Fr. Schubert S557
 3 Zwölf Lieder von Fr. Schubert S558 bis
 9 Meeresstille – Lied von Fr. Schubert S558/5 bis
 10 Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert S561 bis
 16 Marche hongroise (Fr. Schubert) S425/2vi
 17 Soirées de Vienne – Valse-caprice d'après Fr. Schubert No 6 S427/6iii

Disc 79 *Schubert & Weber Transcriptions*

- 1 Fantasie [Wanderer] Opus 15 Franz Schubert (Instructiv-Ausgabe) S565a
 5 Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 2 [in E flat major] S565b/1
 6 Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 3 [in G flat major] S565b/2
 7 Die Rose – Lied von Fr. Schubert S556i bis
 8 Jubelouvertüre von Carl Maria von Weber – Klavierpartitur S576
 9 Konzertstück (C. M. v. Weber) Op. 79 S576a
 10 Carl Maria von Webers Polonaise brillante Op. 72 S455

Disc 80 First Thoughts & Second Drafts

- 1 Paralipomènes à la Divina Commedia S158a
- 2 Sposalizio S157a
- 3 Grand solo de concert S175a
- 4 Élégie pour piano seul S534i
- 5 Romance oubliée S527 bis
- 6 Prolégomènes à la Divina Commedia S158b

- Disc 81*
- 1 Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H S529i
 - 2 Weihnachtsbaum S185a
 - 14 À la chapelle Sixtine – *Miserere* d'Allegri et *Ave verum* de Mozart S461i
 - 15 Ungarische National-Melodien (In leichten Style bearbeitet) S243 bis
 - 18 Ungarische National-Melodie S242/13a
 - 19 Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata S158c

- Disc 82*
- 1 Grande fantasia di bravura sur *La Clochette* de Paganini S420
 - 2 Den Schutz-Engeln 'Angelus!' S162a/1
 - 3 Petite valse favorite S212i
 - 4 Valse mélancolique S210
 - 5 Mélodie polonaise S249a
 - 6 Légende No 2. St François de Paule marchant sur les flots S175/2 bis
 - 7 Vierter Mephisto-Walzer S216b
 - 8 Valse-Impromptu S213a
 - 9 Valse mélancolique S210a
 - 10 Le lac de Wallenstadt S156/2a bis
 - 11 Angelus! S162a/2
 - 12 Den Cypressen der Villa d'Este – Thrénodie S162b
 - 13 Variations sur Le Carnaval de Venise de Paganini S700a

- Disc 83*
- 1 Hungaria – Poème symphonique No 9 S511e
 - 2 Rákóczi-Marsch S244b
 - 3 Sunt lacrymae rerum S162c/i
 - 4 Zwei Stücken aus der heiligen Elisabeth S693a
 - 6 Troisième Valse oubliée S215/3a
 - 7 Grand galop chromatique S219 bis
 - 8 Huldigungsmarsch S228i

- Disc 84*
- 1 Grande fantasia sur des thèmes de Paganini S700i
 - 2 Angelus! Prière à l'ange gardien S162a/3
 - 3 Historische ungarische Bildnisse S205a
 - 10 Angelus! Prière à l'ange gardien S162a/4
 - 11 Grande fantasia sur des thèmes de Paganini S700ii

Disc 85 *Rarities, Curiosities, Album-Leaves & Fragments*

- 1 Orpheus – Poème symphonique No 4 S511b
- 2 Orgel-Fantasie und Fuge in g-moll von J. S. Bach S463i
- 4 Mes joies – Nocturne d'après un chant polonais de Fr. Chopin S480/5 bis
- 5 Liebeslied (Widmung) [von Robert Schumann] S566a
- 6 Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan S403 bis
- 7 Caritas nach Rossini S552a
- 8 Il pensiero S157b
- 9 Canzonetta del Salvator Rosa S157c
- 10 En mémoire de Maximilien I – Marche funèbre S162d
- 11 Album-Leaf in A flat 'Portugal' S166b
- 12 Album-Leaf 'Première Consolation' S171b
- 13 Schnitterchor [Pastorale – Schnitterchor aus Prometheus] S507a
- 14 Künstlerfestzug S520i

- Disc 86
- 1 Festklänge – Poème symphonique No 7 S511d
 - 2 La carità S552b
 - 3 La serenata e l'orgia – Grande fantasia S422i
 - 4 Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe S421a
 - 5 Morceau en fa majeur S695
 - 6 Fantasie über englische Themen S694
 - 7 Anfang einer Jugendsonate S692b
 - 8 Album-Leaf 'Andantino in E flat major' S163a/2
 - 9 Album-Leaf 'Ah, vous dirai-je, maman' S163b
 - 10 Album-Leaf in C minor 'Pressburg' S163c
 - 11 Album-Leaf in E major 'Vienna' S164a
 - 12 Album-Leaf in E flat 'Leipzig' S164b
 - 13 Album-Leaf 'Exeter Preludio' S164c
 - 14 Album-Leaf in E major 'Detmold' S164d
 - 15 Album-Leaf 'Magyar' S164e/1
 - 16 Album-Leaf in A minor 'Rákóczi-Marsch' S164f
 - 17 Album-Leaf in E major S166a
 - 18 Album-Leaf in A flat S166c
 - 19 Album-Leaf 'Lyon Prélude' S166d/1
 - 20 Album-Leaf 'Prélude omnitonique' S166e
 - 21 Album-Leaf in E major 'Leipzig' S163d
 - 22 Album-Leaf 'Berlin Preludio' S164g
 - 23 Album-Leaf 'Braunschweig Preludio' S166f/1
 - 24 Album-Leaf 'Serenade' S166g
 - 25 Album-Leaf 'Andante religioso' S166h
 - 26 Mazurka in F minor S221a

continued overleaf...

Disc 87 *Rarities, Curiosities, Album-Leaves continued*

- 1 Gaudeamus igitur – Paraphrase S240ii
- 2 Rapsodie hongroise II S244/2 bis
- 3 Rapsodie hongroise X S244/10 bis
- 4 Rapsodie hongroise XV S244/15 bis
- 5 Magyar Rapszódia ‘Rapsodie hongroise XVI’ S244/16i
- 6 Rapsodie hongroise XVIII S244/18i
- 7 Mephisto-Polka S217ii
- 8 Rapsodie hongroise XVIII S244/18ii
- 9 Trois Études de concert – Trois caprices poétiques S144/3 ter
- 10 Album-Leaf ‘Agnus Dei of the Missa Solemnis’ S167c
- 11 Album-Leaf ‘Orpheus’ S167d
- 12 Album-Leaf ‘Die Ideale’ S167e
- 13 St Stanislaus fragment S688a
- 14 Winzerchor ‘Prometheus’ S692e
- 15 La Mandragore ‘Ballade de l’opéra Jean de Nivelle’ S698
- 16 Glasgow fragment S701f
- 17 Operatic aria and sketched variation S701h/1
- 18 Valse infernale S701h/2
- 19 Allegro maestoso ‘Étude in F sharp major?’ S692c
- 20 Rákóczi-Marsch S692d
- 21 Harmonie nach Rossini’s Carità S701j
- 22 Marie-Poème S701b
- 23 Andante sensibilissimo S701c
- 24 Melodie in Dorische Tonart S701d
- 25 Dante fragment S701e
- 26 Polnisch S701g
- 27 Korrekturblatt ‘La lugubre gondola’ S701k

- Disc 88
- 1 Mazeppa – Poème symphonique No 6 S511c
 - 2 Valse in A major S210b
 - 3 Ländler in D major S211a
 - 4 Dumka S249b
 - 5 Air cosaque S249c
 - 6 Marche funèbre S226a
 - 7 Magyar tempo S241b
 - 8 Pásztor Lakodalmas – Mélodies hongroises S405a
 - 9 Einleitung und Coda zu Raffs Walzer in Des-Dur, Op 51 No 1 S551a
 - 10 Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude ‘sur des notes fausses’ S554a
 - 11 Einleitung und Coda zu Smetanas Polka S570a
 - 12 Einleitung und Schlußstakte zu Tausigs 3. Valse-Caprice S571a
 - 13 Dritter Mephisto-Walzer S215a
 - 14 Petite Valse ‘Nachspiel zu den drei vergessenen Walzer’ S695e
 - 15 Grande Valse di bravura ‘Le bal de Berne’ S209

Disc 89 *New Discoveries*

- 1 Album-Leaf 'Freudvoll und leidvoll' S166n
- 2 Lilie S166m/1
- 3 Hyrc S166m/2
- 4 Mazurek S166m/3
- 5 Krakowiak S166m/4
- 6 Zigeuner-Epos S695b
- 17 Célèbre mélodie hongroise S243a
- 18 Aux anges gardiens 'Den Schutz-Engeln' S162a/1 bis
- 19 Sunt lacrymae rerum – in ungarischen Weise S162c/ii
- 20 Postludium – Nachspiel – Sursum corda! S162e
- 21 La lugubre gondola S199a
- 22 Album-Leaf in F sharp minor S163a/1
- 23 Album-Leaf in A major 'Friska' S166k
- 24 Album-Leaf in G major 'Dante-Symphony progression' S167f

Disc 90

- 1 Préludes et Harmonies poétiques et religieuses S171d
- 9 Concerto sans orchestre S524a
- 10 Album-Leaf 'Magyar in B flat minor' S164e/2
- 11 Ungarischer Marsch in B flat major S229a
- 12 Pensées 'Nocturne' S168b
- 13 Album-Leaf in D major S164h
- 14 Album-Leaf 'Preludio' S164j
- 15 Album-Leaf in A flat major S166l
- 16 Album-Leaf S167h
- 17 O lieb, so lang du lieben kannst! S540b

Disc 91

- 1 Romancero español S695c
- 4 Zwei Stücke aus dem Oratorium *Christus* S498c
- 7 Magnificat S182a
- 8 Trois Chansons S510a
- 11 Album-Leaf 'Andantino in A flat major' S166p
- 12 Album-Leaf in G major S166q
- 13 Variations 'Tiszántuli szép léány' S384a
- 14 Любимая Я (Lyubila ya) de Wielhorsky – Romance S577i bis
- 15 Schlummerlied S186/7a
- 16 Valse-Impromptu S213 bis

continued overleaf ...

Disc 92 *New Discoveries* continued

- 1 Любимая Я (Lyubila ya) de Wielhorsky – Romance S577i ter
- 2 Marche des pèlerins chantant la prière du soir de la Symphonie d'Harold S473i
- 3 Einzug der Gäste auf Wartburg – Marsch aus Wagners *Tannhäuser* S445/1a
- 4 Adagio non troppo S151a
- 5 Album-Leaf 'Andantino in E flat major' S163a/2
- 6 Album-Leaf 'Andante in E flat major' S167r
- 7 Album-Leaf in C major 'Lyon' S167s
- 8 Album-Leaf 'Quasi mazurek in C major' S163e
- 9 Album-Leaf 'Adagio – religioso in C major' S164l
- 10 Album-Leaf 'Agitato in G major' S167l
- 11 Album-Leaf 'Andante religiosamente in G major' S166j
- 12 Album-Leaf 'Tempo di marcia in E flat major' S167o
- 13 Album-Leaf 'Fugue chromatique – Allegro in G minor' S167j
- 14 Album-Leaf in E flat major S167k
- 15 Album-Leaf in G minor S166l/2
- 16 Album-Leaf 'Langsam in C sharp minor' S166o
- 17 Album-Leaf 'Moderato in D flat major' S164k
- 18 Album-Leaf 'Vivace ma non troppo in D flat major' S167g
- 19 Album-Leaf 'Larghetto in D flat major' S167p
- 20 Album-Leaf 'Schlusschor des entfesselten Prometheus – Andante solenne' S167q
- 21 Album-Leaf 'Magyar in D flat major' S164e/3
- 22 Prozinsky Fragment for piano S701v
- 23 Album-Leaf 'Allegretto in A major' S167n
- 24 Album-Leaf in A major S166s
- 25 Album-Leaf in E major S167t
- 26 Album-Leaf 'Andantino in E major' S163d/ii
- 27 Album-Leaf 'Purgatorio' – Andante in B minor S166r/1
- 28 Album-Leaf 'Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie' – Lamentoso S166r/2
- 29 Album-Leaf 'Introduction to the Grande Étude de Paganini No 6' S141/6 bis
- 30 Cadenza S695f
- 31 Album-Leaf 'Aus den Mephisto-Walzer – Der Tanz in der Dorfschenke' S167m
- 32 Wilde Jagd – Scherzo S176a

Disc 93 *The Recitations with Pianoforte*

- 1 Lenore S346
- 2 Der traurige Mönch S348
- 3 Helges Treue S686
- 4 A holt költő szerelme (The Dead Poet's Love) S349
- 5 Слыной (Slyepoi) (The Blind Man) S350

Disc 94 *Harold in Italy*

- 1 Harold en Italie 'Symphonie en quatre parties' S472
- 5 Romance oubliée S132
- 6 Hymne à Sainte Cécile S491
- 7 Le moine S416
- 8 Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtsfeier S549

Disc 95 Music for Piano & Orchestra

- 1 Concerto No 1 in E flat major S124
- 5 Fantasie über Motive aus Beethovens *Ruinen von Athen* S122
- 8 Totentanz – Paraphrase über *Dies irae* S126ii
- 15 Grande fantasia symphonique on themes from Berlioz's *Lélio* S120

Disc 96 1 Concerto in E minor for piano and strings 'Malédiction' S121

- 5 Concerto in E flat S125a Op post.
- 10 Grand solo de concert S365
- 14 Hexaméron – Morceau de concert S365a
- 27 C M von Webers Polonaise brillante S367

Disc 97 1 Concerto No 2 in A major S125

- 8 De profundis – Psaume instrumental pour orchestre et piano principal S121a
- 14 Grosse Fantasie 'Wanderer' S366

Disc 98 1 Concerto pathétique in E minor S365b

- 7 Konzertstück in F minor S367a
- 11 Totentanz – Phantasie für Pianoforte und Orchester 'De profundis version' S126i
- 22 Fantasie über ungarische Volksmelodien S123

bonus 1 Ungarische Zigeunerweisen 'Konzert im ungarischen Styl' S714



FRANZ LISZT, ROME, 29 MAY 1839 by JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780–1867)
Richard Wagner Museum, Bayreuth, Bavaria, Germany / Giraudon / The Bridgeman Art Library

THE COMPLETE LISZT PIANO MUSIC

INTRODUCTION

Liszt is the only great composer of the nineteenth century who still suffers from detractors, and this despite the acknowledged debt of almost every composer who was his younger contemporary or successor. The trouble started whilst he was alive, of course, when many people simply couldn't cope with his fame and popularity. He was never penurious; the starving artist in the garret was someone whom he helped, but someone he never was. In short, he made money, lots of it. He lost track of most of it, and gave away virtually all of it. He never owned property, nor even a coach and horses. He did own pianos, an excellent library, both musical and literary, and he enjoyed the freedom of every court in Europe. Many musicians were jealous of his success, and took Hanslick's line that his compositions came as a kind of afterthought to engender intellectual respectability. This is tosh, of course, and yet aspects of this accusation still linger; if Liszt is played cheaply, one can still hear him accused of composing cheaply. And to add insult to injury, he was accused of posturing for taking his religion seriously (something which he had done in constancy from a boy) and the many facets of his complex character were dismissed as the masks of an actor. It is time that judgments made with this degree of crass ignorance were buried once and for all. Of course, over a composing life of more than sixty years, not every work is a masterpiece, but even the least of his works cannot help but show something of his pioneering spirit and originality. It is a pleasure to note that, finally, the variety of his works in the current repertoire is slowly but surely expanding to show his great range as an artist—a confirmation, if any were required, that the general level of his output is remarkably high.

The limits for space preclude the reissue of all of the programme notes written for the Hyperion Liszt series (these may be found on the Hyperion website), but I should like to offer a general introduction to the man and his music, and then offer some observations about the undertaking of this project.

www.hyperion-records.co.uk

Ferenc (Franz) Liszt (22 October 1811 – 31 July 1886)—Hungarian composer, conductor, pianist and teacher—was born in Raiding (now in Austria), the son of Adam Liszt, a minor official on the Esterházy estate, and his wife Anna, née Lager. His talent manifested itself very early, and his brief formal education culminated in studies in Vienna, principally with Czerny and Reicha. In 1822 he met Beethoven, who bestowed a blessing he counted the most important formative experience of his musical life. At the age of fourteen, he went with his father to Paris, and adopted French to such an extent that it remained his mother tongue for the rest of his life. (He later acquired a degree of English and Italian, revived his German, and attempted some Hungarian, but like many distinguished Hungarians of the day, never spoke his country's language with any fluency.) His remaining education, acquired on the hoof, as it were, saw him mixing in the most important social and artistic circles in Paris, reading and practising voraciously, having his only opera—*Don Sanche*—given in 1826, the year he first visited England, and publishing a number of early piano works, principally the *Étude en quarante-huit exercices* (of which he wrote only twelve, and which would become the thematic source for the later *Études d'exécution transcendante*). He was a strikingly handsome young man, and in much demand by ladies of all ages, leading to many a legend of sexual conquest, and a fame of altogether greater proportion than the world of art music has seen before or since. But these years also saw the beginnings of Liszt's lifelong devotion to Christianity and his interest in some of the more progressive religious philosophies of the day, especially those of Lamartine and Lammenais, whom he knew personally. He met and befriended almost every person of artistic consequence in early 1830s Paris, including Paganini, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Alkan, Hiller, Auber, Bellini, Meyerbeer, Delacroix, Ingres, Hugo, Heine, Balzac, George Sand and Dumas *père*. By 1835, when he eloped to Switzerland and thence to Italy with the Countess Marie d'Agoult, his reputation as a performer was unparalleled, but his work as a composer was relatively unknown. Yet he had already composed several important original works: the *Apparitions*, the single piece entitled *Harmonies poétiques et religieuses*, and the enormous piece for piano and orchestra *De profundis* among them.

Liszt's *Album d'un voyageur* and a series of operatic fantasies were composed whilst he lived *en famille*—the Countess bore him three children: Blandine in 1835, Cosima in 1837, and Daniel in 1839. He broke away from time to time to give concerts, eventually playing solo performances, coining the term 'recital' for them. Liszt travelled very widely, played an extraordinary mixture of music to captivate his audiences before daring to play the most serious repertoire, and embarked upon the largest body in musical history of transcriptions and fantasies on other composers' works, generally in the spirit of proselytizing discipleship. He also worked on original instrumental and vocal compositions, and a large collection of piano pieces based on Hungarian gypsy melodies. In between, he sketched several piano concertos and raised almost all of the money required to erect a statue to Beethoven in Bonn, for the unveiling of which he composed an excellent cantata for soloists, chorus and orchestra. But Liszt knew that the constant travelling over these many years was impeding his work as a composer—it was also a serious component reason for the permanent breakdown of his relationship with Marie d'Agoult, which had finally taken place in 1844. Meanwhile, he had been asked to consider becoming Kapellmeister in Weimar—a position he eventually took up in 1848, having renounced his career as pianist, and now under the influence of that other most important woman in his life, the Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, whom he had met in early 1847.

Although Liszt had written a number of works with piano or voices and orchestra, his output for orchestra alone really began in earnest in Weimar, where he had an orchestra at his constant disposal, staffed by some really fine musicians. He took many risks, and over a period of twelve years conducted much new or controversial repertoire, especially in the opera theatre. Famous premieres include *Lobengrin*, *Alfonso und Estrella* and *Der Barbier von Bagdad*, and famous revivals include *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Fidelio*, *La favorite*, *Ernani* and *Benvenuto Cellini*. During the 1840s he had begun to plan a series of orchestral pieces inspired by works of art in other genres, and in Weimar he produced a series of twelve symphonic poems (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Heroïde funèbre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *Hunnenschlacht* and *Die Ideale*)—a form of his own invention, related to the concert overture. Over these years he revised much of his earlier piano music, reissuing the works under the titles by which they have endured: the *Années de pèlerinage I & II*, the *Rhapsodies hongroises*, the *Grandes Études de Paganini*, the *Études d'exécution transcendante* and the *Harmonies poétiques et religieuses* (now a series of ten pieces). He also reworked many of his earlier songs and, by the end of his tenure in Weimar, published sixty of them. This period also saw the composition of the monumental piano sonata and the two masterful symphonies, one inspired by Goethe's *Faust*, the other by Dante's *Divina Commedia*. In all of these works, Liszt strove for new structures that would extend the working life of the sonata-form that dominated most large-scale instrumental music of the day. He also had visions of a new music for the church and, despite his detractors, wrote an excellent orchestral Mass—the *Missa solennis* for the consecration of the Basilica at Esztergom (Gran)—and two Psalms with orchestra, alongside quite a number of more modest motets, and he began the composition of his considerable corpus of organ music with the mighty fantasy and fugue *Ad nos, ad salutarem undam*. He also began his teaching life in earnest, and his pupils would include such first-rate musicians as Tausig, von Bülow and Reubke. Liszt became a mentor and provider to many younger musicians who found their way to Weimar and, as ever, since their friendship had begun, continued to subsidize Wagner. Liszt's domestic life in Weimar was quite difficult: Princess Carolyne remained married to her husband in Russia, who was a great friend of Tsar Nicholas I. The tsar's sister, the Grand Duchess Maria Pavlovna, was a close friend at court of the Grand Duke of Weimar, who was Liszt's employer. Liszt was obliged to put up at a hotel whilst the Princess took the rooms provided for Liszt at the Altenburg in order to avoid scandal, but scandal there was, nonetheless. Political intrigue finally provoked resignation, and Liszt set forth to Rome, where he lodged for a time as a guest of Pope Pius IX.

At the end of the Weimar period, Liszt had started work on his two great oratorios: *St Elizabeth* and *Christus*, and these, along with important pieces such as the *Zwei Episoden aus Lenaus Faust*, the *Légendes*, the 'Weinen, Klagen' *Variations* (after the death of his daughter Blandine at the age of twenty-six) and the *Trois Odes funèbres* (the first of these after the death of his son at nineteen) were his principal accomplishments as a composer over the next years. He also wrote more church music, including the delicate *Missa choralis* (with organ) and the intriguingly nationalistic *Missa coronationalis* (with orchestra), more songs, organ works, shorter piano pieces and transcriptions, and prepared the definitive edition of his piano solo versions of all nine Beethoven symphonies. Attempts to marry Carolyne came to nothing, even after the death of her husband removed all obstacles, real and imagined. He took minor orders in the church, wore Franciscan robes, was properly called the Abbé Liszt, and came to divide his life into

three, travelling almost annually for the rest of his life to Rome, Weimar and Budapest, appearing occasionally as a conductor, much less often as a pianist, but almost always as a teacher and benefactor; and he probably acted throughout this endless round as some kind of emissary for the Vatican.

The works of his late years are of very special interest: having been an avant-garde pioneer of the new Romantic vision—shared with Wagner and Bruckner, among others—he now became an extraordinary visionary of the end of the musical world he had helped so much to create, and wrote works which prefigured quite a lot of the music of the first half of the twentieth century. Many of his late works were known only to the few, and some were denied publication, so daring were they deemed—amongst which, his unique musical treatment of the Stations of the Cross: *Via Crucis*. One late symphonic poem—*From the Cradle to the Grave*—and the second *Mephisto Waltz* complete his orchestral oeuvre, and there is quite a body of late choral, vocal and chamber music, much of which remains virtually unknown, including another, unfinished, oratorio: *St Stanislaus*. The late piano pieces, on the other hand, have enjoyed considerable notoriety since they were effectively rediscovered in the 1950s: the third book of the *Années*, the ‘Christmas Tree’ *Suite*, the *Historical Hungarian Portraits*, *Nuages gris*, *Schlaflos*, the *Valses oubliées*, the three *Csárdás*, the pieces associated with the death of Wagner (*La lugubre gondola*, *R. W.—Venezia* and *Am Grabe Richard Wagners*) and the late *Mephisto Waltzes*, *Mephisto-Polka* and *Bagatelle sans tonalité* are all hailed for their prescience of the direction that Western classical music would take after Liszt’s death. Liszt died quite unexpectedly in Bayreuth on 31 July 1886, partly due to the disgraceful way he was treated there by his daughter Cosima, from whom he had been virtually estranged for the last twenty years of his life, and whom he had gone to help with the festival inaugurated by his son-in-law Wagner. Liszt’s artistic influence on his contemporaries and successors is incalculably great: Wagner, Bruckner, Tchaikovsky, Borodin, Smetana, Franck, Grieg, Fauré, Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, Reger, Scriabin, Schoenberg, Bartók, and even Brahms, Verdi and John Adams are all touched by his example.

One of the finest little books about music that has always inspired me is J W N Sullivan’s *Beethoven: his Spiritual Development*, in which Sullivan traces the evolving spirituality of Beethoven’s music to his gradual submission to, and acceptance of, his fate. I so wish that Mr Sullivan had written such a book about Liszt. A key difference between these composers, though, is that Beethoven never lived to old age. There’s something that happens in the music of old Liszt which at the same time goes a step further and a step backwards. It doesn’t matter how many frontiers Beethoven sweeps away in his C sharp minor Quartet or the *Missa solennis*, what Beethoven offers in those works is as solid as a rock; once you work out what the tenor of his thought is, there’s nothing unstable about them. They’ll catch you off your guard in lots of places, and no doubt they must have been regularly terrifying for the people who heard them for the first time, but nonetheless they’re built in a language which is common to the rest of his output, in terms of explaining to someone how it works. But old Liszt, he keeps on breaking the mould. I suppose the summit of what he was trying to say musically, as far as the piano goes, has still got to be the Sonata, and he arrived at that point quite early in life. For orchestra, it is the *Faust Symphony*. And overall it must be the oratorio *Christus*, and that was finished by the end of 1867, so he had eighteen or so years to live during which he was never going to complete another really large-scale composition. He did produce suites of pieces which adumbrate larger conceptions, but nothing like the scale of those three masterworks. It appears that Liszt had somehow resolved the questions he had set himself. In his late

works he sets himself questions he can't answer—not that anyone else can either—and so pieces trail off into disconsolate silence, and tonality disappears and rhythm becomes ambiguous and harmony becomes unnecessary. It seems that the comfortable words that one uses and hears at the times of our lives' greatest uncertainties do not apply, and one senses that, although Liszt is still a fervent Christian, he is also still doubtful, and indubitably lonely: a man who had spent much of his life surrounded by many acolytes, but who was now without any surviving close friends.

Learning Liszt has been a lifelong experience. Searching for repertoire that was musically and pianistically challenging was the way of my first acquaintance with him. Of course, I had heard quite a few of Liszt's best-known works from the beginning—I recall knowing *Les préludes* from my early childhood, and I cannot remember not knowing some of the Rhapsodies—but until my hands were fully grown, there was not much to be done about playing any of Liszt's works. That changed when I was thirteen and, having been bewitched by hearing the old Horowitz recording of the Sonata on the wireless, I got started with a vengeance, learning the Sonata, the *Transcendental Études* and a dozen other pieces, along with some of the famous transcriptions, such as Schumann's *Widmung* and Mendelssohn's *Auf Flügeln des Gesanges*. I was also a parish organist, and managed to get around the 'Ad nos' Fantasy and Fugue. Then I heard the *Faust Symphony* for the first time, and realized that this wasn't merely the music of a favourite composer, but a masterpiece by a master musician. (I should have instinctively arrived at the same conclusion earlier with the Sonata, but somehow the physical playing of it had got in the way of understanding.) I decided—as I had done with others of my musical passions: Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Tchaikovsky, Rachmaninov, Bartók, Shostakovich—to acquire all the piano music, and to become familiar with the rest of his output. That was when I first sighted Humphrey Searle's Liszt catalogue in the 1954 *Grove* dictionary, and saw the extent of my ignorance!

Unsurprisingly, my first solo recital in Wigmore Hall in London was an all-Liszt affair, as was my first BBC broadcast. However, my first recordings were of Grainger and of Glazunov, and were followed by Stravinsky. In 1980 I met the late and much-missed Ted Perry, who had recently founded Hyperion Records. My first recording for Ted was with the mandolinist Keith Harris (A66007), and whilst it included no Liszt, it did contain a piece of my own: *Ramble on a Russian Theme*. It was clear that this label was going to take the odd risk! Ted asked me to record the four Rubinstein Sonatas (CDD22007), and to make a disc of curiosities which was called 'Rare Piano Encores' (CDH55109). In 1982 I assembled all the original waltzes of Liszt—the four *Mephisto Waltzes* and the *Bagatelle sans tonalité*, the four *Valses oubliées*, the *Valse-Improptu*, *Valse mélancolique* and the *Valse de bravoure*—and made of them a second half for a Wigmore Hall recital which began with Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata. This 'second half' ran for an hour and a quarter, establishing that one thing I cannot do is accurately estimate the length of a piece of music. But, thanks to Ted Perry's enthusiasm, it would also become the programme for my first Liszt record, and the beginning of the Hyperion Liszt series.

That first Liszt disc was made in October 1985 and must have been one of the longest LPs ever issued. It was recorded digitally so that when the CD became the order of the day it was issued in that format. During 1986 I travelled the world with ten recital programmes that between them included all of Liszt's published original solo works—not counting anything which was his rearrangement of his own music, and only utilizing final versions—and at the beginning of 1987 the recordings got seriously underway. Any original plans to restrict the scope of the project—by not including transcriptions, or alternative versions, for instance—were shelved. But neither I nor anyone at Hyperion had really calculated how vast the labour would become as more and more unpublished material came to light. An early projection of the series postulated 48 CDs. Somewhat later this was revised to 70, then 80, and finally there were 94 (plus a bonus CD single). Even Ted Perry would have blanched if I'd gone to him in 1985 and said: 'What about recording the complete piano music of Liszt? It'll fit all right onto 90-odd discs!' But as the project mushroomed he kept faith, and although there were one or two moments when it looked an impossible mountain to climb I managed to do the required work to prepare so much material for performance and recording. Most of the recordings were made in churches—a circumstance that always gave me particular pleasure, since so much of Liszt's output is so closely related to his faith. Since the completion of the series in 1999, enough material has come to light for four further CDs: *Liszt: New Discoveries*. So, 98 CDs plus the bonus disc, and the total would have reached 100 if some of the still-missing manuscripts had come to light.

It is a pleasure to relate that, having immersed myself so thoroughly in the music of one man for so long, I have emerged with an even deeper love and respect for Liszt, both the man and the musician, and I can certainly say with Alfred Brendel that 'there is no composer I would rather meet'. Because of the catholicity of Liszt's own interests, it is impossible to study his works in any kind of insularity from the music of many earlier generations, of his contemporaries, and of his successors. It was important to make a study of, say, Beethoven's symphonies or Schubert's songs and piano duets before recording Liszt's transcriptions of them, although the originals of one or two of his pieces remain elusive. Who knows the original of Francesco Pezzini's *Una stella amica*? Or the opera *Tony* by Queen Victoria's cousin Ernst? But, whatever the motivation behind Liszt's great corpus of fantasies, paraphrases and transcriptions, there lies a duty upon the performer to get the background properly absorbed by knowing the originals, as well as the circumstances of Liszt's reworkings or elaborations, wherever this is possible. It is simply amazing how many of the works which Liszt so modestly called transcriptions are no less original compositions than any great sets of formal variations on external themes, and it is good finally to be able to see the end of the old ignorant prejudice against such pieces. Liszt's reworkings of his own music are a special case, and it is impossible to take a comprehensive view of his art without investigating his choral and orchestral music, or the wonderful songs. Yet, how many students clatter through the *Liebesträume* or the *Petrarch Sonnets* without even knowing that they were songs in their first musical embodiments? And even after recording more than 120 hours of his piano music, I still have to admit that the oratorio *Christus* is probably his finest work (conducting it has been a profoundly revelatory experience); at least one can play the orchestral movements in Liszt's own inimitably magical *partitions de piano*.

A recording project such as this was bound to generate an enthusiastic correspondence. Happily, the Liszt Society has helped absorb many of the enquiries related to elusive scores, but one or two cranky requests have got through: I think of the chap who innocently asked for copies of all the music to the whole series, or of the Romanian lady who offered to send local artefacts in return for my sending her a complete set of the discs because she couldn't afford them otherwise. But several kind people sent copies of rare editions lest I had not seen them. This became more important as the series progressed, as I became more aware that when Liszt has a piece published more-or-less simultaneously in different countries it does not at all guarantee that the texts will be identical. Humphrey Searle's catalogue, marvellously pioneering though it is, no longer served the purpose, and Michael Short and I began our long labour of constructing a much fuller catalogue, taking into account many unpublished manuscripts and differing versions which came to light during our researches. Viewing the manuscripts on microfilm or in the flesh, as it were, became imperative, and many pieces previously glossed over as unfinished, or identical to other works, emerged as works in their own right. It also seemed absolutely necessary, in the case of a number of works which were patently all but complete, to supply such material as was minimally and discreetly necessary as to render the music performable. Who would be without the magnificent Fantasy on themes from *Figaro* and *Don Giovanni* for the want of a handful of notes? And I don't regret a minute spent on the colossal job of making accurate scores of all the music for piano and orchestra from sources which were often a lot less than adequate. Even the two famous concertos have entrenched errors in the familiar editions, and the *Grand solo de concert* and the *Hexaméron* required major musicological effort to assemble, whereas *De profundis*, for example, only required a couple of closing chords. (What an extraordinary early masterwork that piece is!)

When the final Hyperion volume was released in 1999, I tried my best to thank everyone who helped me to achieve this undertaking. I'm sure that I inadvertently omitted someone, but the list is vast, as is my gratitude. It covers everyone from librarians and archivists to piano tuners and page-turners, recording people, management people, journalists, friends and counsellors who encouraged me or put up with me, according to the moment. But without such help, a journey like this could simply never have been accomplished, and in retrospect it has indubitably been the journey of a lifetime.



LESLIE HOWARD © 2011



PORTRAIT OF FRANZ LISZT (1839) by HENRI LEHMANN (1814–1882)
Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet / Giraudon / The Bridgeman Art Library

L'INTÉGRALE DE LA LISZT MUSIQUE POUR PIANO

INTRODUCTION

Liszt est le seul compositeur du XIX^e siècle qui ait encore des détracteurs et ceci malgré la dette incontestée de la plupart de ses jeunes contemporains ou successeurs, eux-mêmes compositeurs. Le problème a surgi de son vivant, bien sûr, car de nombreuses personnes n'ont tout simplement pas pu supporter sa renommée et sa popularité. Il n'a jamais été indigent ; l'artiste affamé dans sa mansarde, c'était celui qu'il aidait, mais qu'il n'a jamais été. Bref, il a gagné de l'argent, beaucoup d'argent. Il en a quasiment perdu la notion et l'a presque totalement distribué. Il n'a jamais possédé de biens, pas même un carrosse et des chevaux. Il avait des pianos, une excellente bibliothèque, tant musicale que littéraire, et avait libre accès à toutes les cours européennes. De nombreux musiciens étaient jaloux de son succès et estimaient, comme Hanslick, que ses compositions lui venaient avec une sorte d'arrière pensée : pour susciter une respectabilité intellectuelle. Ce sont bien sûr des inepties et pourtant certains aspects de ces accusations subsistent toujours ; lorsque Liszt est joué de manière superficielle, on entend encore dire parfois qu'il composait de manière superficielle. Et pour comble d'insulte, on l'a accusé d'affectation pour avoir pris sa religion au sérieux (ce qu'il a fait avec constance dès son enfance) et les nombreuses facettes de son caractère complexe ont été rejetées comme les masques d'un acteur. Il est temps d'enterrer une fois pour toute des opinions forgées avec un tel degré d'ignorance. Bien sûr, toutes les œuvres d'une vie consacrée pendant plus de soixante ans à la composition ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais pourtant, même la moindre de ses pièces révèle une partie de son esprit novateur et de son originalité. C'est un plaisir de noter que, finalement, la variété de ses œuvres inscrites au répertoire s'accroît lentement mais sûrement, montrant sa grande portée en tant qu'artiste—ce qui confirme, si besoin est, que le niveau général de sa production est remarquablement élevé.

Faute de place, il est impossible de rééditer toutes les notes de programmes écrites pour la série d'Hyperion consacrée à Liszt (notes que l'on peut trouver sur le site internet d'Hyperion), mais j'aimerais proposer une introduction générale consacrée à l'homme et à sa musique, puis quelques observations sur l'entreprise de ce projet.

www.hyperion-records.co.uk

Ferenc (Franz) Liszt (22 octobre 1811 – 31 juillet 1886)—

compositeur, chef d'orchestre, pianiste et pédagogue hongrois—naît à Raiding (aujourd'hui en Autriche), fils d'Adam Liszt, qui est au service des prince Esterházy, et de sa femme Anna, née Lager. Son talent se manifeste très tôt et ses brèves études culminent à Vienne, essentiellement avec Czerny et Reicha. En 1822, il fait la connaissance de Beethoven, qui lui accorde sa bénédiction, ce qu'il considérera comme l'expérience formatrice la plus importante de sa vie musicale. À l'âge de quatorze ans, il se rend à Paris avec son père et adopte le français à tel point qu'il restera sa langue maternelle pour le reste de sa vie (il obtiendra plus tard un diplôme d'anglais et d'italien, retravaillera son allemand, s'attaquera au hongrois, mais comme de nombreux Hongrois éminents de l'époque il ne parlera jamais couramment la langue de son pays). Le reste de son éducation, il l'acquiert, s'il en est, à la sueur de ses bottes, se mêle aux cercles sociaux et artistiques les plus en vue de la société parisienne, il lit et travaille avec avidité. Son unique opéra—*Don Sanche*—est donné en 1826, l'année de son premier voyage en Angleterre ; il publie plusieurs œuvres de jeunesse pour piano, principalement *l'Étude en quarante-huit exercices* (il n'en a écrit que douze qui deviendront la source thématique des futures *Études d'exécution transcendante*). C'est un jeune homme d'une beauté remarquable, très recherché par les dames de tous âges, ce qui donnera lieu à plus d'une légende de conquête sexuelle et à une renommée aux proportions dépassant tout ce que le monde de la musique classique a connu auparavant ou depuis lors. Mais ces années voient aussi les débuts de la dévotion au christianisme qui marquera toute la vie de Liszt et de son intérêt pour les philosophies religieuses très progressistes de l'époque, notamment celles de Lamartine et de Lammenais, qu'il connaît personnellement. Il rencontre et se lie d'amitié avec la plupart des personnalités artistiques importantes du Paris du début des années 1830, notamment Paganini, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Alkan, Hiller, Auber, Bellini, Meyerbeer, Delacroix, Ingres, Hugo, Heine, Balzac, George Sand et Dumas père. En 1835, lorsqu'il s'enfuit en Suisse, puis en Italie avec la comtesse Marie d'Agoult, sa réputation d'interprète est sans égale, mais son travail de compositeur est relativement inconnu. Il a pourtant déjà composé plusieurs œuvres originales importantes, dont les *Apparitions*, une pièce isolée intitulée *Harmonies poétiques et religieuses*, et le *De profundis*, une gigantesque page pour piano et orchestre.

L'Album d'un voyageur et une série de fantaisies lyriques de Liszt ont été composés lorsqu'il vivait « en famille »—la comtesse lui avait donné trois enfants : Blandine en 1835, Cosima en 1837 et Daniel en 1839. Il s'échappait de temps à autre pour donner des concerts, jouant finalement en soliste et forgeant pour de telles exécutions le terme « récital ». Liszt a beaucoup voyagé, il a interprété un extraordinaire mélange de musique pour captiver ses auditoires avant d'oser aborder le répertoire le plus sérieux et a réalisé la plus grande quantité de transcriptions et de fantaisies sur des œuvres d'autres compositeurs de toute l'histoire de la musique, généralement dans l'esprit d'un disciple prosélyte. Il a aussi travaillé à des œuvres instrumentales et vocales originales et à un vaste recueil de pièces pour piano d'après des mélodies tziganes hongroises. Au milieu de tout cela, il a esquissé plusieurs concertos pour piano et levé presque tous les fonds nécessaires pour ériger une statue à Beethoven à Bonn, pour le dévoilement de laquelle il a composé une excellente cantate pour solistes, chœur et orchestre. Mais Liszt savait que les voyages constants au cours de ces nombreuses années entravaient son travail de compositeur—ce fut également l'une des raisons sérieuses de la rupture définitive de ses relations avec Marie d'Agoult, qui survint finalement en 1844. Entre-temps, on lui avait proposé de devenir Kapellmeister à Weimar—poste qu'il a fini par accepter en 1848. Il

avait renoncé à sa carrière de pianiste et se trouvait alors sous l'influence de l'autre femme qui a joué un rôle très important dans sa vie, la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, dont il avait fait la connaissance au début de l'année 1847.

Même si Liszt avait écrit un certain nombre d'œuvres avec piano ou voix et orchestre, sa production pour orchestre seul a vraiment commencé à Weimar, où il avait un orchestre constamment à sa disposition, orchestre doté d'excellents musiciens. Il a pris de nombreux risques et, sur une période de douze ans, il a dirigé beaucoup d'œuvres nouvelles ou controversées du répertoire, surtout à l'opéra. Parmi les créations célèbres, figurent *Lobengrin*, *Alfonso und Estrella* et *Der Barbier von Bagdad* et de grandes reprises comme *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Fidelio*, *La favorite*, *Ernani* et *Benvenuto Cellini*. Au cours des années 1840, il avait commencé à planifier une série de pièces pour orchestre inspirées par des œuvres d'art dans d'autres genres et, à Weimar il a écrit une série de douze poèmes symphoniques (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les préludes*, *Orphée*, *Prométhée*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Heroïde funèbre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *Hunnenschlacht* et *Die Ideale*)—forme de sa propre invention, apparentée à l'ouverture de concert. Au fil de ces années-là, il a révisé une grande partie de sa musique de piano antérieure, rééditant ces œuvres sous les titres qu'elles portent encore : les *Années de pèlerinage I & II*, les *Rapsodies hongroises*, les *Grandes Études de Paganini*, les *Études d'exécution transcendante* et les *Harmonies poétiques et religieuses* (devenues une série de dix pièces). Il a aussi remanié un grand nombre de ses mélodies et lieder antérieurs et, à la fin de son mandat à Weimar, il en a publié soixante. Cette période a aussi vu la composition de la monumentale sonate pour piano et des deux magistrales symphonies, l'une inspirée du *Faust* de Goethe et l'autre de la *Divine Comédie* de Dante. Dans toutes ces œuvres, Liszt a recherché de nouvelles structures permettant de développer la vie active de la forme sonate qui dominait la majeure partie de la musique instrumentale d'envergure de l'époque. Il a eu des idées visionnaires pour une nouvelle musique d'église et, malgré ses détracteurs, il a écrit une excellente messe avec orchestre—la *Missa solennis* pour la consécration de la basilique d'Esztergom (Gran)—et deux psaumes avec orchestre, ainsi que plusieurs motets plus modestes ; il a en outre commencé la composition de son énorme corpus de musique d'orgue avec l'imposante *Fantaisie et Fugue « Ad nos, ad salutarem undam »*. C'est aussi le moment où débute vraiment sa vie d'enseignant et ses élèves allaient comprendre des musiciens de premier plan tels Tausig, von Bülow et Reubke. Liszt est devenu un mentor et un pourvoyeur pour de nombreux jeunes musiciens qui ont trouvé le chemin de Weimar et, comme toujours depuis le début de leur amitié, il a continué à aider Wagner sur le plan matériel. La vie familiale de Liszt à Weimar a été très difficile : la princesse Carolyne était toujours mariée en Russie et son mari était un grand ami du tsar Nicolas I^{er}. La sœur du tsar, la grande-duchesse Maria Pavlovna, était une proche de la cour du grand-duc de Weimar, l'employeur de Liszt. Afin d'éviter le scandale, Liszt a été obligé de descendre à l'hôtel pendant que la princesse s'installait dans la résidence réservée à Liszt à l'Altenburg, mais de toute façon le scandale a eu lieu. Les intrigues politiques l'ont finalement obligé à démissionner et Liszt s'est mis en route pour Rome, où il a été quelque temps l'hôte du pape Pie IX.

À la fin de la période de Weimar, Liszt avait commencé à travailler à ses deux grands oratorios : *Sainte-Elisabeth* et *Christus*, qui, avec des œuvres importantes comme les *Zwei Episoden aus Lenaus Faust*, les *Légendes*, les *Variations sur « Weinen, Klagen »* (à la suite de la mort de sa fille Blandine âgée de vingt-six ans) et les *Trois Odes funèbres* (la première à la suite de la mort de son fils à l'âge de dix-neuf ans) ont constitué ses

principales réalisations dans le domaine de la composition au cours des années suivantes. En outre, il a encore écrit de la musique d'église, notamment la délicate *Missa choralis* (avec orgue) et la curieusement nationaliste *Missa coronationalis* (avec orchestre), d'autres lieder, des œuvres pour orgue, de courtes pièces et des transcriptions pour piano ; il a aussi réalisé l'édition définitive de ses versions pour piano seul des neuf symphonies de Beethoven. Ses tentatives pour épouser Carolyne n'ont abouti à rien, même lorsque la mort du mari de celle-ci a supprimé tous les obstacles, réels et imaginaires. Liszt est entré dans les ordres mineurs, a porté la robe des franciscains, se faisait appeler comme il se doit l'Abbé Liszt et en est venu à partager sa vie en trois : jusqu'à la fin de ses jours, il s'est rendu presque chaque année à Rome, Weimar et Budapest ; il s'est produit de temps à autre comme chef d'orchestre, beaucoup moins souvent comme pianiste, mais a presque toujours conservé une activité pédagogique et bienfaitrice ; sans doute a-t-il servi en quelque sorte, tout au long de cette interminable période, d'émissaire pour le Vatican.

Les œuvres de ses dernières années présentent un intérêt particulier : après avoir été à l'avant-garde de la nouvelle vision romantique—partagée par Wagner et Bruckner, notamment—Liszt est alors devenu un extraordinaire visionnaire de la fin du monde musical qu'il avait tant aidé à créer et il a composé des œuvres qui préfiguraient une grande partie de la musique de la première moitié du XX^e siècle. Un grand nombre de ses dernières œuvres n'ont été connues que d'une minorité et certaines se sont vues refuser la publication, tant elles étaient jugées audacieuses—notamment, son unique traitement musical des stations de la Croix : *Via Crucis*. Un poème symphonique tardif—*Du Berceau jusqu'à la tombe*—et la seconde *Méphisto Valse* complètent son œuvre orchestrale, auxquels s'ajoute beaucoup de musique chorale, vocale et de chambre de la fin de sa vie, dont une grande partie reste virtuellement inconnue, notamment un autre oratorio inachevé : *Saint-Stanislas*. D'autre part, les dernières pièces pour piano jouissent d'une immense notoriété depuis qu'elles ont été redécouvertes dans les années 1950 : le troisième livre des *Années de pèlerinage*, la suite « *L'Arbre de Noël* », les *Portraits historiques hongrois*, *Nuages gris*, *Schlaflos*, les *Valses oubliées*, les trois *Csárdás*, les pièces liées à la mort de Wagner—*La lugubre Gondola*, *R. W.—Venezia* et *Am Grabe Richard Wagners*, ainsi que les dernières *Méphisto Valses*, *Méphisto Polka* et la *Bagatelle sans tonalité*, autant d'œuvres reconnues comme prémonitoires de la direction qu'allait prendre la musique classique occidentale après la mort de Liszt. Liszt est mort alors qu'on ne s'y attendait absolument pas, à Bayreuth, le 31 juillet 1886, en partie à cause de la manière honteuse dont l'a traité sa fille Cosima. Ils étaient quasiment brouillés depuis une vingtaine d'années, mais Liszt était venu apporter son aide au festival créé par son gendre, Wagner. L'influence artistique de Liszt sur ses contemporains et successeurs est inestimable : Wagner, Bruckner, Tchaïkovski, Borodine, Smetana, Franck, Grieg, Fauré, Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, Reger, Scriabine, Schoenberg, Bartók, et même Brahms, Verdi et John Adams ont tous été marqués par son exemple.

L'un des meilleurs petits livres sur la musique qui m'a toujours inspiré est celui de J. W. N. Sullivan, *Beethoven : bis Spiritual Development*, où Sullivan retrace l'évolution de la spiritualité de la musique de Beethoven jusqu'à sa soumission progressive à son destin et son acceptation de ce dernier. J'aurais tellement aimé que Mr. Sullivan ait écrit un tel livre sur Liszt. Il y a toutefois une différence capitale entre ces compositeurs : Beethoven n'a jamais connu le grand âge. Quelque chose se produit dans la musique du vieux Liszt qui avance simultanément d'un pas en avant et recule d'un pas en arrière. Peu importe combien de frontières Beethoven fait disparaître dans son Quatuor en ut dièse mineur ou

dans la *Missa solennis*, ce qu'il offre dans ces œuvres est solide comme le roc ; une fois compris le cours de ses pensées, elles n'ont plus rien d'instable ; elles vous prennent au dépourvu dans des tas d'endroits et il ne fait aucun doute qu'elles ont dû régulièrement terrifier ceux qui les entendaient pour la première fois, mais elle sont néanmoins construites dans un langage qui est commun au reste de son œuvre, lorsqu'il s'agit d'expliquer à quelqu'un comment cela fonctionne. Mais le vieux Liszt continue à innover. Je pense que le sommet de ce qu'il essayait de dire musicalement en matière pianistique reste toujours sa Sonate et il y est arrivé très tôt dans sa vie. Pour orchestre, c'est la *Faust Symphonie*. Et d'une manière générale, ce doit être l'oratorio *Christus*, qu'il a terminé à la fin de l'année 1867 ; il lui restait donc environ dix-huit années à vivre au cours desquelles il n'allait jamais achever d'autre composition à vraiment grande échelle. Il a écrit des suites de pièces qui font pressentir des conceptions plus larges, mais rien de comparable à celles de ces trois chefs-d'œuvre. Il semble que Liszt avait toutefois répondu aux questions qu'il s'était posées. Dans ses œuvres tardives, il se pose des questions auxquelles il ne peut pas répondre—d'ailleurs personne d'autre ne le peut—si bien que les pièces se taisent peu à peu dans un silence désespéré, et la tonalité disparaît, le rythme devient ambigu et l'harmonie inutile. Il semble que les mots sécurisants que l'on emploie et que l'on entend au moment des plus grandes incertitudes de nos vies ne s'appliquent pas, et l'on sent que, même s'il est toujours un fervent chrétien, Liszt continue néanmoins à douter et est inexorablement seul : un homme qui a passé une grande partie de sa vie entouré de nombreux acolytes, mais qui se retrouve alors sans le moindre ami proche encore en vie.

Apprendre Liszt

a été l'expérience de toute une vie. C'est en cherchant un répertoire stimulant sur le plan musical et pianistique que je l'ai découvert. Bien sûr, je connaissais depuis longtemps quelques unes de ses œuvres les plus célèbres—je me souviens avoir entendu *Les préludes* dès ma tendre enfance et j'ai l'impression d'avoir toujours connu les rhapsodies—mais, avant que mes mains aient atteint leur taille définitive, il n'y avait pas grand chose à faire pour jouer la moindre œuvre de Liszt. Tout a changé lorsque j'ai eu treize ans et, subjugué par l'écoute à la radio du vieil enregistrement de la Sonate par Horowitz, j'ai commencé à tenir ma vengeance en apprenant la Sonate, les *Études d'exécution transcendante* et une dizaine d'autres pièces, ainsi que certaines des célèbres transcriptions, comme *Widmung* de Schumann et *Auf Flügeln des Gesanges* de Mendelssohn. J'ai également été organiste dans une paroisse et j'ai réussi à approcher la *Fantaisie et Fugue « Ad nos »*. J'ai ensuite entendu pour la première fois la *Faust Symphonie* et j'ai compris qu'il ne s'agissait pas simplement de la musique d'un compositeur favori, mais un chef-d'œuvre d'un musicien magistral (j'aurais dû arriver instinctivement à la même conclusion avec la Sonate, mais le jeu physique de cette œuvre a constitué une entrave à cette compréhension). J'ai décidé—comme je l'avais fait pour mes autres passions musicales (Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Tchaïkovski, Rachmaninov, Bartók, Chostakovitch) d'acquérir toute la musique pour piano et de me familiariser avec le reste de son œuvre. C'est alors que j'ai découvert pour la première fois le catalogue Liszt d'Humphrey Searle dans le *Grove's Dictionary* de 1954 et que j'ai pris conscience de l'étendue de mon ignorance !

Comme on pouvait s'y attendre, mon premier récital en soliste au Wigmore Hall de Londres a été entièrement consacré à Liszt, de même que ma première émission à la BBC. Toutefois, ce sont Grainger et Glazounov qui ont fait l'objet de mes premiers

enregistrements, suivis de Stravinski. En 1980, j'ai fait la connaissance du très regretté Ted Perry, qui venait de fonder Hyperion Records. J'ai fait mon premier enregistrement pour Ted avec le joueur de mandoline Keith Harris (A66007) et s'il ne comportait pas de Liszt, il contenait une pièce de mon propre cru : *Ramble on a Russian Theme*. Il était clair que cette maison de disque allait prendre un drôle de risque ! Ted m'a demandé d'enregistrer les quatre sonates de Rubinstein (CDD22007) et de faire un disque de curiosités qui s'est intitulé « Rare Piano Encores » (CDH55109). En 1982, j'ai réuni toutes les valse originales de Liszt—les quatre *Méphisto Valses* et la *Bagatelle sans tonalité*, les quatre *Valses oubliées*, la *Valse-Impromptu*, la *Valse mélancolique* et la *Valse de bravoure*—et j'en ai fait la seconde partie d'un récital à Wigmore Hall qui commençait par la Sonate « Hammerklavier » de Beethoven. Cette « seconde partie » a duré une heure et quart, ce qui prouve que je suis incapable d'estimer avec précision la longueur d'un morceau de musique. Mais, grâce à l'enthousiasme de Ted Perry, elle allait aussi devenir le programme de mon premier enregistrement consacré à Liszt et le début de la série Liszt d'Hyperion.

Ce premier disque consacré à Liszt a été réalisé en octobre 1985 ; c'est probablement l'un des plus longs 33 tours jamais publiés. Il a été enregistré en numérique, si bien que lorsque le CD a été à l'ordre du jour, il a été publié dans ce format. Au cours de l'année 1986, j'ai voyagé à travers le monde avec dix programmes de récital qui regroupaient toutes les œuvres originales publiées pour piano seul de Liszt—sans compter sa propre musique réarrangée par ses soins, dont je n'utilisais que les versions définitives—et, au début de l'année 1987, les enregistrements ont sérieusement commencé. On a écarté toute idée initiale visant à limiter l'envergure du projet—en excluant les transcriptions ou les versions alternatives, par exemple. Mais ni moi ni quiconque chez Hyperion n'avait vraiment calculé à quel point le travail allait s'amplifier au fur et à mesure de la découverte sans cesse croissante de matériel inédit. Au début, la série était planifiée sur 48 CD. Un peu plus tard, ce nombre a été réévalué à 70, puis 80, et finalement il y en a eu 94 (plus un CD en bonus). Même Ted Perry aurait blêmi si j'étais allé le voir en 1985 pour lui dire : « Et si l'on enregistrerait l'intégrale de la musique pour piano de Liszt ? Tout tiendra dans un peu plus de 90 disques ! » Mais au fur et à mesure que le projet se développait il gardait confiance et, même si la montagne a semblé une ou deux fois infranchissable, j'ai réussi à mener à bien le travail de préparation nécessaire à l'exécution et l'enregistrement de cette énorme somme de matériel. La plupart des enregistrements se sont déroulés dans des églises—ce qui m'a toujours procuré un plaisir particulier car tant d'œuvres de Liszt sont étroitement liées à sa foi. Depuis l'achèvement de la série en 1999, on a découvert suffisamment de matériel pour quatre autres CD : *Liszt : New Discoveries*. Donc, 98 CD plus le disque bonus, et le total aurait atteint 100 si certains manuscrits encore manquants avaient été retrouvés.

Après m'être plongé si profondément dans la musique d'un homme, c'est un plaisir pour moi de raconter que j'en ai émergé avec un amour et un respect encore plus profonds pour Liszt, l'homme comme le musicien, et je peux vraiment dire avec Alfred Brendel qu'il « n'y a aucun compositeur que je préférerais rencontrer ». L'universalité des intérêts personnels de Liszt rend impossible l'approche de ses œuvres avec la moindre étroitesse d'esprit vis-à-vis de la musique de nombreuses générations antérieures, de ses contemporains ou de ses successeurs. Par exemple, il était important de faire une étude des symphonies de Beethoven ou des lieder et de la musique pour piano à quatre mains de Schubert avant d'enregistrer les transcriptions que Liszt en a faites, bien que les originaux d'une ou deux de ses pièces restent inaccessibles. Qui connaît l'original d'*Una stella amica* de Francesco Pezzini ? ou l'opéra *Tony* du cousin Ernst de la reine Victoria ?

Mais, quelle que soit la motivation qui se cache derrière le grand corpus de fantaisies, paraphrases et transcriptions de Liszt, l'interprète se doit dans la mesure du possible de s'imprégner vraiment du contexte en connaissant les originaux, ainsi que des circonstances des nouvelles versions ou élaborations de Liszt. Il est absolument incroyable de constater combien d'œuvres que Liszt a si modestement appelées transcriptions sont des compositions tout aussi originales que les grands recueils de variations formelles sur des thèmes indépendants, et c'est finalement une bonne chose de pouvoir assister à la disparition du vieux préjugé d'ignorance contre de telles pièces. Les nouvelles versions de sa propre musique sont un cas particulier et il est impossible d'avoir une vision globale de son art sans connaître sa musique chorale et orchestrale, ou ses merveilleuses mélodies. Pourtant, combien d'étudiants traversent avec fracas les *Liebesträume* (« Rêves d'amour ») ou les *Sonnets de Pétrarque* sans même savoir que c'étaient des mélodies dans leurs premières incarnations ? Et même après avoir enregistré plus de cent vingt heures de sa musique pour piano, je dois encore admettre que l'oratorio *Christus* est probablement sa plus belle œuvre (le diriger a été une expérience profondément révélatrice) ; on peut au moins jouer les mouvements orchestraux dans les propres réductions de Liszt, d'une magie inimitable et qu'il baptisait « partitions de piano ».

Un projet d'enregistrement tel que celui-ci allait sûrement susciter une correspondance enthousiaste. Heureusement, la Liszt Society a aidé à traiter un grand nombre des demandes de renseignements relatives aux partitions inaccessibles, mais on a reçu une ou deux demandes excentriques : je pense à celui qui a innocemment demandé des exemplaires de toute la musique de l'ensemble de la série ou à la Roumaine qui a proposé d'envoyer des objets fabriqués localement en échange d'un jeu complet des disques parce qu'elle n'avait pas les moyens de les acheter. Mais plusieurs personnes délicates m'ont fait parvenir des exemplaires d'éditions rares craignant que je n'en aie pas eu connaissance. Cet aspect a pris de l'importance au fur et à mesure que la série avançait, car je me suis davantage rendu compte que, lorsque Liszt avait publié plus ou moins simultanément une œuvre dans différents pays, cela ne garantissait nullement que les textes soient identiques. Le catalogue de Humphrey Searle, même s'il est merveilleusement novateur, ne faisait plus l'affaire, et Michael Short et moi-même avons commencé notre long travail de construction d'un catalogue beaucoup plus complet, en tenant compte des nombreux manuscrits inédits et versions différentes que nous avons découverts au cours de nos recherches. Il fallait alors impérativement regarder les manuscrits sur microfilm ou en chair et en os, selon le cas, et de nombreux morceaux sur lesquels on avait fait l'impasse jusqu'alors parce qu'ils étaient inachevés ou identiques à d'autres œuvres, sont apparus comme des œuvres à part entière. En outre, il a semblé absolument nécessaire, dans le cas d'un certain nombre d'œuvres qui étaient manifestement incomplètes, de compléter très légèrement et discrètement le matériel pour rendre la musique exécutable. Qu'advient-il de la magnifique *Fantaisie sur des thèmes de Figaro et de Don Giovanni* s'il lui manquait une poignée de notes ? Et je ne regrette pas la moindre minute consacrée au travail colossal consistant à réaliser des partitions précises de toute la musique pour piano et orchestre à partir de sources qui étaient souvent tout à fait insuffisantes. Même les deux célèbres concertos comportent des erreurs bien établies dans les éditions habituelles, et le *Grand Solo de concert* et

l'*Hexaméron* ont nécessité un grand effort musicologique pour les monter, alors que le *De profundis*, par exemple, n'a requis que quelques accords finaux. (Quel extraordinaire chef-d'œuvre de jeunesse !)

Lorsque le dernier volume d'Hyperion est sorti en 1999, j'ai fait de mon mieux pour remercier tous ceux qui m'ont aidé à mener à bien cette entreprise. Je suis sûr d'en avoir oublié par inadvertance, mais la liste est vaste, comme ma gratitude. Elle couvre tout le monde des bibliothécaires et archivistes aux accordeurs de piano et tourneurs de pages, aux équipes d'enregistrement, au personnel de gestion, journalistes, amis et conseillers qui m'ont encouragé ou m'ont supporté, selon les moments. Mais sans leur aide, il aurait été absolument impossible d'accomplir un tel voyage et, rétrospectivement, ce voyage a été sans aucun doute celui d'une vie.



LESLIE HOWARD © 2011
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



FRANZ LISZT cover of *The Graphic*, 10 April 1886 by CHARLES PAUL RENOUARD (1845–1924)
Private Collection / The Bridgeman Art Library



THE COMPOSER FRANZ LISZT (1884) by FRANZ SERAPH VON LENBACH (1836–1904)
Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany / The Bridgeman Art Library

DIE GESAMTEN LISZT- KLAVIERWERKE

EINLEITUNG

Liszt ist der einzige große Komponist des 19. Jahrhunderts, der immer noch unter scharfen Kritikern leidet, und das, obwohl praktisch alle jüngeren Zeitgenossen oder Nachfolger unter seinen Komponistenkollegen ihm Tribut gezollt haben. Der Ärger begann natürlich zu seinen Lebzeiten, als viele seine Berühmtheit und Popularität einfach nicht begreifen und akzeptieren konnten. Er war nie geizig; der verhungerte Künstler in der Mansarde war jemand, dem er half, doch er selbst war es nie. Kurz gesagt, er verdiente viel Geld. Den Großteil davon verlor er aus den Augen und gab fast alles ab. Er besaß nie Grund und Boden und noch nicht einmal eine Kutsche und Pferde. Stattdessen besaß er Klaviere, eine vorzügliche Bibliothek mit sowohl musikalischen als auch literarischen Werken und war an jedem Hof in Europa willkommen. Viele Musiker neideten ihm seinen Erfolg und schlossen sich Hanslicks Urteil an, dass seine Kompositionen sozusagen nachträgliche Einfälle seien, die intellektuelle Achtbarkeit erzeugen sollten. Das ist natürlich Unsinn, und doch hat sich diese Unterstellung teilweise bis heute erhalten; wenn Liszt billig gespielt wird, wird er immer noch angeklagt, billig komponiert zu haben. Und um das Ganze noch schlimmer zu machen, wurde ihm vorgeworfen, dass er lediglich posiere, was seine Religionsausübung anbetraf (es war dies etwas, was er seit seiner Kindheit sehr ernst genommen hatte) und die vielen Facetten seines komplexen Charakters wurden als Masken eines Schauspielers abgetan. Es ist nun an der Zeit, dass derartig ignorante und haarsträubende Urteile ein für allemal aus der Welt geschaffen werden. Natürlich ist nicht jedes Werk, das während seiner Komponistenkarriere von über 60 Jahren entstand, ein Meisterstück. Und doch weisen selbst seine schwächsten Stücke Originalität und einen gewissen progressiven Geist auf. Und es ist schön festzustellen, dass endlich die Vielfalt seiner Werke im gegenwärtigen Repertoire langsam, aber sicher ausgedehnt wird und seine künstlerische Vielfalt an den Tag tritt—eine Bestätigung, so sie denn nötig ist, dass sein Oeuvre sich insgesamt auf einem bemerkenswert hohen Niveau befindet.

Aus Platzgründen können hier die Kommentare, die für die Liszt-Reihe bei Hyperion geschrieben wurden, nicht in Gänze abgedruckt werden (sie sind aber auf der Website von Hyperion einsehbar). Daher werde ich einige einleitende Bemerkungen zu der Person Liszts und seiner Musik und dann ein paar Kommentare zu diesem Projekt machen.

www.hyperion-records.co.uk

Ferenc (Franz) Liszt

(22. Oktober 1811 – 31. Juli 1886) —

ungarischer Komponist, Dirigent, Pianist und Lehrer — wurde in Raiding (im heutigen Österreich) als Sohn von Adam Liszt, ein niederer Angestellter des Esterházy Anwesens, und seiner Frau Anna (geb. Lager) geboren. Sein Talent machte sich schon sehr früh bemerkbar und seine kurze formale Ausbildung fand ihren Höhepunkt in Wien, hauptsächlich als Schüler von Czerny und Reicha. 1822 lernte er Beethoven kennen, der ihm seine Anerkennung aussprach, was eine besonders prägende musikalische Erfahrung für den jungen Liszt war. Im Alter von 14 Jahren reiste er mit seinem Vater nach Paris und bemächtigte sich der französischen Sprache derartig, dass sie sozusagen seine Muttersprache wurde und es bis zum Ende seines Lebens blieb. (Später lernte er auch etwas Englisch und Italienisch, frischte sein Deutsch auf und probierte auch etwas Ungarisch, doch wie viele angesehene Ungarn seiner Zeit sprach er die Sprache seines Heimatlandes nie fließend.) Seine restliche Ausbildung eignete er sich sozusagen zwischen Tür und Angel an, wenn er sich in den wichtigsten gesellschaftlichen und künstlerischen Zirkeln in Paris bewegte und unersättlich las und übte. Seine einzige Oper, *Don Sanche*, wurde 1826 uraufgeführt und in demselben Jahr reiste er auch zum ersten Mal nach England und gab eine Reihe von frühen Klavierwerken heraus, vornehmlich die *Étude en quarante-huit exercices* (wovon er nur 12 schrieb und die das thematische Material für seine späteren *Études d'exécution transcendante* lieferten). Er war ein auffallend gutaussehender junger Mann und bei Damen allen Alters sehr begehrt, was zu vielen Legenden sexueller Eroberungen führte, sowie zu einem Berühmtheitsgrad, der in der Welt der Kunstmusik weder davor noch danach jemals erreicht worden ist. In diesen Jahren begann jedoch auch Liszts lebenslange Hingebung zum Christentum und sein Interesse an den progressiveren religiösen Philosophien der Zeit, insbesondere denen von Lamartine und Lammenais, die er persönlich kannte. Er lernte fast alle wichtigen künstlerischen Persönlichkeiten im Paris der frühen 30er Jahre des 19. Jahrhunderts kennen und freundete sich auch mit vielen an, darunter Paganini, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Alkan, Hiller, Auber, Bellini, Meyerbeer, Delacroix, Ingres, Hugo, Heine, Balzac, George Sand und Dumas *père*. Als er 1835 mit der Comtesse Marie d'Agoult in die Schweiz und von dort aus nach Italien durchbrannte, war sein Ruf als Interpret beispiellos, sein Werk als Komponist hingegen relativ unbekannt. Doch hatte er bereits mehrere wichtige Werke komponiert, wie etwa die *Apparitions*, das Einzelstück mit dem Titel *Harmonies poétiques et religieuses* sowie das riesige Werk für Klavier und Orchester, *De profundis*.

Liszts *Album d'un voyageur* und eine Reihe von Opernfantasien entstanden, als er *en famille* lebte — die Comtesse gebar ihm drei Kinder: Blandine im Jahr 1835, Cosima im Jahr 1837 und Daniel im Jahr 1839. Von Zeit zu Zeit setzte er sich ab, um Konzerte zu spielen und gab schließlich Solo-Klavierabende und prägte den Begriff „Recital“ dafür. Liszt reiste viel und bot ungewöhnliche Musikzusammenstellungen dar, um sein Publikum in seinen Bann zu ziehen, bevor er es sich wagte, ernstere Repertoire zu spielen. Er fertigte das in der Musikgeschichte größte Korpus von Transkriptionen und Fantasien über Werke anderer Komponisten an, zumeist im Geiste bekehrter Anhängerschaft. Er arbeitete ebenfalls an originalen Instrumental- und Vokalkompositionen sowie einer großen Sammlung von Klavierstücken über ungarische Zigeunerweisen. Dazwischen skizzierte er mehrere Klavierkonzerte und brachte fast die gesamte Geldsumme zusammen, die für das Beethovendenkmal in Bonn benötigt wurde — anlässlich der Enthüllung dieser Statue komponierte er eine hervorragende Kantate für Solisten, Chor und Orchester. Doch war sich Liszt auch darüber bewusst, dass

das ständige Reisen über so viele Jahre hinweg sein kompositorisches Werk behinderte und einer der Hauptgründe für die endgültige Trennung von Marie d'Agoult war, die schließlich im Jahr 1844 stattfand. Indessen war ihm die Stelle des Kapellmeisters in Weimar angeboten worden—ein Posten, den er 1848 annahm, nachdem er seine Karriere als Pianist aufgegeben hatte. Er stand nun unter dem Einfluss jener anderen wichtigen Frau in seinem Leben: Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, die er zu Beginn des Jahres 1847 kennengelernt hatte.

Obwohl Liszt bereits eine Reihe von Werken für Klavier oder Singstimmen mit Orchester komponiert hatte, schrieb er reine Orchesterwerke erst richtig in Weimar, wo ihm ein Orchester mit ausgezeichneten Musikern ständig zur Verfügung stand. Er war sehr risikofreudig und dirigierte über einen Zeitraum von zwölf Jahren zahlreiche neue und kontroverse Werke, insbesondere im Theater. Zu berühmten Premieren zählten *Lobengrin*, *Alfonso und Estrella* und *Der Barbier von Bagdad* und unter namhaften Wiederaufnahmen befanden sich *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Fidelio*, *La favorite*, *Ernani* sowie *Benvenuto Cellini*. Während der 1840er Jahre hatte er damit begonnen, eine Reihe von Orchesterstücken zu planen, die von Kunstwerken anderer Genres inspiriert waren und in Weimar komponierte er einen Zyklus mit zwölf symphonischen Dichtungen (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Heroïde funèbre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *Hunnenschlacht* und *Die Ideale*)—eine Form, die er selbst erfunden hatte und die der Konzertouvertüre ähnelt. Über die Jahre überarbeitete er viele seiner früheren Klavierwerke und gab sie unter den Titeln heraus, die sich bis heute gehalten haben: die *Années de pèlerinage I & II*, die *Ungarischen Rhapsodien*, die *Grandes Études de Paganini*, die *Études d'exécution transcendante* und die *Harmonies poétiques et religieuses* (heute ein Zyklus von zehn Stücken). Er überarbeitete auch viele seiner früheren Lieder und gab gegen Ende seiner Weimarer Zeit sechzig davon heraus. Während der Zeit komponierte er zudem die monumentale Klaviersonate und die beiden hervorragenden Symphonien, von denen die eine von Goethes *Faust* und die andere von Dantes *Divina Commedia* inspiriert war. In allen diesen Werken strebte Liszt nach neuen Strukturen, die die Lebensspanne der Sonatenform, die den Großteil der großangelegten Instrumentalmusik der Zeit dominierte, erweitern sollten. Er hatte auch Visionen für eine neue Art von Kirchenmusik und schrieb, trotz seiner Kritiker, eine vorzügliche Messe mit Orchester—die *Missa solennis* zur Einweihung der Graner Basilika—und zwei Psalmvertonungen mit Orchester sowie eine Reihe von schlichteren Motetten. Außerdem begann er mit der Arbeit an seinem beträchtlichen Korpus von Orgelwerken mit der mächtigen Fantasie und Fuge *Ad nos, ad salutarem undam*. Er widmete sich nun auch erstmals ernsthaft dem Unterrichten und zu seinen Schülern zählten erstrangige Musiker wie Tausig, von Bülow und Reubke. Liszt wurde zu einer Mentorfigur, der sich für viele jüngere Musiker einsetzte, die nach Weimar gekommen waren. Außerdem unterstützte er seit dem Beginn ihrer Freundschaft Richard Wagner finanziell. Liszts Privatleben in Weimar hingegen war recht schwierig: Fürstin Carolyne blieb mit ihrem Ehemann verheiratet, der in Russland lebte und gut mit Zar Nikolaus I. befreundet war. Die Schwester des Zaren, die Großfürstin Maria Pawlowna, war am Hof des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach—Liszts Dienstherr—eine enge Vertraute des Komponisten. Liszt musste in einem Hotel logieren, während die Fürstin Liszts Räume in der Altenburg bewohnte, um Skandale zu vermeiden, doch Skandale ergaben sich trotzdem. Aufgrund politischer Intrigen legte Liszt sein Amt schließlich nieder und machte sich nach Rom auf, wo er sich eine Zeit lang als Gast des Papsts Pius IX. aufhielt.

Gegen Ende seiner Weimarer Zeit hatte Liszt mit der Arbeit an seinen beiden großen Oratorien begonnen: *Die Legende von der heiligen Elisabeth* und *Christus*. Diese waren—neben wichtigen Werken wie etwa den *Zwei Episoden aus Lenaus Faust*, den *Légendes*, den *Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“* (nach dem Tod seiner Tochter Blandine im Alter von 26 Jahren) und den *Trois Odes funèbres* (wovon die erste nach dem Tod seines Sohns im Alter von 19 Jahren entstand)—seine Haupterrungenschaften als Komponist während jener Zeit. Er schrieb zudem weitere kirchenmusikalische Werke, darunter die anmutige *Missa cboralis* (mit Orgel) und die verblüffend nationalistische *Missa coronationalis* (mit Orchester), sowie weitere Lieder, Orgelwerke, kürzere Klavierstücke und Transkriptionen und bereitete die endgültige Ausgabe seiner Arrangements sämtlicher Beethoven-Symphonien für Klavier solo vor. Alle Versuche, Carolyne zu heiraten, scheiterten, selbst nachdem durch den Tod ihres Ehemanns alle tatsächlichen und imaginären Hindernisse aus dem Weg geschafft waren. Er empfing die niederen Weihen, trug franziskanische Mönchsroben, wurde entsprechend Abbé Liszt genannt und war nun in drei Gebieten tätig. Für den Rest seines Lebens reiste er fast jedes Jahr nach Rom, Weimar und Budapest, trat gelegentlich als Dirigent auf, deutlich weniger als Pianist, jedoch fast immer als Lehrer und Gönner und fungierte während dieser endlosen Runden wahrscheinlich als eine Art Abgesandter des Vatikans.

Die Werke seiner letzten Jahre sind von besonderem Interesse: nachdem er—unter anderem mit Wagner und Bruckner—als avantgardistischer Wegbereiter der neuromantischen Vision aufgetreten war, wurde er nun ein außergewöhnlicher Visionär des Endes der musikalischen Welt, zu deren Entstehung er so viel beigetragen hatte, und schrieb Werke, die einen beträchtlichen Teil der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ankündigen. Viele seiner Spätwerke waren nur wenigen bekannt und einigen wurde die Veröffentlichung sogar verweigert, da sie als zu kühn eingeschätzt wurden—darunter befand sich zum Beispiel seine einzigartige musikalische Behandlung des Kreuzwegs: *Via Crucis*. Eine späte symphonische Dichtung—*Von der Wiege bis zum Grabe*—sowie der zweite *Mephisto-Walzer* vervollständigen sein Oeuvre für Orchester. Daneben existiert noch ein beträchtliches Korpus an später Chor-, Vokal- und Kammermusik, das zum größten Teil unbekannt ist, unter anderem auch ein weiteres Oratorium: *Stanislaus*. Die späten Klavierwerke hingegen sind seit ihrer Wiederentdeckung in den 1950er Jahren recht bekannt—hierbei handelt es sich um den dritten Band der *Années*, die *Weihnachtsbaum-Suite*, die *Historischen ungarischen Bildnisse*, *Nuages gris*, *Schlaflos*, die *Valses oubliées*, die drei *Csárdás*, die Stücke auf den Tod Wagners (*La lugubre gondola*, *R. W.—Venezia* und *Am Grabe Richard Wagners*) sowie die späten *Mephisto-Walzer*, die *Mephisto-Polka* und die *Bagatelle sans tonalité*, die alle für ihre Ahnung der Richtung gelobt werden, die die westliche klassische Musik nach Liszts Tod einschlagen sollte. Liszt starb relativ unerwartet am 31. Juli 1886 in Bayreuth, unter anderem aufgrund der schändlichen Art und Weise, mit der seine Tochter Cosima ihn dort behandelt hatte, von der er in den letzten 20 Jahren seines Lebens praktisch entfremdet war und zu der er gereist war, um ihr bei den Festspielen behilflich zu sein, die sein Schwiegersohn Richard Wagner eröffnet hatte. Liszts künstlerischer Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger ist unmessbar groß: Wagner, Bruckner, Tschairowsky, Borodin, Smetana, Franck, Grieg, Fauré, Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, Reger, Skrjabin, Schönberg, Bartók und sogar Brahms, Verdi und John Adams waren alle in der ein oder anderen Weise durch sein Beispiel geprägt.

Eines der besten kleinen Bücher über Musik, das mich stets inspiriert hat, ist *Beethoven: his Spiritual Development* von J. W. N. Sullivan, in dem der Autor die sich entwickelnde Spiritualität in Beethovens Musik hin zu seinem allmählichen Akzeptieren und dann zur Fügung seines Schicksals nachzeichnet. Ich wünschte, dass Herr Sullivan ein solches Buch auch über Liszt geschrieben hätte. Ein wichtiger Unterschied zwischen diesen beiden Komponisten ist jedoch, dass Beethoven das hohe Alter nicht erreichte. In der Musik des alten Liszt geschieht etwas, das sich gleichzeitig einen Schritt nach vorn und einen Schritt nach hinten bewegt. Egal wie viele Barrieren Beethoven in seinem Streichquartett in cis-Moll oder in der *Missa solennis* hinwegfegt—was Beethoven in diesen Werken präsentiert, ist so solide wie ein Fels; wenn man einmal begriffen hat, was der Tenor seines Gedankens ist, ist daran nichts Unbeständiges festzustellen. Oft erwischen seine Ideen einen, wenn man es nicht erwartet und sicherlich muss das für die Menschen, die seine Werke erstmals hörten, immer wieder erschreckend gewesen sein. Doch erscheinen sie als Teil einer musikalischen Sprache, die als solche auch in seinem restlichen Oeuvre identifizierbar ist. Der alte Liszt jedoch bricht aus den vorgefertigten Formen immer wieder aus. Was das Klavier angeht, so war der Höhepunkt seiner musikalischen Botschaft sicherlich die Sonate, und diesen Punkt erreichte er bereits recht früh in seinem Leben. Was seine Orchesterwerke anbelangt, so ist es die *Faust-Symphonie*. Und insgesamt gesehen muss es das Oratorium *Christus* sein, das gegen Ende des Jahres 1867 fertiggestellt wurde—in seinen letzten achtzehn Jahren komponierte er kein wirklich umfangreiches Werk mehr. Er schrieb mehrere Suiten, die größere Anlagen andeuten, jedoch nichts, was dem Ausmaß dieser drei Meisterwerke gleichkäme. Es scheint, als hätte Liszt die Fragen, die er sich gestellt hatte, beantwortet. In seinen Spätwerken stellt er sich Fragen, die er nicht beantworten kann—die auch kein anderer beantworten kann—so dass die Stücke sich in einer trostlosen Stille verlieren, die Tonalität verschwindet, der Rhythmus mehrdeutig und die Harmonie unnötig wird. Es scheint, dass die tröstlichen Worte, die man zu Zeiten größter Ungewissheit hört und sagt, hier keine Geltung haben und man kann spüren, dass Liszt, der zwar immer noch ein glühender Christ war, auch voller Zweifel und zweifellos einsam war: ein Mann, der den Großteil seines Lebens in der Gesellschaft von vielen Anhängern verbracht hatte, dem nun jedoch nicht ein guter Freund geblieben war.

Liszt zu lernen, war und ist eine lebenslange Erfahrung. Auf der Suche nach Repertoire, das sowohl musikalisch als auch pianistisch eine Herausforderung bedeutete, lernte ich ihn erstmals kennen. Natürlich hatte ich eine ganze Reihe der berühmtesten Werke Liszts von Anfang an gehört—ich erinnere mich daran, dass ich *Les préludes* schon als kleines Kind kannte, und ich kann mich nicht daran erinnern, einige der Rhapsodien nicht gekannt zu haben—doch bevor meine Hände ausgewachsen waren, ließ sich nicht viel machen, was das Spielen von Liszts Werken anging. Das sollte sich ändern, als ich 13 Jahre alt war, und nachdem mich die alte Horowitz-Aufnahme der Sonate, die ich im Radio gehört hatte, geradezu verzaubert hatte, machte ich mich voller Eifer ans Werk und lernte die Sonate, die *Transzendentalen Etüden* und ein Dutzend andere Stücke, neben einigen der berühmten Transkriptionen, wie etwa von Schumanns *Widmung* und Mendelssohns *Auf Flügeln des Gesanges*. Zudem war ich der Organist der Pfarrkirche und eignete mir die „Ad nos“ Fantasie und Fuge an. Dann hörte ich die *Faust-Symphonie* zum ersten Mal und begriff, dass dies nicht nur die Musik eines meiner Lieblingskomponisten war, sondern ein Meisterstück eines meisterlichen Musikers.

(Das hätte mir eigentlich schon aufgehen sollen, als ich die Sonate lernte, doch hinderte mich der Akt des Spielens irgendwie an dem richtigen Verständnis für das Werk.) Ich nahm mir vor—wie ich es auch mit meinen anderen musikalischen Leidenschaften gehalten hatte, darunter Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Tschaikowsky, Rachmaninow, Bartók und Schostakowitsch—mir sämtliche Klavierwerke anzueignen und sein restliches Oeuvre kennenzulernen. Dann schaute ich mir erstmals den Liszt-Katalog von Humphrey Searle im *Grove*-Lexikon von 1954 an und begriff den Umfang meiner Unkenntnis.

So war dann auch mein erster Solo-Klavierabend in der Londoner Wigmore Hall ein reines Liszt-Programm und meine erste BBC-Übertragung ebenso. Meine ersten Aufnahmen waren jedoch Einspielungen von Werken von Grainger und Glasunow und später Strawinsky. 1980 lernte ich den inzwischen verstorbenen und schmerzlich vermissten Ted Perry kennen, der kurz vorher Hyperion Records gegründet hatte. Meine erste Aufnahme für Ted war eine Einspielung mit dem Mandolinenspieler Keith Harris (A66007)—es waren hier zwar keine Werke von Liszt dabei, doch spielten wir eine Komposition von mir ein, nämlich *Ramble on a Russian Theme*. Dieses Label war also offenbar dazu bereit, gewisse Risiken einzugehen! Ted bat mich dann darum, die vier Rubinstein-Sonaten (CDD22007) und eine CD mit Kuriositäten aufzunehmen, die den Titel „Rare Piano Encores“ („Seltene Klavier-Zugaben“) trägt (CDH55109). 1982 stellte ich alle Original-Walzer von Liszt zusammen—die vier *Mephisto-Walzer* und die *Bagatelle sans tonalité*, die vier *Valses oubliées*, das *Valse-Improptu*, die *Valse mélancolique* sowie die *Valse de bravoure*—und machte aus ihnen eine zweite Hälfte für einen Klavierabend in der Wigmore Hall, der mit Beethovens Hammerklaviersonate begann. Diese „zweite Hälfte“ dauerte eineinviertel Stunden, was bewies, dass ich nicht in der Lage bin, die Länge eines Musikstücks akkurat zu schätzen. Dank der Begeisterung Ted Perrys jedoch, sollte sie ebenfalls das Programm meiner ersten Liszt-Einspielung, und damit der Beginn der Liszt-Reihe bei Hyperion werden.

Diese erste Liszt-Platte entstand im Oktober 1985 und muss eine der längsten LPs gewesen sein, die jemals herausgegeben worden sind. Sie wurde digital aufgenommen, was bedeutete, dass als die CD sich dann durchsetzte, sie in diesem Format herausgegeben wurde. 1986 begab ich mich auf eine weltweite Konzertreise mit zehn Recital-Programmen, in denen ich alle veröffentlichten Original-Solowerke Liszt untergebracht hatte—jedoch keine Umarbeitungen seiner eigenen Musik, sondern nur die jeweiligen endgültigen Versionen—und zu Beginn des folgenden Jahres gingen die Aufnahmen dann ernsthaft los. Die ursprünglichen Pläne, den Umfang des Projekts zu begrenzen—indem etwa Transkriptionen oder Alternativversionen nicht mit eingeschlossen würden—wurden zurückgestellt. Doch niemand, weder ich noch irgendjemand bei Hyperion, hatte wirklich kalkuliert, wie riesig das Vorhaben sein würde, besonders als mehr und mehr unveröffentlichtes Material zutage trat. Eine frühe Prognose ging von 48 CDs aus. Etwas später wurde das auf 70 CDs revidiert, dann 80 und schließlich waren es 94 (sowie eine Single Bonus-CD). Selbst Ted Perry wäre blass geworden, wenn ich 1985 zu ihm gekommen wäre und vorgeschlagen hätte: „Wie wäre es mit einer Gesamteinspielung der Klaviermusik von Liszt? Das wird auf rund 90 Platten passen!“ Doch blieb er dabei, selbst als das Projekt sich immer weiter ausdehnte, und obwohl es ein paar Augenblicke gab, als es unmöglich schien, es zu bewältigen, schaffte ich es, das viele Material entsprechend für Aufführungen und Aufnahmen vorzubereiten. Die meisten Aufnahmen fanden in Kirchen statt—ein Umstand, der mir immer besondere Freude bereitete, da ein so großer Teil von Liszts Oeuvre so eng mit seinem

Glauben zusammenhängt. Seit der Fertigstellung des Aufnahmeprojekts im Jahr 1999 ist genügend Material für vier weitere CDs zum Vorschein gekommen: *Liszt: New Discoveries* („Liszt: Neuentdeckungen“). 98 CDs also, mit der Bonus-CD 99 und wenn einige der immer noch verschollenen Manuskripte entdeckt worden wären, dann hätten wir die 100 erreicht.

Es ist mir eine Freude, sagen zu können, dass, nachdem ich mich so gründlich und so lang in die Musik eines Mannes vertieft habe, ich Liszt als Musiker und als Person umso mehr schätze und respektiere, und mit Alfred Brendels Worten kann ich mit Bestimmtheit sagen, dass „es keinen Komponisten gibt, den ich lieber kennenlernen würde“. Aufgrund der Universalität von Liszts eigenen Interessen ist es unmöglich, sich mit seinen Werken zu befassen, ohne dabei ihren historischen Kontext, die Musik vieler früherer Generationen sowie seiner Zeitgenossen und Nachfolger zu beachten. So war es besonders wichtig, etwa die Symphonien von Beethoven oder die Lieder und Klavierduette von Schubert zu studieren, bevor ich Liszts Transkriptionen dieser Werke aufnehmen konnte, obwohl die Originale von einigen Stücken noch immer schwer fassbar sind. Wer kennt schon Francesco Pezzinis *Una stella amica*? Oder die Oper *Tony* von Ernst, dem Cousin der englischen Königin Victoria? Was die Motivation hinter Liszts großem Korpus von Fantasien, Paraphrasen und Transkriptionen auch gewesen sein mag, es ist die Aufgabe des Ausführenden, sich mit dem Hintergrund dieser Werke zu befassen, indem er sich mit den Originalkompositionen vertraut macht und ebenso, so weit wie möglich, mit Liszts Um- und Ausarbeitungen oder Ausschmückungen. Es ist schlicht erstaunlich, wie viele der Werke, die Liszt bescheiden Transkriptionen nennt, nicht weniger Originalkompositionen sind als andere große Variationszyklen über externe Themen. Und schließlich ist es befriedigend, die alten und ignoranten Vorurteile gegen solche Stücke endlich beiseitelegen zu können. Liszts Umarbeitungen seiner eigenen Musik sind ein Spezialfall und es ist unmöglich, eine umfassende Betrachtung seiner Kunst anzustellen, ohne sich dabei mit seinen Werken für Chor und Orchester oder auch den wundervollen Liedern auseinanderzusetzen. Doch wie viele Studenten rattern durch die *Liebesträume* oder die *Petrarca-Sonette*, ohne überhaupt zu wissen, dass sie ursprünglich Lieder waren? Und selbst nachdem ich über 120 Stunden seiner Klaviermusik eingespielt habe, muss ich trotzdem zugeben, dass das Oratorium *Christus* wahrscheinlich sein großartigstes Werk ist (es war eine besonders erleuchtende und tiefgehende Erfahrung, es zu dirigieren)—wenigstens kann man die Sätze für Orchester von Liszts eigenen, unnachahmlich zauberhaften *partitions de piano* spielen.

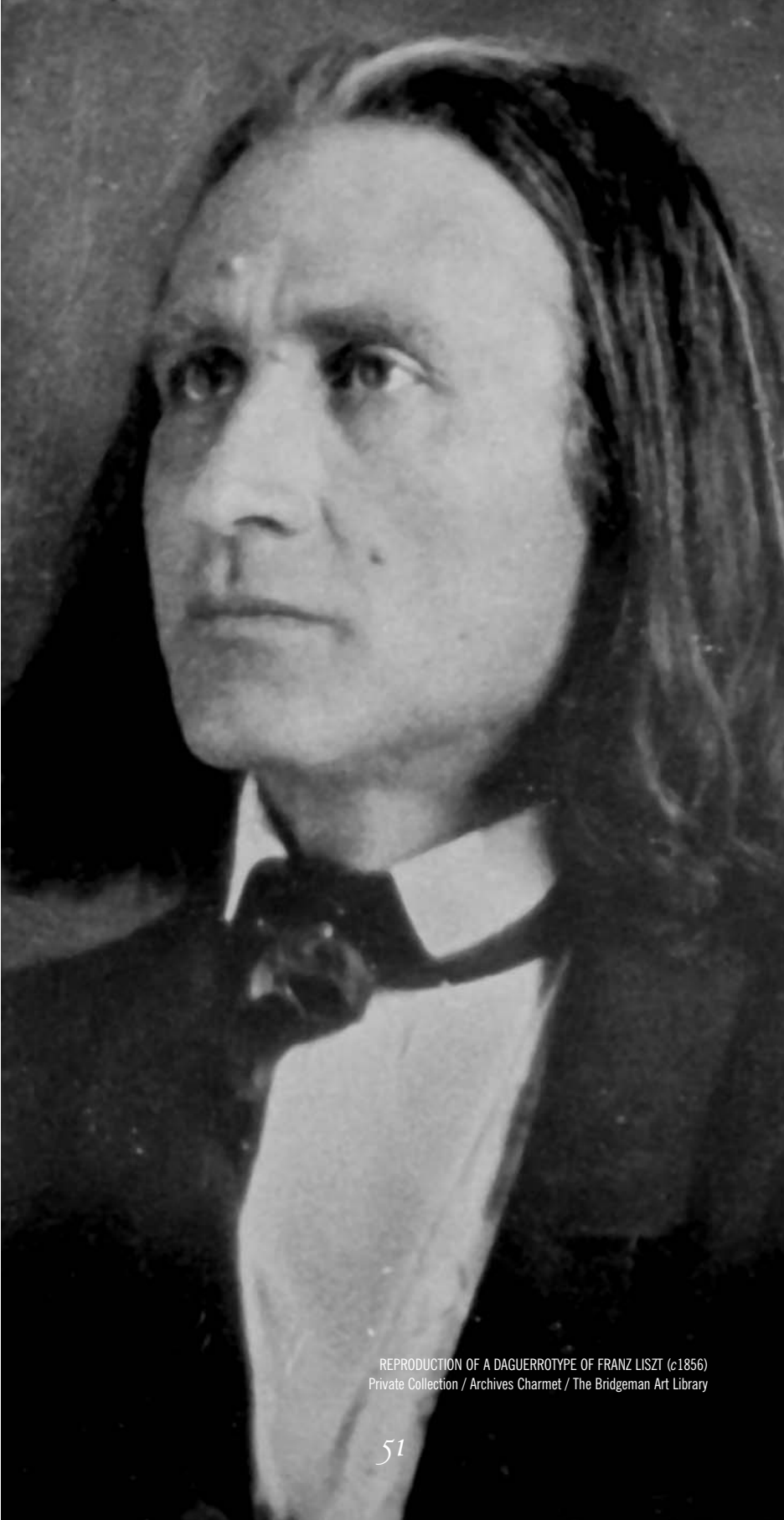
Es war abzusehen, dass ein Aufnahmeprojekt wie dieses für einen enthusiastischen Schriftverkehr sorgen würde. Glücklicherweise konnte die Liszt Society viele Anfragen bezüglich schwer auffindbarer Noten abfangen, doch drangen einige skurrile Bitten zu mir durch. Dabei fällt mir zum Beispiel der Mann ein, der arglos um alle Noten des gesamten Projekts bat, oder die Dame aus Rumänien, die anbot, Artefakte aus ihrer Heimat gegen eine Gesamtausgabe der CDs zu tauschen, weil sie sie sich sonst nicht leisten könne. Doch schickten mehrere freundliche Menschen mir auch seltene Ausgaben, falls ich sie noch nicht gesehen hätte. Das wurde besonders wichtig, als die Aufnahmereihe voranschritt und ich bemerkte, dass wenn Liszt ein Werk mehr oder minder gleichzeitig in verschiedenen Ländern veröffentlichte, die Notentexte nicht unbedingt identisch waren. Obwohl Humphrey Searle mit seinem Werkkatalog wichtige und wegweisende Arbeit geleistet hat, reichte dieser nun nicht mehr aus, so dass Michael

Short und ich uns an die riesige Aufgabe machten und einen deutlich umfangreicheren und detaillierteren Katalog erstellten, in dem auch viele unveröffentlichte Manuskripte und unterschiedliche Versionen aufgeführt sind, die im Laufe unserer Forschungen zutage traten. Dabei war es notwendig, die Manuskripte im Original oder auf Mikrofilm zu sichten—viele Stücke, die zuvor flüchtig übergangen und als unvollendet oder als identisch mit anderen Werken bezeichnet worden waren, stellten sich nun als eigenständige Werke heraus. Im Falle von einigen Werken, die offensichtlich so gut wie vollständig waren, schien es außerdem unumgänglich, fehlendes Material so diskret und minimal wie möglich anzufügen, so dass die Musik aufgeführt werden konnte. Wer wollte die großartige Fantasie über Themen von *Figaro* und *Don Giovanni* wegen einer Handvoll fehlender Töne missen? Und ich bereue nicht eine Minute der vielen Zeit, die es brauchte, um akkurate Ausgaben der gesamten Musik für Klavier und Orchester von Quellen ausgehend anzufertigen, die oft kaum adäquat waren. Selbst die beiden berühmten Klavierkonzerte erscheinen in geläufigen Ausgaben mit fest verwurzelten Fehlern und im Falle des *Grand solo de concert* und des *Hexaméron* bedurfte es beträchtlicher musikwissenschaftlicher Arbeit, um sie entsprechend zusammenzustellen, während bei *De profundis* (ein ganz besonderes, frühes Meisterwerk) beispielsweise nur ein paar Schlussakkorde fehlten.

Als die letzte Hyperion-CD 1999 herauskam, tat ich mein Bestes, um mich bei allen zu bedanken, die geholfen hatten, dieses Projekt zu realisieren. Höchstwahrscheinlich habe ich dabei versehentlich den ein oder anderen ausgelassen, doch ist die Liste riesig—und meine Dankbarkeit ebenso. Beteiligt waren sowohl Bibliothekare und Archivare, als auch Klavierstimmer, Umblätterer, Aufnahme-Leute, Management-Leute, Journalisten, Freunde und Berater, die mich ermutigten oder mich ertrugen, je nachdem. Ohne solche Hilfe hätte ein Projekt wie dieses niemals bewältigt werden können, und rückblickend war es zweifellos ein Unternehmen, das man nur einmal im Leben macht.



LESLIE HOWARD © 2011
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



REPRODUCTION OF A DAGUERROTYPE OF FRANZ LISZT (c1856)
Private Collection / Archives Charmet / The Bridgeman Art Library



FRANZ LISZT IN 1856
Bibliothèque Nationale, Paris / The Bridgeman Art Library

LA MUSICA PER LISZT PIANOFORTE

INTRODUZIONE

Liszt è il solo grande compositore del diciannovesimo secolo che risente ancora dei detrattori, nonostante il debito riconosciuto da quasi tutti i compositori che furono suoi giovani contemporanei o successori. Chiaramente, il problema iniziò mentre era ancora in vita, quando molta gente, semplicemente, non poteva sopportare la sua fama e la sua popolarità. Lui non fu mai in povertà; l'artista affamato nel sottotetto fu qualcuno che aiutò, ma qualcuno che non fu mai. Per farla breve, fece soldi, e parecchi anche. Perse le tracce di molti di questi, e diede via quasi tutto. Non ha mai posseduto proprietà, nemmeno una carrozza e dei cavalli. Ma ha posseduto dei pianoforti, una splendida biblioteca, sia musicale che letteraria, e ricevette la cittadinanza onoraria da ogni corte europea. Molti musicisti furono gelosi del suo successo, e hanno seguito Hanslick nell'idea che tutte le sue composizioni fossero arrivate come una sorta di ripensamento per creare una rispettabilità intellettuale. Questa, ovviamente, è una sciocchezza, ma certi aspetti di questa accusa perdurarono; se Liszt venisse eseguito in modo volgare, si potrebbe ancora sentire tacciarlo di comporre in modo volgare. E tanto per aggiungere il danno alla beffa, fu accusato di atteggiarsi teatralmente nel prendere sul serio la propria religione (abitudine che aveva preso fin da ragazzo), e le molte sfaccettature del suo complesso carattere furono respinte come le maschere di un attore. E' tempo che i giudizi emessi con questo grado di crassa ignoranza vengano sepolti una volta per tutte. Naturalmente, durante una vita di composizioni di oltre sessant'anni, non tutte le sue opere sono un capolavoro, ma nonostante ciò, anche l'ultimo dei suoi lavori non può fare a meno di mostrare qualcosa del suo spirito pionieristico e della sua originalità. E' un piacere notare, finalmente, che la varietà della sua produzione nel repertorio attuale si espanda lentamente ma inesorabilmente per mostrare la sua vasta gamma artistica—una conferma, se ce ne fosse la necessità, che il livello generale della sua produzione è molto elevato.

I limiti di spazio escludono la riedizione di tutte le note di programma scritte per la serie Hyperion Liszt (queste si trova sul sito web Hyperion), ma vorrei offrire una introduzione generale all'uomo e alla sua musica, e in seguito alcune osservazioni circa l'impresa di questo progetto.

www.hyperion-records.co.uk

Ferenc (Franz) Liszt (22 X 1811 – 31 VII 1886)—compositore, direttore d'orchestra, pianista e insegnante ungherese—è nato a Raiding (oggi in Austria), figlio di Adam Liszt, un piccolo funzionario della tenuta Esterházy, e di sua moglie Anna, nata Lager. Il suo talento si manifesta molto presto, e la sua breve educazione formale culminò negli studi a Vienna, principalmente con Czerny e Reicha. Nel 1822 incontrò Beethoven, la cui concessa benedizione egli ha considerato la più grande l'esperienza formativa della sua vita musicale. All'età di quattordici anni, andò con il padre a Parigi, e adottò il francese a tal punto che rimase la sua lingua madre per il resto della sua vita. (Più tardi acquisì un certo grado di inglese e italiano, ravnivò il suo tedesco, e tentò un pò d'ungherese, ma come molti ungheresi distinti dell'epoca, non parlò mai la sua lingua d'origine con scioltezza.) La sua restante educazione, acquisita di sfuggita, per così dire, lo vide immischiarsi nei circoli sociali e artistici più importanti di Parigi, leggendo e studiando pianoforte voracemente, con la sua unica opera—*Don Sanche*—rappresentata nel 1826, l'anno della prima visita in Inghilterra, e pubblicando un certo numero di opere giovanili per pianoforte, principalmente *l'Étude en quarante-huit exercices* (di cui ne scrisse solo 12, e che sarebbero diventati la fonte tematica per i successivi *Études d'exécution transcendante*). Era un giovane straordinariamente bello, richiesto dalle donne di ogni età, portando più di un mito della conquista sessuale, e una fama di dimensioni talmente grandi che il mondo dell'arte musicale abbia mai visto prima o dopo. Ma questi anni videro anche l'inizio della devozione di Liszt verso il Cristianesimo che durerà tutta la vita e il suo interesse in alcune delle filosofie religiose più progressiste del tempo, specialmente quelle di Lamartine e Lammenais, che lui conobbe personalmente. Incontrò e si fece amiche quasi tutte le persone d'importanza artistica nella Parigi dei primi anni '30, incluso Paganini, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Alkan, Hiller, Auber, Bellini, Meyerbeer, Delacroix, Ingres, Hugo, Heine, Balzac, George Sand e Dumas *père*. Nel 1835, quando fuggì in Svizzera e quindi in Italia con la Contessa Marie d'Agoult, la sua reputazione come esecutore fu senza precedenti, ma il suo operato come compositore rimase quasi sconosciuto. Eppure aveva già composto alcune importanti opere originali: le *Apparitions*, il singolo brano intitolato *Harmonies poétiques et religieuses* e il grande pezzo per pianoforte e orchestra *De profundis* tra di loro.

L'Album d'un voyageur di Liszt e una serie di fantasie operistiche furono composte mentre viveva più o meno *en famille*—la Contessa gli diede tre figli: Blandine nel 1835, Cosima nel 1837, e Daniel nel 1839. Si allontanò di volta in volta per dare concerti, facendo eventualmente performances soliste, coniano per esse il termine «récital». Liszt viaggiò molto ampiamente, suonò una straordinaria miscela di musica per accattivarsi il suo pubblico prima di osar eseguire il repertorio più serio, e intraprese il più grande corpo di trascrizioni e fantasie su opere di altri compositori nella storia musicale, in genere nello spirito del proselitismo discepolato. Lavorò inoltre su composizioni originali strumentali e vocali, e su una vasta collezione di pezzi per pianoforte basati su melodie zingare ungheresi. Nel frattempo, abbozzò alcuni concerti per pianoforte e raccolse quasi tutti i soldi necessari per erigere una statua di Beethoven a Bonn, per l'inaugurazione del quale compose un'ottima cantata per soli, coro e orchestra. Ma Liszt sapeva che il continuo viaggiare in tutti questi anni gli stava impedendo il suo lavoro come compositore—questa fu anche una seria ragione per la permanente rottura della sua relazione con Marie d'Agoult, che alla fine avvenne nel 1844. Nel frattempo, gli era stato chiesto di diventare Kapellmeister a Weimar—una posizione che eventualmente prese nel

1848, avendo rinunciato alla sua carriera come pianista, e ora sotto l'influenza di quell'altra donna più importante della sua vita, la Principessa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, che aveva conosciuto nei primi mesi del 1847.

Sebbene Liszt avesse scritto un certo numero di opera per pianoforte o voce con orchestra, la sua produzione per sola orchestra iniziò sul serio a Weimar, dove aveva un'orchestra a sua costante disposizione, composta da musicisti veramente di prima categoria. Corse molte rischi, e in un periodo di dodici anni un repertorio molto nuovo e controverso, specie nel teatro d'opera. Famose premières includono *Lobengrin*, *Alfonso und Estrella* e *Der Barbier von Bagdad*, e famosi revivals includono *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Fidelio*, *La favorite*, *Ernani* e *Benvenuto Cellini*. Nel corso del 1840 aveva cominciato a programmare una serie di pezzi per orchestra ispirati ad opere d'arte in altri generi, e a Weimar produsse regolarmente una serie di dodici Poemi Sinfonici (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazepa*, *Festklänge*, *Heroïde funèbre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *Hunnenschlacht* e *Die Ideale*)—una forma di sua invenzione, comunque collegata all'ouverture da concerto. In questi anni revisionò molti dei suoi primi brani per pianoforte, ripubblicandoli con i titoli che sono rimasti conosciuti: gli *Années de pèlerinage I & II*, le *Rapsodies hongroises*, le *Grandes Études de Paganini*, gli *Études d'exécution transcendante* e le *Harmonies poétiques et religieuses* (ora una serie di dieci pezzi). Egli rielaborò anche molte delle sue prime canzoni e, entro la fine del suo mandato a Weimar, ne pubblicò sessanta. Questo periodo vide anche la composizione della monumentale Sonata per pianoforte e di due sinfonie magistrali, una ispirata al *Faust* di Goethe, e l'altra alla *Divina Commedia* di Dante. In tutte queste opere, Liszt si adoperò per nuove strutture che potrebbero allungare l'uso della forma sonata che dominò la maggior parte della musica strumentale su larga scala dell'epoca. Ebbe anche delle visioni per una nuova musica per la Chiesa e, nonostante i suoi detrattori, scrisse un'eccellente Messa orchestrale: *Missa solennis* (per la consacrazione della Basilica a Esztergom (Gran)) e due Salmi con orchestra, accanto a un buon numero di mottetti più modesti, e cominciò la composizione del suo considerevole corpus di musica per organo con la possente fantasia e fuga *Ad nos, ad salutarem undam*. Iniziò sul serio anche la sua vita da insegnante, e i suoi allievi includerebbero musicisti di prima classe come Tausig, von Bülow e Reubke. Liszt diventò un mentore e benefattore di molti musicisti che trovarono modo di venire a Weimar e, come sempre, dal momento che la loro amicizia era iniziata, continuò a sovvenzionare Wagner. La vita domestica di Liszt a Weimar fu molto difficile: la Principessa Carolyne rimase sposata con suo marito in Russia, che era un grande amico dello zar Nicola I. La sorella dello zar, la Granduchessa Maria Pavlovna, fu un'amica stretta alla corte del Gran Duca di Weimar, che era il datore di lavoro di Liszt. Liszt fu obbligato a prendere una camera in hotel mentre la Principessa prese le stanze messe a disposizione del Kapellmeister, per evitare lo scandalo, che invece ci fu lo stesso. Intrighi politici provocarono alla fine le dimissioni nel 1860, e Liszt se ne andò a Roma, dove soggiornò per un pò di tempo come ospite del Papa Pio IX.

Alla fine del periodo di Weimar, Liszt cominciò a lavorare sui suoi due grandi oratori: *Santa Elisabetta* e *Christus*, e queste, assieme a importanti pezzi come i *Zwei Episoden aus Lenau Faust*, le *Légendes*, le *Variazioni «Weinen, Klagen»* (dopo la morte di sua figlia Blandine a 26 anni) e le *Trois Odes funèbres* (la prima dopo la morte di suo figlio a 19 anni) furono le sue principali realizzazioni come compositore nei successivi anni. Scrisse anche altra musica da chiesa, inclusa la delicata *Missa choralis* (con organo) e l'intrigante nazionalista *Missa coronationalis* (con orchestra), altre canzoni, opere

d'organo, pezzi più brevi per pianoforte e trascrizioni, e preparò l'edizione completa della sua versione per pianoforte solo delle nove sinfonie di Beethoven. Il tentativo di sposare Carolyne fallì, anche dopo che la morte di suo marito aveva eliminato ogni ostacolo, possibile e immaginabile. Prese gli ordini minori in Chiesa, indossò l'abito francescano, venne giustamente chiamato l'Abbé Liszt, e arrivò a dividere la sua vita in tre parti, viaggiando quasi annualmente per il resto della sua vita tra Roma, Weimar e Budapest, apparendo occasionalmente come direttore, molto meno spesso come pianista, ma quasi sempre come insegnante e benefattore, e probabilmente ha agito nel corso di questo giro senza fine come una sorta di emissario del Vaticano. I lavori dei suoi ultimi anni sono di speciale interesse: essendo stato un pioniere avanguardista della nuova visione Romantica—condivisa con Wagner e Bruckner, tra gli altri—ora divenne uno straordinario visionario della fine del mondo musicale che aveva aiutato così tanto a creare, e scrisse opere che prefiguravano molta della musica della prima metà del ventesimo secolo. Molti dei suoi ultimi lavori erano conosciuti solo ai pochi, e ad alcuni fu negata la pubblicazione, in quanto considerate audaci—tra cui, il suo unico trattamento degli stazioni della Croce: *Via Crucis*. Un tardo poema sinfonico—*Dalla culla alla tomba*—e il *Secondo Mefisto Valzer* completano la sua œuvre orchestrale, e c'è un notevole gruppo di tarda musica corale, vocale e da camera, molta della quale rimane praticamente sconosciuta, incluso un altro, incompiuto, oratorio: *San Stanislao*. Gli ultimi brani per pianoforte, d'altro canto, hanno goduto di una certa notorietà in quanto erano stati effettivamente ritrovati negli anni '50 del novecento: il terzo libro degli *Années*, la suite *Albero di Natale*, i *Ritratti storici ungheresi*, *Nuages gris*, *Schlaflos*, i *Valses oubliées*, le tre *Csárdás*, i pezzi associati alla morte di Wagner (*La lugubre gondola*, *R. W.—Venezia e Am Grabe Richard Wagners*) e gli ultimi *Mefisto Valzer*, *Mefisto Polka* e la *Bagatelle sans tonalité* sono tutti acclamati per la loro lungimiranza della direzione che la musica classica occidentale avrebbe preso dopo la morte di Liszt. Liszt morì inaspettatamente a Bayreuth il 31 luglio 1886, in gran parte a causa del modo vergognoso in cui lì fu trattato dalla figlia Cosima, da cui era stata praticamente estraniato negli gli ultimi vent'anni della sua vita, e che egli era andata ad aiutare con il festival ha inaugurato dal suo genero Wagner. L'influenza artistica di Liszt sui suoi contemporanei e successori è incalcolabilmente grande: Wagner, Bruckner, Tchaikovsky, Borodin, Smetana, Franck, Grieg, Fauré, Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, Reger, Skrjabin, Schoenberg, Bartók, e persino Brahms, Verdi e John Adams sono tutti toccati dal suo esempio.

Uno dei più splendidi piccoli libri sulla musica che mi ha sempre ispirato è *Beethoven: il suo sviluppo spirituale* di J. W. N. Sullivan, in cui l'autore segue l'evoluzione della spiritualità nella musica di Beethoven sino alla sua graduale sottomissione al proprio destino, e all'accettazione di quest'ultimo. Vorrei così tanto che il signor Sullivan avesse scritto un tal libro su Liszt. Una differenza importante tra questi compositori, però, è che Beethoven non visse fino a tarda età. C'è qualcosa che accade nella musica del vecchio Liszt che allo stesso tempo fa un passo in avanti e un altro indietro. Non importa quante frontiere spazzi via Beethoven nel suo Quartetto in do diesis minore, o nella sua *Missä solemnis*; quello che offre Beethoven in queste opere è solido come la roccia; dal momento in cui si capisce il suo modo di pensare, non c'è niente di instabile in queste composizioni. Di sicuro spesso ti sorprendono, e a qualcuno saranno sembrate del tutto terrificanti al primo ascolto, ma nonostante questo sono costruite in un linguaggio che è comune al resto della sua produzione, in termini di spiegare a qualcuno come funziona. Ma il vecchio Liszt, continua ad attraversare tutti gli orizzonti. Suppongo che l'apice di quello che voleva dire musicalmente, per quanto riguarda il pianoforte, debba rimanere

la Sonata, e lui arrivò a questo punto relativamente giovane. Per l'orchestra, è la *Sinfonia Faust*. E globale deve essere l'oratorio *Christus*, musica completata nell'anno 1867, lasciando ancora al compositore diciotto anni circa da vivere, durante i quali non finirà mai un'altra composizione di queste dimensioni. Difatti ha prodotto una serie di composizioni che adombrano concezioni più ampie, ma niente come questi tre capolavori. Sembra che, in qualche maniera, Liszt abbia risolte le questioni che si era posto. Nelle sue ultime opere si poneva delle questioni che non poteva risolvere—non che ci fosse un altro in grado di farlo—e quindi i brani spariscono in un silenzio sconsolato, la tonalità scompare, il ritmo diventa ambiguo, e l'armonia non è più necessaria. Sembra che le parole confortevoli che si utilizzano e che si sentono nei momenti della vita di maggiore incertezza non servano più, e si percepisce che, sebbene Liszt sia sempre un fervente Cristiano, è ancora dubbioso, e indubbiamente solo: un uomo che aveva passato la gran parte della sua vita con un falange di accoliti, ma che adesso si trovava senza un vero amico, ancora in vita.

Imparare Liszt è un'esperienza che dura tutta la vita. Il ricercare un repertorio che fosse musicalmente e pianisticamente impegnativo è stato il motivo della mia prima conoscenza di lui. Naturalmente, avevo sentito un pò delle opera più conosciute di Liszt fin dall'inizio—ricordo di avere sentito *Les préludes* dalla mia prima infanzia, e non ricordo di non aver conosciuto alcune delle *Rapsodie*—ma fino a che le mie mani non si furono sviluppate del tutto, non c'era molto che si potesse fare riguardo il suonare qualsiasi brano di Liszt. Questo cambiò quando avevo 13 anni, essendo stato incantato alla radio dalla vecchia registrazione di Horowitz della Sonata; iniziai a studiare con entusiasmo, imparando la Sonata, gli *Studi Transcendentali* e dozzine di altri pezzi, assieme a qualche famosa trascrizione, come *Liebeslied (Widmung)* di Schumann e *Auf Flügeln des Gesanges* di Mendelssohn. Ero anche organista di parrocchia, e riuscivo a fare, più o meno, la fantasia e fuga «Ad nos». Poi ho sentito la *Sinfonia Faust* per la prima volta, e mi resi conto che questa non era soltanto la musica di un compositore preferito, ma un capolavoro di un grande musicista. (Sarei dovuto arrivare prima d'istinto alla stessa conclusione con la Sonata, ma in qualche modo la sua esecuzione fisica mi impediva la via dell'appredimento.) Decisi—come avevo fatto con molte delle altre mie passioni: Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Tchaikovsky, Rachmaninov, Bartók, Shostakovich—di acquisire tutta la musica per pianoforte, e prendere familiarità con il resto della sua produzione. Questo è stato quando vidi per la prima volta il catalogo di Liszt di Humphrey Searle nel *Grove V*, e capii le dimensioni della mia ignoranza!

Non sorprende che il mio primo recital solistico nella Wigmore Hall fosse stato un affare tutto-Liszt, così come la mia prima trasmissione BBC. Comunque, le mie prime incisioni furono di Grainger e Glazunov, seguite da quelle di Stravinsky. Nel 1980 incontrai il defunto e compianto Ted Perry, che aveva recentemente fondato l'Hyperion Records. La mia prima registrazione per Ted fu con il mandolinista Keith Harris (A66007), e mentre questa non includeva Liszt, conteneva un pezzo di mia creazione: *Ramble on a Russian Theme*. Era chiaro che questa etichetta stava per correre dei rischi! Ted mi chiese di registrare le quattro Sonate di Rubinstein (CDD22007), e di fare un disco di rarità che fosse chiamato *Rare Piano Encores* (CDH55109). Nel 1982 misi insieme tutti i valzer originali di Liszt—i 4 *Mefisto Valser* e la *Bagatelle sans tonalité*, i 4 *Valses oubliées*, il *Valse-Impromptu*, il *Valse mélancolique* e il *Valse de bravoure*, e di questi ne feci la seconda parte di un recital alla Wigmore Hall che iniziava con la Sonata opera 106

«Hammerklavier» di Beethoven. La «seconda parte» durò un'ora e un quarto, dimostrando che una cosa che non so proprio fare è stimare con precisione la durata di un brano musicale. Ma, grazie all'entusiasmo di Ted Perry, sarebbe anche diventato il programma per il mio primo disco Liszt, e l'inizio della serie Hyperion Liszt.

Questo primo disco di Liszt fu fatto nel mese di ottobre 1985 e deve essere stato uno dei più lunghi mai rilasciato su LP. Venne registrato digitalmente in modo che quando il CD divenne di uso comune potesse essere rilasciato in quel formato. Durante il 1986 viaggiai per il mondo con dieci programmi da concerto che tra di loro includevano tutte le opere originali per pianoforte solo di Liszt—senza contare tutto ciò che era il suo riarrangiamento della propria musica, e solo utilizzando la versione definitiva. All'inizio del 1987, le registrazioni presero seriamente il via. Qualsiasi piano originale per restringere lo scopo del progetto—non includendo trascrizioni, o versioni alternative, per esempio—venne archiviato. Ma nè io nè nessuno all'Hyperion aveva realmente calcolato quanto vasto sarebbe diventato il lavoro mano a mano che venivano alla luce materiali non pubblicati. Un progetto iniziale prevedeva 48 CD. Poco più tardi questo fu rivisto a 70, poi 80 e alla fine erano 94 (più un CD singolo come bonus). Persino Ted Perry sarebbe sbiancato se fossi andato da lui nel 1985 e gli avessi chiesto: «che ne dici di incidere tutta la musica per pianoforte di Liszt? Entrerà perfettamente in 99 dischi!». Ma come il progetto prese piede, lui ebbe fede e, sebbene ci fosse qualche momento in cui sembrava una montagna impossibile da scalare, sono riuscito a fare il necessario per preparare così tanto materiale per l'esecuzione e la registrazione. La maggior parte delle registrazioni venne fatta in Chiesa—una circostanza che mi ha dato sempre un certo piacere, dato che molta della produzione di Liszt è così strettamente legata alla fede di quest'ultimo. Dopo la conclusione della serie nel 1999, abbastanza materiale è venuto alla luce per ulteriori quattro CD—*Liszt: New Discoveries*. Così, 99 CD, e sarebbero stati 100 se alcuni degli ancora perduti manoscritti fossero stati scoperti!

È un piacere raccontare che, essendomi immerso così accuratamente nella musica di un solo uomo per così tanto tempo, sono riemerso con ancora più amore e rispetto per Liszt, sia come uomo che come musicista, e posso senza dubbio dire con Alfred Brendel che «non c'è nessun altro compositore che più avrei voluto incontrare». A causa dell'ampiezza di vedute degli interessi di Liszt, è impossibile studiare le sue opere in qualsiasi genere di isolamento dalla musica di molte generazioni precedenti, dei suoi contemporanei, e dei suoi successori. Era importante, mettiamo, fare uno studio delle sinfonie di Beethoven o dei Lieder di Schubert e dei duetti per pianoforte prima di registrare le trascrizioni di Liszt di questi, anche se gli originali di uno o due dei suoi pezzi rimangono sfuggitivi. Chi conosce la versione originale di *Una stella amica* di Francesco Pezzini? O l'opera *Tony* di Ernst, cugino della regina Vittoria? Ma, qualunque sia la motivazione dietro il grande corpus di fantasie, parafrasi e trascrizioni di Liszt, è dovere dell'esecutore ottenere un background adeguatamente assorbito attraverso la conoscenza degli originali, così come le circostanze dei rifacimenti o delle elaborazioni di Liszt, per quanto ciò sia possibile. È semplicemente incredibile come molte delle opere di Liszt che sono così modestamente chiamate trascrizioni non siano composizioni meno originale rispetto a qualsiasi grande insieme di variazioni formali su temi esterni, ed è un bene finalmente poter vedere la fine del vecchio pregiudizio ignorante nei confronti di tali pezzi. I rifacimenti di Liszt della propria musica sono un caso speciale, ed è impossibile avere una visione completa della sua arte, senza indagare la sua musica corale e orchestrale, o le sue bellissime canzoni. Eppure, quanti studenti fanno fracasso con *Liebesträume* o con i *Sonetti di Petrarca* senza nemmeno sapere che erano le canzoni nella loro prima

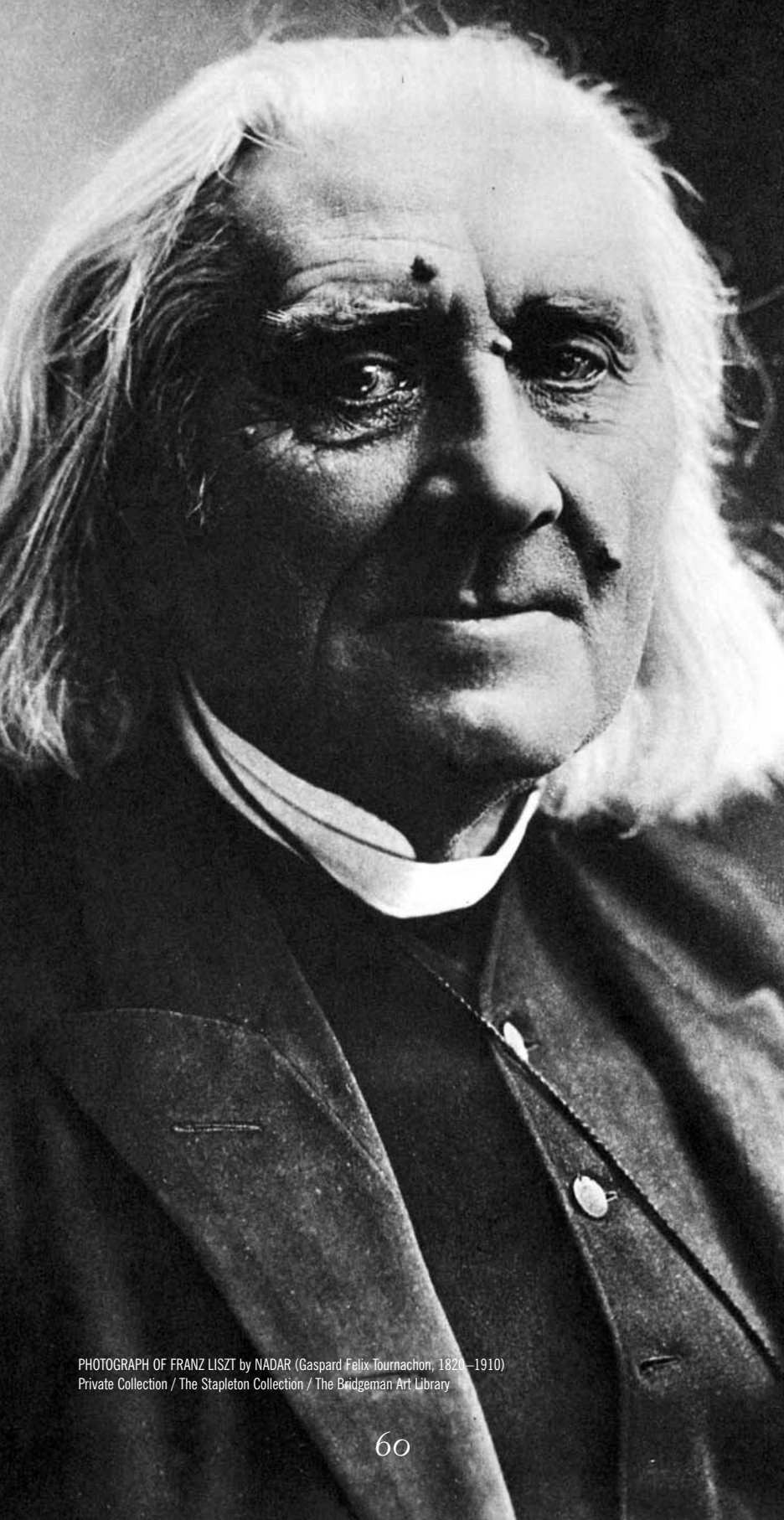
incarnazione musicale? E anche dopo aver registrato più di 120 ore della musica lisztiana per pianoforte, devo ancora ammettere che l'oratorio *Christus* è probabilmente il suo migliore lavoro, (dirigerlo è stata una esperienza profondamente rivelatrice), come minimo uno può suonare i movimenti orchestrali nelle magiche inimitabili *partitions de piano* di Liszt stesso.

Un progetto discografico come questo non poteva che generare una corrispondenza entusiasta. Fortunatamente, la Liszt Society ha aiutato ad assorbire molte delle richieste relative agli spartiti sfuggibili, ma mi sono comunque giunte una o due richieste bizzarre: penso al tizio che innocentemente ha chiesto una copia di tutti gli spartiti dell'intera serie, e anche a una donna rumena che voleva ricevere da me tutti i dischi Hyperion in cambio artefatti locali, perché non poteva permetterseli altrimenti. Ma alcune gentili persone hanno inviato copie di edizioni rare nel caso io non le avessi viste. Questo è diventato ancora più importante quando la serie progrediva, quando sono diventato più consapevole del fatto che quando Liszt ha pubblicato un pezzo più o meno contemporaneamente in diversi paesi non garantisce affatto che i testi siano identici. Il catalogo di Humphrey Searle, per quanto meravigliosamente pionieristico che sia, non è più servito allo scopo, e Michael Short ed io abbiamo iniziato il nostro lungo lavoro di costruzione di un catalogo molto più completo, tenendo conto di molti manoscritti inediti e di versioni diverse, che sono venute alla luce durante le nostre ricerche. Vedere i manoscritti su microfilm o dal vivo, per così dire, è diventato un imperativo, e molti pezzi precedentemente considerati come non finiti, o identici ad altre opere, sono invece risultati come opere a sé stanti. Inoltre sembrava assolutamente obbligatorio, nel caso di un gruppo di opere in cui mancavano poche note per essere compiuto, di fornire materiale tale, che fosse stato minimamente e con discrezione necessario per rendere la musica eseguibile. Chi vorrebbe vivere senza la magnifica Fantasia su temi del *Figaro* e *Don Giovanni* a causa della mancanza di una manciata di note? Ed io non mi pento di un minuto trascorso al lavoro colossale di fare partiture precise di tutte le musiche per pianoforte e orchestra da fonti che sono state spesso molto meno che adeguate. Anche i due concerti famosi sono trincerati di errori nelle edizioni familiari, e il *Grand solo de concert* e l'*Hexaméron* richiesero un sforzo musicologico maggiore per assemblarli, mentre *De profundis*, per esempio, richiedeva solo un paio di accordi di chiusura. (Che capolavoro straordinario è questo pezzo giovanile!)

Quando il volume finale di Hyperion venne rilasciato nel 1999, ho fatto del mio meglio per ringraziare tutti quelli che mi hanno aiutato nella realizzazione di questa impresa. Sono sicuro che ho involontariamente omesso qualcuno, ma l'elenco è vasto, così come la mia gratitudine. Essa riguarda tutti, dai bibliotecari agli archivisti, dagli accordatori di pianoforte ai voltapagine, gli addetti alla registrazione, gli amministratori, i giornalisti, gli amici e consiglieri che mi hanno incoraggiato o sopportato, a seconda del momento. Ma senza questo aiuto, un viaggio come questo non si sarebbe mai potuto fare, e in retrospettiva è indubbiamente stato il viaggio di una vita.



LESLIE HOWARD © 2011
Traduzione LESLIE HOWARD e LUDOVICO TRONCANETTI



PHOTOGRAPH OF FRANZ LISZT by NADAR (Gaspard Felix Tournachon, 1820–1910)
Private Collection / The Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library

THE COMPLETE LISZT PIANO MUSIC

INDEX BY S NUMBER

This list of all the currently known piano music of Liszt is based on the numbering of the catalogue by Humphrey Searle (*The Music of Liszt*, 1954, revised 1966; Grove V & VI), as first revised by Sharon Winkelhofer (Grove: 'Early Romantic Masters I'), and as completely revised by Michael Short and Leslie Howard (*F. Liszt List of Works*, Rugginenti, Milan, 2004), and with later additions and revisions for the forthcoming *F. Liszt Thematic Catalogue*. The titles are given in their original form, and in one language only, and the numbers at the end of each entry indicate the disc ① and track ② where the work can be found in this set.

ORIGINAL WORKS

see pages 78 ff. for alternative versions of the original works

Sacred choral works

S30 Responsorien und Antiphonen 1860; music for private meditation	
<i>Part 1 In nativitate Domini. Responsorium 1 Versus</i> Gloria in excelsis Deo	27 1
— <i>Responsorium 1 Gloria</i> Gloria Patri	27 2
— <i>Responsorium 2 Versus</i> Hodie illuxit	27 3
— <i>Responsorium 3 Versus</i> Dicite	27 4
— <i>Responsorium 3 Gloria</i> Gloria Patri	27 5
— <i>Responsorium 4 Versus</i> Ave Maria, gratia plena	27 6
— <i>Responsorium 5 Versus</i> Beata, quae credidit	27 7
— <i>Responsorium 6 Versus</i> Benedicta tu in mulieribus	27 8
— <i>Responsorium 6 Gloria</i> Gloria Patri	27 9
— <i>Responsorium 7 Versus</i> Dies sanctificatus	27 10
— <i>Responsorium 8 Versus</i> Omnia per ipsum facta sunt	27 11
— <i>Responsorium 8 Gloria</i> Gloria Patri	27 12
<i>Part 2 Feria V in coena Domini. Responsorium 1</i> In monte Oliveti	27 13
— <i>Responsorium 1 (variant harmonization)</i> In monte Oliveti	28 45
— <i>Responsorium 1 Versus</i> Vigilare	27 14
— <i>Responsorium 1 Versus (variant harmonization)</i> Vigilare	28 46
— <i>Responsorium 2</i> Tristis est anima mea	27 15
— <i>Responsorium 2 Versus</i> Ecce appropinquat	27 16
— <i>Responsorium 3</i> Ecce vidimus	27 17
— <i>Responsorium 3 Versus</i> Vere languores	27 18
— <i>Responsorium 3 reprise</i> Ecce vidimus	27 19
— <i>Responsorium 4</i> Amicus meus	27 20
— <i>Responsorium 4 Versus</i> Bonum erat ei	27 21
— <i>Responsorium 5</i> Judas mercator pessimus	27 22
— <i>Responsorium 5 Versus</i> Melius illi erat	27 23
— <i>Responsorium 6</i> Unus ex discipulis meis	27 24
— <i>Responsorium 6 Versus</i> Qui intingit	27 25
— <i>Responsorium 6 Reprise</i> Unus ex discipulis meis	27 26
— <i>Responsorium 7</i> Eram quasi agnus	27 27
— <i>Responsorium 7 (variant harmonization)</i> Eram quasi agnus	28 47
— <i>Responsorium 7 Versus</i> Omnes inimici mei	27 28
— <i>Responsorium 7 Versus (variant harmonization)</i> Omnes inimici	28 48
— <i>Responsorium 8</i> Una hora non potuistis	27 29
— <i>Responsorium 8 Versus</i> Quid dormitis?	27 30
— <i>Responsorium 9</i> Seniores populi	27 31
— <i>Responsorium 9 Versus</i> Collegerunt Pontifices	27 32
— <i>Responsorium 9 Reprise</i> Seniores populi	27 33
— <i>Ad Benedictus Antiphona</i> Traditor autem dedit eis signum	27 34
<i>Part 3 Feria VI in Parasceve. Responsorium 1</i> Omnes amici mei	27 35
— <i>Responsorium 1 Versus</i> Inter iniquos	27 36
— <i>Responsorium 2</i> Velum templi scissum est	27 37
— <i>Responsorium 2 Versus</i> Petrae scissae sunt	27 38
— <i>Responsorium 3</i> Vinea mea electa	27 39
— <i>Responsorium 3 Versus</i> Sepivi te	27 40
— <i>Responsorium 4</i> Tamquam ad latronem	27 41
— <i>Responsorium 4 (variant harmonization)</i> Tamquam ad latronem	28 49
— <i>Responsorium 4 (variant harmonization)</i> Tamquam ad latronem	28 50
— <i>Responsorium 4 Versus</i> Cumque inieciissent	27 42
— <i>Responsorium 5</i> Tenebrae factae sunt	27 43
— <i>Responsorium 5 Versus</i> Exclamans Jesus	27 44
— <i>Responsorium 6</i> Animam meam dilectam	27 45
— <i>Responsorium 6 Versus</i> Insurrexerunt in me	27 46
— <i>Responsorium 6 & Versus (variant harmonization)</i> Animam meam	28 51
— <i>Responsorium 7</i> Tradiderunt me	27 47
— <i>Responsorium 7 Versus</i> Alieni insurrexerunt	27 48
— <i>Responsorium 8</i> Jesum tradidit	27 49
— <i>Responsorium 8 Versus</i> Adduxerunt autem eum	27 50
— <i>Responsorium 9</i> Caligaverunt oculi mei	27 51
— <i>Responsorium 9 Versus</i> O vos omnes	27 52
— <i>Responsorium 9 Reprise</i> Caligaverunt oculi mei	27 53
— <i>Ad Benedictus Antiphona</i> Posuerunt super caput eius	27 54

<i>Part 4 Sabbato maioris hebdomadae (Sabbato Sancto). Responsorium 1 Sicut ovis</i>	28	1
<i>Responsorium 1 Versus Tradidit in mortem</i>	28	2
<i>Responsorium 2 Jerusalem, surge</i>	28	3
<i>Responsorium 2 Versus Deduc quasi torrentem</i>	28	4
<i>Responsorium 3 Plange quasi virgo</i>	28	5
<i>Responsorium 3 Versus Accingite vos</i>	28	6
<i>Responsorium 4 Recessit pastor noster</i>	28	7
<i>Responsorium 4 Versus Destruxit quidem</i>	28	8
<i>Responsorium 5 O vos omnes</i>	28	9
<i>Responsorium 5 Versus Attendite</i>	28	10
<i>Responsorium 6 Ecce quomodo moritur iustus</i>	28	11
<i>Responsorium 6 (variant harmonization) Ecce quomodo moritur</i>	28	52
<i>Responsorium 6 Versus Tamquam agnus</i>	28	12
<i>Responsorium 6 Versus (variant harmonization) Tamquam agnus</i>	28	53
<i>Responsorium 7 Astiterunt reges terrae</i>	28	13
<i>Responsorium 7 Versus Quare fremuerunt gentes</i>	28	14
<i>Responsorium 8 Aestimatus sum</i>	28	15
<i>Responsorium 8 Versus Posuerunt me</i>	28	16
<i>Responsorium 9 Sepulto Domino</i>	28	17
<i>Responsorium 9 Versus Accedentes principes</i>	28	18
<i>Ad Benedictus Antiphona Mulieres sedentes ad monumentum</i>	28	19
<i>Part 5 In Officio defunctorum. Responsorium 1 Credo quod Redemptor meus</i>	28	20
<i>Responsorium 1 Versus Quem visurus</i>	28	21
<i>Responsorium 1 & Versus (variant harmonizations) Credo – Quem</i>	28	54
<i>Responsorium 2 Qui Lazarum resuscitasti</i>	28	22
<i>Responsorium 2 Versus Qui venturus est</i>	28	23
<i>Responsorium 3 Domine, quando veneris</i>	28	24
<i>Responsorium 3 Versus 1 Commissa mea</i>	28	25
<i>Responsorium 3 Versus 2 Requiem aeternam</i>	28	26
<i>Responsorium 4 Memento mei Deus</i>	28	27
<i>Responsorium 4 Versus De profundis</i>	28	28
<i>Responsorium 5 Hei mihi! Domine</i>	28	29
<i>Responsorium 5 Versus Anima mea</i>	28	30
<i>Responsorium 6 Ne recorderis</i>	28	31
<i>Responsorium 6 Versus 1 & 2 Dirige, Domine – Requiem aeternam</i>	28	32
<i>Responsorium 7 Peccantem me</i>	28	33
<i>Responsorium 7 Versus Deus, in nomine tuo</i>	28	34
<i>Responsorium 8 Domine, secundum actum meum</i>	28	35
<i>Responsorium 8 Versus Amplius lava me</i>	28	36
<i>Responsorium 9 Libera me Domine de viis inferni</i>	28	37
<i>Responsorium 9 Versus 1 Clamantes et dicentes</i>	28	38
<i>Responsorium 9 Versus 2 Requiem aeternam</i>	28	39
<i>Responsorium 9 bis Libera me, Domine, de morte</i>	28	40
<i>Responsorium 9 bis Versus 1 Tremens factus</i>	28	41
<i>Responsorium 9 bis Versus 1 (variant harmonization) Tremens factus</i>	28	55
<i>Responsorium 9 bis Versus 2 Dies illa, dies irae</i>	28	42
<i>Responsorium 9 bis Versus 3 Requiem aeternam</i>	28	43
<i>Responsorium 9 bis reprise Libera me, Domine, de morte</i>	28	44

Piano & orchestra

S120 Grande fantaisie symphonique on themes from Berlioz's <i>Lélio</i> 1834; scores and parts corrected from manuscript sources by Leslie Howard LISZT / BERLIOZ		
Lento	95	15
Allegro vivace – Andantino, senza interruzione – Vivace animato	95	16
S121 Concerto in E minor for piano and strings 'Malédiction' circa 1833		
Quasi moderato 'Malédiction'	96	1
Un poco più animato	96	2
Energico nobilmente	96	3
Animato con agitazione	96	4
S121a De profundis – Psaume instrumentale pour orchestre et piano principal 1834/5 score prepared from manuscript sources by Jay Rosenblatt; further preparation and completion (final six bars) of the work by Leslie Howard; formerly catalogued as S691		
Andante	97	8
Listesso tempo	97	9
Cadenza del pianoforte – A tempo	97	10
Allegro moderato <i>Tempo di polacca</i>	97	11
Tempo primo	97	12
Allegro marziale	97	13

- S122 **Fantasia über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen** circa 1837 / 1848/52 / 1855
LISZT / BEETHOVEN
- | | | |
|---|----|---|
| Tempo di marcia <i>Moderato</i> | 95 | 5 |
| Cadenza del pianoforte – Allegro vivace ma non troppo | 95 | 6 |
| Allegretto – Poco a poco più mosso | 95 | 7 |
- S123 **Fantasia über ungarische Volksmelodien** circa 1852/5
- | | | |
|--|----|----|
| Andante mesto – Allegro molto | 98 | 22 |
| Allegro eroico – Più animato – Molto adagio, quasi fantasia – Moderato <i>Fest</i> | 98 | 23 |
| Allegretto alla Zingarese – Molto animato – Cadenza | 98 | 24 |
| Vivace assai – Prestissimo | 98 | 25 |
- S124 **Concerto No 1 in E flat major** 1830s/1849/1853/1856
- | | | |
|--|----|---|
| Allegro maestoso <i>Tempo giusto</i> | 95 | 1 |
| Quasi adagio | 95 | 2 |
| Allegretto vivace | 95 | 3 |
| Allegro marziale animato | 95 | 4 |
- S125 **Concerto No 2 in A major** 1839/1849/1853/1857/1861
- | | | |
|---|----|---|
| Adagio sostenuto assai – Un poco più mosso | 97 | 1 |
| Lo stesso tempo | 97 | 2 |
| Allegro agitato assai – Un poco più mosso – Tempo del Andante | 97 | 3 |
| Allegro moderato – In tempo | 97 | 4 |
| Allegro deciso – Lo stesso tempo | 97 | 5 |
| Sempre allegro – Marziale, un poco meno allegro – Un poco animato | 97 | 6 |
| Un poco meno mosso – Allegro animato – Stretto – Sempre animato | 97 | 7 |
- S125a **Concerto in E flat** circa 1836/9; score prepared from manuscript sources by Jay Rosenblatt; further preparation and performing version of solo part by Leslie Howard
- | | | |
|---|----|---|
| Andantino – Recitativo del pianoforte | 96 | 5 |
| Allegro – Tempo primo | 96 | 6 |
| Andante | 96 | 7 |
| Tempo primo – Allegro come prima | 96 | 8 |
| Allegro vivace – Più mosso | 96 | 9 |
- S126i **Totentanz – Phantasie für Pianoforte und Orchester 'De profundis version'** 1849; score prepared from manuscript sources by Ferruccio Busoni, 1919
- | | | |
|---|----|----|
| Andante – Allegro – Allegro moderato | 98 | 11 |
| Variation 1 Allegro moderato | 98 | 12 |
| Variation 2 Un poco animato | 98 | 13 |
| Variation 3 Allegro animato | 98 | 14 |
| Variatione fugata | 98 | 15 |
| Alternativo Allegretto scherzando – Variation 4 – Variation 5 – Variation 6 | 98 | 16 |
| Variation 7 | 98 | 17 |
| Adagio ma non troppo 'De profundis' | 98 | 18 |
| Allegro – Cadenza – Scherzando – Cadenza | 98 | 19 |
| Allegro con fuoco | 98 | 20 |
| earlier version of Variation 7 | 98 | 21 |
- S126ii **Totentanz – Paraphrase über Dies irae** 1852/9; final version
- | | | |
|---|----|----|
| Andante – Presto – Allegro – Allegro moderato | 95 | 8 |
| Variation 1 Allegro moderato | 95 | 9 |
| Variation 2 [Lo stesso tempo] – Un poco animato | 95 | 10 |
| Variation 3 Molto vivace | 95 | 11 |
| Variation 4 'canonique' Lento – Presto | 95 | 12 |
| Variation 5 Vivace <i>Fugato</i> – Cadenza | 95 | 13 |
| Variation 6 Sempre allegro, ma non troppo | 95 | 14 |

Chamber music

- S132 **Romance oubliée** 1880; original version for viola and piano 94 5

Piano solo

STUDIES

- S136 **Douze Études 'Étude en douze exercices'** 1826
- | | | |
|--------------------|---|----|
| No 1 C major | ② | 1 |
| No 2 A minor | ② | 2 |
| No 3 F major | ② | 3 |
| No 4 D minor | ② | 4 |
| No 5 B flat major | ② | 5 |
| No 6 G minor | ② | 6 |
| No 7 E flat major | ② | 7 |
| No 8 C minor | ② | 8 |
| No 9 A flat major | ② | 9 |
| No 10 F minor | ② | 10 |
| No 11 D flat major | ② | 11 |
| No 12 B flat minor | ② | 12 |
- S137 **Douze Grandes Études** 1837; first concert version of the *Douze Études d'exécution transcendante*
- | | | |
|--|---|----|
| No 1 in C major Presto | ③ | 1 |
| No 2 in A minor Molto vivace a capriccio | ③ | 2 |
| No 3 in F major Poco adagio | ③ | 3 |
| No 4 in D minor Allegro patetico | ③ | 4 |
| No 5 in B flat major Equalmente | ③ | 5 |
| No 6 in G minor Largo patetico | ③ | 6 |
| No 7 in E flat major Allegro deciso | ③ | 7 |
| No 8 in C minor Presto strepitoso | ③ | 8 |
| No 9 in A flat major Andantino | ③ | 9 |
| No 10 in F minor Presto molto agitato | ③ | 10 |
| No 11 in D flat major Lento assai | ③ | 11 |
| No 12 in B flat minor Andantino | ③ | 12 |
- S138 **Mazeppa** 1840; intermediate version ⑤ 16
- S139 **Douze Études d'exécution transcendante** published 1852
- | | | |
|-------------------------|---|----|
| No 1 Preludio | ④ | 1 |
| No 2 [untitled] | ④ | 2 |
| No 3 Paysage | ④ | 3 |
| No 4 Mazeppa | ④ | 4 |
| No 5 Feux follets | ④ | 5 |
| No 6 Vision | ④ | 6 |
| No 7 Eroica | ④ | 7 |
| No 8 Wilde Jagd | ④ | 8 |
| No 9 Ricordanza | ④ | 9 |
| No 10 [untitled] | ④ | 10 |
| No 11 Harmonies du soir | ④ | 11 |
| No 12 Chasse-neige | ④ | 12 |
- S140 **Études d'exécution transcendante d'après Paganini** 1838 LISZT / PAGANINI
- | | | |
|---|---|----|
| No 1, second version Étude in G minor incorporating Schumann's Op 10 No 2 | ⑤ | 13 |
| No 1 Étude in G minor | ⑤ | 7 |
| No 2 Étude in E flat major | ⑤ | 8 |
| No 3 Étude in A flat minor | ⑤ | 9 |
| No 4/I Étude in E major | ⑤ | 14 |
| No 4/II Étude in E major | ⑤ | 10 |
| No 5, alternative text Étude in E major | ⑤ | 15 |
| No 5 Étude in E major | ⑤ | 11 |
| No 6 Étude in A minor | ⑤ | 12 |
- S141/6 bis **Album-Leaf 'Introduction to the Grande Étude de Paganini No 6'** 1884 ②2 29
- S141 **Grandes Études de Paganini** 1851 LISZT / PAGANINI
- | | | |
|--|---|---|
| No 1 Étude in G minor 'Tremolo' | ⑤ | 1 |
| No 2 Étude in E flat major 'Octave' | ⑤ | 2 |
| No 3 Étude in G sharp minor 'La campanella' | ⑤ | 3 |
| No 4 Étude in E major 'Arpeggio' | ⑤ | 4 |
| No 5 Étude in E major 'La chasse' | ⑤ | 5 |
| No 6 Étude in A minor 'Theme and variations' | ⑤ | 6 |
- S142 **Morceau de salon – Étude de perfectionnement** 1840 ③ 13
- S143 **Ab irato – Étude de perfectionnement** 1852; second version ⑥ 6

S144	Trois Études de concert – Trois caprices poétiques <i>circa 1848</i>	
	<i>No 1 in A flat major</i> Il lamento	⑥ 2
	<i>No 2 in F minor</i> La leggerezza	⑥ 3
	<i>No 3 bis in D flat major</i> Un sospiro, two short cadenzas	⑥ 4
	<i>No 3 in D flat major</i> Un sospiro, with cadenza and revised coda	⑥ 5
	<i>No 3 ter in D flat major</i> Un sospiro, two further cadenzas	⑧ 9
S145	Zwei Konzertetüden <i>published 1863</i>	
	Waldesrauschen	⑥ 7
	Gnomenreigen	⑥ 8
S146	Technische Studien <i>circa 1868</i>	
	<i>No 62</i> Sprünge mit der Tremolo-Begleitung	⑤ 17

EARLY ORIGINAL WORKS

S147	Variation über einen Walzer von Diabelli 1822 LISZT / DIABELLI	① 1
S148	Huit Variations (on an original theme) <i>circa 1824</i>	① 4
S149	Sept Variations brillantes sur un thème de Rossini (from <i>Ermione</i>)	① 5
	<i>circa 1824</i> LISZT / ROSSINI	
S150	Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini	① 6
	<i>circa 1824</i> LISZT / ROSSINI / SPONTINI	
S151	Allegro di bravura 1824	① 7
S151a	Adagio non troppo <i>circa 1824</i>	⑨ 4
S152	Rondo di bravura 1824	① 8
S153	Scherzo 1827; in <i>G minor</i>	② 13
S154	Harmonies poétiques et religieuses 1833, revised 1834	⑬ 6
S155	Apparitions 1834; <i>No 3 uses Schubert's D365/33</i>	
	<i>No 1</i> Senza lentezza quasi allegretto	② 27
	<i>No 2</i> Vivamente	② 28
	<i>No 3</i> Fantaisie sur une valse de François Schubert	② 29

PIANOFORTE PIECES FROM THE YEARS OF TRAVEL

S156	Album d'un voyageur 1834/8	
	<i>I: Impressions et poésies. No 1</i> Lyon	⑦ 2
	<i>No 2a</i> Le lac de Wallenstadt	⑦ 3
	<i>No 2b</i> Au bord d'une source	⑦ 4
	<i>No 3</i> Les cloches de G*****	⑦ 5
	<i>No 4</i> Vallée d'Obermann	⑦ 6
	<i>No 5</i> La chapelle de Guillaume Tell	⑦ 7
	<i>No 6</i> Psaume	⑦ 8
	<i>II: Fleurs mélodiques des Alpes. No 7a</i> Allegro	⑧ 1
	<i>No 7b</i> Lento	⑧ 2
	<i>No 7c</i> Allegro pastorale	⑧ 3
	<i>No 8a</i> Andante con sentimento	⑧ 4
	<i>No 8b</i> Andante molto espressivo	⑧ 5
	<i>No 8c</i> Allegro moderato	⑧ 6
	<i>No 9a</i> Allegretto	⑧ 7
	<i>No 9b</i> Allegretto	⑧ 8
	<i>No 9c</i> Andantino con molto sentimento	⑧ 9
	<i>III: Paraphrases. No 10</i> Ranz de vaches [de F Huber] – Aufzug auf die Alpe	⑧ 10
	<i>No 11</i> Un soir dans les montagnes [de Knop] – Nocturne pastorale	⑧ 11
	<i>No 12</i> Ranz de chèvres [de F Huber] – Allegro finale	⑧ 12
S156/2a bis	Le lac de Wallenstadt 1839; <i>intermediate version</i>	⑧ 10
S156a	Trois Morceaux suisses 1876; <i>second versions</i>	
	Ranz de vaches – Mélodie de Ferdinand Huber, avec variations	⑨ 10
	Un soir dans la montagne – Mélodie d'Ernest Knop – Nocturne	⑨ 11
	Ranz de chèvres – Mélodie de Ferdinand Huber – Rondeau	⑨ 12
S157	Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses 1836	⑦ 1
S157a	Sposalizio 1838/9; <i>first version; prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard</i>	⑧ 0 2
S157b	Il penseroso ? 1839; <i>first version</i>	⑧ 5 8
S157c	Canzonetta del Salvator Rosa ? 1849; <i>first version</i>	⑧ 5 9
S158	Tre Sonetti di Petrarca ? <i>circa 1839; first version</i>	
	Sonetto CIV – Pace non trovo	⑧ 1 5
	Sonetto XLVII – Benedetto sia'l giorno	⑧ 1 4
	Sonetto CXXIII – l' vidi in terra	⑧ 1 6

S158a	Paralipomènes à la Divina Commedia 1839; <i>Dante Sonata, first version</i>	80	1
	<i>prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard</i>		
S158b	Prologomènes à la Divina Commedia <i>circa 1840; Dante Sonata, second version</i>	80	6
	<i>prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard</i>		
S158c	Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata <i>third version</i>	81	19
	<i>prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard</i>		
S158d	Adagio 1841; <i>in C major</i>	4	14
S159	Venezia e Napoli <i>circa 1840, first set; No 3: 1st version of Goldoliera, S162/1; No 4: 1st version of Tarantella, S162/2</i>		
	<i>No 1 Lento Chant du gondolier</i>	81	7
	<i>No 2 Allegro</i>	81	8
	<i>No 3 Andante placido</i>	81	9
	<i>No 4 Tarantelles napolitaines</i>	81	10
S160	Années de pèlerinage, première année – Suisse 1836/1855		
	<i>No 1 Chapelle de Guillaume Tell</i>	9	1
	<i>No 2 Au lac de Wallenstadt</i>	9	2
	<i>No 3 Pastorale</i>	9	3
	<i>No 4 Au bord d'une source</i>	9	4
	<i>No 5 Orage</i>	9	5
	<i>No 6 Vallée d'Obermann</i>	9	6
	<i>No 7 Egloue</i>	9	7
	<i>No 8 Le mal du pays (Heimweh)</i>	9	8
	<i>No 9 Les cloches de Genève – Nocturne</i>	9	9
S160/4 bis	Au bord d'une source 1836/55, <i>with 1863 coda for Sgambati</i>	10	11
S161	Années de pèlerinage, deuxième année – Italie 1837/49		
	<i>No 1 Sposalizio</i>	10	1
	<i>No 2 Il penseroso</i>	10	2
	<i>No 3 Canzonetta del Salvator Rosa</i>	10	3
	<i>No 4 Sonetto 47 del Petrarca</i>	10	4
	<i>No 5 Sonetto 104 del Petrarca</i>	10	5
	<i>No 6 Sonetto 123 del Petrarca</i>	10	6
	<i>No 7 Après une lecture du Dante 'Fantasia quasi Sonata'</i>	10	7
S162	Venezia e Napoli – Supplement aux Années de Pèlerinage seconde volume 1859		
	<i>No 1 Gondoliera</i>	10	8
	<i>No 2 Canzone</i>	10	9
	<i>No 3 Tarantella</i>	10	10
S162a/1	Den Schutz-Engeln 'Angelus!' 1877; <i>first draft of Angelus!</i>	82	2
S162a/1 bis	Aux anges gardiens 'Den Schutz-Engeln' 1877; <i>second draft of first version of Angelus!</i>	89	18
S162a/2	Angelus! 1877; <i>second draft</i>	82	11
S162a/3	Angelus! Prière à l'ange gardien 1880; <i>third draft</i>	84	2
S162a/4	Angelus! Prière à l'ange gardien 1882; <i>fourth draft</i>	84	10
S162b	Den Cypressen der Villa d'Este – Threnodie <i>circa 1882; first version of S163/3</i>	82	12
S162c/i	Sunt lacrymae rerum 1872; <i>first version</i>	83	3
S162c/ii	Sunt lacrymae rerum – in ungarischen Weise 1877; <i>intermediate version</i>	89	19
S162d	En mémoire de Maximilien I – Marche funèbre <i>after 19 June 1867; first version</i>	85	10
S162e	Postludium – Nachspiel – Sursum corda! 1877; <i>first version of Sursum corda</i>	89	20
S163	Années de pèlerinage, troisième année 1877		
	<i>No 1 Angelus! – Prière aux anges gardiens</i>	11	15
	<i>No 2 Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie I</i>	11	16
	<i>No 3 Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II</i>	11	17
	<i>No 4 Les jeux d'eau à la Villa d'Este</i>	11	18
	<i>No 5 Sunt lacrymae rerum – en mode hongrois</i>	11	19
	<i>No 6 Marche funèbre – en mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique</i>	11	20
	<i>No 7 Sursum corda – Erhebet eure Herzen</i>	11	21

ALBUM-LEAVES

S163a/1	Album-Leaf in F sharp minor 1828	89	22
S163a/2	Album-Leaf 'Andantino in E flat major' 1828; incomplete recording	86	8
S163a/2	Album-Leaf 'Andantino in E flat major' 1828; complete recording	92	5
S163b	Album-Leaf 'Ah, vous dirai-je, maman' 1833	86	9
S163c	Album-Leaf in C minor 'Pressburg' 1839	86	10
S163d	Album-Leaf in E major 'Leipzig' 1840	86	21
S163d/ii	Album-Leaf 'Andantino in E major' circa 1840; Valse mélancolique	92	26
S163e	Album-Leaf 'Quasi mazurek in C major' 1843	92	8
S164	Feuille d'album No 1 in E major	2	24
S164a	Album-Leaf in E major 'Vienna' 1840	86	11
S164b	Album-Leaf in E flat 'Leipzig' 1840	86	12
S164c	Album-Leaf 'Exeter Preludio' 1840	86	13
S164d	Album-Leaf in E major 'Detmold' 1841	86	14
S164e/1	Album-Leaf 'Magyar' 1840	86	15
S164e/2	Album-Leaf 'Magyar in B flat minor' 1840	90	10
S164e/3	Album-Leaf 'Magyar in D flat major' 1841	92	21
S164f	Album-Leaf in A minor 'Rákóczi-Marsch' 1841	86	16
S164g	Album-Leaf 'Berlin Preludio' 1842	86	22
S164h	Album-Leaf in D major ? early 1840s	90	13
S164j	Album-Leaf 'Preludio' 1842	90	14
S164k	Album-Leaf 'Moderato in D flat major' 1842; La sonnambula	92	17
S164l	Album-Leaf 'Adagio – religioso in C major' 1825	92	9
S165	Feuilles d'album	2	26
S166	Albumblatt in Walzerform 1842	20	8
S166a	Album-Leaf in E major 1843	86	17
S166b	Album-Leaf in A flat 'Portugal' 1844	85	11
S166c	Album-Leaf in A flat circa 1844	86	18
S166d/1	Album-Leaf 'Lyon Prélude' 1844	86	19
S166e	Album-Leaf 'Prélude omnitonique' circa 1844	86	20
S166f/1	Album-Leaf 'Braunschweig Preludio' 1844	86	23
S166g	Album-Leaf 'Serenade' ? 1840s	86	24
S166h	Album-Leaf 'Andante religioso' circa 1846	86	25
S166j	Album-Leaf 'Andante religiosamente in G major' 1846	92	11
S166k	Album-Leaf in A major 'Friska' late 1840s	89	23
S166l	Album-Leaf in A flat major circa 1840s	90	15
S166l/2	Album-Leaf in G minor ? 1840s	92	15
S166m/1	Lilie 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	2
S166m/2	Hyc 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	3
S166m/3	Mazurek 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	4
S166m/4	Krakowiak 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	5
S166n	Album-Leaf 'Freudvoll und leidvoll' 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	1
S166o	Album-Leaf 'Langsam in C sharp minor' 1876; Harmonies du soir	92	16
S166p	Album-Leaf 'Andantino in A flat major' 1847	91	11
S166q	Album-Leaf in G major 1847	91	12
S166r/1	Album-Leaf 'Purgatorio' – Andante in B minor 1857	92	27
S166r/2	Album-Leaf 'Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie' – Lamentoso circa 1857	92	28
S166s	Album-Leaf in A major 1870; Gottschalg	92	24
S167	Feuille d'album No 2 in A minor; third version of Die Zelle in Nonnenwerth	2	25
S167c	Album-Leaf 'Agnus Dei of the Missa Solemnis' ? 1860s; Poco adagio aus der Graner Messe	87	10
S167d	Album-Leaf 'Orpheus' circa 1860; from the symphonic poem Orpheus, S98	87	11
S167e	Album-Leaf 'Die Ideale' circa 1861; from the symphonic poem Die Ideale, S106	87	12
S167f	Album-Leaf in G major 'Dante-Symphony progression' circa 1860 ?	89	24
S167g	Album-Leaf 'Vivace ma non troppo in D flat major' 1835; Lelio	92	18
S167h	Album-Leaf circa 1860s	90	16
S167j	Album-Leaf 'Fugue chromatique' – Allegro in G minor 1844	92	13
S167k	Album-Leaf in E flat major 1840; Grand Galop chromatique	92	14

S1671	Album-Leaf 'Agitato in G major' 1849; <i>Iyubila ya</i>	92	10
S167m	Album-Leaf 'Aus den Mephisto-Walzer' – Der Tanz in der Dorfschenke after 1859	92	31
S167n	Album-Leaf 'Allegretto in A major' 1842; Berlin	92	23
S167o	Album-Leaf 'Tempo di marcia in E flat major' 1845	92	12
S167p	Album-Leaf 'Larghetto in D flat major' 1883; <i>Henselt Concerto</i>	92	19
S167q	Album-Leaf 'Schlusschor des entfesselten Prometheus' – Andante solenne 1883	92	20
S167r	Album-Leaf 'Andante in E flat major' 1850s	92	6
S167s	Album-Leaf in C major 'Lyon' 1839	92	7
S167t	Album-Leaf in E major 1853; <i>Cantique d'amour</i>	92	25

ORIGINAL PIECES FROM THE WEIMAR PERIOD

S168i	Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse 1842; first version	57	12
S168ii	Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse 1842; revised 1852	4	15
S168b	Pensées 'Nocturne' 1845	90	12
S169	Romance 'Ô pourquoi donc' 1848	25	14
S170	Ballade No 1 'Le chant du croisé' – Première Ballade 1845/8; in D flat major	12	1
S170a	Ballade No 2 circa 1853; first version; in B minor	29	12
S171	Ballade No 2 – Deuxième Ballade 1853; in B minor	12	2
S171a	Consolations circa 1845; first series; the original No 3 and the first versions of the other five		
	No 1 E major	26	3
	No 2 E major	26	4
	No 3 C sharp minor	26	5
	No 4 D flat major	26	6
	No 5 E major	26	7
	No 6 E major	26	8
S171b	Album-Leaf 'Première Consolation' ? 1870s	85	12
S171c	Prière d'un enfant à son réveil 1840; first version; performing version by Leslie Howard	15	9
S171d/1	Prélude 'Préludes et Harmonies poétiques et religieuses' 1845; first version of S172a/11; performing version by Leslie Howard; recorded prior to the deciphering of Nos 2–8	15	10
S171d	Préludes et Harmonies poétiques et religieuses		
	8 pieces from 1845/6 in the N5 Sketchbook; performing versions of Nos 4, 6 & 8 by Leslie Howard		
	No 1 [untitled] in E flat major	90	1
	No 2 Langueur?, in C minor	90	2
	No 3 [untitled] in E major	90	3
	No 4 – Dernière illusion (?), in D flat major	90	4
	No 5 [untitled] in G flat major	90	5
	No 6 Attente, in A major	90	6
	No 7 Alternative, in E major	90	7
	No 8 M.K., in D flat major	90	8
S171e	Litanies de Marie 1846/7; first version; performing version by Leslie Howard	15	11
S172	Consolations – Six pensées poétiques c1844/9; published 1850		
	No 1 E major	17	16
	No 2 E major	17	17
	No 3 D flat major	17	18
	No 4 D flat major 'Stern-Consolation'	17	19
	No 5 E major	17	20
	No 6 E major	17	21
S172a	Harmonies poétiques et religieuses 1847; performing version by Leslie Howard		
	No 1 Invocation	13	3
	No 2 Hymne du matin	13	4
	No 3 Hymne de la nuit	13	5
	No 4 Litanies de Marie second version	15	1
	No 5 Miserere first version	15	2
	No 6 Pater noster, d'après la Psalmodie de l'Église first version	15	3
	No 7 Hymne de l'Enfant à son réveil second version	15	4
	No 8 [De profundis] second version	15	5
	No 9 La lampe du temple – Andante lagrimoso first version	15	6
	No 10 [Hymne]	15	7
	No 11 [Bénédiction] second version of S171d/1	15	8
S172b	Stabat mater not before 1847	14	18

S173	Harmonies poétiques et religieuses No 2: 1840; remainder 1845 to 1852; <i>first published in this final form in 1853</i>	
	No 1 Invocation	13 7
	No 2 Ave Maria	13 8
	No 3 Bénédiction de Dieu dans la solitude	13 9
	No 4 Pensée des morts	13 10
	No 5 Pater noster	13 11
	No 6 Hymne de l'Enfant à son réveil	13 12
	No 7 Funérailles	14 1
	No 8 Miserere d'après Palestrina	14 2
	No 9 [Andante lagrimoso]	14 3
	No 10 Cantique d'amour	14 4
S174i	Berceuse 1854; <i>first version</i>	2 23
S174ii	Berceuse 1863; <i>second version</i>	12 5

LARGE-SCALE ORIGINAL PIANO WORKS

S175	Légendes <i>circa 1860/3; No 2bis: circa 1863</i>	
	No 1 St François d'Assise – La prédication aux oiseaux	12 3
	No 2 St François de Paule marchant sur les flots	12 4
	No 2bis St François de Paule marchant sur les flots <i>simplified version</i>	82 6
S175a	Grand solo de concert 1850; <i>first version</i> <i>prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard</i>	80 3
S176	Grosses Konzertsolo 1849/50	16 7
S176a	Wilde Jagd – Scherzo 1851; <i>first version of Scherzo und Marsch</i>	92 32
S177	Scherzo und Marsch 1851/4	21 1
S178	Sonate 'Piano Sonata in B minor' <i>sketched 1851, composed 1852/3, published 1854</i>	
	Lento assai	17 1
	Allegro energico	17 2
	Grandioso	17 3
	third theme melody	17 4
	codetta	17 5
	development	17 6
	Andante sostenuto	17 7
	fugato	17 8
	recapitulation	17 9
	Più mosso	17 10
	second subject reprise	17 11
	Stretta	17 12
	slow movement theme	17 13
S179	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 'Präludium nach Johann Sebastian Bach' 1859	16 2
S180	Variationen über das Motiv von Bach 1862; <i>basso continuo des erster Satzes seiner</i> <i>Kantate 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' und des Crucifixus der b-Moll Messe</i>	16 3
S181	Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel <i>Almira</i> 1879 LISZT / HANDEL	37 6

LATER CHARACTER PIECES

S182	Ave Maria 'Die Glocken von Rom' 1862; in <i>E major</i>	⓫ 1
S182a	Magnificat 1862; first version of <i>Alleluia</i> , S183/1	⓫ 7
S183/1	Alleluia 1862	⓫ 5
S183/2	Ave Maria d'Arcadet 1862; in <i>F major</i>	⓫ 6
S184	Urbi et orbi – Bénédiction papale 1864	⓫ 19
S185	Vexilla regis prodeunt 1864	⓫ 20
S185a	Weihnachtsbaum 1876; the <i>Paris manuscripts</i> ; prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard	
	No 1 Psallite – Altes Weihnachtslied	⓫ 2
	No 2 O heilige Nacht	⓫ 3
	No 3 Die Hirten an der Krippe 'In dulci iubilo'	⓫ 4
	No 4 Adeste fideles, gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige	⓫ 5
	No 5 Scherzoso	⓫ 6
	No 6 Réveille-Matin 'Wecker' – Carillon, first version	⓫ 7
	No 7 Schlummerlied	⓫ 8
	No 8 'Alt-provenzalische Noël'	⓫ 9
	No 9 'Abendglocken, first version'	⓫ 10
	No 10 'Ehemals, first version'	⓫ 11
	No 11 Ungarisch	⓫ 12
	No 12 Polnisch	⓫ 13
S186	Weihnachtsbaum first sketched 1866; completed 1876; published 1882	
	No 1 Psallite – Altes Weihnachtslied	⓫ 1
	No 2 O heilige Nacht! – Weihnachtslied nach einer alten Weise	⓫ 2
	No 3 Die Hirten an der Krippe – In dulci iubilo	⓫ 3
	No 4 Adeste fideles – Gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige	⓫ 4
	No 5 Scherzoso – Man zundet die Kerzen des Baumes an	⓫ 5
	No 6 Carillon	⓫ 6
	No 7 Schlummerlied	⓫ 7
	No 8 Altes provenzalisches Weihnachtslied	⓫ 8
	No 9 Abendglocken	⓫ 9
	No 10 Ehemals!	⓫ 10
	No 11 Ungarisch	⓫ 11
	No 12 Polnisch	⓫ 12
S186/7a	Schlummerlied 1882; version for <i>Lachmund</i>	⓫ 15
S187	Sancta Dorothea 1877	⓫ 14
S187a/i	Resignazione circa 1877; first version	⓫ 5
S187a/ii	Resignazione – Ergebung 1877; second version	⓫ 12
S188	In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi 1880	⓫ 13
S189	Klavierstück 1866; in <i>A flat major</i>	⓫ 7
S189a	Klavierstück in <i>A flat major</i> , No 2	⓫ 21
S189b	Klavierstück in <i>D flat major</i>	⓫ 20
S190	Un portrait en musique de la Marquise de Blocqueville 1869	
	Tempo rubato HERZ	⓫ 10
	Lento e religioso PLANTÉ	⓫ 11
	Même mouvement mais avec incertitude	⓫ 12
S191i	Nocturne 1872; <i>Impromptu</i> , first version; formerly catalogued as S190a	⓫ 6
S191ii	Impromptu 1872	⓫ 6

S192	Fünf Klavierstücke		
	<i>No 1</i> E major 1865		19 12
	<i>No 2</i> A flat major 1865		19 13
	<i>No 3</i> F sharp major 1873		19 15
	<i>No 4</i> F sharp major 1876		19 17
	<i>No 5</i> Sospiri! 1879		19 9
S193	Klavierstück 1854; in F sharp major		19 11
S194	Mosonyi Grabgeleit – Mosonyi Gyázmenete 1870		19 27
S195	Dem Andenken Petőfi's – Petőfi Szellemének 1877		19 28
S195a	Schlummerlied im Grabe 1874; <i>Première Élégie, first version</i>		26 16
S196	Première élégie 1874		17 14
S196a	Entwurf der Ramann-Elegie 1877; <i>Zweite Elegie, first draft</i>		26 17
S197	Zweite Elegie 1877		17 15
S197a	Toccata circa 1875/81		19 4
S197b	National Hymne 'Kaiser Wilhelm!' 1876		26 19
S198	Wiegenlied – Chant du berceau 1881		19 6
S199	Trübe Wolken – Nuages gris 1881		19 2
S199a	La lugubre gondola 1882; <i>first Venice manuscript</i>		89 21
S200/1	Die Trauergondel – La lugubre gondola I 1882		19 18
S200/2	Die Trauergondel – La lugubre gondola II 1885		19 19
S201	RW – Venezia 1883		19 20
S202	Am Grabe Richard Wagners 1883		19 21
S203i	Schlaflos! Frage und Antwort – Nocturne nach einem Gedicht von A Raab 1883		19 1
S203ii	Schlaflos! 1883; <i>alternative text</i>		19 10
S204	Recueillement – Vincenzo Bellini in memoriam 1877		19 3
S205	Historische ungarische Bildnisse 1885		
	<i>No 1</i> Széchényi István		11 6
	<i>No 2</i> Eötvös József		11 7
	<i>No 3</i> Vörösmarty Mihály		11 8
	<i>No 4</i> Teleki László		11 9
	<i>No 5</i> Deák Ferenc		11 10
	<i>No 6</i> Petőfi Sándor		11 11
	<i>No 7</i> Mosonyi Mihály		11 12
S205a	Historische ungarische Bildnisse 1885; <i>final order, with the revised coda to No 7</i>		
	<i>No 1</i> Széchényi István		84 3
	<i>No 2</i> Deák Ferenc		84 4
	<i>No 3</i> Teleki László		84 5
	<i>No 4</i> Eötvös József		84 6
	<i>No 5</i> Vörösmarty Mihály		84 7
	<i>No 6</i> Petőfi Sándor		84 8
	<i>No 7ii</i> Mosonyi Mihály		84 9
S206	Trauervorspiel und Trauermarsch 1885		
	Trauervorspiel		19 29
	Trauermarsch		19 30
S207	En rêve – Nocturne 1885		19 14
S207a	Prélude à la Polka de Borodine 1880 LISZT / BORODIN		53 7
S208	Unstern! – Sinistre – Disastro after 1880		19 7

WORKS IN DANCE FORMS

S208a	Walzer <i>circa 1823, in A major</i>	① 2
S209	Grande Valse di bravura 'Le bal de Berne' 1836; <i>first version</i>	⑧ 15
S209a	Waltz 1840; <i>in E flat major</i>	② 16
S210	Valse mélancolique 1839; <i>first version</i>	⑧ 4
S210a	Valse mélancolique <i>circa 1840 ?; intermediate version</i>	⑧ 9
S210b	Valse in A major 1830s	⑧ 2
S211	Ländler 1843; <i>in A flat major</i>	② 7
S211a	Ländler in D major 1879	⑧ 3
S212a	Valse de Marie 1842; <i>Mariotte</i>	④ 13
S212i	Petite valse favorite 1842; <i>first version</i>	⑧ 3
S212ii	Petite valse favorite <i>second version; 1842, revised 1843</i>	② 2
S213	Valse-Improptu 1842/52	② 9
S213a	Valse-Improptu <i>circa 1880; with later additions</i>	⑧ 8
S213 bis	Valse-Improptu ?1870s; <i>édition facilitée</i>	③ 16
S214/1	Valse de bravoure <i>circa 1835/ circa 1850</i>	② 11
S214/2	Valse mélancolique 1839/50	② 10
S214/3	Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina de Donizetti 1842 <i>revised c1850 LISZT / DONIZETTI</i>	④ 7
S214a	Carrousel de Madame P-N <i>circa 1875/81</i>	① 8
S215/1	Valse oubliée No 1 1881	② 13
S215/2	Valse oubliée No 2 1883	② 1
S215/3	Valse oubliée No 3 1883	② 3
S215/3a	Troisième Valse oubliée 1883; <i>with alternative conclusion</i>	③ 6
S215/4	Valse oubliée No 4 <i>circa 1884</i>	② 5
S215a	Dritter Mephisto-Walzer 1883; <i>first draft</i>	⑧ 13
S216	Dritter Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 3' 1883	② 4
S216a	Bagatelle sans tonalité <i>circa 1885</i>	② 12
S216b	Vierter Mephisto-Walzer 1885; <i>first version</i>	⑧ 7
S217i	Mephisto-Polka 1883	② 10
S217ii	Mephisto-Polka 1883; <i>alternative text</i>	⑧ 7
S218	Galop 1846; <i>in A minor</i>	② 5
S219	Grand galop chromatique 1838; <i>with later additions</i>	② 4
S219 bis	Grand galop chromatique <i>circa 1840; simplified version</i>	③ 7
S220	Galop de bal <i>circa 1840</i>	② 17
S221	Mazurka brillante 1850	② 3
S221a	Mazurka in F minor <i>date unknown; doubtful attribution</i>	⑧ 26
S223	Deux Polonaises 1851 Polonaise mélancolique in C minor ② 8 Polonaise in E major ② 9	
S224	Csárdás macabre 1881; <i>with later additions</i>	② 9
S225/1	Csárdás 1882	② 7
S225/2	Csárdás obstinée 1882	② 8
S226	Festvorspiel 1856	② 11
S226a	Marche funèbre 1827	⑧ 6
S227	Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag 1849; <i>first version</i>	② 7
S228i	Huldigungsmarsch 1853; <i>first version</i>	③ 8
S228ii	Huldigungsmarsch 1853/8; <i>second version</i>	② 4
S229	Vom Fels zum Meer! 1853/6	② 8
S229a	Ungarischer Marsch in B flat major 1859	⑩ 11
S230	Bülow-Marsch 1883	② 9
S230a	Festpolonaise 1876	② 6
S231	Heroischer Marsch im ungarischem Stil 1840	② 12
S232	Seconde Marche hongroise – Ungarischer Sturmmarsch 1843; <i>first version</i>	② 5
S233	Ungarischer Geschwindmarsch 1870	② 7
S233a	Siegesmarsch <i>circa 1870 ?</i>	② 6
S233b	Marche hongroise 1844	② 18

WORKS ON NATIONAL THEMES

S234	Hussitenlied 1840; Liszt believed the melody to be 'aus dem 15. Jabrbundert' KROV	30	8
S235	God save the Queen 1841	30	2
S236/1	Faribolo pastour – Chanson tirée du poème de Françonetto de Jasmin 1844	8	13
S236/2	Chanson du Béarn 1844	8	14
S237	La Marseillaise circa 1872	30	12
S238	La cloche sonne circa 1850?	30	14
S239	Vive Henri IV circa 1870/80?	30	13
S240i	Gaudeamus igitur – Paraphrase 1843; first version	29	1
S240ii	Gaudeamus igitur – Paraphrase 1853; second version	87	1
S241	Two Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bihari 'Zum Andenken' 1828		
	Kinizsi nótája	2	14
	Lassú magyar	2	15
S241a	Ungarischer Romanzero 1853; prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard		
	No 1 F minor	35	1
	No 2 A minor	35	2
	No 3 A minor	35	3
	No 4 A minor	35	4
	No 5 D minor	35	5
	No 6 A major	35	6
	No 7 A major	35	7
	No 8 D minor	35	8
	No 9 A major	35	9
	No 10 G minor	35	10
	No 11 F major	35	11
	No 12 C major	35	12
	No 13 F sharp minor	35	13
	No 14 D major	35	14
	No 15 D major	35	15
	No 16 C major	35	16
	No 17 A major	35	17
	No 18 A major	35	18
S241b	Magyar tempo 1840	88	7
S242	Magyar Dalok & Magyar Rapszodiák 1846		
	No 1 C minor <i>Lento</i>	31	1
	No 2 C major <i>Andantino</i>	31	2
	No 3 D flat major <i>Sebr langsam</i>	31	3
	No 4 C sharp major <i>Animato</i>	31	4
	No 5 D flat major <i>Tempo giusto</i>	31	5
	No 6 G minor <i>Lento – Allegretto</i>	31	6
	No 7 E flat major <i>Andante cantabile quasi adagio</i>	31	7
	No 8 F minor <i>Lento</i>	31	8
	No 9 A minor <i>Lento – Quasi Presto</i>	31	9
	No 10 D major <i>Adagio sostenuto a capriccio</i>	31	10
	No 11 B flat major <i>Andante sostenuto – Allegretto</i>	31	11
	No 12 G minor 'Héroïde élégiaque' <i>Mesto – Adagio dolente</i>	31	12
	No 13 A minor 'Rákóczi-Marsch' <i>Tempo di Marcia (Animato)</i>	31	13
	No 14 A minor <i>Lento a capriccio – Andante sostenuto</i>	31	14
	No 15 D minor <i>Lento (Tempo e Stilo Zingarese)</i>	31	15
	No 16 E major <i>Preludio – Andante deciso, sempre ben marcato il tempo</i>	32	1
	No 17 A minor <i>Andante sostenuto – Friska (Vivace)</i>	32	2
	No 18 C sharp minor <i>Introduction – Adagio – Un poco più lento</i>	32	3
	No 19 F sharp minor <i>Lento patetico – Adagio malinconico assai</i>	32	4
	No 20 G minor 'Rumanian Rhapsody' <i>Allegro vivace – Presto e staccato</i>	32	5
	No 21 E minor <i>Lento (Tempo di marcia funebre)</i>	32	6
	No 22 E flat major 'Pester Carneval' <i>Moderato a capriccio</i>	32	7
S242/13a	Ungarische National-Melodie circa 1846; Rákóczi-Marsch, Magyar rapszódia No 13a	81	18
S242a	Rákóczi-Marsch 1839/40; first version	30	15
S243	Ungarische Nationalmelodien circa 1840		
	Tempo giusto	30	4
	Animato	30	5
	Prélude – Allegretto	30	6

S243a	Célèbre mélodie hongroise <i>after 1866</i>	89	17
S243 bis	Ungarische National-Melodien (In leichten Style bearbeitet) <i>circa 1843</i>		
	No 1 D major	81	15
	No 2 C major	81	16
	No 3 B flat major	81	17
S244	Hungarian Rhapsodies <i>circa 1847 to 1885</i>		
	<i>Nos 1 to 15 published 1853; Nos 16 and 17 1882; Nos 18 and 19 1885</i>		
	No 1 in E major Rapsodie hongroise I	33	1
	No 2 in C sharp minor/F sharp major, with cadenza for Raab Rapsodie hongroise II	33	2
	No 3 in B flat minor Rapsodie hongroise III	33	3
	No 4 in E flat major Rapsodie hongroise IV	33	4
	No 5 in E minor Rapsodie hongroise V 'Héroïde-élégiaque'	33	5
	No 6 in D flat major/B flat major Rapsodie hongroise VI	33	6
	No 7 in D minor Rapsodie hongroise VII	33	7
	No 8 in F sharp minor Rapsodie hongroise VIII	33	8
	No 9 in E flat major Rapsodie hongroise IX 'Le carnaval de Pest'	33	9
	No 10 in E major Rapsodie hongroise X	34	1
	No 11 in A minor/F sharp major Rapsodie hongroise XI	34	2
	No 12 in C sharp minor/D flat major Rapsodie hongroise XII	34	3
	No 13 in A minor Rapsodie hongroise XIII	34	4
	No 14 in F major Rapsodie hongroise XIV	34	5
	No 15 in A minor Rapsodie hongroise XV 'Rákóczi-Marsch'	34	6
	No 16 in A minor (second version) Rapsodie hongroise XVI	34	7
	No 17 in D minor Rapsodie hongroise XVII	34	8
	No 18 in F sharp minor (with final version of coda) Rapsodie hongroise XVIII	34	9
	No 19 in D minor Rapsodie hongroise XIX d'après les <i>Csárdás nobles</i>	34	10
S244/2 bis	Rapsodie hongroise II 1885; <i>alternative text</i>	87	2
S244/10 bis	Rapsodie hongroise X 1847; <i>alternative text</i>	87	3
S244/15 bis	Rapsodie hongroise XV <i>circa 1847; alternative text</i>	87	4
S244/16i	Magyar Rapszódia 'Rapsodie hongroise XVI' 1882; <i>first version</i>	87	5
S244/18i	Rapsodie hongroise XVIII <i>circa 1883; with first version of coda</i>	87	6
S244/18ii	Rapsodie hongroise XVIII <i>circa 1883; with second version of coda</i>	87	8
S244a	Rákóczi-Marsch nach der Orchesterbearbeitung 1871; <i>from the orchestral version</i>	22	11
S244b	Rákóczi-Marsch 1871; <i>simplified transcription of the orchestral version</i>	83	2
S244c	Rákóczi-Marsch (version populaire)	53	10
S245	Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal 1872		
	No 1 Lásan <i>Lento</i>	11	1
	No 2 Méréskélve <i>Allegretto</i>	11	2
	No 3 Lásan <i>Andante</i>	11	3
	No 4 Kissé élénken <i>Vivace</i>	11	4
	No 5 Búsongva <i>Lento</i>	11	5
S246	Pusztá Wehmut – A pusztá keserve <i>published 1885</i>	11	13
S248i	Canzone napoletana 1842; <i>first version</i>	30	3
S248ii	Canzone napoletana – Notturmo 1842; <i>second version</i>	30	7
S249	Glanes de Woronince 1847/8		
	Ballade ukrainne <i>Dumka</i>	30	9
	Mé lodies polonaises	30	10
	Complainte <i>Dumka</i>	30	11
S249a	Mé lodie polonaise <i>circa 1833 ?; short draft</i>	82	5
S249b	Dumka 1871	88	4
S249c	Air cosaque ? <i>circa 1871</i>	88	5
S249d	Соловей (Solovei) 'Le rossignol' 1842; <i>Air russe; first version LISZT / ALYABYEV</i> <i>formerly S250a</i>	29	8
S250	Deux Mé lodies russes 'Arabesques' 1842 LISZT /		
	Соловей (Solovei) 'Le rossignol' ALYABYEV <i>second version</i>	53	1
	Chanson bohémienne BULAKHOV	53	2
S251	Abschied – Russisches Volkslied 1885	19	22
S252	Rondeau fantastique sur un thème espagnol 'El contrabandista' 1836	36	6
S252a/i	La romanca <i>c1840; first version</i>	36	2
S252a/ii	La romanca <i>c1852; second version</i>	36	4
S253	Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen 1845	36	1
S254	Rapsodie espagnole <i>c1863</i>	36	3

Organ & Harmonium

S262	Ora pro nobis – Litanei 1864	25	10
S265	Gebet 1869	25	9

Recitations

S346	Lenore 1858/60	93	1
S348	Der traurige Mönch 1860	93	2
S349	A holt költő szerelme (The Dead Poet's Love) 1874	93	4
S350	Слыной Слепой (The Blind Man) 1875	93	5

ARRANGEMENTS, FANTASIES, TRANSCRIPTIONS &c

including alternative versions of original works

Piano & orchestra

- S365 **Grand solo de concert** *circa 1850; score prepared from manuscript sources by Leslie Howard*
 Allegro energico – Patetico – Agitato 96 10
 Grandioso 96 11
 Più mosso – Stretta 96 12
 Andante, quasi marcia funèbre – Tempo giusto. Moderato – Allegro con bravura 96 13
- S365a **Hexaméron – Morceau de concert 'Grandes Variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini'** *circa 1839; score prepared from manuscript sources by Leslie Howard; movements 6, 8, 9, 11, 12 orchestrated by Leslie Howard*
 Extrêmement lent 96 14
 Tema *Allegro marziale* 96 15
 Variation 1 *Ben marcato* 96 16
 Variation 2 *Moderato* 96 17
 Variation 3 di bravura *Allegro animato* 96 18
 Ritornello 96 19
 Variation 4 *Legato e grazioso* 96 20
 Variation 5 *Vivo e brillante* 96 21
 Interlude 1 *Fuocoso, molto energico – Lento, quasi recitativo* 96 22
 Variation 6 *Largo* 96 23
 Interlude 2 [*listesso tempo*] 96 24
 Finale *Molto vivace quasi prestissimo* 96 25
 Finale *Allegro animato* 96 26
- S365b **Concerto pathétique in E minor** 1885/6; *version for piano and orchestra by Liszt and Eduard Reus*
 Allegro energico ed appassionato, ma non troppo presto – Patetico – Agitato 98 1
 Grandioso, un poco meno allegro – Andante 98 2
 Andante sostenuto 98 3
 Allegro agitato assai – Più moderato 98 4
 Più mosso – Stretta 98 5
 Lento quasi marcia funèbre – Andante sostenuto – Allegro mosso 98 6
- S366 **Grosse Fantasie 'Wanderer'** 1851 SCHUBERT
 Allegro con fuoco ma non troppo 97 14
 Adagio 97 15
 Presto 97 16
 Allegro 97 17
- S367 **C M von Webers Polonaise brillante** 1848/52
 Introduzione *Adagio* – Quasi andante – Animato 96 27
 Tempo di Polacca 96 28
- S367a **Konzertstück in F minor** *circa 1872; Liszt's version of the solo part* WEBER
 Larghetto affettuoso 98 7
 Allegro passionato – Adagio 98 8
 Tempo di marcia 98 9
 Più mosso – Presto gioioso 98 10

Piano solo—Paraphrases, Operatic Fantasies &c

- KORNÉL ÁBRÁNYI (1822–1903)
- S383a **Virag dál ‘Chant des fleurs’** 1881 (53) [11]
- S384 **Mazurka par un amateur de St Pétersbourg** *circa 1868* (53) [6]
- S384a **Variations ‘Tiszántúli szép léány’** 1846 (91) [13]
- DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER (1782–1871)
- S385a **Tyrolean Melody from the opera *La fiancée* by Auber** *published 1856* (44) [5]
- S385i **Grande fantaisie sur la tyrolienne de *La fiancée*** 1829; *first version* (47) [1]
- S385iii **Souvenir de *La fiancée* – Grande fantaisie sur La tyrolienne de l’opéra *La fiancée* d’Auber** 1842; *third version* (45) [2]
- S386i **Tarantella (di bravura) d’après la Tarantelle de *La muette de Portici* d’Auber** 1846; *first version* (45) [4]
- S386iii **Tarentelle (di bravura) d’après la Tarentelle de *La muette de Portici* d’Auber** *version for Sophie Menter; 1869* (44) [6]
- S387 **Prière et Berceuse de *La muette de Portici* d’Auber** *after 1846?*
- No 1* Introduction (38) [7]
- No 2* Prière (38) [8]
- No 3* Berceuse (38) [9]
- S387a **Klavierstück über ein fremdes Thema** *origin unknown, formerly misattributed to Auber* (38) [10]
- LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
- S388 **Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven [Ruines d’Athènes]** 1846 (49) [11]
- S388a **Marche turque des *Ruines d’Athènes*** 1846 (49) [1]
- S388b **Fantasia über Motive aus Beethovens *Ruinen von Athen*** *c1837; first version* (69) [6]
- S389 **Fantasia über Motive aus Beethovens *Ruinen von Athen*** *circa 1852* (49) [5]
- S389a **Cadenza for the 1st movement of Beethoven’s Piano Concerto No 3** 1879 (67) [6]
- VINCENZO BELLINI (1801–1835)
- S390i **Réminiscences des *Puritains* – Grande fantaisie sur des thèmes de l’opéra de Bellini** 1836; *first version* (43) [1]
- S390ii **Réminiscences des *Puritains* – Grande fantaisie sur des thèmes de l’opéra de Bellini** *circa 1837; second version* (48) [3]
- S391 ***I puritani* – Introduction et Polonaise de l’opéra de Bellini** 1840 (44) [8]
- S392 **Hexaméron – Morceau de Concert ‘Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des *Puritains* de Bellini’** 1837; *composées pour le Concert de Mme la Princesse Belgiojoso au Bénéfice des pauvres*
- Introduction *Extrêmement lent* (51) [1]
- Tema *Allegro marziale* (51) [2]
- Variation I *Ben marcato* THALBERG (51) [3]
- Variation II *Moderato* (51) [4]
- Variation III *di bravura* PIXIS – Ritornello LISZT (51) [5]
- Variation IV *Legato e grazioso* HERZ (51) [6]
- Variation V *Vivo e brillante* CZERNY – *Fuocoso molto energico* LISZT (51) [7]
- Variation VI *Largo* CHOPIN – [coda] LISZT (51) [8]
- Finale *Molto vivace quasi prestissimo* (51) [9]
- S393i **Fantaisie sur des motifs favoris de l’opéra *La sonnambula* de Bellini** 1841; *first version* (47) [4]
- S393ii **Fantaisie sur des motifs favoris de l’opéra *La sonnambula* de Bellini** *circa 1839; second version* (46) [3]
- S393iii ***Sonnambula* (de Bellini) – Grosse Concert-Fantasia** 1874; *third version* (44) [9]
- S394 **Réminiscences de *Norma* de Bellini – Grande fantaisie** 1841 (38) [11]
- HECTOR BERLIOZ (1803–1869)
- S395 **L’idée fixe – Andante amoroso d’après une mélodie de Berlioz** 1846 (52) [8]
- S396 **Bénédiction et Serment – Deux motifs de *Benvenuto Cellini* de Berlioz** 1852 (37) [7]

- GAETANO DONIZETTI (1797–1848)
- S397 **Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti** 1835/6 38 2
- S398 **Marche et Cavatine de Lucia di Lammermoor de Donizetti** 1835/6 38 3
- S399 **Nuits d'été à Pausilippe – Trois amusements sur des motifs de l'album de Donizetti** 1838
- Barcajuolo – Barcarola 61 1
- L'alito di bice – Notturmo 61 2
- La torre di Biasone – Canzona napoletana 61 3
- S399a **Fantaisie sur des motifs de l'opéra Lucrezia Borgia de G Donizetti** 46 5
1840; first version of Réminiscences de Lucrezia Borgia, 2de partie
- S400 **Réminiscences de Lucrezia Borgia – Grande fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra de Donizetti** 1848
- Trio du seconde acte 43 6
- Chanson à boire (Orgie) 43 7
- S400a **Spirto gentil aus der Oper La favorite von Donizetti** *circa 1840* 40 1
- S401 **Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina de Donizetti** 1842 46 1
- S402 **Marche funèbre de l'opéra Dom Sébastien de Donizetti** 1844 40 2
- GIUSEPPE DONIZETTI (1788–1856)
- S403 **La marche pour le sultan Abdul Médjid-Khan** 1847 LISZT / DONIZETTI 29 3
- S403 bis **Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan** 1848; *simplified version* LISZT / DONIZETTI 85 6
- ERNST, DUKE OF SACHSEN-COBURG-GOTHA (1818–1893)
- S404 **Halloh! – Jagdchor und Steyrer aus der Oper Tony** 1849 38 4
- FERENC ERKEL (1810–1893)
- S405 **Schwanengesang und Marsch aus Erkels Oper Hunyadi László** 1847 42 4
- COUNT LEO FESTETICS (1800–1884)
- S405a **Pásztor Lakodalmas – Mélodies hongroises** 1858; *elaborations* 88 8
- MIKHAIL GLINKA (1804–1857)
- S406i **Marche des Tcherkesses de l'opéra Rouslan et Loudmila** 1843; *first version* 47 5
- S406ii **Tscherkesenmarsch aus Glinkas Oper Russlan und Ludmilla** 37 5
1843, 1875; second version
- CHARLES GOUNOD (1818–1893)
- S407 **Valse de l'opéra Faust de Ch. Gounod** 1861 37 8
- S408 **Les Sabéennes – Berceuse de l'opéra La reine de Saba** *published 1865* 40 10
- S409 **Les adieux – Réverie sur un motif de l'opéra Roméo et Juliette de Gounod** 1867 42 3
- FRONTAL HALÉVY (1799–1862)
- S409a **Réminiscences de La juive – Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra de Halévy** 1835 45 5
- FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)
- S410 **Konzertparaphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elftentreigen aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum** 1849/50 49 4
- GIUSEPPE SAVERIO RAFFAELE MERCADANTE (1795–1870)
- S411 **Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante** 1838
- La primavera – Canzonetta 60 13
- Il galop 60 14
- Il pastore svizzero – Tirolese 60 15
- La serenata del marinaro 60 16
- Il brindisi – Rondoletto 60 17
- La zingarella spagnola – Bolero 60 18

- GIACOMO MEYERBEER (1791–1864)
- S412i **Réminiscences des Huguenots – Grande fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra de Meyerbeer** 1836; first version 45 1
- S412ii **Fantaisie dramatique sur les Huguenots de Meyerbeer** circa 1837; second version 47 3
- S412iii **Réminiscences des Huguenots – Grande fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra de Meyerbeer** 1842; third version 44 1
- S412a 413 **Réminiscences de Robert le Diable – Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra de Meyerbeer** No 1: c1846; No 2: 1841
- No 1 Cavatine S412a 42 1
- No 2 Valse infernale S413 42 2
- S414 **Illustrations du Prophète de Meyerbeer** 1849/50
- Prière – Hymne triomphal – Marche du sacré 39 1
- Les patineurs *Scherzo* 39 2
- Pastorale – Appel aux armes 39 3
- S415 **Illustrations de l'opéra L'Africaine de Meyerbeer** 1865
- Prière des matelots 'Ô grand Saint Dominique' 38 5
- Marche indienne 38 6
- S416 **Le moine** 1841 94 7
- MIHÁLY MOSONYI (1815–1870)
- S417 **Fantaisie sur l'opéra hongroise Szép Ilonka de Mihály Mosonyi** 1867 40 11
- WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)
- S418 **Réminiscences de Don Juan de Mozart – Grande fantaisie** 1841, 1877 37 2
- GIOVANNI PACINI (1796–1867)
- S419 **Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra Niobe de Pacini – Divertissement sur la cavatine 'I tuoi frequenti palpiti'** 1835/6 46 1
- NICOLÒ PAGANINI (1782–1840)
- S420 **Grande fantaisie di bravura sur La Clochette de Paganini** circa 1832 82 1
- JOSEPH JOACHIM RAFF (1822–1882)
- S421 **Andante finale und Marsch aus der Oper König Alfred von Joachim Raff** 1853
- Andante finale 44 2
- Marsch 44 3
- GIOACCHINO ROSSINI (1792–1868)
- S421a **Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe** 1830 86 4
- S422i **La serenata e l'orgia – Grande fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini 'Première grande fantaisie'** 1836; first version 86 3
- S422ii **La serenata e l'orgia – Grande fantaisie sur des motifs de Soirées musicales** 1835/6; second edition 81 11
- S423 **La pastorella dell' Alpi e Li marinari – Deuxième fantaisie sur des motifs des Soirées musicales** 1835/6 81 12
- S424 **Soirées musicales de Rossini** 1837
- No 1 La promessa – Canzonetta 80 1
- No 2 La regata veneziana – Notturmo 80 2
- No 3 L'invito – Bolero 80 3
- No 4 La gita in gondola – Barcarola 80 4
- No 5 Il rimprovero – Canzonetta 80 5
- No 6 La pastorella dell' Alpi – Tirolese 80 6
- No 7 La partenza – Canzonetta 80 7
- No 8 La pesca – Notturmo 80 8
- No 9 La danza – Tarantella 80 9
- No 10 La serenata – Notturmo 80 10
- No 11 L'orgia – Arietta 80 11
- No 12 Li marinari – Duetto 80 12

- FRANZ PETER SCHUBERT (1797–1828)
- S425 **Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert** 1838/9; first version
- | | | |
|--|----|----|
| No 1 Andante | 71 | 1 |
| No 2 Marche hongroise first Diabelli version | 71 | 2 |
| No 2ii Marche hongroise circa 1840; Lucca edition | 72 | 5 |
| No 2iii Marche hongroise (Fr. Schubert) circa 1840; Ricbault edition | 75 | 19 |
| No 2iv Marche hongroise 1879; version for Sophie Menter | 71 | 7 |
| No 2v Marche hongroise (Fr. Schubert) 1879; 'Troisième Édition' | 74 | 16 |
| No 2vi Marche hongroise (Fr. Schubert) 1879; 'Troisième édition', alternative text | 78 | 16 |
| No 3 Allegretto | 71 | 3 |
- S425 bis **Schuberts Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement zu vier Händen** 1846; facilitated version of S425, 'auf eine neue leichtere Art gesetzt'
- | | | |
|---|----|---|
| Andante | 73 | 5 |
| Marcia 'Marche hongroise' second Diabelli Edition | 73 | 6 |
| Allegretto | 73 | 7 |
- S426 **Franz Schuberts Märsche für das Pianoforte übertragen** 1846
- | | | |
|--------------------------------------|----|---|
| Trauermarsch – Grande marche funèbre | 72 | 1 |
| Grande marche | 72 | 2 |
| Grande marche caractéristique | 72 | 3 |
- S426a **Marche militaire (Franz Schubert) – Grande paraphrase de concert** circa 1870? 72 4
- S427 **Soirées de Vienne – Valses-caprices d'après Fr. Schubert** 1852
- | | | |
|--|----|----|
| No 1 A flat major | 70 | 1 |
| No 2 A flat major | 70 | 2 |
| No 3 E major | 70 | 3 |
| No 4 D flat major | 70 | 4 |
| No 5 G flat major | 70 | 5 |
| No 6 A minor | 70 | 6 |
| No 6ii A minor 1869; version for Sophie Menter | 71 | 6 |
| No 6iii A minor 1879; second edition | 78 | 17 |
| No 7 A major | 70 | 7 |
| No 8 D major | 70 | 8 |
| No 9 A flat major | 70 | 9 |
- MARIANO SORIANO FUERTES Y PIQUERAS (1817–1880)
- S428 **Feuille morte – Élégie d'après Soriano** c1845 36 5
- PYOTR TCHAIKOVSKY (1840–1893)
- S429 **Polonaise aus Tschaikowskys Oper Jewgeny Onegin** 1879 37 4
- JÁNOS VÉGH (1845–1918)
- S430 **Valse de concert d'après la Suite en forme de valse de J. de Végh** 1882 53 15
- GIUSEPPE VERDI (1813–1901)
- S431a **Ernani de Verdi – Première paraphrase de concert** 1847 47 2
prepared from Liszt's manuscript by Leslie Howard
- S431i **Salve Maria! de l'opéra de Verdi: Jérusalem (I Lombardi)** first version; 1848 43 2
- S431ii **Salve Maria de l'opéra de Verdi Jérusalem** circa 1882 44 7
- S432 **Ernani de Verdi – [Deuxième] Paraphrase de Concert** 1859 41 3
- S433 **Miserere du Trovatore de Verdi – Paraphrase de Concert** 1859 41 4
- S434 **Rigoletto de Verdi – Paraphrase de Concert** 1859 41 5
- S435 **Finale de Don Carlos de Verdi – Coro di festa e marcia funebre** 1867/8 43 3
- S436 **Aida di Verdi – Danza Sacra e Duetto Finale** 1879 37 3
- S437i **Agnus Dei della Messa da Requiem di Giuseppe Verdi** 1877 54 10
- S438 **Réminiscences de Boccanegra de Verdi** 1882 41 6

- RICHARD WAGNER (1813–1883)
- S439 Phantasiestück über Motive aus *Rienzi* von Richard Wagner – Santo spirito cavaliere 1859 42 9
- S440 Spinnerlied aus *Der fliegende Holländer* 1860 40 4
- S441 Ballade aus *Der fliegende Holländer* von Richard Wagner 1872 40 5
- S442 Ouvertüre zu *Tannhäuser* von Richard Wagner – Konzertparaphrase 1848 48 2
- S443i Pilgerchor aus Richard Wagners *Tannhäuser* 1862; first version 40 6
- S443ii Chœur des pèlerins (Chor der älteren Pilger) aus der Oper *Tannhäuser* von Richard Wagner second version; circa 1885 43 4
- S444 O du, mein holder Abendstern – Rezitativ und Romanze aus Richard Wagners *Tannhäuser* 1849 40 7
- S445/1 Einzug der Gäste auf Wartburg 1852/75 45 3
- S445/1a Einzug der Gäste auf Wartburg – Marsch aus Richard Wagners *Tannhäuser* 1876; Neue vermehrte Ausgabe 92 3
- S445/2 Elsas Brautzug zum Münster 1852 42 5
- S446 Aus Richard Wagners *Lobengrin* 1854
Festspiel und Brautlied revised 1861 42 6
Elsas Traum 42 7
Lohengrins Verweis an Elsa 42 8
- S446/1i Festspiel und Brautlied 'Aus Richard Wagners *Lobengrin* – I' 1854; first version 46 2
- S447 Isoldens Liebestod – Schlußszene aus Wagners *Tristan und Isolde* 1867 38 1
- S448 Am stillen Herd – Lied aus Richard Wagners *Meistersinger* 1871 43 5
- S449 Aus Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*: Walhall published 1876 40 8
- S450 Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus dem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* 40 9
- CARL MARIA VON WEBER (1786–1826)
- S451 Fantasie über Themen aus Webers *Der Freischütz* 1840/1 prepared from Liszt's manuscript by Leslie Howard 48 4
- S452 Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber – Heroïde 1846/7
[Introduction] 55 6
Schwertlied 55 7
Gebet (vor der Schlacht) 55 8
Lützows wilde Jagd 55 9
- S453 'Einsam bin ich, nicht alleine' – Volkslied aus dem Schauspiel *Preciosa* von Carl Maria von Weber 1848 49 3
- S454 Carl Maria von Webers Schummerlied mit Arabesken 1848 55 5
- S455 Carl Maria von Webers Polonaise brillante Op. 72 circa 1851 79 10
- COUNT GÉZA ZICHY (1849–1924)
- S456 Valse d'Adèle pour la main gauche seul par Géza Zichy (Transcription brillant 2 mains par F. Liszt) 1877 53 13
- UNKNOWN
- S458 Rémiscences de *La Scala* 1838; prepared from Liszt's manuscript by Leslie Howard largely on *Il giuramento* by Mercadante 48 5

Piano solo—Partitions de piano, Transcriptions, Alternative versions &c

- GREGORIO ALLEGRI (1582–1652) & WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)
- S461i **À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri et Ave verum de Mozart** 1862 81 14
first version; prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard
- S461ii **À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri et Ave verum corpus de Mozart** 1862 50 1
second version
- S461a **Ave verum corpus de Mozart** *circa 1861* 54 9
- JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
- S462 **Sechs Präludien und Fugen für die Orgel-pedal und -manuel von Johann Sebastian Bach 'Für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt'** 1842/50
- No 1a* Prelude in A minor, BWV543 50 2
- No 1b* Fugue in A minor, BWV543 50 3
- No 2a* Prelude in C major, BWV545 50 4
- No 2b* Fugue in C major, BWV545 50 5
- No 3a* Prelude in C minor, BWV546 50 6
- No 3b* Fugue in C minor, BWV546 50 7
- No 4a* Prelude in C major, BWV547 50 8
- No 4b* Fugue in C major, BWV547 50 9
- No 5a* Prelude in E minor, BWV548 50 10
- No 5b* Fugue in E minor, BWV548 50 11
- No 6a* Prelude in B minor, BWV544 50 12
- No 6b* Fugue in B minor, BWV544 50 13
- S463i **Orgel-Fantasie und Fuge in g-moll von J. S. Bach** *circa 1861; first version*
- Fantasie 85 2
- Fuge 85 3
- S463ii **Fantasie und Fuge in g-moll für Orgel von Johann Sebastian Bach**
published 1863; with revisions 1872; second version
- Fantasie 50 14
- Fuge 50 15
- LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
- S463a **Symphony No 5 in C minor** 1837; *first version*
- Allegro con brio 87 1
- Andante con moto [– Più mosso – Tempo I] 87 2
- Scherzo [– Trio – Scherzo – Trio – Scherzo] 87 3
- Allegro – Tempo I – Allegro – Presto 87 4
- S463b **Symphony No 6 in F major 'Pastoral'** 1837; *first version*
- Exposition des sentiments à l'aspect des campagnes riantes 88 1
- Scène au bord du ruisseau 88 2
- Scherzo – Lustige Zusammensein der Landleute 88 3
- Grande tempête 88 4
- Sentimens de joie et de reconnaissance après la tempête 88 5
- S463c **Symphony No 6 in F major 'Pastoral'** *c1840; second version*
- Movement 5* Hirtengesang 'Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm' *Allegretto* 88 7
- S463d **Symphony No 7 in A major** 1838; *first version*
- Poco sostenuto – Vivace 89 2
- Allegretto 89 3
- Presto – Assai meno presto 89 4
- Allegro con brio 89 5
- S463e **Marche funèbre de la Symphonie heroïque de L. van Beethoven** 1841; *first version* 87 7
- S464/1 **Symphony No 1 in C major**
- Adagio molto – Allegro con brio 82 1
- Andante cantabile con moto 82 2
- Menuetto *Allegro molto e vivace* – Trio – Menuetto da capo 82 3
- Adagio – Allegro molto e vivace 82 4
- S464/2 **Symphony No 2 in D major**
- Adagio molto – Allegro con brio 83 1
- Larghetto 83 2
- Scherzo *Allegro* – Trio – Scherzo da capo 83 3
- Allegro molto 83 4
- S464/3 **Symphony No 3 in E flat major 'Eroica'**
- Allegro con brio 82 5
- Marcia funebre *Adagio assai* *second version* 82 6
- Scherzo *Allegro vivace* – Trio [– Scherzo] 82 7
- Finale *Allegro molto* – Poco andante – Presto 82 8

S464/4	Symphony No 4 in B flat major	
	Adagio – Allegro vivace	63 5
	Adagio	63 6
	Menuetto <i>Allegro vivace</i> – Trio <i>Un poco meno allegro</i>	63 7
	Allegro ma non troppo	63 8
S464/5	Symphony No 5 in C minor <i>second version</i>	
	Allegro con brio	64 1
	Andante con moto [– Più mosso – Tempo I]	64 2
	Scherzo [– Trio – Scherzo]	64 3
	Allegro – Tempo I [Scherzo] – Allegro – Presto	64 4
S464/6	Symphony No 6 in F major 'Pastoral' <i>final version</i>	
	Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande	64 5
	Szene am Bach	64 6
	Lustiges Zusammensein der Landleute	64 7
	Donner – Sturm <i>Allegro</i>	64 8
	Hirtengesang 'Frohe dankbare Gefühle nach dem Sturm' <i>Allegretto</i>	64 9
S464/7	Symphony No 7 in A major <i>second version</i>	
	Poco sostenuto – Vivace	65 1
	Allegretto	65 2
	Presto – Assai meno presto – Da capo [tutto]	65 3
	Allegro con brio	65 4
S464/8	Symphony No 8 in F major	
	Allegro vivace e con brio	65 5
	Allegretto scherzando	65 6
	Tempo di menuetto [– Trio – Menuetto]	65 7
	Allegro vivace	65 8
S464/9	Symphony No 9 in D minor 'Choral'	
	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	66 1
	Molto vivace – Presto – Da capo tutto – Coda – Presto	66 2
	Adagio molto e cantabile – Andante moderato	66 3
	Presto – Allegro assai 'Ode to Joy'	66 4
S465	Grand Septuor de L. van Beethoven 1841	
	Adagio – Allegro con brio	64 1
	Adagio cantabile	64 2
	Tempo di menuetto	64 3
	Andante con variazioni	64 4
	Scherzo. Allegro molto e vivace – Trio – Scherzo da capo	64 5
	Andante con moto alla marcia – Presto	64 6
S466i	Adelaïde de Beethoven 1839, <i>first version</i>	67 5
S466ii	Adelaïde de Beethoven 1841, <i>second version</i>	68 6
S466iii	Adelaïde von Beethoven 1839, <i>third version</i> 1847	
	Einsam wandelt dein Freund	68 1
	Cadenza ad libitum	68 2
	Einst, o Wunder!	68 3
S467	Beethovens geistliche Lieder von Gellert 1840	
	No 1 Gottes Macht und Vorsehung Op 48 No 5	68 4
	No 2 Bitten Op 48 No 1	68 5
	No 3 Busslied Op 48 No 6	68 6
	No 4 Vom Tode Op 48 No 3	68 7
	No 5 Die Liebe des Nächsten Op 48 No 2	68 8
	No 6 Die Ehre Gottes aus der Natur Op 48 No 4	68 9
S468	Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe] <i>published 1849</i>	
	No 1 Mignon Op 75 No 1	68 16
	No 2 Mit einem gemalten Bande Op 83 No 3	68 17
	No 3 Freudvoll und leidvoll Op 84b No 4	68 18
	No 4 Es war einmal ein König Op 75 No 3	68 19
	No 5 Wonne der Wehmut Op 83 No 1	68 20
	No 6 Die Trommel gerühret Op 84b No 1	68 21
S469	An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven 1849	
	No 1 Auf dem Hügel sitz' ich, spähend	68 10
	No 2 Wo die Berge so blau	68 11
	No 3 Leichte Segler in den Höhen	68 12
	No 4 Diese Wolken in den Höhen	68 13
	No 5 Es kehret der Maien, es blühet die Au	68 14
	No 6 Nimm sie hin denn, diese Lieder	68 15

- HECTOR BERLIOZ (1803–1869)
- S470 **Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz** 1833
1a Réveries *Largo* ⑤1 13
1b Passions *Allegro agitato e appassionato assai* ⑤1 14
2 Un bal *Valse, Allegro non troppo* ⑤1 15
3 Scène aux champs *Adagio* ⑤1 16
4 Marche au supplice *Allegretto non troppo* ⑤1 17
5a Songe d'une nuit du Sabbat *Larghetto* ⑤1 18
5b Allegro assai ⑤1 19
5c Allegro ⑤1 20
5d Lontano *Dies irae* ⑤1 21
5e Ronde du Sabbat ⑤1 22
- S470a **Marche au supplice de la Sinfonie fantastique (Épisode de la vie d'un artiste) de Hector Berlioz** 1865
Introduction to Movement 4 Introduction – L'idée fixe *second version* ⑥9 7
Movement 4 Marche au supplice *final version* ⑥9 8
- S471 **Ouverture des Francs-Juges de Hector Berlioz** 1833 ⑤2 9
- S472 **Harold en Italie 'Symphonie en quatre parties'** *circa 1836; published 1879*
Harold aux montagnes – Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie ④4 1
Marche de pèlerins – Chantant la prière du soir ④4 2
Sérénade – d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse ④4 3
Orgie de brigands – Souvenirs des scènes précédentes ④4 4
- S473i **Marche des pèlerins chantant la prière du soir de la Symphonie d'Harold [en Italie] composée par Berlioz** *circa 1836/7* ⑥2 2
- S473ii **Marche des pèlerins de la symphonie Harold en Italie de Berlioz** 1862; *second version* ⑥2 10
- S474 **Ouverture du Roi Lear de Hector Berlioz** 1833 ⑥2 12
- S475 **Danse [Valse] des sylphes de la Damnation de Faust de Hector Berlioz** *circa 1860* ⑥2 11
- KONSTANTIN BULHAKOV (1812–1862)
- S478i **Galop par Constantin Bulhakow arrangé par Liszt** 1843/4; *first version* ⑤3 5
- S478ii **Galop russe** 1844; *second version* ②9 9
- HANS VON BÜLOW (1830–1894)
- S479 **Dantes Sonett Tanto gentile e tanto onesta** von Hans von Bülow 1874 ⑤7 10
- FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)
- S480 **Zbiór spiewów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina** 1847/60
No 1 Życzenie 'The Maiden's Wish' Op 74 No 1 ⑥2 2
No 2 Wiosna 'Spring' Op 74 No 2 ⑥2 3
No 3 Pierścieni 'The ring' Op 74 No 14 ⑥2 4
No 4 Hulanka 'Drinking song' Op 74 No 4 ⑥2 5
No 5 Moja pieszczotka 'My darling' Op 74 No 12 *first version* ⑥2 6
No 6 Narzeczony 'The bridegroom' Op 74 No 15 ⑥2 7
- S480/5 bis **Mes joies – Nocturne d'après un chant polonais de Fr. Chopin** *after 1860* ⑥5 4
second version
- AUGUST CONRADI (1821–1873)
- S481 **Zigeuner-Polka d'August Conradi** *circa 1847* ⑤7 19
- ČEŠAR CUI (1835–1918)
- S482 **Tarentelle de César Cui** 1885 ⑤3 9
- ALEKSANDR DARGOMIŽSKY (1813–1869)
- S483 **Tarantella de Dargomijski** 1879 ⑤3 4

- FERDINAND DAVID (1810–1873)
- S484 **Bunte Reihe** 1850
- | | | |
|--|----|----|
| No 1 Scherzo in C major | 56 | 1 |
| No 2 Erinnerung in C minor | 56 | 2 |
| No 3 Mazurka in D flat major | 56 | 3 |
| No 4 Tanz in C sharp minor | 56 | 4 |
| No 5 Kinderlied in D major | 56 | 5 |
| No 6 Capriccio in D minor | 56 | 6 |
| No 7 Bolero in E flat major | 56 | 7 |
| No 8 Elegie in E flat minor | 56 | 8 |
| No 9 Marsch in E major | 56 | 9 |
| No 10 Toccata in E minor | 56 | 10 |
| No 11 Gondellied in F major | 56 | 11 |
| No 12 Im Sturm in F minor | 56 | 12 |
| No 13 Romanze in F sharp major | 56 | 13 |
| No 14 Allegro agitato in F sharp minor | 56 | 14 |
| No 15 Menuetto in G major | 56 | 15 |
| No 16 Étude in G minor | 56 | 16 |
| No 17 Intermezzo in A flat major | 56 | 17 |
| No 18 Serenade in G sharp minor | 56 | 18 |
| No 19 Ungarisch in A major | 56 | 19 |
| No 19bis Ungarisch (Liszt's fantasy on the theme of No 19) | 56 | 25 |
| No 20 Tarantelle in A minor | 56 | 20 |
| No 21 Impromptu in B flat major | 56 | 21 |
| No 22 In russischer Weise in B flat minor | 56 | 22 |
| No 23 Lied in B major | 56 | 23 |
| No 24 Capriccio in B minor | 56 | 24 |
- JOSEF DESSAUER (1798–1876)
- S485 **Dessauers Lieder** 1846
- | | | |
|-----------------|----|----|
| Lockung | 56 | 29 |
| Zwei Wege | 56 | 30 |
| Spanisches Lied | 56 | 31 |
- ERNST, DUKE OF SAXSEN-COBURG-GOTHA (1818–1893)
- S485b **Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha – Lied von Herzog Ernst (zu Saxe-Coburg-Gotha)** 1842; published 1985 57 11
- BÉNI EGRESSY (1814–1851) & FERENC ERKEL (1810–1893)
- S486 **Szózat und Ungarischer Hymnus** circa 1873 30 1
- COUNT LEO FESTETICS (1800–1884)
- S487 **Spanisches Ständchen – Mélodie von Grafen Leo Festetics** 1846 53 12
- ROBERT FRANZ (1815–1892)
- S488 **Er ist gekommen in Sturm und Regen – Lied von Robert Franz** 1848 59 1
- S489 **Zwölf Lieder von Robert Franz** 1848
- | | | |
|---|----|----|
| I. Schifflieder, Op 2. No 1 Auf geheimen Waldespfa- | 59 | 2 |
| den | | |
| No 2 Drüben geht die Sonne scheiden | 59 | 3 |
| No 3 Trübe wird's | 59 | 4 |
| No 4 Sonnenuntergang | 59 | 5 |
| No 5 Auf dem Teich | 59 | 6 |
| II. Drei Lieder. No 1 Der Schalk Op 3 No 1 | 59 | 7 |
| No 2 Meeresstille Op 8 No 2 | 59 | 8 |
| No 3a Der Bote Op 8 No 1 | 59 | 9 |
| No 3b Durch den Wald in Mondenschein Op 8 No 3 | 59 | 10 |
| III. Vier Lieder. No 1 Treibt der Sommer Op 8 No 5 | 59 | 11 |
| No 2 Gewitternacht Op 8 No 6 | 59 | 12 |
| No 3 Das ist ein Brausen und Heulen Op 8 No 4 | 59 | 13 |
| No 4 Frühling und Liebe Op 3 No 3 | 59 | 14 |
- ADALBERT VON GOLDSCHMIDT (1848–1906)
- S490 **Liebeszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium Die sieben Todsünden von Adalbert von Goldschmidt – Phantasiestück** 1880
- | | | |
|----------------|----|---|
| Liebeszene | 55 | 1 |
| Fortunas Kugel | 55 | 2 |
- CHARLES GOUNOD (1818–1893)
- S491 **Hymne à Sainte Cécile** 1866 94 6

- JOHANN, RITTER VON HERBECK (1831–1877)
- S492 **Tanzmomente von Johann Herbeck 1869**
- | | | |
|--------------------------------------|----|----|
| No 1 G major | 57 | 1 |
| No 2 A minor | 57 | 2 |
| No 3 F major | 57 | 3 |
| No 4 A major | 57 | 4 |
| No 4 A major <i>alternative text</i> | 57 | 18 |
| No 5 F major | 57 | 5 |
| No 6 D major | 57 | 6 |
| No 7 G major | 57 | 7 |
| No 8 D major | 57 | 8 |
- JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778–1837)
- S493 **Johann Nepomuk Hummels Grosses Septett (Nr. 1) 1848**
- | | | |
|--|----|----|
| Allegro con spirito | 55 | 10 |
| Menuetto o Scherzo <i>Allegro</i> – <i>Alternativo</i> | 55 | 11 |
| Andante con Variazioni | 55 | 12 |
| Finale <i>Vivace</i> | 55 | 13 |
- EDUARD LASSEN (1830–1904)
- S494i **Löse, Himmel, meine Seele – Lied von Eduard Lassen 1861; first version** 57 9
- S494iii S495 **Zwei Lieder von E. Lassen 1872; No 2: second version**
- | | | |
|--|----|----|
| No 1 Ich weil' in tiefer Einsamkeit S495 | 57 | 17 |
| No 2 Löse, Himmel, meine Seele S494iii | 57 | 16 |
- S496 **Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels *Nibelungen* und Goethes *Faust* 1878/9**
- | | | |
|---|----|----|
| Part 1 'Nibelungen'. No 1 Hagen und Kriemhild | 49 | 7 |
| No 2 Bechlarn | 49 | 8 |
| Part 2 'Faust'. No 1 Osterhymne | 49 | 9 |
| No 2 Hoffest <i>Marsch und Polonaise</i> | 49 | 10 |
- S497 **Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderóns fantastischem Schauspiel *Über allen Zauber Liebe* von Eduard Lassen circa 1882/3** 49 6
- OTTO LESSMANN (1844–1918)
- S498 **Drei Lieder aus Julius Wolffs *Tannhäuser* komponiert von Otto Lessmann circa 1882**
- | | | |
|-----------------------|----|----|
| Der Lenz ist gekommen | 57 | 13 |
| Trinklied | 57 | 14 |
| Du schaust mich an | 57 | 15 |
- FRANZ LISZT (1811–1886)
- S498a **Drei Stücke aus der Legende der heiligen Elisabeth 1857/62**
- | | | |
|------------------------|----|---|
| Orchester Einleitung | 23 | 1 |
| Marsch der Kreuzritter | 23 | 2 |
| Interludium | 23 | 3 |
- S498b **Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium *Christus* 1862/6**
- | | | |
|-----------------------------------|----|---|
| Hirtengesang an der Krippe | 23 | 4 |
| Die heiligen drei Könige – Marsch | 23 | 5 |
- S498c **Zwei Stücke aus dem Oratorium *Christus* circa 1871**
- | | | |
|------------------|----|---|
| No 1a Einleitung | 91 | 4 |
| No 1b Pastorale | 91 | 5 |
| No 2 Das Wunder | 91 | 6 |
- S498d **San Francesco – Preludio per il Cantico del Sol 1880; formerly catalogued as S499a** 25 1
- S499 **Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi 1881** 25 2
- S500 **Excelsior! – Preludio [Die Glocken des Strassburger Münsters] 1874** 26 1
- S501 **Benedictus und Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse 1867**
- | | | |
|-------------|----|----|
| Benedictus | 14 | 16 |
| Offertorium | 14 | 17 |
- S502 **Weihnachtslied 'Christus ist geboren' 1864** 18 13
- S503 **Slavimo slavno Slaveni! circa 1863** 14 9
- S504i **Ave Maria circa 1870; in D major** 14 10
- S504ii **Ave Maria circa 1872; in D flat major** 14 11

S504a	Via Crucis 1878/9	
	Introduction Vexilla regis	(18) 14
	Station 1 Jésus est condamné à mort	(18) 15
	Station 2 Jésus est chargé de sa croix	(18) 16
	Station 3 Jésus tombe pour la première fois	(18) 17
	Station 4 Jésus rencontre sa très sainte mère	(18) 18
	Station 5 Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix	(18) 19
	Station 6 Sancta Veronica	(18) 20
	Station 7 Jésus tombe pour la seconde fois	(18) 21
	Station 8 Les femmes de Jérusalem	(18) 22
	Station 9 Jésus tombe une troisième fois	(18) 23
	Station 10 Jésus est dépouillé de ses vêtements	(18) 24
	Station 11 Jésus est attaché à la croix	(18) 25
	Station 12 Jésus meurt sur la croix	(18) 26
	Station 13 Jésus est déposé de la croix	(18) 27
	Station 14 Jésus est mis dans le sépulcre	(18) 28
S505	In domum Domini ibimus after 1880	(14) 7
S506	Ave maris stella circa 1868	(13) 2
S506a	Choräle circa 1878/9; from S50 Nos 2-12; formerly catalogued as S504b	
	No 1 Crux ave benedicta	(18) 29
	No 2 Jesu Christe – Die fünf Wunden	(18) 30
	No 3 Meine Seele erhebt den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67)	(18) 31
	No 4 Nun danket alle Gott	(18) 32
	No 5 Nun ruhen all Wälder	(18) 33
	No 6 O Haupt voll Blut und Wunden	(18) 34
	No 7 O Lamm Gottes	(18) 35
	No 8 O Traurigkeit	(18) 36
	No 9 Vexilla regis	(18) 37
	No 10 Was Gott tut, das ist wohlgetan	(18) 38
	No 11 Wer nur den Lieben Gott lässt walten?	(18) 39
S506b	O Roma nobilis 1879; formerly catalogued as S546a	(14) 8
S507	Klavierstück aus der Bonn Beethoven-Kantate	(2) 19
S507a	Schnitterchor [Pastorale – Schnitterchor aus Prometheus] circa 1850; first version	(85) 13
S508	Pastorale – Schnitter-Chor aus dem Entfesselten Prometheus 1861; from <i>Cböre zu Herders Entfesseltem Prometheus</i> , S69, 1850/5	(49) 2
S509	Gaudeamus igitur – Humoreske 1869/70	(29) 11
S510	Marche héroïque by 1848	(22) 3
S510a	Trois Chansons circa 1852; early versions of <i>Gebarnische Lieder</i>	
	La consolation	(91) 8
	Avant la bataille	(91) 9
	L'espérance	(91) 10
S511	Geharnichte Lieder published 1861	
	Vor der Schlacht	(26) 10
	Nicht gesagt!	(26) 11
	Es ruft Gott uns mahrend	(26) 12
S511a	Les préludes – Poème symphonique No 3 1848/circa 1854/circa 1865	(6) 1
S511b	Orpheus – Poème symphonique No 4 ? 1879	(85) 1
S511c	Mazeppa – Poème symphonique No 6 1870s	(88) 1
S511d	Festklänge – Poème symphonique No 7 1870s	(86) 1
S511e	Hungaria – Poème symphonique No 9 circa 1872	(83) 1
S512	Von der Wiege bis zum Grabe 'Du berceau jusqu'à la tombe' 1881	
	Die Wiege 'Le berceau'	(25) 3
	Der Kampf um's Dasein 'Le combat pour la vie'	(25) 4
	Zum Grabe – Die Wiege des zukünftigen Lebens 'À la tombe – Berceau de la vie future'	(25) 5
S513	Gretchen aus Faust-Symphonie symphony composed 1854/7; piano version of second movement by 1867; published 1876	(17) 22
S513a	S514 Zwei Episoden aus Lenua Faust	
	Der nächtliche Zug S513a 1861/73	(6) 9
	Der Tanz in der Dorfschenke – [Erster] Mephisto-Walzer, first version S514 1857	(6) 10
S514a	Der Tanz in der Dorfschenke – Erster Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 1' 1859/62; revised version with additions	(20) 14
S515	Zweiter Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 2' 1881	(20) 2
S516	Les morts – Oraison 1860/6; No 1 of <i>Trois Odes funèbres</i>	(16) 4

S516a	La notte 1860/6; No 2 of <i>Trois Odes funèbres</i> ; formerly catalogued as S699	16	5
S517	Le triomphe funèbre du Tasse 1860/6; No 3 of <i>Trois Odes funèbres</i>	16	6
S518	Salve Polonia – Interludium aus dem Oratorium Stanislaus 1863	23	8
S519	Deux Polonaises (de l’oratorio St. Stanislas) 1875		
	Polonaise I	23	6
	Polonaise II	23	7
S520i	Künstlerfestzug 1857/60; first version	85	14
S520ii	Künstlerfestzug by 1860; revised 1883	22	10
S521	Goethe-Festmarsch second version; 1849, revised 1857 and circa 1872	22	1
S522	Zweite Festmarsch nach Motiven von E H z S-C-G 1857	22	2
	ERNST, DUKE OF SACHSEN-COBURG-GOTHA		
S523	Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest 1870	22	5
S524	Ungarischer Sturmarsch second version; circa 1842, revised 1875	21	13
S524a	Concerto sans orchestre circa 1839	90	9
S525	Totentanz piano and orchestra version first drafted 1849; all versions published 1865	17	23
S526	Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier 1872	19	26
S527	Romance oubliée ‘Vergessener Romanze’ 1880	19	16
S527 bis	Romance oubliée circa 1880; short draft	80	5
S529i	Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H circa 1856; first version	81	1
S529ii	Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H originally for organ, Präludium und Fuge, 1856; piano arrangement 1870; both versions revised and renamed 1871	16	1
S530	L’hymne du Pape circa 1864	14	12
S531	Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I circa 1843		
	Die Lorelei first version	24	4
	Am Rhein, im schönen Strome	24	5
	Mignons Lied	24	6
	Der König von Thule	24	7
	Der du von dem Himmel bist	24	8
	Angiolin dal biondo crin	24	9
S532	Die Lorelei 1861; second version	24	16
S533	Il m’aimait tant circa 1843	25	13
S534i	Élégie pour piano seul circa 1841; Die Zelle in Nonnenwerth, first version	80	4
S534ii	Die Zelle in Nonnenwerth 1844; second version	26	2
S534iii bis	Die Zelle in Nonnenwerth 1844; second version, alternative text	26	9
S534iiii	Die Zelle in Nonnenwerth 1880; fourth version	25	16
S535–540	Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques pour piano seul – II 1847		
	Oh! quand je dors S536	24	10
	Comment, disaient-ils S535	24	11
	Enfant, si j’étais roi S537	24	12
	S’il est un charmant gazon S538	24	13
	La tombe et la rose S539	24	14
	Gastibelza S540	24	15
S540a	Gestorben war ich circa 1850; first version of <i>Liebesträume</i> No 2; previously S192a	2	22
S540b	O lieb, so lang du lieben kannst! draft of <i>Liebesträume</i> No 3, 1840s performing version by Leslie Howard	90	17
S541	Liebesträume – 3 Nottornos für das Pianoforte circa 1850		
	Hohe Liebe	24	1
	Seliger Tod	24	2
	O lieb, so lang du lieben kannst!	24	3
S542i	Weimars Volkslied 1857; No 1 in C major	26	21
S542ii	Weimars Volkslied 1873; No 2 in F major	26	18
S542a	Ich liebe dich circa 1860	25	15
S542b	Fanfare zur Enthüllung des Carl-Augusts Monument 1875	26	20
S543	Ungarns Gott 1881	19	24
S543 bis	Ungarns Gott 1881; transcribed for the left hand	11	14
S544	Ungarisches Königslied 1883	19	25
S545	Ave Maria 1881; in G major	14	15
S546	Слѣпой Слѣпой ‘Der blinde Sänger’ 1878	19	23

FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)		
S547	Mendelssohns Lieder 1840	
	Auf Flügeln des Gesanges Op 34 No 2	58 22
	Sonntagslied Op 34 No 5	58 23
	Reiselied Op 34 No 6	58 24
	Neue Liebe Op 19a No 4	58 25
	Frühlingslied Op 47 No 3	58 26
	Winterlied Op 19a No 3	58 27
	Suleika Op 34 No 4	58 28
S548	Mendelssohns Wasserfahrt und Der Jäger Abschied 1848	
	Wasserfahrt	59 3
	Der Jäger Abschied	59 4
GIACOMO MEYERBEER (1791–1864)		
S549	Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtsfeier 1860	94 8
WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)		
S550	Zwei Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem <i>published 1865</i>	
	Confutatis maledictis	54 7
	Lacrimosa	54 8
F PEZZINI (dates unknown)		
S551	Una stella amica – Valzer <i>circa 1880</i>	29 2
JOSEPH JOACHIM RAFF (1822–1882)		
S551a	Einleitung und Coda zu Ruffs Walzer in Des-Dur, Op 51 No 1 ? <i>circa 1880</i>	88 9
GIOACCHINO ROSSINI (1792–1868)		
S552	Ouverture de l'opéra Guillaume Tell de Rossini 1838	46 4
S552a	Caritas nach Rossini 1847; <i>first version</i>	85 7
S552b	La carità <i>after 1848; simplified version</i>	86 2
S553	Deux Transcriptions d'après Rossini 1847	
	Air du Stabat mater	54 11
	La charité	54 12
ANTON RUBINSTEIN (1829–1894)		
S554/1	O! wenn es doch immer so bliebe – Lied von Anton Rubinstein 1880	59 15
S554/2	Der Asra – Lied von Anton Rubinstein 1880	59 16
S554a	Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude in C-dur 'sur des notes fausses'	88 10
	? <i>circa 1880</i>	
CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921)		
S555	Danse macabre – Poème symphonique de Camille Saint-Saëns 1876	52 1
FRANZ PETER SCHUBERT (1797–1828)		
S556i	Die Rose – Lied von Franz Schubert 1833; <i>first version</i>	71 4
S556i bis	Die Rose – Lied von Fr. Schubert <i>circa 1837; intermediate version</i>	79 7
S556ii	Die Rose – Lied von Fr. Schubert 1838; <i>second version</i>	78 1
S557	Lob der Tränen – Lied von Fr. Schubert 1837	78 2
S557a	Le roi des aulnes [Erlkönig] – Mélodie de François Schubert <i>circa 1837; first version</i>	72 8
S557b	Meeresstille – Lied von Fr. Schubert <i>circa 1837; first version</i>	73 14
S557b bis	Meeresstille – Lied von Fr. Schubert <i>first version, alternative text</i>	77 16
S557c	Frühlingsglaube – Lied von Franz Schubert <i>first version</i>	74 15
S557d	Ave Maria [Ellens dritter Gesang] – Mélodie de François Schubert	72 6
	<i>circa 1837; first version</i>	
S558	Zwölf Lieder von Fr. Schubert 1837/8	
	No 1 Sei mir gegrüsst D741	76 1
	No 2 Auf dem Wasser zu singen D774	76 2
	No 3 Du bist die Ruh' D776	76 3
	No 4 Erlkönig D328d <i>second version</i>	76 4
	No 5 Meeresstille D216 <i>second version</i>	76 5
	No 6 Die junge Nonne D828	76 6
	No 7 Frühlingsglaube D686c <i>second version</i>	76 7
	No 8 Gretchen am Spinnrade D118	76 8
	No 9 Ständchen von Shakespeare 'Horch, horch! die Lerch' D889	76 9
	No 10 Rastlose Liebe D138a	76 10
	No 11 Der Wanderer D489c	76 11
	No 12 Ave Maria 'Ellens dritter Gesang' D839 <i>second version</i>	76 12

- S558/5 bis **Meeresstille – Lied von Fr. Schubert** *second version, alternative text* (78) 9
- S558 bis **Zwölf Lieder von Fr. Schubert** *circa 1879; alternative texts*
- No 3 Du bist die Ruh' (78) 3
- No 4 Erbkönig *third version* (78) 4
- No 7 Frühlingsglaube *third version* (78) 5
- No 8 Gretchen am Spinnrade (78) 6
- No 9 Ständchen von Shakespeare 'Horch, horch! die Lerch' (78) 7
- No 11 Der Wanderer (78) 8
- S559 **Der Gondelfahrer – Männer-Quartett von F. Schubert** 1883 (71) 5
- S559a **La sérénade [Ständchen, Leise flehen] – Mélodie de François Schubert** (72) 7
circa 1837; first version
- S560 **Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert** 1838/9
- No 1 Die Stadt (74) 1
- No 2 Das Fischermädchen (74) 2
- No 3 Aufenthalt (74) 3
- No 4 Am Meer (74) 4
- No 5 Abschied (74) 5
- No 6 In der Ferne (74) 6
- No 7 Ständchen 'Leise flehen' *second version* (74) 7
- No 8 Ihr Bild (74) 8
- No 9 Frühlingssehnsucht (74) 9
- No 10 Liebesbotschaft (74) 10
- No 11 Der Atlas (74) 11
- No 12 Der Doppelgänger (74) 12
- No 13 Die Taubenpost (74) 13
- No 14 Kriegers Ahnung (74) 14
- S560/7a **Ständchen 'Leise flehen' – Lied von Fr. Schubert** *circa 1880; fourth version* (73) 16
for Lina Ramann
- S560 bis **Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert** *circa 1839; alternative texts*
- No 1 Die Stadt (77) 1
- No 2 Das Fischermädchen (77) 2
- No 3 Aufenthalt (77) 3
- No 4 Am Meer (77) 4
- No 5 Abschied (77) 5
- No 6 In der Ferne (77) 6
- No 7 Ständchen 'Leise flehen' *third version* (77) 7
- No 8 Ihr Bild (77) 8
- No 9 Frühlingssehnsucht (77) 9
- No 10 Liebesbotschaft (77) 10
- No 11 Der Atlas (77) 11
- No 12 Der Doppelgänger (77) 12
- No 13 Die Taubenpost (77) 13
- No 14 Kriegers Ahnung (77) 14
- S561 **Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert** 1839
- No 1 Gute Nacht (75) 1
- No 2 Die Nebensonnen (75) 2
- No 3 Mut (75) 3
- No 4 Die Post (75) 4
- No 5 Erstarrung (75) 5
- No 6 Wasserflut (75) 6
- No 7 Der Lindenbaum (75) 7
- No 8 Der Leiermann (75) 8
- No 9 Täuschung (75) 9
- No 10 Das Wirtshaus (75) 10
- No 11 Der stürmische Morgen (75) 11
- No 12 Im Dorfe (75) 12
- S561/2 bis **Die Nebensonnen – Albumblatt (Fr. Schubert)** (76) 19
- S561 bis **Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert** 1839; *alternative texts*
- No 2 Die Nebensonnen (78) 10
- No 3 Mut (78) 11
- No 7 Der Lindenbaum (78) 12
- No 10 Das Wirtshaus (78) 13
- No 11 Der stürmische Morgen (78) 14
- No 12 Im Dorfe *unchanged from first version, but attached to No 11* (78) 15

- S562 **Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder 1840**
- No 1 Litanei, auf das Fest aller Seelen (73) 1
- No 2 Himmelsfunken (73) 2
- No 3 Die Gestirne (73) 3
- No 3bis Die Gestirne *alternative text* (77) 15
- No 4 Hymne 'Geisterchor aus Rosamunde' (73) 4
- S563 **Sechs Melodien von Franz Schubert 1844**
- Lebe wohl! WEYRAUCH (75) 13
- Mädchens Klage (75) 14
- Das Sterbeglöcklein 'Das Zügelglöcklein' (75) 15
- Trockne Blumen (75) 16
- Ungeduld *first transcription* (75) 17
- Die Forelle *first version* (75) 18
- S563/6 bis **Die Forelle – Lied von Fr. Schubert 1844; first version, alternative text** (77) 17
- S564 **Die Forelle 1846; second version** (73) 15
- S565 **Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert 1846; first version**
- Das Wandern (73) 8
- Der Müller und der Bach (73) 9
- Der Jäger (73) 10
- Die böse Farbe (73) 11
- Wohin? (73) 12
- Ungeduld *second transcription* (73) 13
- S565 bis **Müllerlieder von Franz Schubert circa 1879; second version**
- Das Wandern (76) 13
- Der Müller und der Bach (76) 14
- Der Jäger (76) 15
- Die böse Farbe (76) 16
- Wohin? (76) 17
- Ungeduld *second transcription* (76) 18
- S565a **Fantasie [Wanderer] Opus 15 Franz Schubert (Instructiv-Ausgabe) circa 1868**
- Allegro con fuoco ma non troppo (79) 1
- Adagio (79) 2
- Presto (79) 3
- Allegro (79) 4
- S565b/1 **Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 2 [in E flat major] circa 1868** (79) 5
- S565b/2 **Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 3 [in G flat major] circa 1868** (79) 6
- ROBERT SCHUMANN (1810–1856)
- S566 **Liebeslied (Widmung) von Robert Schumann 1848; concert version** (59) 31
- S566a **Liebeslied (Widmung) [von Robert Schumann] after 1848; short draft** (85) 5
- S567 **An den Sonnenschein und Rotes Röslein – Zwei Lieder von Robert Schumann published 1861**
- An den Sonnenschein Op 36 No 4 (59) 28
- Rotes Röslein Op 27 No 2 (59) 29
- S568 **Frühlingsnacht – Lied von Robert Schumann published 1872** (59) 30
- S569 **Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann published 1872**
- No 1 Weihnachtslied Op 79 No 16 (59) 17
- No 2 Die wandelnde Glocke Op 79 No 17 (59) 18
- No 3 Frühlings Ankunft Op 79 No 19 (59) 19
- No 4 Des Sennen Abschied Op 79 No 22 (59) 20
- No 5 Er ist's Op 79 No 23 (59) 21
- No 6 Nur wer die Sehnsucht kennt Op 98a No 3 (59) 22
- No 7 An die Türen will ich schleichen Op 98a No 4 (59) 23
- CLARA SCHUMANN (1819–1896)
- No 8 Warum willst du andere fragen? Op 12 No 3 (59) 24
- No 9 Ich hab' in deinem Auge Op 13 No 5 (59) 25
- No 10 Geheimes Flüstern Op 23 No 3 (59) 26
- ROBERT SCHUMANN (1810–1856)
- S570 **Provenzalisches Minnelied von Robert Schumann 1881** (59) 27
- BEDŘICH SMETANA (1824–1884)
- S570a **Einleitung und Coda zu Smetanas Polka circa 1880** (88) 11

- LOUIS SPOHR (1784–1859)
- S571 **Die Rose – Romance von Louis Spohr [aus dem Singspiel *Zemire und Azor*]** 40 3
published 1876
- JOHANN II STRAUSS (1825–1899) & CARL TAUSIG (1841–1871)
- S571a **Einleitung und Schlußakte zu Tausigs 3. Valse-Caprice** *circa 1880* 88 12
- IGNÁC SZABADI FRANK (1825–after 1879) & JULES MASSENET (1842–1912)
- S572 **Revive Szegedin! – Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet** 1879 53 14
- GRÓF SZÉCHÉNYI IMRÉ TÖL (1825–1898)
- S573 **Bevezetés és magyar induló (Introduction and Hungarian March)** 1872 53 16
- PIER ADOLFO TIRINDELLI (1858–1937)
- S573a **Seconda Mazurka di Tirindelli, variata da F Liszt** 1880 29 4
- CARL MARIA VON WEBER (1786–1826)
- S574 **Ouvertüre aus der Oper *Oberon* von Carl Maria von Weber** 1843 41 1
- S575 **Ouvertüre aus der Oper *Der Freischütz* vom Carl Maria von Weber** 1846 37 1
- S576 **Jubelouvertüre von Carl Maria von Weber – Klavierpartitur** 1846 79 8
- S576a **Konzertstück (C. M. v. Weber) Op. 79** *circa 1868* 79 9
- COUNT MICHAEL JURJEW WIELHORSKY (1788–1856)
- S577i **Людмила Я (Lyubila ya) 'Romance'** 1842; *first version* 29 10
- S577i bis **Людмила Я (Lyubila ya) de Wielhorsky – Romance** *c1842; 1st intermediate version* 91 14
- S577i ter **Людмила Я (Lyubila ya) de Wielhorsky – Romance** *c1843; 2nd intermediate version* 92 1
- S577ii **Людмила Я (Lyubila ya) – Romance – Autrefois** *second version; 1843* 53 3

Piano, four bands

- S624 **Fantasia und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam aus der Oper *Der Prophet* von Meyerbeer** 1850; *based on a theme from Meyerbeer's Le prophète of 1849; No 4 of Illustrations du Prophète, S414; this piano, four bands arrangement published 1851; originally for organ as S259*
- Fantasia 39 4
- Adagio 39 5
- Fuge 39 6
- S634a **Lied der zwei geharnischten Männer aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* [Song of the Two Armed Men] 'Der, welcher wandelt diese Straße'** *circa late 1870s* 44 4

Organ & Harmonium

- S669 **Zwei Kirchenhymnen** *No 1: 1877; No 2: after 1868*
- No 1* Salve regina 25 7
- No 2* Ave maris stella 25 8
- S670 **Rosario** 1879
- Mysteria gaudiosa 26 13
- Mysteria dolorosa 26 14
- Mysteria gloriosa 26 15
- S674a **O sacrum convivium** *circa 1880* 25 6
- S674a bis **O sacrum convivium** *alternative text to S674a* 25 11

Recitation

- S686 **Helges Treue** 1860; *adapted from music by Felix Draeseke* 93 3

Unfinished works & sketches

- S688a **St Stanislaus fragment** 1880s; *Library of Congress* 87 13
- S692b **Anfang einer Jugendsonate** ? 1825 86 7
- S692c **Allegro maestoso 'Étude in F sharp major?'** ? *circa 1826; incomplete* 87 19
- S692d **Rákóczi-Marsch** *by 1839; first version, simplified; incomplete* 87 20
- S692e **Winzerchor 'Prometheus'** *circa 1850; incomplete* 87 14
- S693 **Deux Marches dans le genre hongrois** *circa 1840 ?; prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard*
- No 1* D minor 35 19
- No 2* B flat minor 35 20

S693a	Zwei Stücken aus der heiligen Elisabeth 1862; prepared for publication by Leslie Howard	
	Der Rosenmirakel	Ⓢ9 4
	Der Sturm	Ⓢ3 5
S694	Fantasie über englische Themen 1841/2; performing version by Leslie Howard	Ⓢ6 6
S695	Morceau en fa majeur 1843	Ⓢ6 5
S695b	Zigeuner-Epos circa 1848	
	No 1 C minor <i>Lento</i>	Ⓢ9 6
	No 2 C major <i>Andantino</i>	Ⓢ9 7
	No 3 D flat major <i>Sehr langsam</i>	Ⓢ9 8
	No 4 C sharp major <i>Animato</i>	Ⓢ9 9
	No 5 D flat major <i>Tempo giusto</i>	Ⓢ9 10
	No 6 G minor <i>Lento</i>	Ⓢ9 11
	No 7 A minor 'Rákóczi-Marsch' <i>Tempo di marcia</i>	Ⓢ9 12
	No 8 D major <i>Adagio sostenuto a capriccio</i>	Ⓢ9 13
	No 9 E flat major <i>Andante cantabile quasi adagio</i>	Ⓢ9 14
	No 10 F major <i>Lento</i>	Ⓢ9 15
	No 11 A minor <i>Lento</i>	Ⓢ9 16
S695c	Romancero español 1845; intended for publication in 1847 with a dedication to Queen Isabella II of Spain; first actually published in the Liszt Society Journal in 2009	
	Introduction and Fandango with variations	Ⓢ1 1
	Elaboration of an unidentified theme	Ⓢ1 2
	Jota aragonesa and coda	Ⓢ1 3
S695e	Petite Valse 'Nachspiel zu den drei vergessenen Walzer' ? 1884 completed by Leslie Howard	Ⓢ8 14
S695f	Cadenza ? 1880s; <i>Erster Mephisto-Walzer</i>	Ⓢ2 30
S696	Vierter Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 4' 1885	20 6
S697	Fantasie über Themen aus Mozarts Figaro und Don Giovanni 1842 completed by Leslie Howard	41 2
S698	La Mandragore 'Ballade de l'opéra Jean de Nivelle' 1881; incomplete	Ⓢ7 15
S700i	Grande fantasia sur des thèmes de Paganini – [Variations sur] La clochette et Le Carnaval de Venise 1845; first version	Ⓢ4 1
S700ii	Grande fantasia sur des thèmes de Paganini – [Variations sur] La clochette et Le Carnaval de Venise 1845; second version	Ⓢ4 11
S700a	Variations sur Le Carnaval de Venise de Paganini	Ⓢ2 13
S701b	Marie-Poème ? 1837; incomplete	Ⓢ7 22
S701c	Andante sensibilissimo ? 1880s	Ⓢ7 23
S701d	Melodie in Dorische Tonart ? circa 1860	Ⓢ7 24
S701e	Dante fragment ? circa 1837	Ⓢ7 25
S701f	Glasgow fragment date unknown	Ⓢ7 16
S701g	Polnisch 1870s; sketch	Ⓢ7 26
S701h/1	Operatic aria and sketched variation date unknown	Ⓢ7 17
S701h/2	Valse infernale date unknown MEYERBEER	Ⓢ7 18
S701j	Harmonie nach Rossini's Carità 1847; incomplete	Ⓢ7 21
S701k	Korrekturblatt 'La lugubre gondola' 1882	Ⓢ7 27
S701v	Prozinsky Fragment for piano 1846	Ⓢ2 22

Doubtful

S714	Ungarische Zigeunerweisen 'Konzert im ungarischen Styl' 1885; by Sophie Menter, probably with Liszt's collaboration; orchestrated by Tchaikovsky	
	Andante con moto – Lento – Tempo I – Allegro – Cadenza – Adagio	Ⓢ9 1
	Andante – Allegro – Cadenza	Ⓢ9 2
	Allegretto – Cadenza – Andante – Lento	Ⓢ9 3
	[Allegretto] – Allegro – Cadenza – Moderato – Allegro vivace – Presto	Ⓢ9 4
S747a	Fünf Variationen über die Romanze aus der Oper Joseph von Méhul	1 3
	published 1820; incorrectly attributed to Liszt; actually by Franz Xaver Mozart; formerly catalogued as S147a	



FRANZ LISZT AT THE PIANO
Museo di Strumenti del Conservatorio, Naples, Italy / The Bridgeman Art Library

THE COMPLETE **LISZT** PIANO MUSIC

ALPHABETICAL INDEX

Titles are here given in their original form, and generally in one language only, and the numbers at the end of each entry indicate the disc ① and track 12 where the work can be found in this set. Bold entries give Liszt's original titles for works (and subdivisions of these where considered to be useful in this context); entries not in bold represent subtitles and alternative titles.

2 Episoden aus Lenaus Faust S513a S514 No 1: 1861/73; No 2: 1857	6 9 ff
2 Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bihari 'Zum Andenken' S241 1828	2 14 ff
2 Kirchenhymnen S669 No 1: 1877; No 2: after 1868	25 7 ff
2 Konzerttüden S145 published 1863	6 7 ff
2 Lieder von E. Lassen S494iii S495 1872; No 2: second version	57 16 ff
2 Marches dans le genre hongrois S693 circa 1840 ?	35 19 ff
2 Mélodies russes 'Arabesques' S250 1842 ALEXBYEV / BULAKHOV	53 1 ff
2 Orchestersätze aus dem Oratorium Christus S498b 1862/6	23 4 ff
2 Polonaises (de l'oratorio St. Stanislas) S519 1875	23 6 ff
2 Polonaises S223 1851	12 8 ff
2 Stücke aus dem Oratorium Christus S498c circa 1871	91 4 ff
2 Stücken aus der heiligen Elisabeth S693a 1862	83 4 ff
2 Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem S550 published 1865	54 7 ff
2 Transcriptions d'après Rossini S553 1847	54 11 ff
3 Chansons S510a circa 1852; early versions of <i>Geharnischte Lieder</i>	91 8 ff
3 Études de concert – Trois caprices poétiques S144 circa 1848	6 2 ff
3 Lieder aus Julius Wolffs Tannhäuser komponiert von Otto Lessmann S498 circa 1882	57 13 ff
3 Morceaux suisses S156a 1876; second versions	9 10 ff
3 Nottornos für das Pianoforte – Liebesträume S541 circa 1850	24 2 ff
3 Sonetti di Petrarca S158 ? circa 1839; first version	61 6 ff
3 Stücke aus der Legende der heiligen Elisabeth S498a 1857/62	23 1 ff
3 Valses-caprices S214 1850	20 11 20 10 41 7
5 Klavierstücke S192 Nos 1 & 2: 1865; No 3: 1873; No 4: 1876; No 5: 1879	19 9 ff
5 Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal S245 1872	11 1 ff
5 Variationen über die Romanze aus der Oper Joseph von Méhul S747a published 1820	1 3
6 Melodien von Franz Schubert S563 1844	75 13 ff
6 Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert S565 1846; first version	73 8 ff
6 Poésies – I – Buch der Lieder für Piano allein S531 circa 1843	24 4 ff
6 Poésies lyriques pour piano seul – II – Buch der Lieder für Piano allein S535–540 1847	24 10 ff
6 Polish Songs – Kompozycji Fryderyka Chopina – Zbiór pieśniów polskich S480 1847/60	52 2 ff
6 Präludien und Fugen für die Orgel-pedal und -manuel von Johann Sebastian Bach S462 1842/50	50 2 ff
7 Variations brillantes sur un thème de Rossini (from Ermione) S149 Op 2 circa 1824	1 5
8 Variations (on an original theme) S148 Op 1 circa 1824	1 4
10 Lieder von Robert und Clara Schumann S569 published 1872	59 17 ff
12 Études d'exécution transcendante S139 published 1852	4 1 ff
12 Études 'Étude en douze exercices' S136 Op 6 1826	2 1 ff
12 Grandes Études S137 1837; first concert version of the <i>Douze Études d'exécution transcendante</i>	3 1 ff
12 Lieder von Fr. Schubert S558 1837/8	76 1 ff
12 Lieder von Fr. Schubert S558 bis circa 1879; alternative texts	78 3 ff
12 Lieder von Franz Schubert – Winterreise S561 1839	75 1 ff
12 Lieder von Franz Schubert – Winterreise S561 bis 1839; alternative texts	78 10 ff
12 Lieder von Robert Franz S489 1848	59 2 ff
14 Lieder von Franz Schubert – Schwanengesang S560 1838/9	74 1 ff
14 Lieder von Franz Schubert – Schwanengesang S560 bis circa 1839; alternative texts	77 1 ff
A holt költő szerelme (The Dead Poet's Love) S349 1874	93 4
À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri and Ave verum corpus de Mozart S461ii 1862; 2nd version	50 1
À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri and Ave verum de Mozart S461i 1862; first version	81 14
'À la tombe – Berceau de la vie future' No 3 of Von der Wiege bis zum Grabe S512 1881	25 5
A puszta keserve – Puszta Wehmut S246 published 1885	11 13
Ab irato – Étude de perfectionnement S143 1852; second version	6 6
Abendglocken No 9 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876; published 1882	18 9
'Abendglocken, first version' No 9 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts	81 10
Abschied – Russisches Volkslied S251 1885	19 22
Abschied No 5 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74 5
Abschied No 5 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77 5
'Adagio – religioso in C major' Album-Leaf S164l 1825	92 9
Adagio non troppo S151a circa 1824	92 4

Adagio S158d 1841; in C major	④ 14
Adelaide de Beethoven S466i 1839; first version	⑧7 5
Adelaide de Beethoven S466ii 1841; second version	⑧8 6
Adelaide von Beethoven S466iii 1839, third version 1847	⑧8 1 ff
Adeste fideles – Gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige No 4 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876; published 1882	①8 4
Adeste fideles, gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige No 4 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts; prepared from Liszt's unpublished manuscript by Leslie Howard	⑧1 5
'Agitato in G major' Album-Leaf S167l 1849; <i>Lyubila ya</i>	⑨2 10
Agnus Dei della Messa da Requiem di Giuseppe Verdi S437i 1877	⑤4 10
'Agnus Dei of the Missa Solemnis' Album-Leaf S167c ? 1860s	⑧7 10
'Ah, vous dirai-je, maman' Album-Leaf S163b 1833	⑧6 9
Aida di Verdi – Danza Sacra e Duetto Finale S436 1879	③7 3
Air cosaque S249c ? circa 1871	⑧8 5
Air du Stabat mater No 1 of <i>Deux Transcriptions d'après Rossini</i> S553 1847	⑤4 11
Album d'un voyageur S156 1834/8	7 2 ff
Albumblatt (Fr. Schubert) – Die Nebensonnen S561/2 bis	76 19
Albumblatt in Walzerform S166 1842	20 8
Album-Leaf 'Adagio – religioso in C major' S164l 1825	⑨2 9
Album-Leaf 'Agitato in G major' S167l 1849; <i>Lyubila ya</i>	⑨2 10
Album-Leaf 'Agnus Dei of the Missa Solemnis' S167c ? 1860s	⑧7 10
Album-Leaf 'Ah, vous dirai-je, maman' S163b 1833	⑧6 9
Album-Leaf 'Allegretto in A major' S167n 1842; Berlin	⑨2 23
Album-Leaf 'Andante in E flat major' S167r 1850s	⑨2 6
Album-Leaf 'Andante religiosamente in G major' S166j 1846; <i>Harmonies poétiques et religieuses</i>	⑨2 11
Album-Leaf 'Andante religioso' S166h circa 1846	⑧6 25
Album-Leaf 'Andantino in A flat major' S166p 1847	③1 11
Album-Leaf 'Andantino in E flat major' S163a/2 1828; incomplete recording	⑧6 8
Album-Leaf 'Andantino in E flat major' S163a/2 1828; complete recording	⑨2 5
Album-Leaf 'Andantino in E major' S163d.ii circa 1840; <i>Valse mélancolique</i>	⑨2 26
Album-Leaf 'Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie' – Lamentoso in B minor S166r/2 circa 1857	⑨2 28
Album-Leaf 'Aus den [Erster] Mephisto-Walzer, Episode aus Lenaus Faust' S167m after 1859	⑨2 31
Album-Leaf 'Berlin Preludio' S164g 1842	⑧6 22
Album-Leaf 'Braunschweig Preludio' S166l/1 1844	⑧6 23
Album-Leaf 'Die Ideale' S167e circa 1861; from the symphonic poem <i>Die Ideale</i> , S106	⑧7 12
Album-Leaf 'Exeter Preludio' S164c 1840	⑧6 13
Album-Leaf 'Freudvoll und leidvoll' S166n 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	⑧9 1
Album-Leaf 'Fugue chromatique' – Allegro in G minor S167j 1844	⑨2 13
Album-Leaf in A flat major S166l circa 1840s	⑨0 15
Album-Leaf in A flat 'Portugal' S166b 1844	⑧6 11
Album-Leaf in A flat S166c circa 1844	⑧6 18
Album-Leaf in A major 'Friska' S166k late 1840s	⑧9 23
Album-Leaf in A major S166s 1870; <i>Gottschalg</i>	⑨2 24
Album-Leaf in A minor 'Rákóczi-Marsch' S164f 1841	⑧6 16
Album-Leaf in C major 'Lyon' S167s 1839	⑨2 7
Album-Leaf in C minor 'Pressburg' S163c 1839	⑧6 10
Album-Leaf in D major S164h ? early 1840s	⑨0 13
Album-Leaf in E flat 'Leipzig' S164b 1840	⑧6 12
Album-Leaf in E flat major S167k 1840; <i>Grand Galop chromatique</i>	⑨2 14
Album-Leaf in E major 'Detmold' S164d 1841	⑧6 14
Album-Leaf in E major 'Leipzig' S163d 1840	⑧6 21
Album-Leaf in E major 'Vienna' S164a 1840	⑧6 11
Album-Leaf in E major S166a 1843	⑧6 17
Album-Leaf in E major S167l 1853; <i>Cantique d'amour</i>	⑨2 25
Album-Leaf in F sharp minor S163a/1 1828	⑧9 22
Album-Leaf in G major 'Dante-Symphony progression' S167f circa 1860 ?	⑧9 24
Album-Leaf in G major S166q 1847	⑧1 12
Album-Leaf in G minor S166l/2 ? 1840s	⑨2 15

Album-Leaf 'Introduction to the Grande Étude de Paganini No 6' S141/6 bis 1884	92	29
Album-Leaf 'Langsam in C sharp minor' S166o 1876; <i>Harmonies du soir</i>	92	16
Album-Leaf 'Larghetto in D flat major' S167p 1883; <i>Henselt Concerto</i>	92	19
Album-Leaf 'Lyon Prélude' S166d/1 1844	86	19
Album-Leaf 'Magyar' S164e/1 1840	86	15
Album-Leaf 'Magyar in B flat minor' S164e/2 1840	90	10
Album-Leaf 'Magyar in D flat major' S164e/3 1841	92	21
Album-Leaf 'Moderato in D flat major' S164k 1842; <i>La sonnambula</i>	92	17
Album-Leaf 'Orpheus' S167d circa 1860; <i>from the symphonic poem Orpheus, S98</i>	87	11
Album-Leaf 'Prélude omnitonique' S166e circa 1844	86	20
Album-Leaf 'Preludio' S164j 1842	90	14
Album-Leaf 'Première Consolation' S171b ? 1870s	85	12
Album-Leaf 'Purgatorio' – Andante in B minor S166r/1 1857	92	27
Album-Leaf 'Quasi mazurek in C major' S163e 1843	92	8
Album-Leaf 'Schlusschor des entfesselten Prometheus' – Andante solenne S167q 1883	92	20
Album-Leaf 'Serenade' S166g ? 1840s	86	24
Album-Leaf 'Tempo di marcia in E flat major' S167o 1845	92	12
Album-Leaf 'Vivace ma non troppo in D flat major' S167g 1835; <i>Lélio</i>	92	18
Album-Leaf S167h circa 1860s	90	16
'Allegretto in A major' Album-Leaf S167n 1842; <i>Berlin</i>	92	23
Allegro di bravura S151 Op 4 No 1 1824	1	7
Allegro in G minor – Album-Leaf 'Fugue chromatique' S167j 1844	92	13
Allegro maestoso 'Étude in F sharp major?' S692c ? circa 1826; <i>incomplete</i>	87	19
Alleluia S183/1 1862	14	5
Altes provenzalisches Weihnachtslied No 8 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876	18	8
Altes Weihnachtslied – Psallite No 1 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876; published 1882	18	1
Altes Weihnachtslied – Psallite No 1 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; <i>the Paris manuscripts</i>	81	2
' Alt-provenzalische Noël' No 8 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; <i>the Paris manuscripts</i>	81	9
Am Grabe Richard Wagners S202 1883	19	21
Am Meer No 4 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	4
Am Meer No 4 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; <i>alternative texts</i>	77	4
Am Rhein, im schönen Strome No 2 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I</i> S531 circa 1843	24	5
Am stillen Herd – Lied aus Richard Wagners Meistersinger S448 1871	43	5
An den Sonnenschein und Rotes Röselin – Zwei Lieder von Robert Schumann S567 published 1861	59	28 ff.
An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven S469 1849	58	14 ff.
An die Türen will ich schleichen No 7 of <i>Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann</i> S569 published 1872	59	23
Andante amoroso d'après une mélodie de Berlioz – <i>L'idée fixe</i> S395 1846	52	8
Andante finale und Marsch aus der Oper König Alfred von Joachim Raff S421 1853	44	2 ff.
Andante in B minor – Album-Leaf 'Purgatorio' S166r/1 1857	92	27
'Andante in E flat major' Album-Leaf S167r 1850s	92	6
Andante lagrimoso – <i>La lampe du temple</i> No 9 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; <i>first version</i>	15	6
'Andante religiosamente in G major' Album-Leaf S166j 1846; <i>Harmonies poétiques et religieuses</i>	92	11
'Andante religioso' Album-Leaf S166h circa 1846	86	25
Andante sensibilissimo S701c ? 1880s	87	23
Andante solenne in D flat major – Album-Leaf 'Schlusschor des entfesselten Prometheus' S167q 1883	92	20
'Andantino in A flat major' Album-Leaf S166p 1847	91	11
'Andantino in E flat major' Album-Leaf S163a/2 1828; <i>incomplete recording</i>	86	8
'Andantino in E flat major' Album-Leaf S163a/2 1828	92	5
'Andantino in E major' Album-Leaf S163d/ii circa 1840; <i>Valse mélancolique</i>	92	26
Anfang einer Jugendsonate S692b ? 1825	86	7
Angelus! – Prière aux anges gardiens No 1 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	15
'Angelus!' <i>Den Schutz-Engeln</i> S162a/1 1877; <i>first draft of Angelus!</i>	82	2
Angelus! S162a/2 1877; <i>second draft</i>	82	11
Angelus! Prière à l'ange gardien S162a/3 1880; <i>third draft</i>	84	2
Angelus! Prière à l'ange gardien S162a/4 1882; <i>fourth draft</i>	84	10
Angiolin dal biondo crin No 6 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I</i> S531 circa 1843	24	9
Années de pèlerinage, deuxième année – Italie S161 1837/49	10	11 ff.

Années de pèlerinage, première année – Suisse S160 1836/1855	9 1	<i>ff</i>
Années de pèlerinage, troisième année S163 1877	11 15	<i>ff</i>
Apparitions S155 1834; No 3 uses Schubert's D365/33	2 27	<i>ff</i>
Appel aux armes – Pastoral No 3 of <i>Illustrations du Prophète</i> de Meyerbeer S414 1849/50	39 3	
Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata S158c <i>third version</i>	81 19	
Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata No 7 of <i>Années de pèlerinage – Italie</i> S161 1837/49	10 7	
'Arabesques' Mélodies russes S250 1842 ADABYEV / BULAKHOV	53 1	<i>ff</i>
Arietta – L'orgia No 11 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60 11	
Attente, in A major No 6 of <i>Préludes et Harmonies poétiques et religieuses</i> S171d 8 pieces from 1845/6	90 6	
Au bord d'une source I: <i>Impressions et poésies</i> . No 2b of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	7 4	
Au bord d'une source No 4 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9 4	
Au bord d'une source S160/4 bis 1836/55, with 1863 coda for Sgambati	10 11	
Au lac de Wallenstadt No 2 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9 2	
Auf dem Hügel sitz' ich, spähend No 1 of <i>An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven</i> S469 1849	58 10	
Auf dem Teich I. <i>Schifflieder</i> , Op 2. No 5 of <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59 6	
Auf dem Wasser zu singen No 2 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76 2	
Auf Flügeln des Gesanges No 1 of <i>Mendelssohns Lieder</i> S547 1840	58 22	
Auf geheimen Waldespäden I. <i>Schifflieder</i> , Op 2. No 1 of <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59 2	
Aufenthalt No 3 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74 3	
Aufenthalt No 3 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77 3	
Aufzug auf die Alpe – Improvisata – Ranz de vaches III: <i>Paraphrases</i> . No 10 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	8 10	
'Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie' – Lamentoso in B minor Album-Leaf S166r/2 circa 1857	92 28	
'Aus den [Erster] Mephisto-Walzer' – Der Tanz in der Dorfschenke Album-Leaf S167m after 1859	92 31	
Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust S496 1878/9	49 7	<i>ff</i>
Aus Richard Wagners Der Ring des Nibelungen: Walhall S449 published 1876	40 8	
'Aus Richard Wagners <i>Lobengrin</i> – I' Festspiel und Brautlied S446/1i 1854; first version	46 2	
Aus Richard Wagners Lobengrin S446 1854; No 1 revised 1861	42 6	<i>ff</i>
Aux anges gardiens 'Den Schutz-Engeln' S162a/1 bis 1877; second draft of first version of Angelus!, <i>Troisième année de pèlerinage</i>	89 18	
Aux cyprès de la Villa d'Este – Thérénodie I No 2 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11 16	
Aux cyprès de la Villa d'Este – Thérénodie II No 3 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11 17	
Avant la bataille No 2 of <i>Trois Chansons</i> S510a circa 1852; early versions of <i>Gebarnische Lieder</i>	91 9	
Ave Maria [Ellens dritter Gesang] – Mélodie de François Schubert S557d circa 1837; first version	72 6	
Ave Maria d'Arcadelt S183/2 1862; in F major	14 6	
Ave Maria 'Die Glocken von Rom' S182 1862; in E major	13 1	
Ave Maria 'Ellens dritter Gesang' No 12 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8; second version	76 12	
Ave Maria No 2 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S173 1840	13 8	
Ave Maria S504i circa 1870; in D major	14 10	
Ave Maria S504ii circa 1872; in D flat major	14 11	
Ave Maria S545 1881; in G major	14 15	
Ave maris stella No 2 of <i>Zwei Kirchenhymnen</i> S669 after 1868	25 8	
Ave maris stella S506 circa 1868	13 2	
Ave verum corpus de Mozart S461a circa 1861	54 9	
Bagatelle sans tonalité S216a circa 1885	20 12	
Ballade aus Der fliegende Holländer von Richard Wagner S441 1872	40 5	
'Ballade de l'opéra Jean de Nivelle' La Mandragore S698 1881; incomplete	87 15	
Ballade No 1 'Le chant du croisé' – Première Ballade S170 1845/8; in D flat major	12 1	
Ballade No 2 – Deuxième Ballade S171 1853; in B minor	12 2	
Ballade No 2 S170a circa 1853; first version; in B minor	29 12	
Ballade ukrainne – Dumka No 1 of <i>Glanes de Woronince</i> S249 1847/8	30 9	
Barcajuolo – Barcarola No 1 of <i>Nuits d'été à Pausilippe – Trois amusements sur des motifs de l'album de Donizetti</i> S399 1838	61 1	
Barcarola – La gita in gondola No 4 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60 4	
Bechlarn Part 1 'Nibelungen'. No 2 of <i>Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen</i> S496 1878/9	49 8	
Beethovens geistliche Lieder von Gellert S467 1840	56 4	<i>ff</i>
Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe] S468 published 1849	58 16	<i>ff</i>
Benedetto sia'l giorno – Sonetto XLVII No 2 of <i>Tre Sonetti di Petrarca</i> S158 ? circa 1839; first version	61 4	
[Bénédiction] No 11 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; second version of S171d/1	15 8	

- Bénédiction de Dieu dans la solitude** No 3 of *Harmonies poétiques et religieuses* S173 1845 to 1852 [13] [9]
- Bénédiction et Serment – Deux motifs de *Benvenuto Cellini* de Berlioz** S396 1852 [37] [7]
- Bénédiction papale – Urbi et orbi** S184 1864 [14] [19]
- Benedictus und Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse** S501 1867 [14] [16] *ff*
- 'Berceau de la vie future' Die Wiege des zukünftigen Lebens** No 3 of *Von der Wiege bis zum Grabe* S512 1881 [25] [5]
- Berceuse de l'opéra *La reine de Saba* de Charles Gounod – Les Sabéennes** S408 *published* 1865 [40] [10]
- Berceuse** No 3 of *Prière et Berceuse de La muette de Portici d'Auber* S387 *after* 1846? [38] [9]
- Berceuse** S174i 1854; *first version* [2] [23]
- Berceuse** S174ii 1863; *second version* [12] [5]
- 'Berlin Preludio' Album-Leaf** S164g 1842 [86] [22]
- Bevezetés és magyar induló (Introduction and Hungarian March)** S573 1872 [53] [16]
- Bitten** No 2 of *Beethovens geistliche Lieder von Gellert* S467 1840 [56] [5]
- Bolero – La zingarella spagnola** No 6 of *Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante* S411 1838 [60] [18]
- Bolero – L'invito** No 3 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 [60] [3]
- 'Braunschweig Preludio' Album-Leaf** S166f/1 1844 [86] [23]
- Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I** S531 *circa* 1843 [24] [4] *ff*
- Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques pour piano seul – II** S535–540 1847 [24] [10] *ff*
- Bülöw-Marsch** S230 1883 [22] [9]
- Bunte Reihe** S484 1850 DAVID [56] [1] *ff*
- Búsongva – Lento** No 5 of *Fünf Ungarische Volkslieder – Ót magyar népdal* S245 1872 [11] [5]
- Busslied** No 3 of *Beethovens geistliche Lieder von Gellert* S467 1840 [58] [6]
- C M von Webers Polonaise brillante** S367 1848/52 [96] [27] *ff*
- Cadenza for the 1st movement of Beethoven's Piano Concerto No 3** S389a 1879 [67] [6]
- Cadenza** S695f ? 1880s; *Erster Mephisto-Walzer* [92] [30]
- Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi** S499 1881 [29] [2]
- Cantique d'amour** No 10 of *Harmonies poétiques et religieuses* S173 1845 to 1852 [14] [4]
- Canzona napoletana – La torre di Biasone** No 3 of *Nuits d'été à Pausilippe – Trois amusements sur des motifs de l'Album de Donizetti* S399 1838 [61] [3]
- Canzone napolitana – Notturmo** S248ii 1842; *second version* [30] [7]
- Canzone napolitana** S248i 1842; *first version* [30] [3]
- Canzone** No 2 of *Venezia e Napoli – Supplément aux Années de Pèlerinage seconde volume* S162 1859 [10] [9]
- Canzonetta – Il rimprovero** No 5 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 [60] [5]
- Canzonetta – La partenza** No 7 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 [60] [7]
- Canzonetta – La primavera** No 1 of *Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante* S411 1838 [60] [13]
- Canzonetta – La promessa** No 1 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 [60] [1]
- Canzonetta del Salvator Rosa** No 3 of *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* S161 1837/49 [10] [3]
- Canzonetta del Salvator Rosa** S157c ? 1849; *first version* [85] [9]
- Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven [Ruines d'Athènes]** S388 1846 [49] [11]
- Carillon** No 6 of *Weihnachtsbaum* S186 *first sketched* 1866; *completed* 1876; *published* 1882 [18] [6]
- Carillon – Réveille-Matin 'Wecker'** No 6 of *Weihnachtsbaum* S185a 1876; *the Paris manuscripts; first version* [81] [7]
- Caritas nach Rossini** S552a 1847; *first version* [85] [7]
- Carl Maria von Webers Polonaise brillante Op. 72** S455 *circa* 1851 [79] [10]
- Carl Maria von Webers Schlummerlied mit Arabesken** S454 1848 [55] [5]
- Carrousel de Madame P-N** S214a *circa* 1875/81 [19] [8]
- Cavatine** No 1 of *Réminiscences de Robert le Diable – Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra de Meyerbeer* S412a c1846 [42] [1]
- Célèbre mélodie hongroise** S243a *after* 1866 [89] [17]
- Chanson à boire (Orgie)** No 2 of *Réminiscences de Lucrezia Borgia – Grande fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra de Donizetti* S400 1848 [43] [7]
- Chanson bohémienne** No 2 of *Deux Mélodies russes 'Arabesques'* S250 1842 BULAKHOV [53] [2]
- Chanson du Béarn** S236/2 1844 [8] [14]
- Chanson tirée du poème de Françonetto de Jasmin – Faribolo pastour** S236/1 1844 [8] [13]
- Chansons** S510a *circa* 1852; *early versions of Gebarnische Lieder* [91] [8] *ff*
- 'Chant des fleurs' Virag dál** S383a 1881 ABRÁNYI [53] [11]
- Chant du berceau – Wiegenlied** S198 1881 [19] [6]
- Chant du gondolier – Lento** No 1 of *Venezia e Napoli* S159 *circa* 1840; *first set* [61] [7]
- Chapelle de Guillaume Tell** No 1 of *Années de pèlerinage, première année – Suisse* S160 1836/1855 [9] [1]

Chasse-neige No 12 of <i>Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 published 1852	④ 12
Cheur des pèlerins (Chor der älteren Pilger) aus der Oper <i>Tannhäuser</i> von Richard Wagner	④3 ④
S443ii second version; circa 1885	
'Choral' Symphony No 9 in D minor S464/9 BEETHOVEN	⑥6 ① ff.
Choräle S506a circa 1878/9; from S50 Nos 2-12; formerly catalogued as S504b	①8 ②9 ff.
'Christus ist geboren' Weihnachtslied S502 1864	①8 ①3
Comment, disaient-ils No 2 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques</i> S535 1847	②4 ①①
Complainte – Dumka No 3 of <i>Glanes de Woronince</i> S249 1847/8	③0 ①①
Concerto in E flat S125a Op post. circa 1836/9	⑨6 ⑤ ff.
Concerto in E minor for piano and strings 'Malédiction' S121 circa 1833	⑨6 ① ff.
Concerto No 1 in E flat major S124 1830s/1849/1853/1856	⑨5 ① ff.
Concerto No 2 in A major S125 1839/1849/1853/1857/1861	⑨7 ① ff.
Concerto pathétique in E minor S365b 1885/6; version for piano and orchestra by Liszt and Eduard Reuss	⑨6 ① ff.
Concerto sans orchestre S524a circa 1839	⑨0 9
Confutatis maledictis No 1 of <i>Zwei Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem</i> S550 published 1865	⑤4 7
Consolations – Six pensées poétiques S172 c1844/9; published 1850	①7 ①6 ff.
Consolations S171a circa 1845; first series; the original No 3 and the first versions of the other five	②6 ③ ff.
Coro di festa e marcia funebre – Finale de <i>Don Carlos</i> de Verdi S435 1867/8	④3 ③
Crux ave benedicta No 1 of <i>Choräle</i> S506a circa 1878/9; formerly catalogued as S504b	①8 ②9
Csárdás macabre S224 1881, with later additions	②1 9
Csárdás obstinée S225/2 1882	②1 8
Csárdás S225/1 1882	②1 7
Danse [Valse] des sylphes de la <i>Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz S475 circa 1860	⑤2 ①①
Danse macabre – Poème symphonique de Camille Saint-Saëns S555 1876	⑤2 ①
Dante fragment S701e ? circa 1837	⑥7 ②5
Dantes Sonett <i>Tanto gentile e tanto onesta</i> von Hans von Bülow S479 1874	⑥7 ①0
'Dante Sonata' No 7 of <i>Années de pèlerinage – Italie</i> S161 1837/49	①0 7
'Dante-Symphony progression' Album-Leaf in G major S167f circa 1860 ?	⑥9 ②4
Danza Sacra e Duetto Finale – <i>Aida</i> di Verdi S436 1879	③7 ③
Das Fischermädchen No 2 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	⑦4 ②
Das Fischermädchen No 2 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis	⑦7 ②
circa 1839; alternative texts	
Das ist ein Brausen und Heulen from <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	⑤9 ①3
Das Rosenmirakel No 1 of <i>Zwei Stücken aus der heiligen Elisabeth</i> S693a 1862	⑥3 ④
Das Sterbeglöcklein 'Das Zügelglöcklein' No 3 of <i>Sechs Melodien von Franz Schubert</i> S563 1844	⑦5 ①5
Das Wandern No 1 of <i>Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert</i> S565 1846; first version	⑦3 8
Das Wandern No 1 of <i>Müllerlieder von Franz Schubert</i> S565 bis circa 1879; second version	⑦6 ①3
Das Wirtshaus No 10 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	⑦5 ①0
Das Wirtshaus No 10 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 bis 1839; alternative texts	⑦8 ①3
Das Wunder No 2 of <i>Zwei Stücke aus dem Oratorium Christus</i> S498c circa 1871	⑨1 ⑥
'Das Zügelglöcklein' Das Sterbeglöcklein No 3 of <i>Sechs Melodien von Franz Schubert</i> S563 1844	⑦5 ①5
De profundis – Psaume instrumental pour orchestre et piano principal S121a 1834/5	⑨7 ⑧ ff.
[De profundis] No 8 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; second version	①5 ⑤
'De profundis version' Totentanz – Phantasie für Pianoforte und Orchester S126i 1849	⑨8 ①① ff.
Deák Ferenc No 2 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205a 1885; final order	⑥4 ④
Deák Ferenc No 5 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205 1885	①1 ①0
Dem Andenken Petöfis – Petöfi Szellemének S195 1877	①9 ②8
Den Cypressen der Villa d'Este – Thrénodie S162b circa 1882; first version of S163/3	⑥2 ①2
Den Schutz-Engeln 'Angelus!' S162a/1 1877; first draft of <i>Angelus!</i> , <i>Troisième année de pèlerinage</i>	⑥2 ②
'Den Schutz-Engeln' Aux anges gardiens S162a/1 bis 1877; second draft of first version of <i>Angelus!</i>	⑥9 ①8
Der Asra – Lied von Anton Rubinstein S554/2 1880	⑤9 ①6
Der Atlas No 11 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	⑦4 ①①
Der Atlas No 11 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	⑦7 ①①
'Der blinde Sänger' С'льпоий Сeyeroi S546 1878	①9 ②3
Der Bote from <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	⑤9 9
Der Doppelgänger No 12 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	⑦4 ①2
Der Doppelgänger No 12 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis c1839; alternative texts	⑦7 ①2
Der du von dem Himmel bist No 5 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – 1</i> S531 circa 1843	②4 ⑧

- Der Gondelfahrer – Männer-Quartett von F. Schubert** S559 1883 (71) 5
- Der Jäger Abschied** No 2 of *Mendelssohns Wasserfahrt und Der Jäger Abschied* S548 1848 (55) 4
- Der Jäger** No 3 of *Müllerlieder von Franz Schubert* S565 bis circa 1879; second version (76) 15
- Der Jäger** No 3 of *Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert* S565 1846; first version (73) 10
- Der Kampf um's Dasein 'Le combat pour la vie'** No 2 of *Von der Wiege bis zum Grabe* S512 1881 (25) 4
- Der König von Thule** No 4 of *Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I* S531 circa 1843 (24) 7
- Der Leiermann** No 8 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 1839 (75) 8
- Der Lenz ist gekommen** No 1 of *Drei Lieder aus Julius Wolffs Tannhäuser* (57) 13
komponiert von Otto Lessmann S498 circa 1882
- Der Lindenbaum** No 7 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 1839 (75) 7
- Der Lindenbaum** No 7 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 bis 1839; alternative texts (78) 12
- Der Müller und der Bach** No 2 of *Müllerlieder von Franz Schubert* S565 bis circa 1879; second version (76) 14
- Der Müller und der Bach** No 2 of *Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert* S565
1846; first version (73) 9
- Der nächtliche Zug** No 1 of *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* S513a 1861/73 (6) 9
- Der Schalk** from *Zwölf Lieder von Robert Franz* S489 1848 (59) 7
- Der Sturm** No 2 of *Zwei Stücken aus der heiligen Elisabeth* S693a 1862 (83) 5
- Der stürmische Morgen** No 11 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 1839 (75) 11
- Der stürmische Morgen** No 11 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 bis 1839; alternative texts (78) 14
- Der Tanz in der Dorfschenke – [Erster] Mephisto-Walzer** No 2 of *Zwei Episoden* (6) 10
aus Lenaus Faust S514 1857; first version
- Der Tanz in der Dorfschenke – Album-Leaf 'Aus den [Erster] Mephisto-Walzer' S167m after 1859 (92) 31
- Der Tanz in der Dorfschenke – Erster Mephisto-Walzer** S514a 1859/62; revised version with additions (20) 14
- Der traurige Mönch** S348 1860 (93) 2
- Der Wanderer** No 11 of *Zwölf Lieder von Fr. Schubert* S558 1837/8 (76) 11
- Der Wanderer** No 11 of *Zwölf Lieder von Fr. Schubert* S558 bis circa 1879; alternative texts (78) 8
- 'Der, welcher wandelt diese Straße' Lied der zwei geharnischten Männer aus Mozarts Oper
Die Zauberflöte [Song of the Two Armed Men] S634a circa late 1870s (44) 4
- Dernière illusion (?), in D flat major** No 4 of *Préludes et Harmonies poétiques et religieuses* S171d (90) 4
8 pieces from 1845/6 in the *NS Sketchbook*
- Des Sennen Abschied** No 4 of *Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann* S569 published 1872 (59) 20
- Dessauers Lieder** S485 1846 (58) 29 ff.
- 'Detmold' Album-Leaf in E major S164d 1841 (86) 14
- Deux Marches dans le genre hongrois** S693 circa 1840 ? (35) 19 ff.
- Deux Mélodies russes 'Arabesques'** S250 1842 ALYABEV / BULAKHOV (53) 1 ff.
- Deux motifs de *Benvenuto Cellini* de Berlioz – Bénédiction et Serment S396 1852 (37) 7
- Deux Polonaises (de l'oratorio St. Stanislas)** S519 1875 (23) 6 ff.
- Deux Polonaises** S223 1851 (12) 8 ff.
- Deux Transcriptions d'après Rossini** S553 1847 (54) 11 ff.
- Deuxième Ballade – Ballade No 2 S171 1853; in *B minor* (12) 2
- Deuxième fantaisie sur des motifs des Soirées musicales – *La pastorella dell' Alpi e Li marinari* S423 1835/6
[Deuxième] Paraphrase de Concert – *Ernani* de Verdi S432 1859 (41) 3
- Die böse Farbe** No 4 of *Müllerlieder von Franz Schubert* S565 bis circa 1879; second version (76) 16
- Die böse Farbe** No 4 of *Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert* S565 1846; first version (73) 11
- Die Ehre Gottes aus der Natur** No 6 of *Beethovens geistliche Lieder von Gellert* S467 1840 (58) 9
- Die Forelle** No 6 of *Sechs Melodien von Franz Schubert* S563 1844; first version (75) 18
- Die Forelle** S564 1846; second version SCHUBERT (73) 15
- Die Forelle – Lied von Fr. Schubert** S563/6 bis 1844; first version, alternative text (77) 17
- Die fünf Wunden – Jesu Christe No 2 of *Choräle* S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b (18) 30
- Die Gestirne** No 3 of *Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder* S562 1840 (73) 3
- Die Gestirne** No 3 bis of *Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder* S562 1840; alternative text (77) 15
- 'Die Glocken von Rom' Ave Maria S182 1862; in *E major* (13) 1
- Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha – Lied von Herzog Ernst**
(zu Saxe-Coburg-Gotha) S485b 1842 (57) 11
- Die heiligen drei Könige – Marsch** No 2 of *Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium Christus* S498b 1862/6 (23) 5
- Die Hirten an der Krippe – In dulci iubilo** No 3 of *Weihnachtsbaum* S186 first sketched 1866; completed 1876 (18) 3
- Die Hirten an der Krippe – In dulci iubilo** No 3 of *Weihnachtsbaum* S185a 1876; the Paris manuscripts (81) 4
- 'Die Ideale' Album-Leaf S167e circa 1861; from the symphonic poem *Die Ideale*, S106 (87) 12
- Die junge Nonne** No 6 of *Zwölf Lieder von Fr. Schubert* S558 1837/8 (76) 6

Die Liebe des Nächsten No 5 of <i>Beethovens geistliche Lieder von Gellert</i> S467 1840	58	8
Die Lorelei No 1 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I</i> S531 circa 1843; first version	24	4
Die Lorelei S532 1861; second version	24	16
Die Nebensonnen – Albulblatt (Fr. Schubert) S561/2 bis	76	19
Die Nebensonnen No 2 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	75	2
Die Nebensonnen No 2 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 bis 1839; alternative texts	78	10
Die Post No 4 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	75	4
Die Rose – Lied von Franz Schubert S556i 1833; first version	71	4
Die Rose – Lied von Fr. Schubert S556i bis circa 1837; intermediate version	79	7
Die Rose – Lied von Fr. Schubert S556ii 1838; second version	78	1
Die Rose – Romance von Louis Spohr [aus dem Singspiel <i>Zemire und Azor</i>] S571 published 1876	40	3
Die Stadt No 1 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	1
Die Stadt No 1 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77	1
Die Taubenpost No 13 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	13
Die Taubenpost No 13 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77	13
Die Trauergondel – La lugubre gondola I S200/1 1882	19	18
Die Trauergondel – La lugubre gondola II S200/2 1885	19	19
Die Trommel gerührt No 6 of <i>Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe]</i> S468 published 1849	58	21
Die wandelnde Glocke No 2 of <i>Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann</i> S569 published 1872	59	18
Die Wiege des zukünftigen Lebens 'Berceau de la vie future' No 3 of <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i> S512 1881	25	5
Die Wiege 'Le berceau' No 1 of <i>Von der Wiege bis zum Grabe 'Du berceau jusqu'à la tombe'</i> S512 1881	25	3
'Die Zelle in Nonnenwerth' <i>Élégie pour piano seul</i> S534i circa 1841; first version	80	4
Die Zelle in Nonnenwerth S534ii 1844; second version	26	2
Die Zelle in Nonnenwerth S534iii bis 1844; second version, alternative text	26	9
'Die Zelle in Nonnenwerth' <i>Feuille d'album</i> No 2 S167 in <i>A minor</i> ; third version	2	25
Die Zelle in Nonnenwerth S534iii 1880; fourth version	25	16
Dies irae – Lontano <i>Movement 5d of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> par Hector Berlioz S470 1833	51	21
Diese Wolken in den Höhen No 4 of <i>An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven</i> S469 1849	58	13
Divertissement sur la cavatine 'I tuoi frequenti palpiti' – Grande fantasia sur des thèmes de l'opéra <i>Niobe</i> de Pacini S419 1835/6	46	1
Douze Études d'exécution transcendante S139 published 1852	4	1 ff.
Douze Études 'Étude en douze exercices' S136 Op 6 1826	2	1 ff.
Douze Grandes Études S137 1837; first concert version of the <i>Douze Études d'exécution transcendante</i>	3	1 ff.
Drei Lieder aus Julius Wolffs <i>Tannhäuser</i> komponiert von Otto Lessmann S498 circa 1882	57	13 ff.
Drei Stücke aus der Legende der heiligen Elisabeth S498a 1857/62	23	1 ff.
'Drinking song' <i>Hulanka</i> No 4 of <i>Zbiór pieśniów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	5	5
Dritter Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 3' S216 1883	20	4
Dritter Mephisto-Walzer S215a 1883; first draft	88	13
Drüben geht die Sonne scheiden I. <i>Schifflieder</i> , Op. 2. No 2 of <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	3
'Du berceau jusqu'à la tombe' <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i> S512 1881	25	3 ff.
Du bist die Ruh' No 3 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76	3
Du bist die Ruh' No 3 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 bis circa 1879; alternative texts	78	3
Du schaust mich an No 3 of <i>Drei Lieder aus Julius Wolffs <i>Tannhäuser</i> komponiert von Otto Lessmann</i> S498 c1882	57	15
Duetto – Li marinari No 12 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	12
Dumka S249b 1871	88	4
Dumka – Ballade ukrainne No 1 of <i>Glanes de Woronince</i> S249 1847/8	30	9
Dumka – Complainte No 3 of <i>Glanes de Woronince</i> S249 1847/8	30	11
Durch den Wald in Mondenschein from <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	10
Eglogue No 7 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9	7
Ehemals! No 10 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876; published 1882	18	10
'Ehemals' No 10 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts; first version	81	11
Einleitung No 1a of <i>Zwei Stücke aus dem Oratorium Christus</i> S498c circa 1871	91	4
Einleitung und Coda zu Raffs Walzer in Des-Dur S551a ? circa 1880	88	9
Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude in C-dur 'sur des notes fausses' S554a ? circa 1880	88	10
Einleitung und Coda zu Smetanas Polka S570a circa 1880	88	11
Einleitung und Schlußstake zu Tausigs 3. Valse-Caprice S571a circa 1880 STRAUSS	88	12

'Einsam bin ich, nicht alleine' – Volkslied aus dem Schauspiel <i>Preciosa</i> von Carl Maria von Weber S453 1848	49	3
Einzug der Gäste auf Wartburg – Marsch aus Richard Wagners <i>Tannhäuser</i> S445/1a 1876; <i>Neue vermehrte Ausgabe</i>	92	3
Einzug der Gäste auf Wartburg S445/1 1852/75 WAGNER	45	3
'El contrabandista' Rondeau fantastique sur un thème espagnol S252 1836	36	6
Elaboration of an unidentified theme Part 2 of <i>Romancero espagnol</i> S695c 1845	91	2
Élégie d'après Soriano – Feuille morte S428 c1845	36	5
Élégie pour piano seul S534i circa 1841; <i>Die Zelle in Nonnenwerth, first version</i>	80	4
Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse S168i 1842; <i>first version</i>	57	12
Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse S168ii 1842; <i>revised 1852</i>	4	15
'Ellens dritter Gesang' Ave Maria No 12 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8; <i>second version</i>	76	12
[Ellens dritter Gesang] Mélodie de François Schubert – Ave Maria S557d circa 1837; <i>first version</i>	72	6
Elsas Brautzug zum Münster S445/2 1852 WAGNER	42	5
Elsas Traum No 2 of <i>Aus Richard Wagners Lobengrin</i> S446 1854	42	7
En mémoire de Maximilien I – Marche funèbre S162d after 19 June 1867; <i>first version</i>	85	10
En mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique, d. 19 juin 1867 – Marche funèbre No 6 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	20
En mode hongrois – Sunt lacrymae rerum No 5 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	19
En rêve – Nocturne S207 1885	19	14
Enfant, si j'étais roi No 3 of <i>Buch der Lieder für Piano allein</i> – 6 Poésies lyriques pour piano seul – II S537 1847	24	12
Entwurf der Ramann-Elegie S196a 1877; <i>Zweite Elegie, first draft</i>	26	17
Eötvös József No 2 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205 1885	11	7
Eötvös József No 4 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205a 1885; <i>final order</i>	84	6
Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz S470 1833	51	13 ff
Episoden aus Lenaus Faust S513a S514 No 1: 1861/73; No 2: 1857	6	9 ff
Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier S526 1872	19	26
Er ist gekommen in Sturm und Regen – Lied von Robert Franz S488 1848	59	1
Er ist's No 5 of <i>Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann</i> S569 published 1872	59	21
Ergebung – Resignazione S187a/ii 1877; <i>second version</i>	25	12
Erhebet eure Herzen – Sursum corda No 7 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	21
Erlkönig [Le roi des aulnes] – Mélodie de François Schubert S557a circa 1837; <i>first version</i>	72	8
Erlkönig No 4 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8; <i>second version</i>	76	4
Erlkönig No 4 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 bis circa 1879; <i>alternative texts; third version</i>	78	4
Ernani de Verdi – [Deuxième] Paraphrase de Concert S432 1859	41	3
Ernani de Verdi – Première paraphrase de concert S431a 1847	47	2
Eroica No 7 of <i>Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 published 1852	4	7
'Eroica' Symphony No 3 in E flat major S464/3 BEETHOVEN	62	5 ff
Erstarrung No 5 of <i>Winterreise</i> – <i>Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	75	5
Erster Mephisto-Walzer – Der Tanz in der Dorfschenke S514a 1859/62; <i>revised version with additions</i>	20	14
[Erster] Mephisto-Walzer – Der Tanz in der Dorfschenke No 2 of <i>Zwei Episoden</i> aus <i>Lenaus Faust</i> S514 1857; <i>first version</i>	6	10
Es kehret der Maien, es blühet die Au No 5 of <i>An die ferne Geliebte</i> – <i>Liederkreis von Beethoven</i> S469 1849	58	14
Es rufet Gott uns mahrend No 3 of <i>Gebarnische Lieder</i> S511 published 1861	26	12
Es war einmal ein König No 4 of <i>Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe]</i> S468 published 1849	58	19
Étude de perfectionnement – Ab irato S143 1852; <i>second version</i>	6	6
Étude de perfectionnement – Morceau de salon S142 1840	3	13
'Étude en douze exercices' Études S136 Op 6 1826	2	1 ff
'Étude in F sharp major?' Allegro maestoso S692c ? circa 1826; <i>incomplete</i>	87	19
Études de concert – Trois caprices poétiques S144 circa 1848	6	2 ff
Études d'exécution transcendante d'après Paganini S140 1838	5	7 ff
Études d'exécution transcendante S139 published 1852	4	1 ff
Études 'Étude en douze exercices' S136 Op 6 1826	2	1 ff
Excelsior! – Preludio [Die Glocken des Strassburger Münsters] S500 1874	26	1
'Exeter Preludio' Album-Leaf S164c 1840	86	13
Fanfare zur Enthüllung des Carl-Augusts Monument S542b 1875	26	20
Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra de Halévy – <i>Réminiscences de La juive</i> S409a 1835	45	5
Fantaisie dramatique sur les Huguenots de Meyerbeer S412ii circa 1837; <i>second version</i>	47	3

Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses S157 1836	7	1
Fantaisie sur des motifs de l'opéra <i>Lucrezia Borgia</i> de G Donizetti S399a	46	5
1840; first version of <i>Réminiscences de Lucrezia Borgia</i> , 2de partie		
Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra <i>La sonnambula</i> de Bellini S393i 1841; first version	47	4
Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra <i>La sonnambula</i> de Bellini S393ii circa 1839; second version	46	3
Fantaisie sur une valse de François Schubert No 3 of <i>Apparitions</i> S155 1834; using Schubert's D365/33	2	29
Fantasia quasi Sonata – Après une lecture du Dante S158c <i>third version</i>	81	19
Fantasia quasi Sonata – Après une lecture du Dante No 7 of <i>Années de pèlerinage</i> , <i>deuxième année – Italie</i> S161 1837/49	10	7
Fantasia [Wanderer] Opus 15 Franz Schubert (Instructiv-Ausgabe) S565a circa 1868	79	1 ff
Fantasia <i>Movement 1 of Orgel-Fantasia und Fuge in g-moll von J. S. Bach</i> S463i circa 1861; first version	85	2
Fantasia sur l'opéra hongroise <i>Szép Ilonka</i> de Mihály Mosonyi S417 1867	40	11
Fantasia über englische Themen S694 1841/2	86	6
Fantasia über Motive aus Beethovens <i>Ruinen von Athen</i> S122 circa 1837 / 1848/52 / 1855	95	5 ff
Fantasia über Motive aus Beethovens <i>Ruinen von Athen</i> S388b c1837; first version	89	6
Fantasia über Motive aus Beethovens <i>Ruinen von Athen</i> S389 circa 1852	49	5
Fantasia über Themen aus Mozarts <i>Figaro</i> und <i>Don Giovanni</i> S697 1842	41	2
Fantasia über Themen aus Webers <i>Der Freischütz</i> S451 1840/1	48	4
Fantasia über ungarische Volksmelodien S123 circa 1852/5	98	22 ff
Fantasia und Fuge in g-moll für Orgel von Johann Sebastian Bach S463ii 1863/72; second version	50	14 ff
Fantasia und Fuge über das Thema B-A-C-H S529ii 1856/70/71	16	1
Fantasia und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam aus der Oper <i>Der Prophet</i> von Meyerbeer S624 1850; No 4 of <i>Illustrations du Propbète</i> , S414	39	4 ff
Faribolo pastour – Chanson tirée du poème de Franconetto de Jasmin S236/1 1844	8	13
Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus dem Bühnenweihfestspiel <i>Parsifal</i> S450 WAGNER	40	9
Festklänge – Poème symphonique No 7 S511d 1870s	86	1
Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtsfeier S549 1860 MEYERBEER	94	8
Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag S227 1849; first version	29	7
Festpolonaise S230a 1876	21	6
Festspiel und Brautlied 'Aus Richard Wagners <i>Lobengrin</i> – I' S446/1i 1854; first version	46	2
Festspiel und Brautlied No 1 of <i>Aus Richard Wagners Lobengrin</i> S446 1854; No 1 revised 1861	42	6
Festvorspiel S226 1856	21	11
Feuille d'album No 1 S164 in E major	2	24
Feuille d'album No 2 S167 in A minor; third version of <i>Die Zelle in Nonnenwerth</i>	2	25
Feuille morte – Élégie d'après Soriano S428 c1845	36	5
Feuilles d'album S165	2	26
Feux follets No 5 of <i>Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 published 1852	4	5
Finale de <i>Don Carlos</i> de Verdi – Coro di festa e marcia funebre S435 1867/8	43	3
Fortunas Kugel No 2 of <i>Liebeszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium Die sieben Todsünden</i> von Adalbert von Goldschmidt – Pbantasiestück S490 1880	55	2
Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder S562 1840	73	1 ff
Franz Schuberts Märsche für das Pianoforte übertragen S426 1846	72	1 ff
'Freudvoll und leidvoll' Album-Leaf S166n 1847; the album of <i>Princess Marie</i> zu Sayn-Wittgenstein	89	1
Freudvoll und leidvoll No 3 of <i>Beethovens Lieder</i> [Sechs Lieder von Goethe] S468 published 1849	58	18
'Friska' Album-Leaf in A major S166k late 1840s	89	23
Frühling und Liebe from <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	14
Frühlings Ankunft No 3 of <i>Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann</i> S569 published 1872	59	19
Frühlingsglaube – Lied von Franz Schubert S557c first version	74	15
Frühlingsglaube No 7 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8; second version	76	7
Frühlingsglaube No 7 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 bis circa 1879; alternative texts; third version	78	5
Frühlingslied No 5 of <i>Mendelsobns Lieder</i> S547 1840	58	26
Frühlingsnacht – Lied von Robert Schumann S568 published 1872	59	30
Frühlingssehnsucht No 9 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	9
Frühlingssehnsucht No 9 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77	9
Fuge <i>Movement 2 of Orgel-Fantasia und Fuge in g-moll von J. S. Bach</i> S463i circa 1861; first version	85	3
'Fugue chromatique' – Allegro in G minor Album-Leaf S167j 1844	92	13
Fugue in A minor No 1b of <i>Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach</i> S462 1842/50	50	3
Fugue in B minor No 6b of <i>Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach</i> S462 1842/50	50	13

Fugue in C major No 2b of <i>Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach</i> S462 1842/50	50	5
Fugue in C major No 4b of <i>Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach</i> S462 1842/50	50	9
Fugue in C minor No 3b of <i>Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach</i> S462 1842/50	50	7
Fugue in E minor No 5b of <i>Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach</i> S462 1842/50	50	11
Funérailles No 7 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S173 1845 to 1852	14	1
Fünf Klavierstücke S192 Nos 1 & 2: 1865; No 3: 1873; No 4: 1876; No 5: 1879	19	9 ff
Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal S245 1872	11	1 ff
Fünf Variationen über die Romanze aus der Oper Joseph von Méhul S747a published 1820 <i>incorrectly attributed to Liszt, actually by Franz Xaver Mozart; formerly catalogued as S147a</i>	1	3
Galop de bal S220 circa 1840	2	17
Galop par Constantin Bulhakow arrangé par Liszt S478i 1843/4; first version	53	5
Galop russe S478ii 1844; second version BULHAKOV	29	9
Galop S218 1846; in A minor	21	5
Gastibelza No 6 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques pour piano seul – II</i> S540 1847	24	15
Gaudeamus igitur – Humoreske S509 1869/70	29	11
Gaudeamus igitur – Paraphrase S240i 1843; first version	29	1
Gaudeamus igitur – Paraphrase S240ii 1853; second version	87	1
Gebet (vor der Schlacht) No 3 of <i>Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber – Heroïde</i> S452 1846/7	55	8
Gebet S265 1869	25	9
Geharnischte Lieder S511 published 1861	26	10 ff
Geheimes Flüstern No 10 of <i>Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann</i> S569 published 1872	59	26
'Geisterchor aus Rosamunde' Hymne No 4 of <i>Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder</i> S562 1840	73	4
Gestorben war ich S540a circa 1850; first version of <i>Liebesträume</i> No 2; previously catalogued as S192a	2	22
Gewitternacht from <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	12
Glanes de Woronince S249 1847/8	30	9 ff
Glasgow fragment S701f date unknown	87	16
Gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige – <i>Adeste fideles</i> No 4 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 1866/76	18	4
Gnomensreigen No 2 of <i>Zwei Konzerttetäten</i> S145 published 1863	6	8
God save the Queen S235 1841	30	2
Goethe-Festmarsch S521 second version; 1849, revised 1857 and circa 1872	22	1
Gondoliera No 1 of <i>Venezia e Napoli – Supplément aux Années de Pèlerinage seconde volume</i> S162 1859	10	8
Gottes Macht und Vorsehung No 1 of <i>Beethovens geistliche Lieder von Gellert</i> S467 1840	58	4
Grand galop chromatique S219 1838, with later additions	21	4
Grand galop chromatique S219 bis circa 1840; simplified version	83	7
Grand Septuor de L. van Beethoven S465 1841	54	1 ff
Grand solo de concert S175a 1850; first version	80	3
Grand solo de concert S365 circa 1850	96	10 ff
Grande fantaisie – Réminiscences de Don Juan de Mozart S418 1841, 1877	37	2
Grande fantaisie – Réminiscences de Norma de Bellini S394 1841	38	11
Grande fantaisie di bravura sur La Clochette de Paganini S420 circa 1832	82	1
Grande fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra de Meyerbeer – Réminiscences des Huguenots S412i 1836; first version	45	1
Grande fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra de Meyerbeer – Réminiscences des Huguenots S412iii 1842; third version	44	1
Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra de Meyerbeer – Réminiscences de Robert le Diable S412a & S413 No 1: c1846; No 2: 1841	42	1 ff
Grande fantaisie sur des motifs de Soirées musicales – La serenata e l'orgia S422ii 1835/6; second edition	61	11
Grande fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini 'Première grande fantaisie' – <i>La serenata e l'orgia</i> S422i 1836; first version	86	3
Grande fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra de Donizetti – <i>Réminiscences de Lucrezia Borgia</i> S400 1848	43	6 ff
Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra Niobe de Pacini – Divertissement <i>sur la cavatine 'I tuoi frequenti palpiti'</i> S419 1835/6	46	1
Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra de Bellini – Réminiscences des Puritains S390i 1836; first version	43	1
Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra de Bellini – Réminiscences des Puritains S390ii circa 1837; second version	48	3
Grande fantaisie sur la tyrolienne de La fiancée S385i 1829; first version AUBER	47	1
Grande fantaisie sur La tyrolienne de l'opéra La fiancée d'Auber – Souvenir de La fiancée S385iii 1842; third version	45	2

Grande fantaisie symphonique on themes from Berlioz's <i>Lélio</i> S120 1834 BERLIOZ	95	15	<i>ff</i>
Grande fantaisie sur des thèmes de Paganini – [Variations sur] La clochette et Le Carnaval de Venise S700i 1845; <i>first version</i>	84	1	
Grande fantaisie sur des thèmes de Paganini – [Variations sur] La clochette et Le Carnaval de Venise S700ii 1845; <i>second version</i>	84	11	
Grande paraphrase de concert – Marche militaire (Franz Schubert) S426a <i>circa</i> 1870 ?	72	4	
Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz – Épisode de la vie d'un artiste S470 1833	51	13	<i>ff</i>
Grande Valse di bravura 'Le bal de Berne' S209 1836; <i>first version</i>	88	15	
Grandes Études de Paganini S141 1851	5	1	<i>ff</i>
Grandes Études S137 1837; <i>first concert version of the Douze Études d'exécution transcendante</i>	3	1	<i>ff</i>
'Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des <i>Puritains</i> de Bellini' Hexaméron – Morceau de Concert S392 1837	51	1	<i>ff</i>
'Grandes Variations de bravoure sur la marche des <i>Puritains</i> de Bellini' Hexaméron – Morceau de concert S365a <i>circa</i> 1839	96	14	<i>ff</i>
Gretchen am Spinnrade No 8 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76	8	
Gretchen am Spinnrade No 8 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 bis <i>circa</i> 1879; <i>alternative texts</i>	78	6	
Gretchen aus Faust-Symphonie S513 1854/7; <i>piano version of second movement by 1867; published 1876</i>	17	22	
Grosse Concert-Fantasia – <i>Sonnambula</i> (de Bellini) S393iii 1874; <i>third version</i>	44	9	
Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen S253 1845	36	1	
Grosse Fantasie 'Wanderer' S366 1851 SCHUBERT	97	14	<i>ff</i>
Grosses Konzertsolo S176 1849/50	16	7	
Gute Nacht No 1 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	75	1	
Hagen und Kriemhild Part 1 'Nibelungen'. No 1 of <i>Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust</i> S496 1878/9	49	7	
Halloh! – Jagdchor und Steyrer aus der Oper Tony von Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha S404 1849	38	4	
Harmonie nach Rossini's Carità S701j 1847; <i>incomplete</i>	87	21	
Harmonies du soir No 11 of <i>Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 <i>published</i> 1852	4	11	
Harmonies poétiques et religieuses S154 1833, <i>revised</i> 1834	13	6	
Harmonies poétiques et religieuses S172a 1847; <i>performing version by Leslie Howard</i>	13	3	<i>ff</i>
Harmonies poétiques et religieuses S173 1840, 1845 to 1852; <i>first published in final form in 1853</i>	13	7	<i>ff</i>
Harold en Italie 'Symphonie en quatre parties' S472 <i>circa</i> 1836; <i>published</i> 1879 BERLIOZ	94	1	<i>ff</i>
Heimweh (Le mal du pays) No 8 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9	8	
Helges Treue S686 1860; <i>adapted from music by Felix Draeseke</i>	9	3	
Héroïde – Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber S452 1846/7	55	6	<i>ff</i>
'Héroïde élégiaque' No 12 of <i>Magyar Dalok é Magyar Rapszódiké</i> S242 1846	31	12	
'Héroïde-élégiaque' Rapsodie hongroise V No 5 in <i>E minor of Hungarian Rhapsodies</i> S244 <i>published</i> 1853	33	5	
Heroischer Marsch im ungarischem Stil S231 1840	21	12	
Hexaméron – Morceau de Concert 'Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des Puritains de Bellini' S392 1837	51	1	<i>ff</i>
Hexaméron – Morceau de concert 'Grandes Variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini' S365a <i>circa</i> 1839	96	14	<i>ff</i>
Himmelsfunken No 2 of <i>Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder</i> S562 1840	73	2	
Hirtengesang an der Krippe No 1 of <i>Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium Christus</i> S498b 1862/6	23	4	
Historische ungarische Bildnisse S205 1885	11	6	<i>ff</i>
Historische ungarische Bildnisse S205a 1885; <i>final order, with the revised coda to No 7</i>	84	3	<i>ff</i>
Hoffest – Marsch und Polonaise from <i>Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust</i> S496 1878/9	49	10	
Hohe Liebe No 1 of <i>Liebesträume – 3 Nottornos für das Pianoforte</i> S541 <i>circa</i> 1850	24	1	
'Horch, horch! die Lerch" Ständchen' No 9 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76	9	
'Horch, horch! die Lerch" Ständchen' No 9 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 bis <i>circa</i> 1879; <i>alternative texts</i>	78	7	
Huit Variations (on an original theme) S148 Op 1 <i>circa</i> 1824	1	4	
Hulanka 'Drinking song' No 4 of <i>Zbiór pieśniów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	5	
Huldigungsmarsch S228i 1853; <i>first version</i>	83	8	
Huldigungsmarsch S228ii 1853/8; <i>second version</i>	22	4	
Humoreske – <i>Gaudeamus igitur</i> S509 1869/70	29	11	
Hungaria – Poème symphonique No 9 S511e <i>circa</i> 1872	83	1	
Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bihari 'Zum Andenken' S241 1828	2	14	<i>ff</i>
Hungarian Rhapsodies S244 <i>circa</i> 1847 to 1885; <i>Nos 1 to 15 published 1853; Nos 16 and 17 1882; Nos 18 and 19 1885</i>	33	1	<i>ff</i>
Hussitenlied S234 1840; <i>Liszt believed the melody to be 'aus dem 15. Jabrbundert'</i> KRON	30	8	

[Hymne] No 10 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847	15	7
Hymne à Sainte Cécile S491 1866 GOUNOD	94	6
Hymne de la nuit No 3 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847	13	5
Hymne de l'Enfant à son réveil No 7 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; second version	15	4
Hymne de l'Enfant à son réveil No 6 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S173 1845 to 1852	13	12
Hymne du matin No 2 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847	13	4
Hymne 'Geisterchor aus Rosamunde' No 4 of Franz Schuberts [Vier] <i>Geistliche Lieder</i> S562 1840	73	4
Hymne triomphal – Marche du sacre – Prière No 1 of <i>Illustrations du Prophète de Meyerbeer</i> S414 1849/50	39	1
Hycr S166m/2 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	3
I puritani – Introduction et Polonaise de l'opéra de Bellini S391 1840	44	8
'I tuoi frequenti palpiti' Grande fantasia sur des thèmes de l'opéra <i>Niobe</i> de Pacini – Divertissement sur la cavatine S419 1835/6	46	1
I' vidi in terra – Sonetto CXXIII No 3 of <i>Tre Sonetti di Petrarca</i> S158 ? circa 1839; first version	81	6
Ich hab' in deinem Auge No 9 of <i>Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann</i> S569 published 1872	59	25
Ich liebe dich S542a circa 1860	25	15
Ich weil' in tiefer Einsamkeit No 1 of <i>Zwei Lieder von E. Lassen</i> S495 1872	57	17
Ihr Bild No 8 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	8
Ihr Bild No 8 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77	8
Il brindisi – Rondoleto No 5 of <i>Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante</i> S411 1838	80	17
Il galop No 2 of <i>Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante</i> S411 1838	80	14
Il lamento No 1 in <i>A flat major</i> of <i>Trois Études de concert – Trois caprices poétiques</i> S144 circa 1848	6	2
Il m'aimait tant S533 circa 1843	25	13
Il pastore svizzero – Tirolese No 3 of <i>Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante</i> S411 1838	80	15
Il penseroso No 2 of <i>Années de pèlerinage, deuxième année – Italie</i> S161 1837/49	10	2
Il penseroso S157b ? 1839; first version	85	8
Il rimprovero – Canzonetta No 5 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	80	5
Illustrations de l'opéra <i>L'Africaine</i> de Meyerbeer S415 1865	38	5 ff
Illustrations du <i>Prophète</i> de Meyerbeer S414 1849/50	39	1 ff
Im Dorfe No 12 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	75	12
Im Dorfe No 12 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 bis 1839; unchanged, but attached to No 11	78	15
Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 2 [in E flat major] (Instructiv-Ausgabe) S565b/1 circa 1868	79	5
Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 3 [in G flat major] (Instructiv-Ausgabe) S565b/2 circa 1868	79	6
Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini S150 Op 3 circa 1824	1	6
Impromptu S191ii 1872	12	6
Improvisata – Aufzug auf die Alpe – Ranz de vaches III: Paraphrases. No 10 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	8	10
In der Ferne No 6 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	6
In der Ferne No 6 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 bis circa 1839; alternative texts	77	6
In domum Domini ibimus S505 after 1880	14	7
In dulci iubilo – Die Hirten an der Krippe No 3 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts	81	4
In dulci iubilo – Die Hirten an der Krippe No 3 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 sketched 1866; completed 1876	18	3
In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi S188 1880	14	13
In ungarischen Weise – Sunt lacrymae rerum S162c/ii 1877; intermediate version	89	19
Interludium aus dem Oratorium <i>Stanislaus – Salve Polonia</i> S518 1863	23	8
Introduction and Fandango with variations Part 1 of <i>Romancero espagnol</i> S695c 1845	91	1
Introduction and Hungarian March (Bevezetés és magyar induló) S573 1872 SZÉCHÉNYI IMRÉTÖL	53	16
Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe S421a 1830 ROSSINI	86	4
Introduction et Polonaise de l'opéra de Bellini – <i>I puritani</i> S391 1840	44	8
'Introduction to the Grande Étude de Paganini No 6' Album-Leaf S141/6 bis 1884	92	29
Invocation No 1 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847	13	3
Invocation No 1 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S173 1845 to 1852; first published in final form in 1853	13	7
Isoldens Liebestod – Schlussszene aus Richard Wagners <i>Tristan und Isolde</i> S447 1867	38	1
Italie – Années de pèlerinage, deuxième année S161 1837/49	10	1 ff
Jagdchor und Steyrer aus der Oper <i>Tony</i> von Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha – Hallo! S404 1849	38	4
Jesu Christe – Die fünf Wunden No 2 of <i>Choräle</i> S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b	18	30
Jésus est attaché à la croix Station 11 of <i>Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	25
Jésus est chargé de sa croix Station 2 of <i>Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	16
Jésus est condamné à mort Station 1 of <i>Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	15

Jésus est déposé de la croix <i>Station 13 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	27
Jésus est dépouillé de ses vêtements <i>Station 10 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	24
Jésus est mis dans le sépulcre <i>Station 14 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	28
Jésus meurt sur la croix <i>Station 12 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	26
Jésus rencontre sa très sainte mère <i>Station 4 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	18
Jésus tombe pour la première fois <i>Station 3 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	17
Jésus tombe pour la seconde fois <i>Station 7 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	21
Jésus tombe une troisième fois <i>Station 9 of Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	23
Johann Nepomuk Hummels Grosses Septett (Nr. 1) S493 1848	65	10 ff
Jota aragonesa and coda <i>Part 3 of Romancero español</i> S695c 1845	91	3
Jubelouvertüre von Carl Maria von Weber – Klavierpartitur S576 1846	79	8
'Kaiser Wilhelm!' National Hymne S197b 1876	26	19
Kinizsi nótája <i>No 1 of Two Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bibari 'Zum Andenken'</i> S241 1828	2	14
Kirchenhymnen S669 <i>No 1: 1877; No 2: after 1868</i>	25	7 ff
Kissé élénken <i>No 4 of Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal</i> S245 1872	11	4
Klavierstück aus der Bonn Beethoven-Kantate S507	2	19
Klavierstück über ein fremdes Thema S387a <i>origin unknown, formerly misattributed to Auber</i>	38	10
Klavierstück S189 1866; <i>in A flat major</i>	12	7
Klavierstück S189a <i>in A flat major; No 2</i>	2	21
Klavierstück S189b <i>in D flat major</i>	2	20
Klavierstück S193 1854; <i>in F sharp major</i>	19	11
Klavierstücke S192 <i>Nos 1 & 2: 1865; No 3: 1873; No 4: 1876; No 5: 1879</i>	19	9 ff
'Konzert im ungarischen Styl' <i>Ungarische Zigeunerweisen</i> S714 1885 MENTER / TCHAIKOVSKY	99	11 ff
Konzerttüden S145 <i>published 1863</i>	6	7 ff
Konzertparaphrase – <i>Ouvertüre zu Tannhäuser</i> von Richard Wagner S442 1848	48	2
Konzertparaphrase – <i>Schwanengesang und Marsch</i> aus Erkels Oper <i>Hunyadi László</i> S405 1847	42	4
Konzertparaphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfentreigen aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum S410 1849/50	49	4
Konzertstück (C. M. v. Weber) Op. 79 S576a <i>circa 1868</i>	79	9
Konzertstück in F minor S367a <i>circa 1872; Liszt's version of the solo part</i> WEBER	98	7 ff
Korrekturblatt 'La lugubre gondola' S701k 1882	87	27
Krakowiak S166m/4 1847; <i>the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein</i>	89	5
Kriegers Ahnung <i>No 14 of Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 1838/9	74	14
Kriegers Ahnung <i>No 14 of Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert</i> S560 <i>bis circa 1839</i> <i>alternative texts</i>	77	14
Künstlerfestzug S520i 1857/60; <i>first version</i>	65	14
Künstlerfestzug S520ii <i>by 1860; revised 1883</i>	22	10
La carità S552b <i>after 1848; simplified version</i> ROSSINI	86	2
La chapelle de Guillaume Tell I. <i>Impressions et poésies. No 5 of Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	7	7
La charité <i>No 2 of Deux Transcriptions d'après Rossini</i> S553 1847	64	12
La cloche sonne S238 <i>circa 1850?</i>	30	14
La consolation <i>No 1 of Trois Chansons</i> S510a <i>circa 1852; early versions of Gebarnische Lieder</i>	91	8
La danza – Tarantella <i>No 9 of Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	9
La gita in gondola – Barcarola <i>No 4 of Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	4
La lampe du temple – Andante lagrimoso <i>No 9 of Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; <i>first version</i>	15	6
La leggierezza <i>No 2 in F minor of Trois Études de concert – Trois caprices poétiques</i> S144 <i>circa 1848</i>	6	3
La lugubre gondola I – Die Trauergondel S200/1 1882	19	18
La lugubre gondola II – Die Trauergondel S200/2 1885	19	19
'La lugubre gondola' <i>Korrekturblatt</i> S701k 1882	87	27
La lugubre gondola S199a 1882; <i>first Venice manuscript</i>	89	21
La Mandragore 'Ballade de l'opéra Jean de Nivelle' S698 1881; <i>incomplete</i>	87	15
La marche pour le sultan Abdul Médjid-Khan S403 1847 DONIZETTI	29	3
La Marseillaise S237 <i>circa 1872</i>	30	12
La notte S516a 1860/6; <i>No 2 of Trois Odes funèbres; formerly catalogued as S699</i>	16	5
La partenza – Canzonetta <i>No 7 of Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	7
La pastorella dell' Alpi – Tirolese <i>No 6 of Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	6
La pastorella dell' Alpi e Li marinari – Deuxième fantaisie sur des motifs des Soirées musicales S423 1835/6	61	12

- La pesca – Notturmo** No 8 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 8
- La prédication aux oiseaux – St François d'Assise No 1 of *Légendes* S175 circa 1860/3 12 3
- La primavera – Canzonetta** No 1 of *Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante* S411 1838 60 13
- La promessa – Canzonetta** No 1 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 1
- La regata veneziana – Notturmo** No 2 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 2
- La romanesca** S252a/i c1840; first version 36 2
- La romanesca** S252a/ii c1852; second version 36 4
- La sérénade [Ständchen, Leise flehen] – Mélodie de François Schubert** S559a circa 1837; first version 72 7
- La serenata – Notturmo** No 10 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 10
- La serenata del marinaio** No 4 of *Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante* S411 1838 60 16
- La serenata e l'orgia – Grande fantaisie sur des motifs de Soirées musicales** S422ii 1835/6 61 11
second edition ROSSINI
- La serenata e l'orgia – Grande Fantaisie sur des motifs des Soirées musicales** 66
- 3
- de Rossini 'Première grande fantaisie'** S422i 1836; first version
- La tombe et la rose** No 5 of *Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques pour piano seul – II* S539 1847
24 14
- La torre di Biasone – Canzona napoletana** No 3 of *Nuits d'été à Pautilippe – Trois amusements* 61 3
sur des motifs de l'album de Donizetti S399 1838
- La zingarella spagnola – Bolero** No 6 of *Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs* 60 18
de Mercadante S411 1838
- Lacrimosa** No 2 of *Zwei Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem* S550 published 1865 64 8
- Lalito di bice – Notturmo** No 2 of *Nuits d'été à Pautilippe – Trois amusements sur des motifs* 61
2
de l'album de Donizetti S399 1838
- Lamentoso in B minor – Album-Leaf 'Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie' S166r/2 circa 1857 92 28
- Ländler in D major** S211a 1879 6
- Ländler** S211 1843; in A flat major 6
- 'Langsam in C sharp minor' Album-Leaf S166o 1876; *Harmonies du soir* 92 16
- Langueur?, in C minor** No 2 of *Préludes et Harmonies poétiques et religieuses* S171d 1845/6; N5 Sketchbook 90 2
- 'Larghetto in D flat major' Album-Leaf S167p 1883; *Henselt Concerto* 92 19
- Lassan** No 1 of *Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal* S245 1872 11 1
- Lassan** No 3 of *Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal* S245 1872 11 3
- Lassú magyar** No 2 of *Two Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bibari* S241 1828 2 15
- 'Le bal de Berne' Grande Valse di bravura S209 1836; first version 88 15
- 'Le berceau' Die Wiege No 1 of *Von der Wiege bis zum Grabe 'Du berceau jusqu'à la tombe'* S512 1881 25 3
- 'Le carnaval de Pest' Rapsodie hongroise IX No 9 in E flat major of *Hungarian Rhapsodies* S244 published 1853
33 9
- 'Le chant du croisé' – Première Ballade S170 1845/8; in D flat major 12 1
- 'Le combat pour la vie' Der Kampf um's Dasein No 2 of *Von der Wiege bis zum Grabe* S512 1881 25 4
- Le lac de Wallenstadt** I: *Impressions et poésies. No 2a of Album d'un voyageur* S156 1834/8 7
3
- Le lac de Wallenstadt** S156/2a bis 1839; intermediate version 6
- Le mal du pays (Heimweh)** No 8 of *Années de pèlerinage, première année – Suisse* S160 1836/1855 9 8
- Le moine** S416 1841 MEYERBEER 6

Le roi des aulnes [Erlkönig] – Mélodie de François Schubert S557a circa 1837; first version	72	8
'Le rossignol' Соловей (Solovei) No 1 of Deux Mélodies russes 'Arabesques' S250 1842; second version AXYABYEV	53	1
'Le rossignol' Соловей (Solovei) S249d 1842; Air russe; first version; formerly catalogued as S250a AXYABYEV	29	8
Le triomphe funèbre du Tasse S517 1860/6; No 3 of Trois Odes funèbres	16	6
Lebe wohl! No 1 of Sechs Melodien von Franz Schubert S563 1844 WEYRAUCH	75	13
Légendes S175 circa 1860/3; No 2 bis: circa 1863; simplified version	12	3 ff
Leichte Segler in den Höhen No 3 of An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven S469 1849	58	12
Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber – Heroïde S452 1846/7	55	6 ff
'Leipzig' Album-Leaf in E flat S164b 1840	86	12
'Leipzig' Album-Leaf in E major S163d 1840	86	21
'Leise flehen' Ständchen – Lied von Fr. Schubert S560/7a circa 1880; fourth version; for Lina Ramann	73	16
'Leise flehen' Ständchen No 7 of Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 1838/9; second version	74	7
'Leise flehen' Ständchen No 7 of Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 bis circa 1839	77	7
alternative texts; third version		
Lenore S346 1858/60	93	1
Les adieux – Réverie sur un motif de l'opéra Roméo et Juliette de Gounod S409 1867	42	3
Les cloches de G***** I: Impressions et poésies. No 3 of Album d'un voyageur S156 1834/8	7	5
Les cloches de Genève – Nocturne No 9 of Années de pèlerinage, première année – Suisse S160 1836/1855	9	9
Les femmes de Jérusalem Station 8 of Via Crucis S504a 1878/9	18	22
Les jeux d'eau à la Villa d'Este No 4 of Années de pèlerinage, troisième année S163 1877	11	18
Les morts – Oraison S516 1860/6; No 1 of Trois Odes funèbres	16	4
Les patineurs No 2 of Illustrations du Prophète de Meyerbeer S414 1849/50	39	2
Les préludes – Poème symphonique No 3 S511a 1848/circa 1854/circa 1865	6	1
Les Sabéennes – Berceuse de l'opéra La reine de Saba de Charles Gounod S408 published 1865	40	10
L'espérance No 3 of Trois Chansons S510a circa 1852; early versions of Gebarnichte Lieder	91	10
L'hymne du Pape S530 circa 1864	14	12
Li marinari – Duetto No 12 of Soirées musicales de Rossini S424 1837	60	12
L'idée fixe – Andante amoroso d'après une mélodie de Berlioz S395 1846	52	8
Liebesbotschaft No 10 of Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 1838/9	74	10
Liebesbotschaft No 10 of Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 bis c1839; alternative texts	77	10
Liebeslied (Widmung) [von Robert Schumann] S566a after 1848; short draft	85	5
Liebeslied (Widmung) von Robert Schumann S566 1848; concert version	59	31
Liebeszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium Die sieben Todsünden von Adalbert von Goldschmidt – Phantasiestück S490 1880	55	1 ff
Liebesträume – 3 Nottornos für das Pianoforte S541 circa 1850	24	1 ff
Lied aus Richard Wagners Meistersinger – Am stillen Herd S448 1871	43	5
Lied der zwei geharnischten Männer aus Mozarts Oper Die Zauberflöte S634a circa late 1870s	44	4
Lied von Anton Rubinstein – Der Asra S554/2 1880	59	16
Lied von Anton Rubinstein – O! wenn es doch immer so bliebe S554/1 1880; concert version	59	15
Lied von Eduard Lassen – Löse, Himmel, meine Seele S494ii 1861; first version	57	9
Lied von Fr. Schubert – Die Forelle S563/6bis 1844; first version, alternative text	77	17
Lied von Fr. Schubert – Die Rose S556i bis circa 1837; intermediate version	79	7
Lied von Fr. Schubert – Die Rose S556ii 1838; second version	78	1
Lied von Fr. Schubert – Lob der Tränen S557 1837	78	2
Lied von Fr. Schubert – Meeresstille S557b circa 1837; first version	73	14
Lied von Fr. Schubert – Meeresstille S557b bis first version, alternative text	77	16
Lied von Fr. Schubert – Meeresstille S558/5 bis second version, alternative text	78	9
Lied von Fr. Schubert – Ständchen 'Leise flehen' S560/7a circa 1880; fourth version; for Lina Ramann	73	16
Lied von Franz Schubert – Die Rose S556i 1833; first version	71	4
Lied von Franz Schubert – Frühlingsglaube S557c first version	74	15
Lied von Herzog Ernst (zu Saxe-Coburg-Gotha) – Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha S485b 1842	57	11
Lied von Robert Franz – Er ist gekommen in Sturm und Regen S488 1848	59	1
Lied von Robert Schumann – Frühlingsnacht S568 published 1872	59	30
Lieder aus Julius Wolffs Tannhäuser komponiert von Otto Lessmann S498 circa 1882	57	13 ff
Lieder von E. Lassen S494iii S495 1872; No 2: second version	57	16 ff
Lieder von Fr. Schubert S558 1837/8	76	1 ff
Lieder von Fr. Schubert S558 bis circa 1879; alternative texts	78	3 ff
Lieder von Robert Franz S489 1848	59	2 ff

Lieder von Robert und Clara Schumann S569 <i>published 1872</i>	59	17	<i>ff</i>
Liederkreis von Beethoven – An die ferne Geliebte S469 1849	58	14	<i>ff</i>
Lilie S166m/1 1847; <i>the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein</i>	89	2	
L'invito – Bolero No 3 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	80	3	
Litanei – Ora pro nobis S262 1864	25	10	
Litanei, auf das Fest aller Seelen No 1 of <i>Franz Schuberts [Vier] Geistliche Lieder</i> S562 1840	73	1	
Litanies de Marie No 4 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; <i>second version</i>	15	1	
Litanies de Marie S171e 1846/7; <i>first version</i>	15	11	
Lob der Tränen – Lied von Fr. Schubert S557 1837	78	2	
Lockung No 1 of <i>Dessauers Lieder</i> S485 1846	58	29	
Lohengrins Verweis an Elsa No 3 of <i>Aus Richard Wagners Lobengrin</i> S446 1854	42	8	
Lontano – Dies irae <i>Movement 5d of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> <i>par Hector Berlioz</i> S470 1833	51	21	
Lorgia – Arietta No 11 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	11	
Löse, Himmel, meine Seele – Lied von Eduard Lassen S494i 1861; <i>first version</i>	57	9	
Löse, Himmel, meine Seele No 2 of <i>Zwei Lieder von E. Lassen</i> S494ii 1872; <i>second version</i>	57	16	
Lützows wilde Jagd No 4 of <i>Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber – Heroïde</i> S452 1846/7	55	9	
'Lyon' Album-Leaf in C major S167s 1839	92	7	
Lyon I: Impressions et poésies. No 1 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	7	2	
'Lyon Prélude' Album-Leaf S166d/1 1844	86	19	
Lyubila ya .Любила Я – Romance S577i 1842; <i>first version</i>	29	10	
Lyubila ya .Любила Я de Wielhorsky – Romance S577i bis <i>circa 1842; first intermediate version</i>	91	14	
Lyubila ya .Любила Я de Wielhorsky – Romance S577i ter <i>circa 1843; second intermediate version</i>	92	1	
Lyubila ya .Любила Я – Romance – Autrefois S577ii <i>second version; 1843 WIELHORSKY</i>	53	3	
M.K., in D flat major No 8 of <i>Préludes et Harmonies poétiques et religieuses</i> S171d 1845/6; <i>N5 Sketchbook</i>	90	8	
Mädchens Klage No 2 of <i>Sechs Melodien von Franz Schubert</i> S563 1844	75	14	
Magnificat S182a 1862; <i>first version of Alleluia, S183/1</i>	91	7	
'Magyar' Album-Leaf S164e/1 1840	86	15	
Magyar Dalok & Magyar Rapszodiák S242 1846	31	1	<i>ff</i>
'Magyar in B flat minor' Album-Leaf S164e/2 1840	90	10	
'Magyar in D flat major' Album-Leaf S164e/3 1841	92	21	
Magyar Rapszódia 'Rapsodie hongroise XVI' S244/16i 1882; <i>first version</i>	87	5	
Magyar tempo S241b 1840	88	7	
'Malédiction' Concerto in E minor for piano and strings S121 <i>circa 1833</i>	96	1	<i>ff</i>
Man zundet die Kerzen des Baumes an – Scherzoso No 5 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 1866; <i>completed 1876</i>	18	5	
Männer-Quartett von F. Schubert – Der Gondelfahrer S559 1883	71	5	
Marche au supplice de la Sinfonie fantastique (Épisode de la vie d'un artiste) de Hector Berlioz S470a 1865	69	7	<i>ff</i>
Marche au supplice <i>Movement 4 of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> <i>par Hector Berlioz</i> S470 1833	51	17	
Marche de pèlerins – Chantant la prière du soir <i>Movement 2 of Harold en Italie</i> S472 <i>circa 1836</i>	94	2	
Marche des pèlerins chantant la prière du soir de la Symphonie d'Harold [en Italie] composée par Berlioz S473i <i>circa 1836/7</i>	92	2	
Marche des pèlerins de la symphonie Harold en Italie de Berlioz S473ii 1862; <i>second version</i>	92	10	
Marche des Tcherkesses de l'opéra Rouslan et Loudmila de M. I. Glinka S406i 1843; <i>first version</i>	47	5	
Marche du sacré – Hymne triomphal – Prière No 1 of <i>Illustrations du Prophète de Meyerbeer</i> S414 1849/50	39	1	
Marche et Cavatine de Lucia di Lammermoor de Donizetti S398 1835/6	36	3	
Marche funèbre – En mémoire de Maximilien I S162d <i>after 19 June 1867; first version</i>	85	10	
Marche funèbre – en mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique, d. 19 juin 1867 <i>No 6 of Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	20	
Marche funèbre de la Symphonie héroïque de L. van Beethoven S463e 1841; <i>first version</i>	67	7	
Marche funèbre de l'opéra Dom Sébastien de Donizetti S402 1844	40	2	
Marche funèbre S226a 1827	88	6	
Marche héroïque S510 <i>by 1848</i>	22	3	
Marche hongroise No 2 of <i>Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert</i> S425 1838/9; <i>first Diabelli version</i>	71	2	
Marche hongroise No 2ii of <i>Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert</i> S425 <i>circa 1840; Lucca edition</i>	72	5	
Marche hongroise No 2iii of <i>Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert</i> S425 <i>circa 1840; Richault edition</i>	75	19	
Marche hongroise No 2iv of <i>Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert</i> S425 1879; <i>version for Sophie Menter</i>	71	7	
Marche hongroise No 2v of <i>Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert</i> S425 1879; <i>Troisième Édition</i>	74	16	

Marche hongroise <i>No 2vi of Méloédies hongroises d'après Fr. Schubert</i> S425 1879; 'Troisième édition', alternative text	78	16
Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet – Revive Szegedin! S572 1879	53	14
Marche hongroise S233b 1844	2	18
Marche indienne <i>No 2 of Illustrations de l'opéra L'Africaine de Meyerbeer</i> S415 1865	36	6
Marche militaire (Franz Schubert) – Grande paraphrase de concert S426a circa 1870 ?	72	4
Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan S403 bis 1848; simplified version DONIZETTI	85	6
Marche turque des Ruines d'Albènes S388a 1846 BEETHOVEN	49	1
Marches dans le genre hongrois S693 circa 1840 ?	35	19 ff.
Marie-Poème S701b ? 1837; incomplete	87	22
Marsch – Die heiligen drei Könige <i>No 2 of Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium Christus</i> S498b 1862/6	23	5
Marsch aus Richard Wagners <i>Tannhäuser</i> – Einzug der Gäste auf Wartburg S445/1a 1876 <i>Neue vermehrte Ausgabe</i>	92	3
Marsch der Kreuzritter <i>No 2 of Drei Stücke aus der Legende der heiligen Elisabeth</i> S498a 1857/62	23	2
Marsch <i>No 2 of Andante finale und Marsch aus der Oper König Alfred von Joachim Raff</i> S421 1853	44	3
Marsch und Polonaise – Hoffest <i>from Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust</i> S496 1878/9	49	10
Mazeppa – Poème symphonique No 6 S511c 1870s	86	1
Mazeppa <i>No 4 of Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 published 1852	4	4
Mazeppa S138 1840; intermediate version	5	16
Mazurek S166m/3 1847; the album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein	89	4
Mazurka brillante S221 1850	21	3
Mazurka in F minor S221a date unknown; doubtful attribution	86	26
Mazurka par un amateur de St Pétersbourg S384 circa 1868	53	6
Meeresstille – Lied von Fr. Schubert S557b circa 1837; first version	73	14
Meeresstille – Lied von Fr. Schubert S557b bis first version, alternative text	77	16
Meeresstille – Lied von Fr. Schubert S558/5 bis second version, alternative text	78	9
Meeresstille <i>No 5 of Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8; second version	76	5
Meeresstille <i>from Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	8
Meine Seele erhebt den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67) <i>No 3 of Choräle</i> S506a circa 1878/9	18	31
Méloédie d'Ernest Knop – Nocturne – Un soir dans la montagne <i>No 2 of Trois Morceaux suisses</i> S156a 1876; second version	9	11
Méloédie de Ferdinand Huber – Rondeau – Ranz de chèvres <i>No 3 of Trois Morceaux suisses</i> S156a	9	12
1876; second version		
Méloédie de Ferdinand Huber, avec variations – Ranz de vaches <i>No 1 of Trois Morceaux suisses</i> S156a	9	10
1876; second version		
Méloédie de François Schubert – Ave Maria [Ellens dritter Gesang] S557d circa 1837; first version	72	6
Méloédie de François Schubert – La sérénade [Ständchen, Leise flehen] S559a circa 1837; first version	72	7
Méloédie de François Schubert – Le roi des aulnes [Erlkönig] S557a circa 1837; first version	72	8
Méloédie in Dorische Tonart S701d ? circa 1860	87	24
Méloédie polonaise S249a circa 1833 ?; short draft	82	5
Méloédie von Grafen Leo Festetics – Spanisches Ständchen S487 1846	53	12
Melodien von Franz Schubert S563 1844	75	13 ff.
Méloédies favorites de La Belle Meunière de François Schubert S565 1846; first version	73	8 ff.
Méloédies hongroises – Pásztor Lakodalmas S405a 1858; elaborations FESTETICS	88	8
Méloédies hongroises d'après Fr. Schubert S425 1838/9; first version	71	1 ff.
Méloédies polonaises <i>No 2 of Glanes de Woronince</i> S249 1847/8	30	10
Méloédies russes 'Arabesques' S250 1842 ALYABYEV / BULAKHOV	53	1 ff.
Mendelssohns Lieder S547 1840	56	22 ff.
Mendelssohns Wasserfahrt und Der Jäger Abschied S548 1848	55	3 ff.
'Mephisto Waltz No 1' Der Tanz in der Dorfschenke S514a 1859/62; revised version with additions	20	14
'Mephisto Waltz No 2' Zweiter Mephisto-Walzer S515 1881	20	2
'Mephisto Waltz No 3' Dritter Mephisto-Walzer S216 1883	20	4
'Mephisto Waltz No 4' Vierter Mephisto-Walzer S696 1885	20	6
Mephisto-Polka S217i 1883	21	10
Mephisto-Polka S217ii 1883; alternative text	87	7
Mérsekélve <i>No 2 of Fünf Ungarische Volkslieder – Őt magyar népdal</i> S245 1872	11	2
Mes joies – Nocturne d'après un chant polonais de Fr. Chopin S480/5 bis after 1860; second version	85	4
Mignon <i>No 1 of Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe]</i> S468 published 1849	58	16
Mignons Lied <i>No 3 of Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies – I</i> S531 circa 1843	24	6

- Miserere** No 5 of *Harmonies poétiques et religieuses* S172a 1847; first version 15 2
- Miserere d'après Palestrina** No 8 of *Harmonies poétiques et religieuses* S173 1845 to 1852 14 2
- Miserere du *Trovatore* de Verdi – Paraphrase de Concert** S433 1859 41 4
- Miserere* d'Allegri et *Ave verum corpus* de Mozart – À la chapelle Sixtine S461ii 1862; second version 50 1
- Miserere* d'Allegri et *Ave verum* de Mozart – À la chapelle Sixtine S461i 1862; first version 81 14
- Mit einem gemalten Bande** No 2 of *Beethoven's Lieder* [Sechs Lieder von Goethe] S468 published 1849 59 17
- 'Moderato in D flat major' Album-Leaf S164k 1842; *La sonnambula* 92 17
- Moja pieszczotka 'My darling'** No 5 of *Zbiór pieśniów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina* S480 1847/60; first version 52 6
- Moceau de Concert 'Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des *Puritains* de Bellini' – Hexaméron S392 1837 51 1 ff
- Moceau de concert 'Grandes Variations de bravoure sur la marche des *Puritains* de Bellini' – Hexaméron S365a circa 1839 96 14 ff
- Moceau de salon – Étude de perfectionnement** S142 1840 3 13
- Moceau en fa majeur** S695 1843 86 5
- Moceaux suisses** S156a 1876; second versions 9 10 ff
- Mosonyi Gyázmenete – Mosonyi Grabgeleit S194 1870 19 27
- Mosonyi Mihály** No 7 of *Historische ungarische Bildnisse* S205 1885 11 12
- Mosonyi Mihály** No 7ii of *Historische ungarische Bildnisse* S205a 1885; with revised coda 84 9
- Mosonyis Grabgeleit – Mosonyi Gyázmenete** S194 1870 19 27
- Müllierlieder von Franz Schubert** S565 bis circa 1879; second version 76 13 ff
- Mut** No 3 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 1839 75 3
- Mut** No 3 of *Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert* S561 bis 1839; alternative texts 78 11
- 'My darling' *Moja pieszczotka* No 5 of *Zbiór pieśniów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina* S480 1847/60; first version 52 6
- Mysteria dolorosa** No 2 of *Rosario* S670 1879 26 14
- Mysteria gaudiosa** No 1 of *Rosario* S670 1879 26 13
- Mysteria gloriosa** No 3 of *Rosario* S670 1879 26 15
- Nachspiel – *Sursum corda!* – Postludium S162e 1877; first version of *Sursum corda, Troisième année de pèlerinage* 89 20
- 'Nachspiel zu den drei vergessenen Walzer' *Petite Valse* S695e ? 1884 88 14
- Narzeczonny 'The bridegroom'** No 6 of *Zbiór pieśniów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina* S480 1847/60 52 7
- National Hymne 'Kaiser Wilhelm!'** S197b 1876 26 19
- Neue Liebe** No 4 of *Mendelssohn's Lieder* S547 1840 56 25
- Nicht gesagt!** No 2 of *Gebarnische Lieder* S511 published 1861 26 11
- Nimm sie hin denn, diese Lieder** No 6 of *An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven* S469 1849 58 15
- Nocturne – *En rêve* S207 1885 19 14
- Nocturne – *Les cloches de Genève* No 9 of *Années de pèlerinage, première année – Suisse* S160 1836/1855 9 9
- Nocturne – *Mélodie d'Ernest Knop – Un soir dans la montagne* No 2 of *Trois Morceaux suisses* S156a 9 11
1876; second version
- Nocturne d'après un chant polonais de Fr. Chopin – *Mes joies* S480/5 bis after 1860; second version 85 4
- Nocturne nach einem Gedicht von A Raab – *Schlaflos! Frage und Antwort* S203i 1883 19 1
- Nocturne pastorale – *Un soir dans les montagnes* [de Knop] 8 11
III: *Paraphrases. No 11 of Album d'un voyageur* S156 1834/8
- 'Nocturne' *Pensées* S168b 1845 90 12
- Nocturne** S191i 1872; *Impromptu, first version; formerly catalogued as S190a* 29 6
- Notturno** – *Canzone napolitana* S248ii 1842; second version 30 7
- Notturno** – *La pesca* No 8 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 8
- Notturno** – *La regata veneziana* No 2 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 2
- Notturno** – *La serenata* No 10 of *Soirées musicales de Rossini* S424 1837 60 10
- Notturno** – *L'alto di bice* No 2 of *Nuits d'été à Pausilippe – Trois amusements sur des motifs de l'album de Donizetti* S399 1838 61 2
- Nuages gris** – *Trübe Wolken* S199 1881 19 2
- Nuits d'été à Pausilippe – Trois amusements sur des motifs de l'album de Donizetti** S399 1838 61 1 ff
- Nun danket alle Gott** No 4 of *Choräle* S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b 18 32
- Nun ruhen all Wälder** No 5 of *Choräle* S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b 18 33
- Nur wer die Sehnsucht kennt** No 6 of *Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann* S569 published 1872 59 22
- O du, mein holder Abendstern – Rezitativ und Romanze aus Richard Wagners *Tannhäuser*** S444 1849 40 7
- 'Ô grand Saint Dominique' *Prière des matelots* No 1 of *Illustrations de l'opéra L'Africaine de Meyerbeer* S415 1865 38 5
- O Haupt voll Blut und Wunden** No 6 of *Choräle* S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b 18 34

O heilige Nacht No 2 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; <i>the Paris manuscripts</i>	81	3
O heilige Nacht! – Weihnachtslied nach einer alten Weise No 2 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 1866	18	2
O Lamm Gottes No 7 of <i>Cboräle</i> S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b	18	35
O lieb, so lang du lieben kannst! No 3 of <i>Liebesträume – 3 Notturms für das Pianoforte</i> S541 circa 1850	24	3
O lieb, so lang du lieben kannst! S540b <i>draft of Liebesträume No 3, 1840s</i>	30	17
'Ô pourquoi donc' Romance S169 1848	25	14
O Roma nobilis S506b 1879; formerly catalogued as S546a	14	8
O sacrum convivium S674a circa 1880	25	6
O sacrum convivium S674a bis <i>alternative text to S674a</i>	25	11
O Traurigkeit No 8 of <i>Cboräle</i> S506a circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b	18	36
O! wenn es doch immer so bliebe – Lied von Anton Rubinstein S554/1 1880; <i>concert version</i>	59	15
Offertorium No 2 of <i>Benedictus und Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse</i> S501 1867	14	17
Oh! quand je dors No 1 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques pour piano seul – II</i> S536 1847	24	10
Operatic aria and sketched variation S701h/1 <i>date unknown</i>	87	17
Ora pro nobis – Litanei S262 1864	25	10
Orage No 5 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9	5
Oraison – Les morts S516 1860/6; No 1 of <i>Trois Odes funèbres</i>	16	4
Orchestersätze aus dem Oratorium Christus S498b 1862/6	23	4 ff
Orgel-Fantasie und Fuge in g-moll von J. S. Bach S463i circa 1861; <i>first version</i>	85	2 ff
Orgie de brigands – Souvenirs des scènes précédentes Movement 4 of <i>Harold en Italie</i>	94	4
<i>'Symphonie en quatre parties'</i> S472 circa 1836; <i>published 1879; partition de piano avec la partie d'alto</i> BERLIOZ		
Orpheus – Poème symphonique No 4 S511b ? 1879	85	1
'Orpheus' Album-Leaf S167d circa 1860; <i>from the symphonic poem Orpheus</i> , S98	87	11
Osterhymne from <i>Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust</i> S496 1878/9	49	9
Öt magyar népdal – <i>Ungarische Volkslieder</i> S245 1872	11	1 ff
Ouverture aus der Oper Der Freischütz vom Carl Maria von Weber S575 1846	37	1
Ouverture aus der Oper Oberon von Carl Maria von Weber S574 1843	41	1
Ouverture de l'opéra Guillaume Tell de Rossini S552 1838	46	4
Ouverture des Francs-Juges de Hector Berlioz S471 1833	52	9
Ouverture du Roi Lear de Hector Berlioz S474 1833	52	12
Ouverture zu Tannhäuser von Richard Wagner – Konzertparaphrase S442 1848	48	2
Pace non trovo – <i>Sonetto CIV No 1 of Tre Sonetti di Petrarca</i> S158 ? circa 1839; <i>first version</i>	61	5
Paralipomènes à la Divina Commedia S158a 1839; <i>Dante Sonata, first version</i>	80	1
Paraphrase – <i>Gaudeamus igitur</i> S240i 1843; <i>first version</i>	29	1
Paraphrase – <i>Gaudeamus igitur</i> S240ii 1853; <i>second version</i>	87	1
Paraphrase de Concert – <i>Rigoletto</i> de Verdi S434 1859	41	5
Paraphrase de Concert – <i>Miserere du Trovatore</i> de Verdi S433 1859	41	4
Paraphrase über <i>Dies irae</i> – <i>Totentanz</i> S126ii 1852/9; <i>final version</i>	95	8 ff
Passions Movement 1b of <i>Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> par Hector Berlioz S470 1833	51	14
'Pastoral' Symphony No 6 in F major S463b 1837; <i>first version</i> BEETHOVEN	68	1 ff
'Pastoral' Symphony No 6 in F major S463c c1840; <i>second version</i> BEETHOVEN	66	7 ff
'Pastoral' Symphony No 6 in F major S464/6 <i>final version</i> BEETHOVEN	64	5 ff
Pastorale – Appel aux armes No 3 of <i>Illustrations du Prophète de Meyerbeer</i> S414 1849/50	39	3
Pastorale – Schnitter-Chor aus dem Entfesselten Prometheus S508 1861	49	2
Pastorale No 1b of <i>Zwei Stücke aus dem Oratorium Christus</i> S498c circa 1871	91	5
Pastorale No 3 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9	3
Pásztor Lakodalmas – Mélodies hongroises S405a 1858; <i>elaborations</i> FESTETICS	86	8
Pater noster No 5 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S173 1845 to 1852	13	11
Pater noster, d'après la Psalmodie de l'Église No 6 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S172a 1847; <i>first version</i>	15	3
'Pathétique' Piano Concerto in E minor S365b 1885/6	98	1 ff
Paysage No 3 of <i>Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 <i>published 1852</i>	4	3
Pensée des morts No 4 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S173 1845 to 1852	13	10
Pensées 'Nocturne' S168b 1845	30	12
'Pester Carneval' No 22 of <i>Magyar Dalok & Magyar Rapszódiaák</i> S242 1846	32	7
Petite valse favorite S212i 1842; <i>first version</i>	82	3
Petite valse favorite S212ii <i>second version; 1842, revised 1843</i>	21	2

- Petite Valse 'Nachspiel zu den drei vergessenen Walzer'** S695e ? 1884 88 14
- Petőfi Sándor** *No 6 of Historische ungarische Bildnisse* S205 1885 11 11
- Petőfi Sándor** *No 6 of Historische ungarische Bildnisse* S205a 1885; final order 84 8
- Petőfi Szellemének – Dem Andenken Petőfis S195 1877 19 28
- Petrarch Sonnet 47 *No 4 of Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* S161 1837/49 10 4
- Petrarch Sonnet 104 *No 5 of Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* S161 1837/49 10 5
- Petrarch Sonnet 123 *No 6 of Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* S161 1837/49 10 6
- Petrarch Sonnet CIV – Pace non trovo *No 1 of Tre Sonetti di Petrarca* S158 ? circa 1839; first version 61 5
- Petrarch Sonnet CXXIII – I vidi in terra *No 3 of Tre Sonetti di Petrarca* S158 ? circa 1839; first version 61 6
- Petrarch Sonnet XLVII – Benedetto sia l' giorno *No 2 of Tre Sonetti di Petrarca* S158 ? circa 1839; first version 61 4
- Phantasie für Pianoforte und Orchester 'De profundis version' – Totentanz S126i 1849 98 11 ff
- Phantasiestück – Liebesszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium *Die sieben Todsünden*
von Adalbert von Goldschmidt S490 1880 55 1 ff
- Phantasiestück über Motive aus Rienzi von Richard Wagner – Santo spirito cavaliere** S439 1859 42 9
- Piano Concerto in E flat S125a Op post. circa 1836/9 96 5 ff
- Piano Concerto in E minor for piano and strings 'Malédiction' S121 circa 1833 96 1 ff
- Piano Concerto No 1 in E flat major S124 1830s/1849/1853/1856 95 1 ff
- Piano Concerto No 2 in A major S125 1839/1849/1853/1857/1861 97 1 ff
- Piano Concerto in E minor 'Pathétique' S365b 1885/6 98 1 ff
- 'Piano Sonata in B minor' Sonate S178 sketched 1851, composed 1852/3, published 1854 17 1 ff
- Pierścień 'The ring'** *No 3 of Zbiór pieśńów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina* S480 1847/60 52 4
- Pilgerchor aus Richard Wagners Tannhäuser** S443i 1862; first version; published 1865 40 6
- Poème symphonique de Camille Saint-Saëns – Danse macabre S555 1876 52 1
- Poème symphonique No 3 – Les préludes S511a 1848/circa 1854/circa 1865 6 1
- Poème symphonique No 4 – Orpheus S511b ? 1879 85 1
- Poème symphonique No 6 – Mazeppa S511c 1870s 88 1
- Poème symphonique No 7 – Festklänge S511d 1870s 86 1
- Poème symphonique No 9 – Hungaria S511e circa 1872 83 1
- Polish Songs – Kompozycji Fryderyka Chopina – Zbiór pieśńów polskich S480 1847/60 52 2 ff
- Polnisch** *No 12 of Weihnachtsbaum* S186 first sketched 1866; completed 1876; published 1882 18 12
- Polnisch** *No 12 of Weihnachtsbaum* S185a 1876; the Paris manuscripts 81 13
- Polnisch** S701g 1870s; sketch 87 26
- Polonaise aus Tschairowskys Oper Jeugeny Onegin** S429 1879 37 4
- Polonaise in E major** *No 2 of Deux Polonaises* S223 1851 12 9
- Polonaise mélancolique in C minor** *No 1 of Deux Polonaises* S223 1851 12 8
- Polonaises (de l'oratorio St. Stanislas)** S519 1875 23 6 ff
- Polonaises** S223 1851 12 8 ff
- 'Portugal' Album-Leaf in A flat S166b 1844 85 11
- Postludium – Nachspiel – Sursum corda!** S162e 1877; first version of *Sursum corda, Troisième année de pèlerinage* 89 20
- Präludien und Fugen für die Orgel-pedal und -manuel von Johann Sebastian Bach** S462 1842/50 50 2 ff
- 'Präludium nach Johann Sebastian Bach' Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen S179 1859 16 2
- Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H** S529i circa 1856; first version 81 1
- Prélude à la Polka de Borodine** S207a 1880 53 7
- Prelude in A minor** *No 1a of Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach* S462 1842/50 50 2
- Prelude in B minor** *No 6a of Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach* S462 1842/50 50 12
- Prelude in C major** *No 2a of Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach* S462 1842/50 50 4
- Prelude in C major** *No 4a of Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach* S462 1842/50 50 8
- Prelude in C minor** *No 3a of Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach* S462 1842/50 50 6
- Prelude in E minor** *No 5a of Sechs Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach* S462 1842/50 50 10
- 'Prélude omnitonique' Album-Leaf S166e circa 1844 86 20
- Prélude 'Préludes et Harmonies poétiques et religieuses'** S171d/1 1845; first version of S172a/11 15 10
- Préludes et Harmonies poétiques et religieuses** S171d 8 pieces from 1845/6 in the N5 Sketchbook 30 1 ff
- Preldio [Die Glocken des Strassburger Münsters] – Excelsior! S500 1874 26 1
- 'Preldio' Album-Leaf S164j 1842 90 14
- Preldio per il Cantico del Sol – San Francesco S498d 1880; formerly catalogued as S499a 25 1
- Première Ballade – Ballade No 1 'Le chant du croisé' S170 1845/8; in D flat major 12 1
- 'Première Consolation' Album-Leaf S171b ? 1870s 85 12

Première élégie S196 1874	17	14
'Première grande fantaisie' La serenata e l'orgia – Grande Fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini S422i 1836; first version	86	3
Première paraphrase de concert – <i>Ernani</i> de Verdi S431a 1847	47	2
'Pressburg' Album-Leaf in C minor S163c 1839	86	10
Prière – Hymne triomphal – Marche du sacre No 1 of <i>Illustrations du Prophète</i> de Meyerbeer S414 1849/50	39	1
Prière aux anges gardiens – Angelus! No 1 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	15
Prière des matelots 'Ô grand Saint Dominique' No 1 of <i>Illustrations de l'opéra L'Africaine</i> de Meyerbeer S415 1865	36	5
Prière d'un enfant à son réveil S171c 1840; first version	15	9
Prière et Berceuse de La muette de Portici d'Auber S387 after 1846?	38	7 ff
Prélomènes à la Divina Commedia S158b circa 1840; Dante Sonata, second version	80	6
'Prometheus' Winzerchor S692e circa 1850; incomplete	87	14
Provenzalisches Minnelied von Robert Schumann S570 1881	59	27
Prozinsky Fragment for piano S701v 1846	92	22
Psallite – Altes Weihnachtslied No 1 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876	18	1
Psallite – Altes Weihnachtslied No 1 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts	81	2
Psaume I: Impressions et poésies. No 6 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	7	8
Psaume instrumental pour orchestre et piano principal – De profundis S121a 1834/5	87	8 ff
'Purgatorio' – Andante in B minor Album-Leaf S166r/1 1857	92	27
Pusztá Wehmut – A pusztá keserve S246 published 1885	11	13
'Quasi mazurek in C major' Album-Leaf S163e 1843	92	8
Rákóczi-Marsch (version populaire) S244c	53	10
'Rákóczi-Marsch' Album-Leaf in A minor S164f 1841	86	16
Rákóczi-Marsch nach der Orchesterbearbeitung S244a 1871; from the orchestral version	22	11
'Rákóczi-Marsch' Rapsodie hongroise XV No 15 in A minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	6
Rákóczi-Marsch S242a 1839/40; first version	30	15
Rákóczi-Marsch S244b 1871; simplified transcription of the orchestral version	83	2
Rákóczi-Marsch S692d by 1839; first version, simplified; incomplete	87	20
'Rákóczi-Marsch' Ungarische National-Melodie S242/13a circa 1846; <i>Magyar rapszódia</i> No 13a	81	18
Ranz de chèvres – Mélodie de Ferdinand Huber – Rondeau No 3 of <i>Trois Morceaux suisses</i> S156a	9	12
1876; second version		
Ranz de chèvres [de F Huber] – Allegro finale III: <i>Paraphrases.</i> No 12 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	8	12
Ranz de vaches – Mélodie de Ferdinand Huber, avec variations No 1 of <i>Trois Morceaux suisses</i> S156a	9	10
1876; second version		
Ranz de vaches [de F Huber] – Aufzug auf die Alpe – Improvisata	8	10
III: <i>Paraphrases.</i> No 10 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8		
Rapsodie espagnole S254 c1863	36	3
Rapsodie hongroise I No 1 in E major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	1
Rapsodie hongroise II No 2 in C sharp minor/F sharp major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	2
with cadenza for Toni Raab		
Rapsodie hongroise II S244/2 bis 1885; alternative text	87	2
Rapsodie hongroise III No 3 in B flat minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	3
Rapsodie hongroise IV No 4 in E flat major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	4
Rapsodie hongroise V 'Héroïde-élégiacque' No 5 in E minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	5
Rapsodie hongroise VI No 6 in D flat major/B flat major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	6
Rapsodie hongroise VII No 7 in D minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	7
Rapsodie hongroise VIII No 8 in F sharp minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	8
Rapsodie hongroise IX 'Le carnaval de Pest' No 9 in E flat of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	33	9
Rapsodie hongroise X No 10 in E major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	1
Rapsodie hongroise X S244/10 bis 1847; alternative text	87	3
Rapsodie hongroise XI No 11 in A minor/F sharp major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	2
Rapsodie hongroise XII No 12 in C sharp minor/D flat major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	3
Rapsodie hongroise XIII No 13 in A minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	4
Rapsodie hongroise XIV No 14 in F major of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	5
Rapsodie hongroise XV 'Rákóczi-Marsch' No 15 in A minor of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 published 1853	34	6
Rapsodie hongroise XV S244/15 bis circa 1847; alternative text	87	4
Rapsodie hongroise XVI No 16 in A minor (second version) of <i>Hungarian Rhapsodies</i> S244 1882	34	7
'Rapsodie hongroise XVI' Magyar Rapszódia S244/16i 1882; first version	87	5

Rapsodie hongroise XVII <i>No 17 in D minor of Hungarian Rhapsodies</i> S244 1882	34	8
Rapsodie hongroise XVIII <i>No 18 in F sharp minor of Hungarian Rhapsodies</i> S244 1885; with final version of coda	34	9
Rapsodie hongroise XVIII S244/18i <i>circa 1883; with first version of coda</i>	87	6
Rapsodie hongroise XVIII S244/18ii <i>circa 1883; with second version of coda</i>	87	8
Rapsodie hongroise XIX d'après les Csárdás nobles de K[ornél] Ábrányi [sr] <i>No 19 in D minor of Hungarian Rhapsodies</i> S244 1885	34	10
Rapsodies hongroises S244 <i>circa 1847 to 1885; Nos 1 to 15 published 1853; Nos 16 and 17 1882; Nos 18 and 19 1885</i>	33	1 ff
Rastlose Liebe <i>No 10 of Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76	10
Recueillement – Vincenzo Bellini in memoriam S204 1877	19	3
Reisielied <i>No 3 of Mendelssohns Lieder</i> S547 1840	58	24
Réminiscences de Bocca negra de Verdi S438 1882	41	6
Réminiscences de Don Juan de Mozart – Grande fantaisie S418 1841, 1877	37	2
Réminiscences de La juive – Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra de Halévy S409a 1835	45	5
Réminiscences de La Scala S458 1838; largely based on <i>Mercadante's Il giuramento</i>	46	5
Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti S397 1835/6	38	2
Réminiscences de Lucrezia Borgia – Grande fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra de Donizetti S400 1848	43	6 ff
Réminiscences de Norma de Bellini – Grande fantaisie S394 1841	38	11
Réminiscences de Robert le Diable – Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra de Meyerbeer S412a S413 <i>No 1: c1846; No 2: 1841</i>	42	1 ff
Réminiscences des Huguenots – Grande fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra de Meyerbeer S412i 1836; first version	45	1
Réminiscences des Huguenots – Grande fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra de Meyerbeer S412iii 1842; third version	44	1
Réminiscences des Puritains – Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra de Bellini S390i 1836; first version	43	1
Réminiscences des Puritains – Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra de Bellini S390ii <i>circa 1837; second version</i>	48	3
Resignazione S187a/i <i>circa 1877; first version</i>	19	5
Resignazione – Ergebung S187a/ii 1877; second version	25	12
Responsorien und Antiphonen S30 1860; music for private meditation	27	1 ff
Réveille-Matin 'Wecker' – Carillon No 6 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts; first version	81	7
Réverie sur un motif de l'opéra Roméo et Juliette de Gounod – Les adieux S409 1867	42	3
Réveries <i>Movement 1a of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz</i> S470 1833	51	13
Revive Szegedin! – Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet S572 1879	53	14
Rezitativ und Romanze aus Richard Wagners Tambäuser – O du, mein holder Abendstern S444 1849	40	7
Ricordanza <i>No 9 of Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 published 1852	4	9
Rigoletto de Verdi – Paraphrase de Concert S434 1859	41	5
Romance – Любила Я (Lyubila ya) S577i 1842; first version WIELHORSKY	29	10
Romance – Любила Я (Lyubila ya) de Wielhorsky S577i bis <i>circa 1842; first intermediate version</i>	91	14
Romance – Любила Я (Lyubila ya) de Wielhorsky S577i ter <i>circa 1843; second intermediate version</i>	92	1
Romance – Autrefois – Любила Я (Lyubila ya) S577ii <i>second version; 1843</i> WIELHORSKY	53	3
Romance 'Ô pourquoi donc' S169 1848	25	14
Romance oubliée 'Vergessener Romanze' S527 1880	19	16
Romance oubliée S132 1880; original version for viola and piano	94	5
Romance oubliée S527 bis <i>circa 1880; sbort draft</i>	80	5
Romance von Louis Spohr [aus dem Singspiel Zemire und Azor] – Die Rose S571 published 1876	40	3
Romancero espagnol S695c 1845	91	1 ff
Ronde du Sabbat <i>Movement 5e of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz</i> S470 1833	51	22
Rondeau – Mélodie de Ferdinand Huber – Ranz de chèvres <i>No 3 of Trois Morceaux suisses</i> S156a 1876; second version	9	12
Rondeau fantastique sur un thème espagnol 'El contrabandista' S252 1836	36	6
Rondo di bravura S152 Op 4 No 2 1824	1	8
Rondoletto – Il brindisi <i>No 5 of Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante</i> S411 1838	60	17
Rosario S670 1879	26	13 ff
Rotes Röselin <i>No 2 of Zwei Lieder von Robert Schumann</i> S567 published 1861	59	29
'Rumanian Rhapsody' <i>No 20 of Magyar Dalok & Magyar Rapszódíák</i> S242 1846	32	5
Russisches Volkslied – Abschied S251 1885	19	22
RW – Venezia S201 1883	19	20

Salve Maria de l'opéra de Verdi Jérusalem S431ii circa 1882	44	7
Salve Maria! de l'opéra de Verdi: Jérusalem (I Lombardi) S431i first version; 1848	43	2
Salve Polonia – Interludium aus dem Oratorium Stanislaus S518 1863	23	8
Salve regina No 1 of <i>Zwei Kirchenhymnen</i> S669 No 1: 1877; No 2: after 1868	26	7
San Francesco – Preludio per il Canticò del Sol S498d 1880; formerly catalogued as S499a	26	1
Sancta Dorothea S187 1877	14	14
Sancta Veronica Station 6 of <i>Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	20
Santo spirito cavaliere – Phantasiestück über Motive aus <i>Rienzi</i> von Richard Wagner S439 1859	42	9
Sarabande und Chaconne [über Themen] aus dem Singspiel Almira S181 1879 HANDEL	37	6
Scène aux champs Movement 3 of <i>Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> par Hector Berlioz S470 1833	51	16
Scherzo – Wilde Jagd S176a 1851; first version of <i>Scherzo und Marsch</i>	32	32
Scherzo und Marsch S177 1851/4	21	11
Scherzo S153 1827; in <i>G minor</i>	2	13
Scherzoso – Man zundet die Kerzen des Baumes an No 5 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 1866/76	18	5
Schlaflos! Frage und Antwort – Nocturne nach einem Gedicht von A Raab S203i 1883	19	1
Schlaflos! S203ii 1883; alternative text	19	10
Schlummerlied im Grabe S195a 1874; <i>Première Élégie</i> , first version	26	16
Schlummerlied No 7 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 first sketched 1866; completed 1876; published 1882	18	7
Schlummerlied No 7 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; the Paris manuscripts	81	8
Schlummerlied S186/7a 1882; version for <i>Lachmund</i>	91	15
'Schlusschor des entfesselten Prometheus' – Andante solenne in D flat major Album-Leaf S167q 1883	32	20
Schlusszene aus Richard Wagners <i>Tristan und Isolde</i> – Isoldens Liebestod S447 1867	38	1
Schnitterchor [Pastorale – Schnitterchor aus Prometheus] S507a circa 1850; first version	35	13
Schnitter-Chor aus dem <i>Entfesselten Prometheus</i> – Pastorale S508 1861	49	2
Schuberts Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement zu vier Händen S425 bis 1846; facilitated version of S425, 'auf eine neue leichtere Art gesetzt'	73	5 ff.
Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 1838/9	74	1 ff.
Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560 bis circa 1839; alternative texts	77	1 ff.
Schwanengesang und Marsch aus Erkels Oper Hunyadi László – Konzertparaphrase S405 1847	42	4
Schwertlied No 2 of <i>Leier und Schwert nach Carl Maria von Weber – Heroide</i> S452 1846/7	55	7
Sechs Melodien von Franz Schubert S563 1844	75	13 ff.
Sechs Präludien und Fugen für die Orgel-pedal und -manuel von Johann Sebastian Bach 'Für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt' S462 1842/50	50	2 ff.
Seconda Mazurka di Tirindelli, variata da F Liszt S573a 1880	29	4
Seconde Marche hongroise – Ungarischer Sturm marsch S232 1843; first version	29	5
Sei mir gegrüsst No 1 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76	1
Seliger Tod No 2 of <i>Liebesträume – 3 Nottornos für das Pianoforte</i> S541 circa 1850	24	2
Sept Variations brillantes sur un thème de Rossini (from Ermione) S149 Op 2 circa 1824	1	5
Sérénade – d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse Movement 3 of <i>Harold en Italie</i> 'Symphonie en quatre parties' S472 circa 1836; published 1879 BERLIOZ	94	3
'Serenade' Album-Leaf S166g ? 1840s	36	24
Siegesmarsch S233a circa 1870 ?	22	6
S'il est un charmant gazon No 4 of <i>Buch der Lieder für Piano allein – 6 Poésies lyriques – II</i> S538 1847	24	13
Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix Station 5 of <i>Via Crucis</i> S504a 1878/9	18	19
Sinistre – Disastro – Unstern! S208 after 1880	19	7
Six amusements sur des motifs de Mercadante – Soirées italiennes S411 1838	60	13 ff.
Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert S565 1846; first version	73	8 ff.
Six pensées poétiques – Consolations S172 c1844/9; published 1850	17	16 ff.
Six Polish Songs – <i>Kompozycji Fryderyka Chopina – Zbiór spiewów polskich</i> S480 1847/60	52	2 ff.
Slavimo slavno Slaveni! S503 circa 1863	14	9
Слепой Слыной 'The Blind Man' S350 1875	33	5
Слепой Слыной 'Der blinde Sänger' S546 1878	19	23
Soirées de Vienne – Valses-caprices d'après Fr. Schubert S427 1852	70	1 ff.
Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante S411 1838	60	13 ff.
Soirées musicales de Rossini S424 1837	60	1 ff.
Solovei Со.ловей 'Le rossignol' No 1 of <i>Deux Mélodies russes 'Arabesques'</i> S250 1842; second version ALYABYEV	53	1
Solovei Со.ловей 'Le rossignol' S249d 1842; Air russe; first version; formerly catalogued as S250a ALYABYEV	29	8

Sonate 'Piano Sonata in B minor' S178 <i>sketched 1851, composed 1852/3, published 1854</i>	17	1	<i>ff</i>
Sonetti di Petrarca S158 ? <i>circa 1839; first version</i>	61	4	<i>ff</i>
Sonetto 47 del Petrarca No 4 of <i>Années de pèlerinage, deuxième année – Italie</i> S161 1837/49	10	4	
Sonetto 104 del Petrarca No 5 of <i>Années de pèlerinage, deuxième année – Italie</i> S161 1837/49	10	5	
Sonetto 123 del Petrarca No 6 of <i>Années de pèlerinage, deuxième année – Italie</i> S161 1837/49	10	6	
Sonetto CIV – Pace non trovo No 1 of <i>Tre Sonetti di Petrarca</i> S158 ? <i>circa 1839; first version</i>	61	5	
Sonetto CXXIII – I' vidi in terra No 3 of <i>Tre Sonetti di Petrarca</i> S158 ? <i>circa 1839; first version</i>	61	6	
Sonetto XLVII – Benedetto sia'l giorno No 2 of <i>Tre Sonetti di Petrarca</i> S158 ? <i>circa 1839; first version</i>	61	4	
Songe d'une nuit du Sabbat <i>Movement 5a of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> <i>par Hector Berlioz</i> S470 1833	51	18	
Sonnambula (de Bellini) – Grosse Concert-Fantasia S393iii 1874; <i>third version</i>	44	9	
Sonnenuntergang 1. <i>Schlißlieder, Op 2. No 4 of Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	5	
Sonntagslied No 2 of <i>Mendelssohns Lieder</i> S547 1840	56	23	
Sospiri! No 5 of <i>Fünf Klavierstücke</i> S192 1879	19	9	
Souvenir de La fiancée – Grande fantasia sur La tyrolienne de l'opéra La fiancée d'Auber S385iii 1842; <i>third version</i>	45	2	
Souvenirs des scènes précédentes – <i>Orgie de brigands</i> <i>Movement 4 of Harold en Italie</i> <i>'Symphonie en quatre parties'</i> S472 <i>circa 1836; published 1879</i> BERLIOZ	94	4	
Spanisches Lied No 3 of <i>Dessauers Lieder</i> S485 1846	56	31	
Spanisches Ständchen – Mélodie von Grafen Leo Festetics S487 1846	53	12	
Spinnerlied aus Der fliegende Holländer S440 1860 WAGNER	40	4	
Spirto gentil aus der Oper La fanciulle von Donizetti S400a <i>circa 1840</i>	40	1	
Sposalizio No 1 of <i>Années de pèlerinage, deuxième année – Italie</i> S161 1837/49	10	1	
Sposalizio S157a 1838/9; <i>first version</i>	80	2	
'Spring' Wiosna No 2 of <i>Zbiór pieśniów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	3	
Sprünge mit der Tremolo-Begleitung No 62 of <i>Technische Studien</i> S146 <i>circa 1868</i>	5	17	
St François d'Assise – La prédication aux oiseaux No 1 of <i>Légendes</i> S175 <i>circa 1860/3</i>	12	3	
St François de Paule marchant sur les flots No 2 of <i>Légendes</i> S175 <i>circa 1860/3</i>	12	4	
St François de Paule marchant sur les flots No 2 bis of <i>Légendes</i> S175 <i>circa 1863; simplified version</i>	82	6	
St Stanislaus fragment S688a 1880s; <i>Library of Congress</i>	87	13	
Stabat mater S172b <i>not before 1847</i>	14	18	
[Ständchen, Leise flehen] <i>Mélodie de François Schubert – La sérénade</i> S559a <i>circa 1837; first version</i>	72	7	
Ständchen 'Leise flehen' No 7 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder</i> <i>von Franz Schubert</i> S560 1838/9; <i>second version</i>	74	7	
Ständchen 'Leise flehen' No 7 of <i>Schwanengesang – Vierzehn Lieder</i> <i>von Franz Schubert</i> S560 bis <i>circa 1839; third version</i>	77	7	
Ständchen 'Leise flehen' – Lied von Fr. Schubert S560/7a <i>circa 1880; fourth version; for Lina Ramann</i>	73	16	
Ständchen von Shakespeare 'Horch, horch! die Lerch' No 9 of <i>Zwölf Lieder von Fr. Schubert</i> S558 1837/8	76	9	
Ständchen von Shakespeare 'Horch, horch! die Lerch' No 9 of <i>Zwölf Lieder</i> <i>von Fr. Schubert</i> S558 bis <i>circa 1879; alternative texts</i>	78	7	
'Stern-Consolation on a theme by Grand Duchess Maria Pavlovna' in D flat major No 4	17	19	
<i>of Consolations – Six pensées poétiques</i> S172 <i>c1844/9; published 1850</i>			
Stücke aus dem Oratorium Christus S498c <i>circa 1871</i>	91	4	<i>ff</i>
Stücke aus der Legende der heiligen Elisabeth S498a 1857/62	23	1	<i>ff</i>
Stücken aus der heiligen Elisabeth S693a 1862	83	4	<i>ff</i>
Suisse – <i>Années de pèlerinage, première année</i> S160 1836/1855	9	1	<i>ff</i>
Suleika No 7 of <i>Mendelssohns Lieder</i> S547 1840	56	28	
Sunt lacrymae rerum S162cā 1872; <i>first version</i>	83	3	
Sunt lacrymae rerum – in ungarischen Weise S162c/ii 1877; <i>intermediate version</i>	89	19	
Sunt lacrymae rerum – en mode hongrois No 5 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	19	
Supplement aux <i>Années de Pèlerinage</i> seconde volume – <i>Venezia e Napoli</i> S162 1859	10	8	<i>ff</i>
Sursum corda – Erhebet eure Herzen No 7 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	21	
Sursum corda! – Nachspiel – Postludium S162e 1877; <i>first version of Sursum corda, Troisième année de pèlerinage</i>	89	20	
'Symphonie en quatre parties' <i>Harold en Italie</i> S472 <i>circa 1836; published 1879</i> BERLIOZ	94	1	<i>ff</i>
Symphonisches Zwischenstück (Intermezzo) zu Calderóns fantastischem Schauspiel Über allen Zauberei von Eduard Lassen S497 <i>circa 1882/3</i>	49	6	
Symphony No 1 in C major S464/1 BEETHOVEN	62	1	<i>ff</i>
Symphony No 2 in D major S464/2 BEETHOVEN	63	1	<i>ff</i>
Symphony No 3 in E flat major 'Eroica' S464/3 BEETHOVEN	62	5	<i>ff</i>
Symphony No 4 in B flat major S464/4 BEETHOVEN	63	5	<i>ff</i>

Symphony No 5 in C minor S463a 1837; first version BEETHOVEN	67	1	<i>ff</i>
Symphony No 5 in C minor S464/5 second version BEETHOVEN	64	1	<i>ff</i>
Symphony No 6 in F major 'Pastoral' S463b 1837; first version BEETHOVEN	68	1	<i>ff</i>
Symphony No 6 in F major 'Pastoral' S463c c1840; second version BEETHOVEN	68	7	<i>ff</i>
Symphony No 6 in F major 'Pastoral' S464/6 final version BEETHOVEN	64	5	<i>ff</i>
Symphony No 7 in A major S463d 1838; first version BEETHOVEN	69	2	<i>ff</i>
Symphony No 7 in A major S464/7 second version BEETHOVEN	65	1	<i>ff</i>
Symphony No 8 in F major S464/8 BEETHOVEN	65	5	<i>ff</i>
Symphony No 9 in D minor 'Choral' S464/9 BEETHOVEN	66	1	<i>ff</i>
Széchényi István No 1 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205 1885	11	6	
Széchényi István No 1 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205a 1885	84	3	
Szózat und Ungarischer Hymnus S486 circa 1873 EGRESSY / ERKEL	30	1	
Tanzmomente von Johann Herbeck S492 1869	57	1	<i>ff</i>
Tarantella – La danza No 9 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	9	
Tarantella (di bravura) d'après la Tarantelle de La muette de Portici d'Auber S386i 1846; first version	45	4	
Tarantella de Dargomijski S483 1879	53	4	
Tarantella No 3 of <i>Venezia e Napoli – Supplément aux Années de Pèlerinage seconde volume</i> S162 1859	10	10	
Tarantelles napolitaines No 4 of <i>Venezia e Napoli</i> S159 circa 1840; first set; 1st version of <i>Tarantella</i> , S162/2	61	10	
Tarentelle (di bravura) d'après la Tarentelle de La muette de Portici d'Auber S386iii version for Sophie Menter; 1869	44	6	
Tarentelle de César Cui S482 1885	53	9	
Täuschung No 9 of <i>Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert</i> S561 1839	75	9	
Technische Studien S146 circa 1868	5	17	
Teleki László No 4 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205 1885	11	9	
Teleki László No 3 of <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S205a 1885	64	5	
'Tempo di marcia in E flat major' Album-Leaf S167o 1845	92	12	
'The bridegroom' <i>Narzeczony</i> No 6 of <i>Zbiór pieśni polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	7	
'The Maiden's Wish' <i>Życzenie</i> No 1 of <i>Zbiór pieśni polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	2	
'The ring' <i>Pierscień</i> No 3 of <i>Zbiór pieśni polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	4	
Thrénodie – Den Cypressen der Villa d'Este S162b circa 1882; first version of S163/3	82	12	
Thrénodie I – Aux cyprès de la Villa d'Este No 2 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	16	
Thrénodie II – Aux cyprès de la Villa d'Este No 3 of <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> S163 1877	11	17	
Tirolese – Il pastore svizzero No 3 of <i>Soirées italiennes – Six amusements sur des motifs de Mercadante</i> S411 1838	60	15	
Tirolese – La pastorella dell' Alpi No 6 of <i>Soirées musicales de Rossini</i> S424 1837	60	6	
'Tiszántuli szép léány' Variations S384a 1846	91	13	
Toccata S197a circa 1875/81	19	4	
Totentanz – Paraphrase über Dies irae S126ii 1852/9; final version	95	8	<i>ff</i>
Totentanz – Phantasie für Pianoforte und Orchester 'De profundis version' S126i 1849	98	11	<i>ff</i>
Totentanz S525 piano and orchestra version first drafted 1849; all versions published 1865	17	23	
Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem S550 published 1865	54	7	<i>ff</i>
Transcriptions d'après Rossini S553 1847	54	11	<i>ff</i>
Trauer Vorspiel und Trauermarsch S206 1885	19	29	<i>ff</i>
Tre Sonetti di Petrarca S158 ? circa 1839; first version	61	4	<i>ff</i>
Treibt der Sommer from <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	11	
Trinklied No 2 of <i>Drei Lieder aus Julius Wolffs Tannhäuser komponiert von Otto Lessmann</i> S498 circa 1882	57	14	
Trio du seconde acte No 1 of <i>Réminiscences de Lucrezia Borgia – Grande fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra de Donizetti</i> S400 1848	43	6	
Trockne Blumen No 4 of <i>Sechs Melodien von Franz Schubert</i> S563 1844	75	16	
Trois amusements sur des motifs de l'album de Donizetti – Nuits d'été à Pausilippe S399 1838	61	1	<i>ff</i>
Trois caprices poétiques – Études de concert S144 circa 1848	6	2	<i>ff</i>
Trois Chansons S510a circa 1852; early versions of <i>Gebarnichte Lieder</i>	91	8	<i>ff</i>
Trois Études de concert – Trois caprices poétiques S144 circa 1848	6	2	<i>ff</i>
Trois Morceaux suisses S156a 1876; second versions	9	10	<i>ff</i>
Troisième Valse oubliée S215/3a 1883; with alternative conclusion	83	6	
Trübe wird's I. <i>Schifflieder</i> , Op. 2. No 3 of <i>Zwölf Lieder von Robert Franz</i> S489 1848	59	4	
Trübe Wolken – Nuages gris S199 1881	19	2	
Tscherkessenmarsch aus Glinkas Oper Ruslan und Ludmilla S406ii 1843, 1875; second version	37	5	

Two Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bihari 'Zum Andenken' S241 1828	② 14	<i>ff</i>
Tyrolean Melody from the opera <i>La fiancée</i> by Auber S385a published 1856	44	5
Un bal – Valse <i>Movement 2 of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> par Hector Berlioz S470 1833	51	15
Un portrait en musique de la Marquise de Bloqueville S190 1869 HERZ / PLANTÉ	51	10 <i>ff</i>
Un soir dans la montagne – Mélodie d'Ernest Knop – Nocturne No 2 of <i>Trois Morceaux suisses</i> S156a 1876; second version	9	11
Un soir dans les montagnes [de Knop] – Nocturne pastorale III: Paraphrases. No 11 of <i>Album d'un voyageur</i> S156 1834/8	8	11
Un sospiro No 3 in <i>D flat major of Trois Études de concert</i> S144 circa 1848; with <i>cadenza and revised coda</i>	6	5
Un sospiro No 3 <i>ter</i> of <i>Trois Études de concert</i> S144 circa 1848; two further <i>cadenzas</i>	87	9
Una stella amica – Valzer S551 circa 1880 PEZZINI	29	2
Ungarisch No 19 <i>bis</i> of <i>Bunte Reibe</i> S484 1850; <i>Liszt's fantasy on the theme of No 19</i> DAVID	56	25
Ungarisch No 11 of <i>Weihnachtsbaum</i> S185a 1876; <i>the Paris manuscripts</i>	81	12
Ungarisch No 11 of <i>Weihnachtsbaum</i> S186 <i>first sketched 1866; completed 1876; published 1882</i>	18	11
Ungarische National-Melodie S242/13a circa 1846; <i>Rábóczy-Marsch – Magyar rapszódia No 13a</i>	81	18
Ungarische National-Melodien (In leichten Style bearbeitet) S243 <i>bis</i> circa 1843	81	15 <i>ff</i>
Ungarische Nationalmelodien S243 circa 1840	30	4 <i>ff</i>
Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal S245 1872	11	1 <i>ff</i>
Ungarische Zigeunerweisen 'Konzert im ungarischen Styl' S714 1885 MENTER / TCHAIKOVSKY	99	1 <i>ff</i>
Ungarischer Geschwindmarsch S233 1870	22	7
Ungarischer Marsch in B flat major S229a 1859	90	11
Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest S523 1870	22	5
Ungarischer Romanzero S241a 1853	35	1 <i>ff</i>
Ungarischer Sturmmarsch – Seconde Marche hongroise S232 1843; <i>first version</i>	29	5
Ungarischer Sturmmarsch S524 <i>second version; circa 1842, revised 1875</i>	21	13
Ungarisches Königslied S544 1883	19	25
Ungarns Gott S543 1881	19	24
Ungarns Gott S543 <i>bis</i> 1881; <i>transcribed for the left hand</i>	11	14
Ungeduld No 5 of <i>Sechs Melodien von Franz Schubert</i> S563 1844; <i>first transcription</i>	75	17
Ungeduld No 6 of <i>Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert</i> S565 1846; <i>first version, second transcription</i>	73	13
Ungeduld No 6 of <i>Müllerlieder von Franz Schubert</i> S565 <i>bis</i> circa 1879; <i>second version, second transcription</i>	76	18
Unstern! – Sinistre – Disastro S208 <i>after 1880</i>	19	7
Urbi et orbi – Bénédiction papale S184 1864	14	19
Vallée d'Obermann I: Impressions et poésies. No 4 of Album d'un voyageur S156 1834/8	7	6
Vallée d'Obermann No 6 of <i>Années de pèlerinage, première année – Suisse</i> S160 1836/1855	9	6
Valse – Un bal <i>Movement 2 of Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique</i> par Hector Berlioz S470 1833	51	15
Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina de Donizetti S401 1842	48	1
Valse d'Adèle pour la main gauche seul par Géza Zichy (<i>Transcription brillant 2 mains par F. Liszt</i>) S456 1877	53	13
Valse de bravoure S214/1 circa 1835/ circa 1850	20	11
Valse de concert d'après la Suite en forme de valse de J. de Végh S430 1882	53	15
Valse de bravoure S214/1 circa 1835/ circa 1850	20	11
Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina de Donizetti S214/3 1842; <i>revised c1850</i>	41	7
Valse de l'opéra Faust de Ch. Gounod S407 1861	37	8
Valse de Marie S212a 1842; <i>Mariotte</i>	4	13
Valse [Danse] des sylphes de la Damnation de Faust de Hector Berlioz S475 circa 1860	52	11
Valse in A major S210b 1830s	88	2
Valse infernale No 2 of <i>Réminiscences de Robert le Diable – Grande fantaisie sur des motifs</i> <i>de l'opéra de Meyerbeer</i> S413 1841	42	2
Valse infernale S701h/2 <i>date unknown</i> MEYERBEER	87	18
Valse mélancolique S210 1839; <i>first version</i>	82	4
Valse mélancolique S210a circa 1840 ?; <i>intermediate version</i>	82	9
Valse mélancolique S214/2 1839/50	20	10
Valse oubliée No 1 S215/1 1881	20	13
Valse oubliée No 2 S215/2 1883	20	1
Valse oubliée No 3 S215/3 1883	20	3

Valse oubliée No 4 S215/4 <i>circa 1884</i>	20	5
Valse-Improptu S213 <i>1842/52</i>	20	9
Valse-Improptu S213a <i>circa 1880; with later additions</i>	82	8
Valse-Improptu S213 bis <i>?1870s; édition facilitée</i>	91	16
Valses-caprices S214 <i>1850</i>	20	11
Valses-caprices d'après Fr. Schubert – Soirées de Vienne S427 <i>1852</i>	10	41
Valzer – Una stella amica S551 <i>circa 1880</i> PEZZINI	7	1
Variation über einen Walzer von Diabelli S147 <i>1822</i>	29	2
Variationen über das Motiv von Bach S180 <i>1862; basso continuo des erster Satzes seiner Kantate 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' und des Crucifixus der b-Moll Messe</i>	1	1
Variationen über die Romanze aus der Oper Joseph von Méhul S747a <i>published 1820 incorrectly attributed to Liszt; actually by Franz Xaver Mozart; formerly catalogued as S147a</i>	16	3
Variations (on an original theme) S148 Op 1 <i>circa 1824</i>	1	3
Variations brillantes sur un thème de Rossini (from Ermione) S149 Op 2 <i>circa 1824</i>	1	4
[Variations sur] La clochette et Le Carnaval de Venise – Grande fantasia sur des thèmes de Paganini S700i <i>1845; first version</i>	1	5
[Variations sur] La clochette et Le Carnaval de Venise – Grande fantasia sur des thèmes de Paganini S700ii <i>1845; second version</i>	84	1
Variations sur Le Carnaval de Venise de Paganini S700a	84	11
Variations 'Tiszántúli szép léány' S384a <i>1846</i>	82	13
Venezia – RW S201 <i>1883</i>	91	13
Venezia e Napoli – Supplement aux Années de Pèlerinage seconde volume S162 <i>1859</i>	19	20
Venezia e Napoli S159 <i>circa 1840; first set</i>	10	8
'Vergessener Romanze' Romance oubliée S527 <i>1880</i>	10	8
Vexilla regis Introduction of Via Crucis S504a <i>1878/9</i>	61	7
Vexilla regis No 9 of Choräle S506a <i>circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b</i>	19	16
Vexilla regis prodeunt S185 <i>1864</i>	18	14
Via Crucis S504a <i>1878/9</i>	18	37
'Vienna' Album-Leaf in E major S164a <i>1840</i>	14	20
Vierter Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 4' S696 <i>1885</i>	18	14
Vierter Mephisto-Walzer S216b <i>1885; first version</i>	18	14
Vierzehn Lieder von Franz Schubert – Schwanengesang S560 <i>1838/9</i>	86	11
Vierzehn Lieder von Franz Schubert – Schwanengesang S560 bis <i>circa 1839; alternative texts</i>	20	6
Vincenzo Bellini in memoriam – Recueillement S204 <i>1877</i>	82	7
Virag dál 'Chant des fleurs' S383a <i>1881</i> ÁBRÁNYI	74	1
Vision No 6 of Douze Études d'exécution transcendante S139 <i>published 1852</i>	77	1
'Vivace ma non troppo in D flat major' Album-Leaf S167g <i>1835; Létio</i>	19	3
Vive Henri IV S239 <i>circa 1870/80?</i>	53	11
Volkslied aus dem Schauspiel Preciosa von Carl Maria von Weber – 'Einsam bin ich, nicht alleine' S453 <i>1848</i>	4	6
Vom Fels zum Meer! S229 <i>1853/6</i>	92	18
Vom Tode No 4 of Beethovens geistliche Lieder von Gellert S467 <i>1840</i>	30	13
Von der Wiege bis zum Grabe 'Du berceau jusqu'à la tombe' S512 <i>1881</i>	49	3
Vor der Schlacht No 1 of Gebarnische Lieder S511 <i>published 1861</i>	22	8
Vörösmarty Mihály No 3 of Historische ungarische Bildnisse S205 <i>1885</i>	56	7
Vörösmarty Mihály No 5 of Historische ungarische Bildnisse S205a <i>1885; final order</i>	25	3
Waldesrauschen No 1 of Zwei Konzerttetiden S145 <i>published 1863</i>	26	10
Waltz S209a <i>1840; in E flat major</i>	1	8
Walzer S208a <i>circa 1823; in A major</i>	84	7
'Wanderer' Grosse Fantasie S366 <i>1851</i> SCHUBERT	6	7
Warum willst du andere fragen? No 8 of Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann S569 <i>published 1872</i>	2	16
Was Gott tut, das ist wohlgetan No 10 of Choräle S506a <i>circa 1878/9; from S50; formerly catalogued as S504b</i>	1	2
Wasserflut No 6 of Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert S561 <i>1839</i>	97	14
Weihnachtsbaum S185a <i>1876; the Paris manuscripts</i>	59	24
Weihnachtsbaum S186 <i>first sketched 1866; completed 1876; published 1882</i>	18	38
Weihnachtslied 'Christus ist geboren' S502 <i>1864</i>	75	6
Weihnachtslied nach einer alten Weise – O heilige Nacht! No 2 of Weihnachtsbaum S186 <i>1866; completed 1876</i>	81	2
Weihnachtslied No 1 of Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann S569 <i>published 1872</i>	18	13
Weimars Volkslied S542i <i>1857; No 1 in C major</i>	59	17
	26	21

Weimars Volkslied S542ii 1873; No 2 in F major	26	18
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 'Präludium nach Johann Sebastian Bach' S179 1859	16	2
Wer nur den Lieben Gott lässt walten? No 11 of <i>Choräle</i> S506a circa 1878/9; from S50 formerly catalogued as S504b	18	39
Wiegenlied – Chant du berceau S198 1881	19	6
Wilde Jagd – Scherzo S176a 1851; first version of <i>Scherzo und Marsch</i>	92	32
Wilde Jagd No 8 of <i>Douze Études d'exécution transcendante</i> S139 published 1852	4	8
Winterlied No 6 of <i>Mendelssohns Lieder</i> S547 1840	56	27
Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert S561 1839	75	1 ff.
Winterreise – Zwölf Lieder von Franz Schubert S561 bis 1839; alternative texts	78	10 ff.
Winzerchor 'Prometheus' S692e circa 1850; incomplete	87	14
Wiosna 'Spring' No 2 of <i>Zbiór spiewów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	3
Wo die Berge so blau No 2 of <i>An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven</i> S469 1849	56	11
Wohin? No 5 of <i>Six Mélodies favorites de La Belle Meunière de François Schubert</i> S565 1846; first version	73	12
Wohin? No 5 of <i>Müllerlieder von Franz Schubert</i> S565 bis circa 1879; second version	76	17
Wonne der Wehmut No 5 of <i>Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe]</i> S468 published 1849	58	20
Zbiór spiewów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina S480 1847/60	52	2 ff.
Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann S569 published 1872	59	21 ff.
Zigeuner-Epos S695b circa 1848	89	6 ff.
Zigeuner-Polka d'August Conradi S481 circa 1847	57	19
'Zum Andenken' Hungarian Recruiting Dances by László Fáy and János Bihari S241 1828	2	14 ff.
Zum Grabe – Die Wiege des zukünftigen Lebens No 3 of <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i> S512 1881	25	5
Zwei Episoden aus Lenaus Faust S513a S514 No 1: 1861/73; No 2: 1857	6	9 ff.
Zwei Kirchenhymnen S669 No 1: 1877; No 2: after 1868	25	7 ff.
Zwei Konzertetüden S145 published 1863	6	7 ff.
Zwei Lieder von E. Lassen S494ii S495 1872; No 2: second version	57	16 ff.
Zwei Lieder von Robert Schumann – An den Sonnenschein und Rotes Röselin S567 published 1861	59	28 ff.
Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium <i>Christus</i> S498b 1862/6	23	4 ff.
Zwei Stücke aus dem Oratorium <i>Christus</i> S498c circa 1871	91	4 ff.
Zwei Stücken aus der heiligen Elisabeth S693a 1862	83	4 ff.
Zwei Transcriptionen über Themen aus Mozarts Requiem S550 published 1865	54	7 ff.
Zwei Wege No 2 of <i>Dessauers Lieder</i> S485 1846	56	30
Zweite Elegie S197 1877	17	15
Zweite Festmarsch nach Motiven von E H z S-C-G S522 1857 ERNST, DUKE OF SACHSEN-COBURG-GOTHA	22	2
Zweiter Mephisto-Walzer 'Mephisto Waltz No 2' S515 1881	20	2
Zwölf Lieder von Fr. Schubert S558 1837/8	76	1 ff.
Zwölf Lieder von Fr. Schubert S558 bis circa 1879; alternative texts	78	3 ff.
Zwölf Lieder von Franz Schubert – Winterreise S561 1839	75	1 ff.
Zwölf Lieder von Franz Schubert – Winterreise S561 bis 1839; alternative texts	78	10 ff.
Zwölf Lieder von Robert Franz S489 1848	59	2 ff.
Życzenie 'The Maiden's Wish' No 1 of <i>Zbiór spiewów polskich – Kompozycji Fryderyka Chopina</i> S480 1847/60	52	2

**GALOP CHROMATIQUE**

Caricature of Luigi Lablache, Franz Liszt (at the piano) and Francois Habeneck by HENRI LEHMANN (1814–1882)
Bibliothèque de l'Opera Garnier, Paris, France / The Bridgeman Art Library

A detailed landscape painting of a valley. In the foreground, two tall, rugged rock formations rise from a dense forest of green trees. A stone arch bridge spans the gap between the rocks in the middle ground. In the background, a small town with buildings and a church spire is visible, set against a backdrop of rolling hills and a sky with soft, warm light. The overall style is characteristic of 19th-century landscape art.

THE *Young Liszt*
LESLIE HOWARD

hyperion

THE PROWESS OF THE YOUNG LISZT as an infant prodigy at the keyboard might have overshadowed his talents as a composer had he not received a number of commissions from sources who may have had no inkling that the boy could actually compose at all. The best known and earliest surviving of these pieces resulted from Diabelli's request to many of the luminaries of the day each to compose a variation upon a *Waltz by Diabelli* himself [1]. Beethoven's response—his last great piano work, in the form of 33 variations on the supplied theme—is a landmark in the literature of Western music. The remaining crowd of composers produced something of a curiosity, but certainly Schubert's variation, for example, is well worth hearing. Young Liszt takes the harmonic basis of the theme and turns it into a daring piece of pyrotechnics, changing both the time signature (from $\frac{3}{4}$ to $\frac{2}{4}$) and the key (from C major to C minor) in the process.

The little *Waltz in A major* [2] was published in 1825 but had been written in some form by early 1823 because it was used that year in a ballet, *Die Amazonen*, cobbled together from a variety of sources by von Gallenberg. It was printed in England in 1832 in the version for piano, but the earlier edition contained various alternative instrumentations. In any event, the tiny piece is really just an album leaf.

A copyist's MS of the *Mébul Variations* [3], annotated as being a work 'par le jeune Liszt', was published in good faith by the *Neue Liszt-Ausgabe* in 1990 and recorded in similar faith for the present series. It has since been established that the attribution is false and that the work is from the pen of Mozart's son Franz Xaver, and was published as his opus 23 in 1820. But since the work remains unknown and unrecorded, like the vast majority of F X Mozart's output, and since the writing is not vastly different from some of the other pieces in this collection, it was thought best not to discard it.

Liszt's early opus numbers have perplexed many scholars, and Liszt himself seems to have become dissatisfied with them quite soon. Briefly, the numbers on the present recordings are his first set, inexplicably missing the number five (although it might have been intended for the opera *Don Sanche*, if chronology is to be trusted). Confusingly, the *Etudes* were also published as an Opus 1. Then Liszt began a second set of numbers, happily including transcriptions and fantasies along with original works, but only reaching Opus 13. Thereafter, he managed without opus numbers, and forbade an early attempt by an eager disciple to make an orderly enumerated list of his compositions.

The *Opus 1 Variations* [4] show a clever young hand at work, especially in the ease of the modulation at the coda from A flat major to E major—a key-shift which would dominate much of his mature work. Written no doubt for his own use and dedicated to the piano-craftsman Sébastien Erard, the work is also of interest because the theme turns up in the so-called Third Concerto, more about which anon.

The *Opus 2 Variations* [5] take a theme from Rossini's *Ermione*, the aria 'Ah come nascondere la fiamma', and treat it in the brilliant salon style of the day. Liszt's personality has not really emerged, but his flexibility in piano writing and the neatness of his formal grasp make it an attractive enough showpiece.

The *Opus 3 Impromptu brillant* [6] is similarly intended for light entertainment, and the formal structure is perforce rather haphazard since so much external material is employed. *La donna del lago* and *Armida* by Rossini provide the themes for the first part of the work, the middle section utilises Spontini's *Olympie* and *Fernand Cortez*, and the Rossini themes return in a sort of recapitulation. However, to Lisztians, the most striking thing about the piece is Liszt's original introduction, which

he salvaged to introduce the E flat major study of the 1838 set, and then eventually transformed that into *Eroica* in the Transcendental *Etudes*.

The two concertos which Liszt published were, at the draft stage, originally accompanied by a third, although its provenance is a little earlier. Liszt kept making small improvements to the drafts but, at a time and for a reason unknown, abandoned one of the works which, like the famous No 1, is in E flat major. He proceeded gradually to bring the two remaining pieces up to their present state. The discarded concerto is quite playable, thanks to the painstaking research of Jay Rosenblatt who re-assembled it after it had been dispersed about Europe on the careless assumption that it was a set of discarded sketches for the Concerto No 1. The score discloses the phenomenon that is encountered with the Transcendental *Etudes*: that Liszt returned to his juvenilia to provide himself with a springboard to new music. Along with the theme from the Opus 1 Variations, the Concerto uses in many guises the first theme of the *Allegro di bravura* [7] and one motif from the *Rondo di bravura* [8] generates one of the principal themes. That said, it has to be admitted that these early showpieces which form the young Liszt's Opus 4 are rather experimental in the matter of form, and almost clumsy in some of their technical requirements. The style recalls Hummel and Czerny—two influences present in Liszt's early opera and in the following studies. An attempt by Liszt to orchestrate the *Allegro* was abandoned, although he was confidently orchestrating his opera within a year.

Just as it is now almost impossible to listen to the first Prelude of Bach's '48' without Gounod's *Ave Maria* creeping unbidden into the brain, so the *Etudes d'exécution transcendante* overshadow our listening to Liszt's *Opus 6* [1], but not offensively, and we find ourselves marvelling by turns at the precocity which



LISZT IN 1838

allowed the boy to write such wonderful music as the ninth Etude of this set at the age of 14, and at how he ever came to write the mighty melody of *Mazeppa* over the decorative patterns of the fourth Etude. All but one of these early pieces were transformed into the later set. (Why Liszt did not use No 11 remains a mystery. The theme of No 7 was transposed into D flat and moved to No 11, while the introduction to the Opus 3 *Impromptu* was joined to a new work to make the later No 7.) The original plan, no doubt in deference to Bach's '48' which Liszt had known from a schoolboy, was to write 48 studies (the original edition was announced as *Étude en quarante-huit exercices*) going twice through all the keys. As is clear from the pieces completed, the scheme was to go backwards through the cycle of fifths, interpolating all the relative minor keys. Thus, the set of twelve is performed entirely in the 'flat' keys.

The piano piece in G minor [13], long known as *Scherzo* (thanks to Busoni's edition of 1927) but not so entitled by Liszt, dates from 1827. However, the piece is not so much a Scherzo as a Bagatelle, in the Beethovenian sense, and it is easy to read into its craggy jauntiness a homage to Beethoven: in the sprung rhythms and awkward leaps, in the clever manipulation of the diminished seventh (such a characteristic of his later work) and in the throwing of the theme across the keyboard, the old master is evoked. But it is probably coincidental that the piece dates from around the time of Beethoven's death.

The manuscript of the *Two Hungarian Recruiting Dances* [14] [15] is of particular interest because it is Liszt's earliest surviving attempt at capturing elements of Hungarian musical style. The title by which the catalogues usually refer to the pieces, *Zum Andenken*, is part of the signature at the end. Unfortunately the manuscript is dreadfully messy, and the structure of the piece, in terms of what should be repeated, where the da capo should go to, and so on, is by no means clear. The edition by Elyse

Mach, which reproduces the MS, and that in the *Neue Liszt-Ausgabe* are at considerable variance from each other, and the MS cannot resolve all the difficulties. The present performance, then, takes account of these sources whilst offering a slightly different solution from that proposed by the N L-A. It seems from the way Liszt treated the themes of these two minor composers that he had probably just overheard them and did not know their provenance. Certainly, the original sources and titles of the melodies were only revealed by the indefatigable editors of the N L-A.

The following eleven pieces vary from tiny trifles to elaborately worked-out compositions, but they were generally not intended for concert use and frequently employ themes from other of Liszt's original works.

Liszt made three trips to the British Isles: in 1826, 1840/41, and 1886. The very day he arrived in 1840 he penned (and dated, without entitling it) the *Waltz in E flat* [16], which is effectively an album-leaf made from the second theme of the *Grande Valse de bravoure*, but in a version part-way between the two published versions of the whole work. In this form there is the added attraction of finishing in quite the wrong key. The coda of the same waltz supplied the material for the slight *Galop de Bal* [17].

The *Marche hongroise* [18] turned up in Russia and, apart from the autograph date and its information that the piece was written in Marly (and our presumption that the theme is Liszt's own), we know nothing more about it.

The fund-raising for a monument to Beethoven in the town of his birth might never have come to fruition without Liszt's extraordinary generosity. He contributed an enormous amount of money (from the takings of his concert tours during that period when he seemed determined to play two concerts per day, seven days a week), laid on accommodation, refreshments and musical entertainment in the form of a large cantata for soloists,

chorus and orchestra, and received only the most grudging thanks, and the cantata, although lavishly praised by Berlioz, especially for its orchestration, was quickly forgotten. Bitter and twisted Clara Schumann described the whole affair as something Liszt got up for self-aggrandisement. A Beethoven-Album was duly published, and Liszt (rather hastily, in all probability) put together an album-leaf (*Klavierstück* [19]) out of the piano part of the vocal score of the cantata—just a few bars from the beginning and the end of the first movement.

The theme which is immediately recognisable as the opening of the Ballade No 1 served Liszt for several album-leaves, some of which, clearly given as private gifts, are absolutely identical to each other. The two recorded here as *Klavierstücke* [20] [21] represent the differing texts available, the D flat version being in the same key as the Ballade, and the A flat version being numbered 2 to distinguish it from the completely different piano piece in A flat which shares the same number in the Searle catalogue (recorded in Volume 2 of the present series).

The next album leaf was not entitled by Liszt but is a simple transcription of one of his songs, *Gestorben war ich* [22], later to become widely known in the version as the second of the *Liebesträume* (recorded in Volume 19). There is a third, also very simple, version of the piece as one of the *Klavierstücke* dedicated to the Baroness von Meyendorff (recorded in Volume 11).

The *Berceuse* [23], an act of homage to Chopin's eponymous work, is quite familiar in its very elaborate revised version (recorded in Vol 2). But the much simpler original conception has a quality of innocence which the later piece complicates. Indeed, there is greater tranquillity in it than there is in Chopin's admirable model.

The two *Feuilles d'Album* were published and enjoyed a broad circulation in Liszt's lifetime. The theme of the E major [24] piece can also be found in the *Valse mélancolique*, while the A minor piece [25] is the third of the four transcriptions of Liszt's excellent song *Die Zelle in Nonnenwerth*.

The single piece, somewhat misleadingly entitled in the plural as *Feuilles d'Album* [26] is really a charming salon waltz—a great favourite in its day, and the kind of ingenuous trifle which Liszt composed all too rarely, preferring to confine this spirit to the world of his transcriptions.

This collection concludes with the *Apparitions* [27]. Along with the early *Harmonies poétiques et religieuses* and the first book of the *Album d'un voyageur*, these pieces stake Liszt's earliest claim to be regarded as a mature and original musical thinker—he was 22 years old at the time of their composition. Although it is quite clear that only a very few of his contemporaries had the slightest understanding of his intentions, and generally preferred his early studies and transcriptions, it is these other extraordinarily avant garde works which forced the doubters to reconsider, and which, along with the re-examination of the late pieces, led to the re-appraisal of Liszt in the middle of the twentieth century. The first piece has a rhythmic flexibility which often suspends the perceived metre altogether, and the theme in thirds with tremolo accompaniment is one of Liszt's most compelling. The second is uneasily torn between being carefree and poignant, again the character led by the unusual rhythm, and the third is almost like a composer under some hallucinogenic drug, dreaming of a Schubert waltz—a unique contribution to the literature, and quite unlike the later use of the same waltz in the *Soirées de Vienne*.

LESLIE HOWARD © 1994

LES PROUESSES DU JEUNE LISZT en tant qu'enfant prodige au clavier auraient pu jeter de l'ombre sur ses talents de compositeur, s'il n'avait reçu un certain nombre de commandes de sources qui n'impliquent peut-être pas qu'on soupçonnât que Liszt pût composer du tout. Les plus connues de ces compositions et les premières, parmi celles qui ont survécu, émanent de la demande faite par Diabelli à mainte sommité de l'époque de composer une variation sur la *Valse de Diabelli* lui-même. La réponse de Beethoven—sa dernière grande œuvre pour piano, sous forme de 33 variations sur le thème proposé—est un monument de la musique occidentale. La production de la foule des autres compositeurs n'a d'intérêt que comme curiosité, quoique la variation de Schubert, par exemple, vaut la peine qu'on l'écoute. Le jeune Liszt prend la base harmonique du thème et la transforme avec hardiesse en un feu d'artifice, en changeant et la mesure (de $\frac{3}{4}$ à $\frac{3}{2}$) et la clef (de do majeur à do mineur).

La petite *Valse en la majeur* fut publiée en 1825, mais elle avait été composée sous quelque forme dès 1825, car elle avait été jouée dans le ballet *Die Amazonen*, que Von Gallenberg avait tiré de sources variées. Elle fut mise sous presse en Angleterre en 1832 dans la version pour piano, mais l'édition antérieure contenait plusieurs orchestrations alternatives. Ce court morceau n'est en tous cas qu'une feuille d'album.

Un manuscrit de copiste des *Variations de Mébul*, portant en note « par le jeune Liszt », fut publié de bonne foi par la *Neue Liszt-Ausgabe* en 1990 et enregistré, toujours de bonne foi, pour la présente série. Il a été établi depuis que l'attribution est erronée, que le morceau vient de la plume du fils de Mozart, Franz Xaver, et qu'il fut publié comme son Opus 23 en 1820. Mais puisque l'œuvre reste inconnue et non enregistrée, comme la plus grande partie de la production de F X Mozart, et puisque

son écriture ne diffère guère de certains autres morceaux dans cette collection, il a été jugé bon de ne point l'abandonner.

Les premiers numéros d'opus de Liszt ont laissé perplexes maint érudit, et Liszt lui-même semble les avoir boudées assez tôt. Les pièces sur le présent enregistrement sont sa première série, le numéro cinq étant inexplicablement absent (bien qu'il pût avoir été destiné à l'opéra *Don Sanche*, si l'on peut se fier à la chronologie). Les *Etudes* furent aussi publiées—ce qui complique les choses—en tant qu'Opus 1. Liszt entama alors une seconde série numérotée, n'hésitant pas à y inclure des transcriptions et des fantaisies aux côtés d'œuvres originales, mais n'atteignit que l'Opus 13. A partir de là, il se passa de numérotation et interdit à un disciple zélé d'établir une liste, numérotée dans l'ordre, de ses compositions.

Les *Variations Opus 1* montrent une habile jeune main au travail, surtout sous l'angle de sa facilité à moduler la coda, en passant de la bémol majeur à mi majeur—un changement de clef qui dominera plus tard une bonne partie de l'œuvre de sa maturité. Ecrite sans doute pour son propre usage et dédiée au facteur de pianos Sébastien Erard, cette œuvre est aussi intéressante en ce que son thème réapparaît dans ce qu'on a appelé le Troisième Concerto, duquel il sera question plus loin.

Les *Variations Opus 2* empruntent un thème à l'*Ermione* de Rossini, l'air « Ah come nascondere la fiamma », et le traitent dans le brillant style au goût du jour. La personnalité de Liszt n'a pas encore vraiment émergé, mais la flexibilité de son écriture pour piano et sa clarté formelle font que l'œuvre ne manque pas d'attraits.

L'*Impromptu Brillant* Opus 3 est également conçu comme un divertissement, et sa structure formelle est assez libre, puisqu'il y a recours à tant d'apports extérieurs. *La donna del lago* et *Armida* de Rossini

fournissent ses thèmes à la première partie de l'œuvre, tandis que la section médiane utilise l'*Olympie* et *Fernand Cortez* de Spontini, et que les thèmes de Rossini retournent en une sorte de récapitulation. Cependant, pour les Lisztiens, ce qui frappe surtout est l'introduction originale de l'œuvre, qu'il récupéra pour introduire son étude majeure en mi mineur dans la série de 1838, et qu'il transforma ensuite en l'*Eroica* des *Etudes Transcendantes*.

Les deux Concertos publiés par Liszt étaient, à l'état d'ébauche, originellement accompagnés d'un troisième concerto, bien que l'origine de ce dernier fût plus précoce. Liszt continua à apporter de petites modifications à ses ébauches, mais à un moment et pour une raison inconnus, abandonna l'une des œuvres qui, comme la fameuse No 1, est en mi bémol majeur. Par degrés, il porta ensuite les deux morceaux restants à leur état actuel. Le Concerto rejeté est très jouable, grâce aux recherches laborieuses de Jay Rosenblatt, qui le réassembla après qu'il eut été dispersé par toute l'Europe, ayant été pris à tort pour une série d'esquisses abandonnées pour le Concerto No 1. La partition révèle le phénomène que l'on observe dans les *Etudes Transcendantes*, c'est à dire le fait que Liszt retourna à ses œuvres de jeunesse pour y puiser une inspiration pour sa nouvelle musique. Aux côtés d'un thème tiré des Variations Opus 1, le Concerto utilise sous des formes variées le premier thème de l'*Allegro di bravura*, et l'un des principaux thèmes est engendré par un motif tiré du *Rondo di bravura*. Cela dit, il faut admettre que ces compositions précoces qui forment l'Opus 4 du jeune Liszt sont plutôt expérimentales sous l'angle de la forme, et un peu gauches par certaines de leurs exigences techniques. Le style fait penser à Hummel et Czerny—deux influences que l'on décèle dans le premier opéra de Liszt et dans les études qui suivirent. Liszt abandonna sa tentative



LISZT EN 1838



LISZT EN 1839

d'orchestrer l'Allegro, bien qu'il orchestra avec confiance son opéra en moins d'un an.

Tout comme il est presque impossible à présent d'entendre le premier Prélude du « 48 » de Bach sans que l'*Ave Maria* de Gounod ne vienne à l'esprit à l'arrière-plan, notre écoute de l'Opus 6 de Liszt est dominé pour nous par les *Etudes d'exécution transcendentes*, mais avec douceur, et nous nous prenons à nous émerveiller par moments de la précocité qui permit à l'adolescent d'écrire quelque chose d'aussi beau que la Neuvième Etude de cette série à l'âge de 14 ans, et de sa capacité à écrire la puissante mélodie de *Mazepa* par-dessus les motifs décoratifs de la quatrième Etude. Tous ces

morceaux des premiers temps, sauf un, furent transformés pour composer la série postérieure. (On ne s'explique pas pourquoi Liszt n'utilisa pas le No 11. Le thème du No 7 fut transposé en ré bémol et déplacé au No 11, tandis que l'introduction à l'*Impromptu* Opus 3 fut insérée dans une nouvelle composition pour former le No 7 postérieur.) Le plan originel, sans doute en hommage au « 48 » de Bach, œuvre que Liszt connaissait déjà lorsqu'il était écolier, était d'écrire 48 études (l'édition originale fut annoncée comme une *Etude en quarante-huit exercices*) passant deux fois par toutes les clefs. Comme il ressort des morceaux complétés, le schéma devait aller à rebours à travers le cycle de quintes, interpolant toutes les clefs mineures relatives. Ainsi, la série de douze est forcément toute entière dans les clefs « à bémol ».

Le morceau pour piano en sol mineur, connu depuis longtemps comme *Scherzo* (par l'édition de Busoni de 1927) mais que Liszt n'avait pas intitulé ainsi, date de 1827. Cette composition cependant n'est pas tant un Scherzo qu'une Bagatelle, dans le sens beethovenien, et il est facile de lire dans la désinvolture de ses escarpements musicaux un hommage à Beethoven. Des ses rythmes bondissants et ses sauts gauches, dans l'habile manipulation de la septième diminuée (si caractéristique du travail postérieur de Liszt) et dans le traitement du thème sur toute la longueur du clavier, le vieux maître est évoqué. Mais c'est probablement par coïncidence que la pièce date du temps de la mort de Beethoven.

Le manuscrit des *Deux Danses Hongroises de Recrutement* est particulièrement intéressant en ce qu'il représente la première tentative connue de Liszt de capturer des éléments du style musical hongrois. Le titre par lequel les catalogues désignent ordinairement ce morceau, *Zum Andenken*, se trouve dans la signature à la fin. Malheureusement le manuscrit est très brouillon, et la structure de l'œuvre, pour ce qui concerne les parties à

répéter, le point auquel le da capo renvoie, et ainsi de suite, est loin d'être clair. L'édition par Elyse Mach, qui reproduit le MS, et celle du *Neue Liszt-Ausgabe* varient considérablement l'une de l'autre, et le MS ne peut résoudre toutes les difficultés. Il est donc joué, dans le présent enregistrement, en tenant compte de ces sources, tout en offrant une solution légèrement différente de celle proposée par le N L-A. D'après la façon dont Liszt traita les thèmes de ces deux compositeurs mineurs, il semble qu'il les avait tout juste entendus au passage et ne connaissait pas leur provenance. Il est certain que les sources et les titres originaux de ces mélodies ne furent révélés que par l'infatigable travail des éditeurs du N L-A.

Les onze morceaux suivants vont de menues bagatelles à des compositions très élaborées, mais ils ne sont pas destinés en général à être joués en concert et ils utilisent souvent des thèmes d'autres travaux originaux de Liszt.

Liszt visita les Iles britanniques trois fois : en 1826, en 1840/41 et en 1886. Le jour même où il arriva, en 1840, il jeta sur le papier (et data, sans ajout de titre) la *Valse en mi bémol*, qui est vraiment une feuille d'album tirée du second thème de la *Grande Valse de bravoure*, mais dans une version à mi-chemin entre les deux versions publiées de l'œuvre toute entière. Sous cette forme, elle a ce charme supplémentaire, qu'elle s'achève dans la mauvaise clef. La coda de la même valse fournit le matériel pour le petit *Galop de Bal*.

On trouva la *Marche hongroise* en Russie et, la date autographe mise à part et la mention que le thème fut écrit à Marly (thème que nous présumons être de Liszt), nous ne savons rien de plus à son sujet.

La collecte de fonds pour un monument à Beethoven dans la ville natale de ce dernier aurait pu échouer sans la générosité extraordinaire de Liszt. Il contribua une somme énorme (tirée du produit de ses tournées de concerts pendant cette période où il semblait résolu à jouer deux

concerts par jour, sept jours par semaine) et il fournit gîte et couvert, et divertissement musical sous la forme d'une vaste cantate pour solos, chœur et orchestre. Il ne fut remercié qu'à demi, et la cantate, quoi qu'abondamment louée par Berlioz, pour son orchestration surtout, fut vite oubliée. Un Album-Beethoven fut publié, et Liszt (en toute hâte, à ce qu'il semble) composa une feuille d'album à partir de la partie pour piano de la partition pour voix de la cantate—quelques mesures tirées du début, et la fin du premier mouvement.

Le thème qui est immédiatement reconnaissable en tant qu'ouverture de la Ballade No 1 fournit à Liszt plusieurs feuilles d'album, dont certaines, qui furent sans doute offertes en cadeau, sont identiques entr'elles. Les deux feuilles enregistrées ici sous le nom de *Klavierstücke* représentent les différents textes disponibles, la version en ré bémol étant dans la même clef que la Ballade, et la version en la bémol portant le No 2 afin qu'on la distingue du morceau pour piano, tout différent, qui porte le même numéro dans le catalogue de Searle (morceau enregistré dans le Volume 2 de la présente série).

La *Feuille d'album* suivante ne reçut pas de titre de Liszt mais est une simple transcription de l'une de ses chansons, qui deviendra très connue plus tard dans la version où elle apparaît en tant que seconde pièce du *Liebesträume* (enregistrée au Volume 19). Il existe une troisième version du morceau, très simple elle aussi, dans le *Klavierstücke* dédié à la baronesse von Meyendorff (enregistrée au Volume 11).

La *Berceuse*, un hommage à l'œuvre éponyme de Chopin, nous est familière dans sa version révisée (enregistrée dans le Volume 2). Mais la conception originelle, beaucoup plus simple, a pour elle une innocence que l'œuvre postérieure complique; voire, la tranquillité du modèle admirable de Chopin est ici surpassée.

Les deux *Feuilles d'album* furent publiées du vivant de Liszt et connurent une grande diffusion. Le thème du morceau en mi majeur se trouve aussi dans la *Valse mélancolique*, tandis que le morceau en la mineur est le troisième de quatre transcriptions de la belle chanson de Liszt *Die Zelle in Nonnenwerth*.

Ce morceau unique, portant un titre au pluriel qui pourrait prêter à confusion, *Feuilles d'album*, est en réalité une charmante valse de salon. Très en vogue de son temps, c'est cette sorte de bagatelle ingénieuse que Liszt ne composa que trop rarement, préférant confiner cette humeur au monde de ses transcriptions.

Cette collection se conclut avec les *Apparitions*. Accompagnant les *Harmonies poétiques et religieuses* des premiers temps et le premier livre de l'*Album d'un Voyageur*, ces pièces représentent la première prétention de Liszt à se faire reconnaître comme un penseur musical original et mûr: il avait 22 ans à l'époque où il les composa. Quoique, de toute évidence, très peu de ses

contemporains comprenaient tant soit peu ses intentions, et préféreraient généralement ses études antérieures et ses transcriptions, ce sont ces autres œuvres, tout à fait d'avant-garde, qui forcèrent les douteurs à se raviser, et qui, avec le réexamen des œuvres tardives, conduisit à une nouvelle appréciation de Liszt au milieu du vingtième siècle. Le premier morceau possède une flexibilité rythmique qui suspend souvent entièrement le mètre tel qu'on le perçoit, et le thème en tierces avec un accompagnement en trémolo est l'un des plus irrésistibles de Liszt. Le second thème hésite entre l'insouciant et le poignant, mené là encore par un rythme inhabituel, et le troisième semble presque sorti du crâne d'un compositeur qui aurait pris une drogue hallucinogène, et qui rêverait à une valse de Schubert—une contribution musicale exceptionnelle dans son genre, fort différente de ce que Liszt tirera de la même valse dans les *Soirées de Vienne*.

LESLIE HOWARD © 1994
Traduction LOUISELLA SIMPSON

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DIE MEISTERSCHAFT DES JUNGEN LISZT als Wunderkind am Klavier hätte wahrscheinlich seine Talente als Komponist überschattet, wenn er nicht einige Aufträge von Personen erhalten hätte, die vielleicht keine Ahnung davon hatten, daß der Junge überhaupt komponieren konnte. Das beste und früheste überlebende dieser Stücke entstand aufgrund Diabellis Aufforderung an zahlreiche der Korophänen der Zeit, jeweils eine Variation zu einem von *Diabelli selbst komponierten Walzer* zu schreiben. Beethovens Antwort darauf—sein letztes großes Klavierwerk in Form von 33 Variationen zu dem gegebenen Thema—ist ein Meilenstein in der westlichen Musikliteratur. Die übrigen Komponisten schufen verschiedene Kuriositäten, doch ist beispielsweise Schuberts Variation durchaus hörens Wert. Der junge Liszt zieht die harmonische Grundlage des Themas heran und verwandelt sie in ein gewagtes Feuerwerk-Stück, wobei er sowohl die Taktvorzeichnung (von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{2}{4}$) und die Tonart von C-Dur zu C-Moll abänderte.

Der kleine *Walzer in A-Dur* wurde 1825 veröffentlicht, bestand jedoch in einer gewissen Form bereits seit Anfang 1823, da er im gleichen Jahr in einem Ballett, *Die Amazonen* genannt, erschien, das Gallenberg aus verschiedenen Quellen zusammengestückt hatte. Der Walzer wurde 1832 als Klavierversion in England gedruckt, aber die frühere Ausgabe enthielt verschiedene alternative Instrumentierungen. Auf jeden Fall ist dies winzige Stück nichts weiter als ein Albumblatt.

Ein Kopisten-Manuskript der *Mébul Variationen*, die als ein Werk „par le jeune Liszt“ annotiert sind, wurde 1990 guten Glaubens in der *Neuen Liszt-Ausgabe* veröffentlicht und mit dem gleichen guten Glauben für diese Serie aufgenommen. Inzwischen ist erwiesen worden, daß diese Zuschreibung falsch ist, das Werk vielmehr der Feder von Mozarts Sohn Franz Xaver

entstammt und 1820 als sein Opus 23 veröffentlicht wurde. Da das Werk jedoch—wie die meisten Schöpfungen Franz Xaver Mozarts—weiterhin unbekannt ist und niemals aufgenommen wurde, und da die Komposition sich nicht wesentlich von einigen anderen Stücken dieser Sammlung unterscheidet, schien es das Beste zu sein, es nicht auszulassen.

Liszt frühe Opus-Nummern haben viele Gelehrte in Verlegenheit gestürzt, und Liszt selbst scheint sie recht bald abgelehnt zu haben. Kurz gesagt sind die Nummern auf dieser Aufnahme sein erster Zyklus, wobei unerklärlicherweise die Nummer 5 fehlt (obwohl das Stück möglicherweise für die Oper *Don Sanche* vorgesehen war—d.h. falls man der Chronologie trauen darf). Die *Etüden* wurden verwirrenderweise auch als ein Opus 1 veröffentlicht. Dann begann Liszt mit einem zweiten Nummernzyklus, in den er neben Originalwerken unbefangene Transkriptionen und Phantasien aufnahm, dabei jedoch nur Opus 13 erreichte. Danach kam er ohne Opus-Nummern zurecht und unterband den frühen Versuch eines eifrigen Jüngers, eine ordentlich nummerierte Liste seiner Kompositionen aufzustellen.

Die *Opus 1 Variationen* zeugen von der Arbeit einer klugen jungen Hand, vor allem in der Leichtigkeit der Modulation bei der Koda von As-Dur zu E-Dur—ein Tonartwechsel, der viele seiner reifen Werke dominieren würde. Das zweifelsohne für den eigenen Gebrauch geschriebene und dem Klavierkünstler Sébastien Erard gewidmete Werk ist auch deshalb von Interesse, weil das Thema in dem sogenannten Dritten Konzert auftaucht, auf das später noch genauer eingegangen wird.

Die *Opus 2 Variationen* verwenden ein Thema von Rossinis *Ermione* aus der Arie „Ah come nascondere la fiamma“ und behandeln dies in dem brillanten Salonstil der Zeit. Liszts Persönlichkeit hat sich noch nicht wirklich herauskristallisiert, aber durch die Beweglichkeit der

Klavierkomposition und die Sauberkeit seines formalen Verständnisses wird das Ganze zu einem ansehnlichen Paradestück.

Das Opus 3 *Impromptu brillant* ist in ähnlicher Weise als leichte Unterhaltung gedacht und die formale Struktur notgedrungenermaßen ziemlich willkürlich, da soviel externes Material eingesetzt wird. *La donna del lago* und *Armida* von Rossini liefern die Themen für den ersten Teil des Werkes, der Mittelteil zieht *Olympie* und *Fernand Cortez* von Spontini heran, und die Rossini-Themen erscheinen erneut in einer Art Wiederaufnahme. Der für Lisztianer auffallendste Aspekt des Stückes ist jedoch Liszts originelle Einleitung, die er für die Exposition der Studie in Es-Dur aus dem Zyklus von 1838 neu verwertete und diese dann schließlich ihrerseits in die *Eroica* der Transzendentalen Etüden umwandelte.

Die zwei von Liszt veröffentlichten Konzerte waren in ihrem Entwurfsstadium ursprünglich von einem dritten begleitet, obwohl dessen Entstehung etwas weiter zurückliegt. Liszt führte wiederholt kleine Verbesserungen der Entwürfe durch, doch ließ dann zu einem unbekanntem Zeitpunkt und aus einem ebenso unbekanntem Grunde eines der Werke fallen, das—wie das berühmte Werk Nr. 1—in Es-Dur geschrieben ist. Er brachte dann allmählich die beiden verbleibenden Stücke auf ihren derzeitigen Stand. Das fallengelassene Konzert ist durchaus spielbar, und zwar dank der sorgfältigen Forschung von Jay Rosenblatt, der das Werk erneut zusammenstellte, nachdem es über ganz Europa verstreut worden war—in der fahrlässigen Annahme, daß es sich dabei um eine Reihe fallengelassener Skizzen für das Konzert Nr. 1 handle. Die Partitur bietet Einblick in das Phänomen, auf das man bei den Transzendentalen Etüden stößt: Liszts Rückkehr zu seinen jugendlichen Werken zur Schaffung eines Sprungbretts für eine neue Musik. Neben dem Thema der Opus 1 Variationen

verwendet das Konzert das erste Thema des *Allegro di bravura* in verschiedensten Verkleidungen, und ein Motiv des *Rondo di bravura* dient als eines der Hauptthemen. Dabei muß jedoch zugegeben werden, daß diese frühen Paradestücke, aus denen sich Liszts Opus 4 zusammensetzt, in ihrer Form ziemlich experimentell und in einigen ihrer technischen Anforderungen fast unbeholfen sind. Der Stil erinnert an Hummel und Czerny—zwei Einflüsse, die sich auch in Liszts früher Oper und den folgenden Studien niederschlugen. Einen Versuch, das Allegro zu orchestrieren, ließ Liszt fallen, obwohl er innerhalb eines Jahres seine Oper ohne Schwierigkeiten orchestrierte.

Ebenso wie es heute fast unmöglich ist, das erste Präludium von Bachs „48“ zu hören, ohne daß sich dabei Gounods *Ave Maria* ungefragt in das Gehirn einschleicht, überschatten die *Transzendentalen Etüden* unser Hörempfinden bei Liszts *Opus 6*. Dabei wird jedoch unser Ohr nicht beleidigt und wir staunen abwechselnd über die Frühreife, mit der der Junge solch wunderbare Musik wie die neunte Etüde dieses Zyklus komponieren konnte, und darüber, wie er es je fertiggebracht hat, die gewaltige Melodie der *Mazeppa* über dem dekorativen Muster der vierten Etüde zu schreiben. Alle diese frühen Stücke—mit Ausnahme von einem—wurden in den letzteren Zyklus abgewandelt. (Warum Liszt die Nr. 11 nicht verwendet hat, bleibt ein Geheimnis. Das Thema von Nr. 7 wurde zu Des-Dur transponiert und zu Nr. 11 verschoben, während die Einführung zu Opus 3 *Impromptu* einem neuen Werk—dem späteren Nr. 7—angegliedert wurde.) Der ursprüngliche Plan—zweifelsohne in Huldigung an Bachs „48“, das Liszt schon als Schuljunge kannte—bestand darin, 48 Studien zu schreiben (die Originalausgabe wurde als *Étude en quarante-huit exercices* angekündigt), die zweimal alle Tonarten durchlaufen. Wie aus den vollendeten Stücken klar hervorgeht, hatte Liszt

vor, sich rückwärts durch den Zyklus von Quinten zu arbeiten und dabei alle entsprechenden Moll-Tonarten einzufügen. Der Zyklus von zwölf Stücken besteht daher gezwungenermaßen vollständig aus den Tonarten mit „B-Vorzeichen“.

Das Klavierstück in G-Moll, das (dank Busonis Ausgaben von 1927) seit langem als *Scherzo* bekannt ist, von Liszt jedoch nicht als solches betitelt wurde, stammt aus dem Jahre 1827. Das Stück ist jedoch weniger ein Scherzo als eine Bagatelle im Beethovenschen Sinne. Und man kann in seiner rauen Lebhaftigkeit mühelos die Huldigung an Beethoven erkennen: In den Sprungrhythmen, den merkwürdigen Sprüngen, in der geschickten Manipulierung der verminderten Septakkorde (die für sein späteres Werk so charakteristisch sind) und in der Verteilung des Themas über die gesamte Tastatur wird der alte Meister heraufbeschworen. Aber es ist wahrscheinlich ein Zufall, daß das Stück in etwa aus der Zeit von Beethovens Tod stammt.

Das Manuskript für *Zwei Ungarische Rekrutierungstänze* ist von besonderem Interesse, weil es Liszts frühesten erhaltenen Versuch darstellt, Elemente des ungarischen Musikstils einzufangen. Der Titel, *Zum Andenken*, unter dem das Stück normalerweise in den Katalogen zu finden ist, bildet Teil der Signatur am Ende. Leider ist das Manuskript schrecklich unordentlich, und aus der Struktur des Stückes wird nicht ersichtlich, welche Teile wiederholt werden sollen, bis wohin das da capo geht usw. Die Ausgabe von Elyse Mach, die das Manuskript reproduziert, weicht erheblich von der Version in der *Neuen Liszt-Ausgabe* ab, und die Originalausgabe kann nicht alle Schwierigkeiten lösen. Die Wiedergabe in dieser Aufnahme berücksichtigt alle Quellen, bietet dabei jedoch eine etwas andere Lösung als die in der NL-A vorgeschlagene. Die Art und Weise, wie Liszt die Themen dieser beiden unbedeutenden Komponisten behandelte,

deutet darauf hin, daß Liszt diese wahrscheinlich nur gehört hatte und ihren Ursprung nicht kannte. Fest steht, daß die ursprünglichen Quellen und Titel der Melodien nur durch die unermüdlischen Herausgeber der NL-A ans Tageslicht gebracht worden sind.

Die folgenden elf Stücke variieren von kleinen Bagatellen bis hin zu sorgfältig ausgeklügelten Kompositionen, sind jedoch im allgemeinen nicht für den Konzertgebrauch gedacht und verwenden häufig Themen aus anderen Originalwerken Liszts.

Liszt unternahm drei Reisen zu den britischen Inseln: 1826, 1840/41 und 1886. Am Tage seiner Ankunft im Jahre 1840 schrieb er (und datierte er, allerdings ohne Titel) den *Walzer in Es-Dur*, bei dem es sich effektiv um ein Albumblatt, bestehend aus dem zweiten Thema des *Grande Valse de bravoure*, handelt, doch in einer Version, die auf halbem Wege zwischen den beiden veröffentlichten Versionen des gesamten Werkes angesiedelt ist. In dieser Form zeichnet sich der Walzer durch den zusätzlichen Reiz aus, daß er in einer ganz falschen Tonart endet. Die Koda des gleichen Walzers bot das Material für den leichten *Galop de Bal*.

Der *Marche hongroise* tauchte in Rußland auf, doch abgesehen von dem Datum des Autogramms und der Information, daß das Stück in Marly geschrieben wurde (sowie unserer Annahme, daß das Thema aus Liszts eigener Feder stammt), wissen wir nichts weiteres darüber.

Die Geldsammlung für ein Beethoven-Monument in dessen Geburtsstadt wäre ohne Liszts außergewöhnliche Großzügigkeit kaum erfolgreich gewesen. Er steuerte eine Unsumme von Geld bei (aus den Einnahmen von seinen Konzertreisen in dieser Zeit, in der er anscheinend darauf bestand, zwei Konzerte am Tage an sieben Tagen in der Woche zu spielen), sorgte für Unterkunft, Erfrischungen und musikalische Unterhaltung in Form einer großen

Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester, doch erhielt dafür nur äußerst unwilligen Dank. Die Kantate—obwohl von Berlioz vor allem für ihre Orchestrierung in den höchsten Tönen gelobt—geriet schnell in Vergessenheit. Clara Schumann beschrieb die ganze Angelegenheit in verbitterten und verzerrten Tönen als ein Lisztsches Mittel der Selbstverherrlichung. Wie es sich gehört, wurde ein Beethoven-Album herausgegeben, und Liszt stellte (wahrscheinlich in ziemlicher Hast) ein Albumblatt aus dem Klavierteil der Stimmartitur der Kantate zusammen—nur einige wenige Takte aus Anfang und Schluß des ersten Satzes.

Das Thema, das sofort als die Einführung zu der Ballade Nr. 1 erkennbar ist, diente Liszt für mehrere Albumblätter, von denen einige—mit Sicherheit als private Geschenke vergebene—miteinander identisch sind. Die beiden hier als *Klavierstücke* aufgenommenen Werke repräsentieren die verfügbaren abweichenden Versionen, die Des-Dur-Version—in der gleichen Tonart wie die Ballade—und die in As-Dur, die mit 2 nummeriert ist, um sie von einem völlig anderen Klavierstück in As-Dur zu unterscheiden, das die gleiche Nummer in dem Searle-Katalog teilt (aufgenommen auf Teil 2 dieser Reihe).

Dem nächsten Albumblatt gab Liszt keinen Titel; vielmehr handelt es sich dabei um eine einfache Transkription eines seiner Lieder, daß später in weiten Kreisen in seiner Version als zweites der *Liebesträume* bekannt wurde (aufgenommen auf Teil 9). Es gibt eine dritte, ebenfalls sehr einfache Version des Stückes in Form eines der *Klavierstücke*, die der Baronin von Meyendorff gewidmet sind (aufgenommen auf Teil 11).

Die *Berceuse*—eine Huldigung an Chopins namengebendes Werk—ist in seiner sehr elaborierten überarbeiteten Version verhältnismäßig bekannt (aufgenommen auf Teil 2). Aber das weitaus einfachere

Originalkonzept zeichnet sich durch eine Unschuld aus, die in dem späteren Stück verkompliziert wird. Ja, es herrscht darin eine größere Ruhe als in Chopins bewundernswerter Vorlage.

Die zwei *Feuilles d'Album* wurden veröffentlicht, und erfreuten sich zu Liszts Lebzeiten allgemeiner Beliebtheit. Das Thema der Stückes in E-Dur findet sich auch in dem *Valse mélancolique*, während das Stück in A-Moll das dritte von vier Transkriptionen des ausgezeichneten Lisztschen Liedes *Die Zelle in Nonnenwerth* ist.

Das Einzelstück—irreführend im Plural als *Feuilles d'Album* aufgeführt—ist wirklich ein bezaubernder Salonwalzer—ein in seiner Zeit äußerst beliebtes Werk und eine dieser einfallsreichen Bagatellen, die Liszt, der seinen Geist lieber auf die Welt seiner Transkriptionen beschränkte, nur allzu selten komponierte.

Diese Sammlung endet mit den *Apparitions*. Neben den früheren *Harmonies poétiques et religieuses* und dem ersten Buch des *Album d'un Voyageur* untermauert dieses Stück Liszts frühesten Anspruch, als ein reifer und origineller musikalischer Denker verstanden zu werden—er schrieb die Stücke im Alter von 22 Jahren. Obwohl eindeutig feststeht, daß nur wenige seiner Zeitgenossen seine Intentionen auch nur im entferntesten verstanden und im allgemeinen seine frühen Studien und Transkriptionen bevorzugten, sind es eben diese außergewöhnlich avantgardistischen Werke, die die Zweifler dazu gezwungen haben, neue Schlüsse zu ziehen, und die in Verbindung mit der erneuten Untersuchung der späteren Stücke zu einer Neueinschätzung Liszts in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts geführt haben.

Das erste Stück besitzt eine rhythmische Flexibilität, die das Taktmaß häufig völlig untergräbt, und das in Terzen gehaltene Thema mit begleitendem Tremolo ist eines der faszinierendsten von Liszts Themen.

Das zweite Stück pendelt unentschieden zwischen

Sorglosigkeit und schneidender Schärfe hin und her und zeichnet sich in seinem Charakter wiederum durch den ungewöhnlichen Rhythmus aus. Das dritte wirkt fast so, als stehe der Komponist unter dem Einfluß einer zu Halluzinationen führenden Droge und träume von einem

Schubertwalzer—ein einzigartiger Beitrag zu der Musikliteratur und ganz anders in seiner Wirkung als die spätere Version des Walzers in *Soirées de Vienne*.

LESLIE HOWARD © 1994

Recorded on 20 March 1992 (Apparitions), 5, 9, 10 October 1992 (CD1, CD2 tracks 1–15, 19–26), 29 April 1993 (remainder)

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editor MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY, prepared by Ulrich Gerhartz

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIV

Front illustration: *Rocky Gorge, with a bridge, near Sorrento* (1823) by Heinrich Reinhold (1788–1825)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

THE *Young Liszt*

CDA66771/2

COMPACT DISC 1 [68'08]

- [1] **Variation über einen Walzer von Diabelli** S147 (1822) [1'54]
[2] **Walzer** S208a (c1823) in A major † [1'05]
[3] **Fünf Variationen über die Romanze aus der Oper Joseph von Méhul** S147a [7'20]
attributed to Liszt, but by Franz Xaver Mozart (1791–1844) opus 23 (published 1820) †
[4] **Huit Variations** S148 (c1824, Op 1) [14'38]
[5] **Sept Variations brillantes sur un thème de Rossini** S149 (c1824, Op 2) [9'15]
[6] **Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini** S150 (c1824, Op 3) † [12'12]
[7] **Allegro di bravura** S151 (1824, Op 4 No 1) [9'00] [8] **Rondo di bravura** S152 (1824, Op 4 No 2) [12'10]

COMPACT DISC 2 [74'06]

Douze Études 'Étude en douze exercices' S136 (1826, Op 6) [25'50]

- [1] No 1 in C major [1'13] [2] No 2 in A minor [1'14] [3] No 3 in F major [2'19]
[4] No 4 in D minor [1'10] [5] No 5 in B flat major [2'46] [6] No 6 in G minor [1'23]
[7] No 7 in E flat major [2'24] [8] No 8 in C minor [1'47] [9] No 9 in A flat major [3'17]
[10] No 10 in F minor [1'55] [11] No 11 in D flat major [2'56] [12] No 12 in B flat minor [2'08]
[13] **Scherzo** S153 (1827) in G minor [1'06]

Two Hungarian Recruiting Dances 'Zum Andenken' by László Fáy and János Bihari, S241 (1828) †

- [14] No 1 'Kinizsi nótája' [2'37] [15] No 2 'Lassú magyar' [2'46]
[16] **Waltz** S209a (1840) in E flat major † [1'30] [17] **Galop de bal** S220 (c1840) † [0'43]
[18] **Marche hongroise** S233b (1844) † [1'01]
[19] **Klavierstück aus der Bonn Beethoven-Kantate** S507 † [2'32]
[20] **Klavierstück** S189b in D flat major † [0'49] [21] **Klavierstück** S189a in A flat major [0'59]
[22] **Gestorben war ich** 'Liebesträume' No 2, first version, S540a (c1850) † [1'15]
[23] **Berceuse** first version, S174i (1854) [4'50] [24] **Feuille d'Album No 1** in E major S164 [2'21]
[25] **Feuille d'Album No 2** in A minor, S167 'Die Zelle in Nonnenwerth' third version [5'44]
[26] **Feuilles d'Album** S165 [2'40]

† FIRST RECORDINGS

- [27] **Apparitions** S155 (1834) [17'54]
[27] Senza lentezza quasi allegretto [6'19] [28] Vivamente [3'43]
[29] Fantaisie sur une valse de François Schubert (D365/33) [7'46]

LESLIE HOWARD
piano



hyperion

Liszt
Douze
Grandes
Études
(1837)

LESLIE
HOWARD

LISZT COMPLETED the ‘Twelve Great Studies’ in October 1837, and they were published the following year. Schumann gave them the most enthusiastic notice, but lamented that only their composer would ever be able to play them, such was their technical requirement. Nonetheless, his wife Clara immediately learned the ninth of them, and by degrees they enjoyed at the very least an infamy, if not quite a popularity, amongst performers, and became the stuff of legend to audiences. Of course, the versions which are regularly performed today, the *Douze Études d’exécution transcendante* of 1851 (recorded in Volume 4 of this series), were essentially simplifications of the present set, with a number of cuts, recastings and musical second thoughts and decked with titles. But the almost absurd level of difficulty of the 1837 set lends it a particular devil-may-care quality which one can observe in the early operatic fantasies, the *Album d’un voyageur* and the *Magyar Rapszódia*k. This quality is one which has brought much unwarranted criticism upon Liszt’s head: the musical value of the works remains incontestable, and it is on the poor performer’s head that all complaint should fall if the undeniable struggle to overcome the most taxing demands should obscure the fundamental clarity and simple beauty of the musical discourse. That these works’ inner nature is simple and straightforward suggests itself from their history: Liszt took music composed in his childhood (precocious source material, to be sure) as the basis for studies in musical expression seen through the virtue of complete technical accomplishment. In short, musical virtuosity—the first principle of all great *études*.

For those who know and love the 1851 Studies a word of warning: despite the many similarities of text, the 1837 pieces often have rather a different character from the later set, especially because of different tempo indications

and some very specific instructions for tempo rubato for which Liszt devised his own armory of symbols (for short pauses and for slight retardations and accelerations of particular groups of notes).

Liszt had composed his *Étude en douze exercices* at the age of fourteen (see Volume 26 of this series)—all that he wrote of the 48 pieces originally announced. When he came to the 1837 set he originally announced 24 pieces, no doubt intending to go cyclically through all the keys, but, as before, he drew the line at 12, and thus offers works on the ‘flat’ side only of the circle of fifths. (As is well known, Lyapunov composed a complementary set of *Douze Études d’exécution transcendante* in homage to Liszt, through all the ‘sharp’ keys.) It is instructive to compare all the versions of these works, so we may observe straightaway that the 1837 pieces match number for number with the 1851 versions, but that there is a small change of plan between the 1826 and the 1837 sets: No 7 of the juvenile set is transposed and reworked into No 11, and the original number 11 is discarded. The replacement No 7 is a new composition, but it uses material from the introduction to the early *Impromptu sur des thèmes de Rossini et Spontini* (also in Volume 26).

The 1837 Studies are, like the later versions, inscribed to Carl Czerny, Liszt’s sometime teacher, and the opening piece is a dedicatory flourish to that kindly pedagogue. It is probably this piece to which Liszt refers as a ‘Preludio-Studio’ in a letter of 1838, and the final version, only very slightly revised, bears the title *Preludio*.

The Second Study, marked ‘Molto vivace a capriccio’, presents a technique of repeated notes where the first is struck by the index finger and the second by the thumb, accompanied by its octave with the fifth finger—a technique only employed by Liszt in a few early works, and much better suited to the pianos of the 1830s than to the

modern machine, with its ungratefully heavy repetition mechanism. It must have been a problem even for the instruments and performers of the 1850s, too, because all trace of this technique is expunged from the final version.

When Liszt titled the 1851 version of the Third Study *Paysage* ('Landscape') he altered its atmosphere to accord with this new suggestion. It remains interesting that the speedy juvenile effort in $\frac{2}{4}$ is already transformed into a 'Poco adagio' in $\frac{3}{8}$, but in the 1837 piece the climax yields an impassioned page of 'Presto agitato assai' which Liszt later deemed superfluous.

The Fourth Study originated without its melody in the simple crossed-hand exercise of 1826, and is en route to becoming the familiar *Mazepa*. (A further version of this piece, titled *Mazepa*, with a new introduction and coda and a dedication to Victor Hugo, was made in 1840. It was intended to include this work in the present volume, and the piece was recorded, but the restriction on the maximum playing-time of a compact disc proved the undoing of the plan, and the 'extra' *Mazepa* will appear in a future volume.) Curiously, the 1837 version of the piece begins in a rather less complicated way than its 1851 counterpart, and plunges straight in to the principal material, with triplet chord accompaniment. Whereas in the final version the middle section takes the tempo down a fraction, here Liszt asks for a slight increase, and the whole texture is quite different. The coda, not yet having reference to Hugo's poem, is brisk and concise.

How Liszt transformed his pretty little 1826 piece into the Fifth Study is a minor miracle. Of course the 1851 version, *Feux-follets* ('Will-o'-the-wisps'), with its intricate double notes, needs no introduction. (Incidentally, this piece is often taken at far too fast a tempo in the hope that the listener will not hear that the difficulties have been diluted by a simplification of the inner voice in the right hand—even in some of the most celebrated perform-

ances. Liszt marked it 'Egualmente' in 1837, 'Allegretto' in 1851.) In the 1837 version the coda is marginally shorter, but otherwise the structure of the piece is familiar. The double notes and repeated chords are a good deal trickier than in the 1851 text.

In the Sixth Study Liszt has again transformed the whole notion of his 1826 prototype by changing the metre from duple to triple time. Although he dropped the idea in 1851, Liszt asks for the opening statement to be played by the left hand alone. Otherwise the piece resembles the later *Vision* quite closely, excepting a brief gesture at the reprise in double octaves and some daring harmony at the coda which even Liszt felt obliged to tone down in the later version.

In the thematic catalogue of his works which appeared during his lifetime, Liszt marks with an asterisk all those pieces which he requires to be played only in their final versions. The 1851 Studies are a case in point. We beg leave to differ from the master in this and in most other instances; a great man's judgement of his own past work need not be uncritically revered, and besides, Liszt, in his almost careless abandonment of all his earlier productions, discards many pieces which never came to be revised. In the Seventh Study of the 1837 set we have a piece which is widely regarded to be superior to its 1851 revision: *Eroica*—it certainly holds together better, and the transition material from the introduction to the main theme (and its repetition towards the end) is altogether more convincing than the dotted rhythms which Liszt substituted in 1851. There is also a final variation of the theme which was later cut, where again Liszt takes a very avant garde harmonic position.

Liszt asks the impossible in the first bar of the Eighth Study: 42 notes in rapid fire are asked to be held in one pedal, and yet six melody notes in each hand are asked to be accentuated. This can very nearly be done on a piano

of the 1830s, but Liszt wisely removed all the demi-semiquavers in the 1851 version. Nevertheless, the sheer pandemonium here and elsewhere where this theme occurs is undeniably effective. In 1851 Liszt removed a most striking idea: the third theme, which follows hard upon the second, dactylic hunting motif, keeps the metre and rhythm intact in the left hand, whilst the right hand picks out a new theme with one note to its every four, but in a metre which does not square arithmetically with the left hand—dizzying both to play and to hear. (Later, Liszt made the melody conform to the left hand.) The later title *Wilde Jagd* ('Wild Hunt') would have suited even better here.

Apart from the catches in the breath created by the addition in 1851 of rests at the beginning of each melodic group, the Ninth Study and the later *Ricordanza* are very similar. Here there are rather thicker chordal textures, and one or two disquieting dissonances towards the coda, but the same air of nostalgia is ineluctable. The 1826 forerunner of this piece remains the most astonishing piece of the juvenile set—the themes and harmonies were taken over almost unchanged in 1837, and the filigree decoration sets off their beauty in the subtlest way.

The Tenth Study, usually accounted to be the finest of the 1851 set, is even more imposing in the 1837 version, although Liszt's later solution for the layout of the opening material produces a more restless effect by eliminating the demand for playing melody notes with the left hand in amongst double sixths in the right. In a very solid sonata structure, the 1837 text does not break the flow towards the end of the development, but does ask for some very awkward playing of enormous stretches. (Liszt's hand almost certainly contracted as he grew older. Amy Fay reliably reports that the old Liszt could just take the black-note tenth chords at the end of the slow movement in Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata. In all his revisions

Liszt removes or arpeggiates any interval greater than a ninth, whereas tenths and elevenths abound in the works from his years as a public performer.) The 1837 version has a much longer coda, which abruptly changes metre and becomes ferocious, in accordance with Liszt's own performance directions.

The Eleventh piece begins similarly to its later version, with minor differences in the harmonic language, but the whole musical fabric of the second theme is much more complex, contrapuntally, rhythmically and harmonically. Before the second, grandiose, appearance of this theme there is an extended passage at great speed which Liszt dropped in the final version, presumably because it had nothing to do with the title now appended to the work: *Harmonies du soir*—'Evening harmonies'. (The listeners who rightly complained that, in Volume 4 of this series, the opening phrases of *Harmonies du soir* utilised a harmonic alteration stemming from an edition made by one of Liszt's later students rather than the 1851 text may be pacified to note that the 1837 harmony is exactly as Liszt gives it.)

When Liszt transformed the Twelfth Study into *Chasse-neige* ('Snow flurry') he introduced some chromatic thirds to reinforce the idea of the whirlwinds, and they may seem unexpectedly absent here. But in compensation there is a beautiful introduction which was later discarded, and which reappears at the recapitulation, where later we find a great many scales. In general, there is rather more of the tremolo in the 1837 version, and one or two typically pungent harmonic effects made more conventional in 1851. The final cadence, as in the later version, cannot be used to make a thunderous ending, and Liszt leaves us poised on a second-inversion triad, as if there might be more to come. But the only extant page of sketches for an F sharp major study which should have begun the second part of the enterprise clearly belongs to

an abandoned continuation of the 1826 series. At the end, therefore, Liszt's great compendium of virtuosity peacefully turns its back upon its vaunted object.

By way of a brief encore, and in the farthest tonality from the preceding piece (E minor/major), this programme concludes with the 1840 version of a study later reworked in 1852 with the title *Ab Irato* ('In a rage'). The less assuming but more cumbersome title of the present version—composed, along with studies by such as Mendelssohn and Chopin for the famous piano manual of Moscheles and Fétis—reads in full: *Morceau de*

salon—Étude deperfectionnement de la Méthode des Méthodes. This athletic little piece has a brief lyrical moment towards the coda (in the 1852 version the pace is slowed at this point) which bears only the most accidental and distant relationship to a theme from the symphonic poem *Les Préludes*—it seems a pity that some commentators have sought to establish a closer link—but which derives, in fact, from the group of three notes, now rising, now falling, which inform the whole work.

LESLIE HOWARD © 1995

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT ACHEVA les « Douze Grandes Études » en octobre 1837, et celles-ci furent publiées l'année suivante. Schumann les accueillit avec grand enthousiasme, mais déplora que, leur exigence technique étant telle, seul leur compositeur serait jamais capable de les jouer. Néanmoins, sa femme Clara apprit immédiatement la neuvième, et, petit à petit, les études bénéficièrent au moins d'une certaine notoriété, si ce n'était d'une certaine popularité, parmi les interprètes, et devinrent matière à légende pour le public. Bien entendu, les versions généralement interprétées aujourd'hui, les *Douze Études d'exécution transcendante* de 1851 (enregistrées dans le Volume 4 de cette série), représentaient essentiellement des simplifications de la présente série, par un certain nombre de coupures, de remaniements et de réflexions musicales, et par les titres qui leur furent attribués. Mais, le niveau de difficulté presque absurde de la série de 1837 lui confère une qualité particulièrement casse-cou, que l'on peut observer dans les premières fantaisies lyriques, *Album d'un voyageur* et *Magyar Rapszódíák*. C'est cette qualité qui a entraîné des critiques totalement injustifiées à l'égard de Liszt: la valeur musicale des œuvres demeure incontestable, et c'est sur la tête de l'interprète que toute plainte devrait retomber si la difficulté indéniable pour vaincre les exigences les plus ardues en vient à obscurcir la clarté fondamentale et la simple beauté du discours musical. La nature intérieure simple et directe de ces œuvres est suggérée par leur histoire: Liszt utilisa de la musique qu'il avait composée au cours de son enfance (matériau de source précoce, sans aucun doute) comme base pour des études d'expression musicale, vue à travers la vertu de l'accomplissement technique total. En bref, la virtuosité musicale—le principe primordial de toutes les grandes études.

Pour ceux qui connaissent et apprécient les Études de 1851, un avertissement: malgré les nombreuses simil-

arités au niveau du texte, les morceaux de 1837 possèdent souvent un caractère plutôt différent de la série publiée plus tard, surtout à cause des indications de tempo différentes et de certaines instructions très spécifiques de tempo rubato, pour lequel Liszt conçut sa propre armée de symboles (pour les pauses courtes et les légers ralentissements, ainsi que les accélérations de groupes particuliers de notes).

Liszt avait composé son *Étude en douze exercices* à l'âge de quatorze ans (voir le Volume 26 de cette série)—c'était là tout ce qu'il avait écrit des 48 morceaux annoncés à l'origine. Lorsqu'il en vint à la série de 1837, il annonça d'abord 24 morceaux, ayant sans aucun doute l'intention de passer par tous les tons de manière cyclique, mais, comme auparavant, il s'arrêta à 12, et nous offre ainsi des œuvres uniquement dans la partie « bémol » du cycle des quintes. (Comme on le sait, Lyapunov composa une série complémentaire de *Douze Études d'exécution transcendante* en hommage à Liszt, en passant par tous les tons « dièses ».) Il est instructif de comparer toutes les versions de ces œuvres, grâce auxquelles nous pouvons ainsi observer immédiatement que les morceaux de 1837 correspondent dans leur nombre aux versions de 1851, mais qu'il existe un petit changement de plan entre les séries de 1826 et 1837: n° 7 de la série plus récente est transposé et retravaillé dans n° 11, et le morceau numéro 11 original est abandonné. Le n° 7 de remplacement constitue une nouvelle composition, mais il utilise un matériau tiré de l'introduction d'un premier *Impromptu sur des thèmes de Rossini et Spontini* (également dans le Volume 26).

Les Études de 1837 sont, comme les versions plus tardives, dédiées à Cari Czerny, professeur de Liszt pendant une certaine époque, et le morceau d'ouverture constitue une fioriture dédicatoire à l'aimable pédagogue. C'est probablement de cette pièce qu'il s'agit lorsque Liszt

se réfère à un « Preludio-Studio » dans une lettre de 1838, et la version finale, qui n'est que très légèrement révisée, est intitulée « Preludio ».

La Seconde Étude, portant la mention « Molto vivace a capriccio », présente une technique de notes répétées, où la première est frappée par l'index et la seconde par le pouce, accompagnée par son octave avec le cinquième doigt—technique uniquement employée par Liszt dans certaines de ses premières œuvres, et beaucoup mieux appropriée aux pianos des années 1830 qu'à l'instrument moderne, avec son lourd mécanisme ingrat de répétition. Ce fut sûrement un problème aussi pour les instruments ainsi que pour les interprètes des années 1850, car toute trace de cette technique est rayée de la version finale.

Lorsque Liszt intitula la version de 1851 de la Troisième Étude *Paysage*, il en modifia l'atmosphère pour être en accord avec cette nouvelle suggestion. Le fait que le premier essai juvénile en $\frac{4}{4}$ soit déjà transformé en un Poco adagio en $\frac{3}{8}$ demeure intéressant, mais, dans le morceau de 1837, l'apogée offre une page pleine d'exaltation Presto agitato assai, que Liszt jugea plus tard superflue.

La Quatrième Étude parut sans sa mélodie dans le simple exercice de croisement de mains de 1826, pour finalement devenir le *Mazeppa* que nous connaissons. (Une autre version de ce morceau, intitulée « Mazeppa », comportant une nouvelle introduction et une coda, dédiée à Victor Hugo, fut produite en 1840. Nous avions l'intention d'inclure cette œuvre dans le présent volume, et le morceau fut enregistré, mais la restriction de durée de lecture maximum d'un disque compact a rendu le projet irréalisable, aussi le *Mazeppa* « supplémentaire » paraîtra-t-il dans un autre volume.) Curieusement, la version de 1837 de la pièce commence de façon plutôt moins compliquée que son analogue de 1851, et plonge directement dans le matériau principal, avec un accom-

pagnement d'accords en triolets. Tandis que dans la version finale, la section du milieu réduit le tempo d'une fraction, ici Liszt requiert une légère augmentation, et la texture de l'ensemble paraît assez différente. La coda, n'ayant pas encore de référence au poème de Hugo, est animée et concise.

La façon dont Liszt transforma son agréable petite pièce de 1826 en Cinquième Étude constitue un petit miracle. Bien entendu, la version de 1851 : *Feux-follets*, avec ses notes doubles enchevêtrées, ne nécessite pas d'introduction. (Soit dit en passant, ce morceau est souvent pris à un tempo beaucoup trop rapide, dans l'espoir de ne pas révéler à l'auditeur que les difficultés ont été atténuées par la simplification de la partie intérieure à la main droite—cela arrive même dans certaines des interprétations les plus renommées. Liszt y inscrivit l'indication « Equalmente » en 1837, « Allegretto » en 1851.) Dans la version de 1837, la coda est légèrement plus courte, mais à part cela, la structure du morceau reste familière. Les notes doubles et les accords répétés sont nettement plus compliqués que dans le texte de 1851.

Dans la Sixième Étude, Liszt a encore une fois transformé la notion entière de son prototype de 1826, en changeant le mètre d'une mesure à deux temps en une mesure à trois temps. Bien qu'il ait abandonné l'idée en 1851, Liszt requiert de l'exposition d'ouverture qu'elle soit jouée par la main gauche seule. À part cela, le morceau ressemble d'assez près à *Vision*, parue plus tard, à l'exception d'un geste bref à la reprise en doubles octaves et d'une harmonie assez audacieuse à la coda, que même Liszt se sentit obligé d'adoucir dans la version ultérieure.

Dans le catalogue thématique de ses œuvres, qui parut de son vivant, Liszt marque d'une astérisque toutes les morceaux qu'il souhaite vivement voir jouer dans leurs versions finales. Les Études de 1851 en constituent un

exemple typique. Nous demandons ici, ainsi que dans la plupart des autres cas, la permission de ne pas être de l'avis du maître; le jugement que porte un grand homme sur son travail personnel passé ne doit pas nécessairement être accepté aveuglément, et, en outre, Liszt, dans son abandon presque insouciant de toutes ses premières productions, rejette de nombreuses morceaux qui ne vinrent jamais à être révisés. Dans la Septième Étude de la série de 1837 se trouve un morceau considéré comme étant largement supérieur à sa révision de 1851: *Eroica*—morceau qui se tient certainement mieux, et dont le matériau de transition entre l'introduction et le thème principal (et sa répétition vers la fin) est somme toute plus convaincant que les notes pointées que Liszt lui substitua en 1851. On trouve également une variation finale du thème qui fut plus tard éliminé, dans lequel Liszt prend une position harmonique très avant-gardiste.

Liszt demande l'impossible dans la première mesure de la Huitième Étude: il réclame 42 notes, le tout en un feu rapide et tenu en une pédale, ainsi que l'accentuation de six notes de mélodie à chaque main. Cela peut presque se faire sur un piano des années 1830, mais Liszt retira prudemment toutes les triples croches dans la version de 1851. Néanmoins, le véritable tohu-bohu créé ici et ailleurs, là où ce thème se présente, produit certainement son effet. En 1851, Liszt retira une idée des plus frappantes: le troisième thème, qui suit de près le deuxième motif rapide dactylique, garde le mètre et le rythme intacts pour la main gauche, tandis que la main droite joue d'une manière hésitante un thème nouveau en reprenant une note de la main gauche contre quatre, mais dans un mètre qui ne coïncide pas de façon arithmétique avec la main gauche—étourdissant aussi bien à jouer qu'à entendre. (Plus tard, Liszt fit en sorte d'adapter la mélodie pour la main gauche.) Le titre *Wilde*

Jagd (« Chasse sauvage ») donné ultérieurement aurait été encore plus approprié ici.

A part les reprises de souffle successives, créées par l'ajout en 1851 de pauses au début de chaque groupe mélodique, la Neuvième Étude et le *Ricordanza* composé plus tard paraissent très similaires. On y trouve des textures d'accord plutôt plus denses, ainsi qu'une ou deux dissonances inquiétantes vers la coda, mais le même air de nostalgie reste inéluçable. Le précurseur de 1826 de cette œuvre demeure la plus étonnante pièce de la série antérieure—les thèmes et les harmonies furent repris presque sans changement en 1837, et l'ornementation en filigrane met en valeur leur beauté de la manière la plus subtile.

La Dixième Étude, généralement considérée comme la plus raffinée de la série de 1851, est encore plus imposante dans la version de 1837, bien que la solution ultérieure de Liszt par rapport à la disposition du matériau d'ouverture produise un effet plus agité, par l'élimination de l'indication déjouer les notes de la mélodie de la main gauche au milieu des doubles sixtes de la main droite. Dans une structure de sonate très solide, le texte de 1837 ne rompt pas le flot vers la fin du développement, mais réclame une interprétation très difficile avec de très grands étirements. (La main de Liszt se contracta presque certainement avec l'âge. Amy Fay raconte de source sûre que Liszt, dans sa vieillesse, pouvait à peine jouer les accords de dixièmes sur les noirs à la fin du mouvement lent de la Sonate « Hammerklavier » de Beethoven. Dans toutes ses révisions, Liszt retire ou arpège tout intervalle plus grand qu'une neuvième, alors que les dixièmes et les onzièmes abondent dans les œuvres composées au cours de ses années en tant que pianiste de concert.) La version de 1837 possède une coda beaucoup plus longue, qui change

abruptement de mètre et devient féroce, selon les indications de Liszt.

La Onzième Étude commence d'une façon qui ressemble à sa version ultérieure, avec des différences mineures dans le langage harmonique, mais tout le tissu musical du second thème est beaucoup plus complexe, au niveau contrapuntique, rythmique et harmonique. Avant la seconde apparition de ce thème, grandiose, se trouve un passage prolongé très rapide, que Liszt abandonna dans la version finale, sans doute parce qu'il n'avait rien à voir avec le titre maintenant attribué à l'œuvre : *Harmonies du soir*. (Les auditeurs qui se sont plaints injuste titre de ce que, dans le Volume 4 de cette série, les phrases d'ouverture de *Harmonies du soir* utilisaient une altération harmonique provenant d'une édition produite par l'un des derniers étudiants de Liszt plutôt que du texte de 1851 peuvent être rassurés de constater que l'harmonie de 1837 est exactement celle de Liszt.)

Lorsque Liszt transforma la Douzième Étude en *Chasse-neige*, il introduisit des tierces chromatiques afin de renforcer l'idée de tourbillons de vent, et ceux-ci peuvent paraître étonnamment absents ici. Mais, pour compenser, on trouve une belle introduction qui fut plus tard abandonnée, et qui réapparaît à la récapitulation, dans laquelle nous découvrons ultérieurement bon nombre de gammes. En général, il y a davantage de trémolos dans la version de 1837, de même qu'un ou deux effets harmoniques typiquement poignants, rendus plus conventionnels en 1851. La cadence finale, tout

comme dans la version qui suivit, ne peut être utilisée pour créer une fin retentissante, et Liszt nous laisse en suspens sur un accord parfait en deuxième renversement, comme si l'on attendait encore autre chose. Mais la seule page encore existante d'ébauches pour une étude en Fa dièse majeur, qui aurait dû introduire la seconde partie de la série, appartient clairement à une prolongation abandonnée de celle de 1826. Ainsi, à la fin, le grand condensé de virtuosité de Liszt tourne paisiblement le dos à son objectif tant vanté.

En guise de bis bref, et dans la tonalité la plus éloignée de la pièce précédente : Mi mineur/majeur, ce programme se conclut par la version de 1840 d'une étude plus tard retravaillée en 1852 sous le titre *Ab Irato* (« Pris de rage »). Le titre moins présomptueux mais lourd de la présente version—composée en même temps que des études de compositeurs tels que Mendelssohn et Chopin, pour le célèbre manuel de piano de Moscheles et Fétis—se lit en entier comme suit : *Morceau de salon—Étude de perfectionnement de la Méthode des Méthodes*. Cette petite pièce athlétique possède un moment lyrique bref vers la coda (dans la version de 1852, l'allure est ralentie en cet endroit), qui ne maintient qu'un rapport des plus accidentels et distants avec un thème tiré du poème symphonique *Les Préludes*—il semble dommage que certains commentateurs aient cherché à établir un lien plus proche—mais qui provient en fait du groupe de trois notes, tantôt ascendantes, tantôt descendantes, qui imprègnent toute l'œuvre.

LESLIE HOWARD © 1995

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT VOLLENDETE die „Zwölf Großen Etüden“ im Oktober 1837 und im darauffolgenden Jahr wurden sie veröffentlicht. Schumann begrüßte die Etüdenreihe mit einer Anforderungen enthusiastischen Rezension, beklagte allerdings, daß aufgrund der technischen Anforderungen nur der Komponist jemals in der Lage sein werde, sie zu spielen. Dennoch lernte seine Ehefrau Clara sehr schnell die neunte von ihnen, und allmählich erfreuten sie sich zumindest einer Verrufenheit, wenn auch nicht gerade einer Beliebtheit, unter den Ausführenden und wurden für die Zuschauer zu Legenden bildendem Stoff. Natürlich sind die heutzutage regelmäßig aufgeführten Fassungen, die *Douze Etudes d'exécution transcendante* von 1851 (aufgenommen für Bd. 4 dieser Serie), im wesentlichen Vereinfachungen der vorliegenden Etüdenreihe, mit einigen Streichungen, Umbesetzungen und musikalischen Sinneswandlungen, und reich geschmückt mit Titeln. Der fast schon absurde Schwierigkeitsgrad der Reihe von 1837 verleiht ihr jedoch eine ganz eigene Nachmir-die-Sintflut-artige Eigenschaft, die man auch in den frühen opemhaften Fantasien, dem *Album d'un voyageur* und der *Magyar Rapszódíák*, beobachten kann. Diese Eigenschaft hat Liszt viel ungerechtfertigte Kritik eingebracht: Der musikalische Wert der Werke bleibt unanfechtbar, und jede mögliche Beschwerde sollte dem armen Vortragenden angelastet werden, falls die nicht zu verleugnende Anstrengung, die ungeheuren Schwierigkeiten zu überwinden, die grundlegende Klarheit und einfache Schönheit des musikalischen Diskurses überschatten sollte. Daß die innere Natur dieser Werke einfach und geradlinig ist, deutet schon ihre Geschichte an: Liszt wählte Musik, die er in seiner Kindheit komponiert hatte (frühreifes Quellenmaterial, in der Tat), als Basis für Studien des musikalischen Ausdrucks unter Einbeziehung des Vorteils vollkommener

technischer Fertigkeit. Kurz gesagt, musikalische Virtuosität—das oberste Prinzip aller großen Etüden. Diejenigen, die die Etüden von 1851 kennen und lieben, mögen sich warnen lassen: Trotz der großen Ähnlichkeit der Texte haben die Stücke von 1837 oft einen ziemlich anderen Charakter als die spätere Etüdenreihe, insbesondere aufgrund von unterschiedlichen Tempo-Angaben und einigen sehr spezifischen Anweisungen für willkürliches Zeitmaß, für das Liszt ein persönliches Arsenal von Symbolen entwarf (für kurze Pausen und für leichte Verzögerungen und Beschleunigungen bestimmter Notengruppen).

Liszt hatte seine *Etude en douze exercices* im Alter von vierzehn Jahren komponiert (siehe Bd. 26 dieser Serie)—das heißt, 12 von 48 Stücken, die er ursprünglich angekündigt hatte. Als er die Etüdenreihe von 1837 begann, kündigte er ursprünglich 24 Stücke an, zweifellos in der Absicht, zyklisch alle Tonarten durchzugehen, aber wie zuvor hörte er bei der zwölften auf und bietet daher aus dem Quintenzirkel nur Werke der erniedrigten Seite an. (Lyapunov hat bekanntlich eine komplementäre Reihe von *Douze Études d'exécution transcendante* zu Ehren von Liszt komponiert, die alle erhöhten Tonarten abdeckt.) Es ist aufschlußreich, alle Fassungen dieser Werke zu vergleichen, so daß man sofort erkennen kann, daß die Stücke von 1837 Nummer für Nummer mit den Fassungen von 1851 übereinstimmen, daß es allerdings eine kleine planmäßige Änderung gibt zwischen den Reihen von 1826 und 1837: Die Nr. 7 der Etüdenreihe seiner Jugend wurde umgestellt und überarbeitet zu Nr. 11, während die ursprüngliche Nr. 11 gestrichen wurde. Die Ersatz-Nr. 7 ist eine neue Komposition, verwendet jedoch Material aus der Einleitung zu dem frühen *Impromptu sur des thèmes de Rossini et Spontini* (ebenfalls in Bd. 26).

Die Etüden von 1837, wie auch die späteren Fassungen, sind Liszts ehemaligem Lehrer Carl Czerny

gewidmet, und das Anfangsstück ist ein wahrer Fanfarenstoß einer Widmung für diesen freundlichen Pädagogen. Es ist wahrscheinlich dieses Stück, auf das Liszt sich in einem Brief von 1838 mit „Preludio-Studio“ bezieht, und die endgültige, nur sehr leicht veränderte Fassung trägt den Titel „Preludio“.

Die Zweite Etüde, gekennzeichnet als „Molto vivace a Capriccio“, präsentiert eine Technik wiederholter Noten, wobei die erste mit dem Zeigefinger angeschlagen wird und die zweite mit dem Daumen, begleitet von ihrer Oktave mit dem fünften Finger—es ist eine Technik, die nur in wenigen frühen Werken von Liszt angewandt wurde, und die viel besser zu den Klavieren der 1830er Jahre als zu dem modernen Instrument mit seinem undankbar schwerfälligen Wiederholungsmechanismus paßt. Dies muß sogar für die Instrumente und Ausführenden der 1850er Jahre ein Problem gewesen sein, da jede Spur dieser Technik in der endgültigen Fassung fehlt.

Als Liszt die Fassung der Dritten Etüde von 1851 *Paysage* („Landschaft“) betitelte, änderte er ihre Atmosphäre, um sie dieser neuen Idee anzupassen. Es ist interessant, daß der rasante jugendliche Versuch in $\frac{4}{4}$ schon in ein Poco adagio in $\frac{3}{8}$ ungeändert wurde, im Stück von 1837 der Höhepunkt jedoch ein leidenschaftliches Blatt im Presto agitato assai ergab, das Liszt später für überflüssig hielt.

Die Vierte Etüde hatte ihren Ursprung ohne ihre Melodie in der einfachen Handkreuzungs-Übung von 1826 und ist schon auf dem Wege, sich in die vertraute *Mazeppa* zu verwandeln. (Eine weitere Fassung dieses Stücks, mit dem Titel „Mazeppa“, einer neuen Einleitung, Koda und einer Widmung an Victor Hugo, entstand 1840. Es war geplant, dieses Werk in den vorliegenden Bd. mit aufzunehmen, und das Stück wurde auch aufgezeichnet, die Beschränkung der maximalen Spielzeit einer CD



ließ dieses Vorhaben allerdings scheitern, und die „zusätzliche“ Mazeppa wird nun in einem zukünftigen Band erscheinen.) Seltsamerweise beginnt die Fassung des Stücks von 1837 auf eine bedeutend weniger komplizierte Weise als ihr Gegenstück aus dem Jahre 1851, indem sie ohne Umschweife in das Hauptmaterial einsteigt, mit Triolenakkorden als Begleitung. Während in der endgültigen Fassung der Mittelteil das Tempo um einen Bruchteil verlangsamte, schreibt Liszt hier eine leichte Beschleunigung vor, und das gesamte Gefüge ist recht unterschiedlich. Die Koda, die sich noch nicht auf Hugos Gedicht bezieht, ist lebhaft und gedrängt.

Wie Liszt sein hübsches kleines Stück aus dem Jahre 1826 in die Fünfte Etüde verwandelte, ist ein kleines Wunder. Die Fassung von 1851, *Feux-follets* („Irrlichter“), mit ihren komplizierten Doppelnoten bedarf selbstverständlich keiner Einführung mehr. (Dieses Stück wird übrigens oft viel zu schnell gespielt in der Hoffnung, daß der Zuhörer nicht hören wird, daß die Schwierigkeiten durch eine Vereinfachung der Mittelstimme der rechten Hand verwässert worden sind—und dies sogar in einigen der berühmtesten Aufführungen. Liszt kennzeichnete es als „Equalmente“ im Jahre 1837 und als „Allegretto“ im Jahre 1851.) In der Fassung von 1837 ist die Koda geringfügig kürzer, aber im übrigen ist die Struktur des Stückes vertraut. Die Doppelnoten und wiederholten Akkorde sind hier sehr viel schwieriger als in dem Text von 1851. In der Sechsten Etüde hat Liszt wiederum die Idee seines Prototyps von 1826 grundsätzlich verändert durch die Abwandlung des Metrums vom Zweiertakt in einen Tripeitakt. Obwohl er die Idee 1851 wieder fallenließ, schreibt Liszt vor, daß die Themenaufstellung allein von der linken Hand gespielt werden soll. Im übrigen kommt das Stück der späteren *Vision* recht nahe, abgesehen von einer kurzen Geste in der Reprise in Doppeloktaven und einer gewagten

Harmonie in der Koda, bei der selbst Liszt sich gezwungen sah, sie in der späteren Fassung abzuschwächen.

Im thematischen Katalog seiner Werke, der noch zu seinen Lebzeiten erschien, versah Liszt all jene Stücke, von denen er verlangte, daß sie nur in ihrer endgültigen Fassung gespielt werden sollten, mit Sternchen. Die Etüden von 1851 sind ein solcher Fall. Wir erlauben uns, in diesem, wie in den meisten anderen Fällen, nicht mit dem Meister übereinzustimmen; das Urteil eines großen Mannes über seine eigenen früheren Werke muß nicht unkritisch respektiert und übernommen werden, und außerdem hatte Liszt, in seiner fast nachlässigen Haltung gegenüber all seinen früheren Produkten, viele Stücke, die nie überarbeitet wurden, einfach verworfen. In der Siebenten Etüde der Reihe von 1837 haben wir ein Stück, das in weiten Kreisen als dem der Revision von 1851 überlegen angesehen wird: *Eroica*—es ist sicherlich kohärenter, und das Übergangsmaterial von der Einleitung zum Hauptthema (und seine Wiederholung zum Ende hin) ist sehr viel überzeugender als die punktierten Rhythmen, die Liszt 1851 dafür einsetzte. Es gibt hier auch eine letzte Variation des Themas, die später gestrichen wurde, wo Liszt wiederum eine sehr avantgardistische Position in bezug auf die Harmonie einnimmt.

Im ersten Takt der Achten Etüde verlangt Liszt das Unmögliche: 42 Noten im Schnellfeuer sind innerhalb eines Pedaltritts zu halten, und trotzdem sollen sechs Melodienoten in jeder Hand akzentuiert werden. Das kann man auf einem Klavier der 1830er Jahre fast noch schaffen, aber in der Fassung von 1851 hat Liszt klugerweise alle Zweihunddreißigstelnoten entfernt. Dennoch ist das schiere Pandämonium hier und anderswo, wo dieses Thema auftritt, unbestreitbar wirkungsvoll. 1851 gab Liszt eine sehr erstaunliche Idee auf: Das dritte Thema, das dem zweiten, daktylischen

Jagdmotiv auf dem Fuße folgt, hält das Metrum und den Rhythmus intakt in der linken Hand, während die rechte Hand ein neues Thema herausgreift mit einer Note auf alle vier der Linken, allerdings in einem Metrum, das arithmetisch nicht zur linken Hand paßt—es ist schwindelerregend sowohl beim Spielen wie auch beim Zuhören. (Später änderte Liszt die Melodie dahingehend, daß sie mit der linken Hand übereinstimmte.) Der spätere Titel *Wilde Jagd* wäre hier noch zutreffender gewesen.

Abgesehen von den im Jahre 1851 zu Beginn jeder melodischen Gruppe eingefügten Verschlaufpausen, sind die Neunte Etüde und die spätere *Ricordanza* sich sehr ähnlich. Hier gibt es zwar um einiges dichtere akkordische Strukturen und ein oder zwei beunruhigende Dissonanzen auf die Koda hin, aber es entsteht unausweichlich die gleiche nostalgische Stimmung. Der aus dem Jahre 1826 stammende Vorläufer dieses Stücks bleibt das erstaunlichste Werk der jugendlichen Etüdenreihe—die Themen und Harmonien wurden im Jahre 1837 fast unverändert übernommen und die Filigranverzierungen heben ihre Schönheit auf die subtilste Weise hervor.

Die Zehnte Etüde, die gewöhnlich als die beste der Reihe von 1851 erachtet wird, ist sogar noch beeindruckender in der Fassung von 1837, obwohl Liszts spätere Lösung für die Anlage des Einführungsmaterials eine unruhigere Wirkung hervorruft, indem er die Forderung nach dem Spiel von Melodienoten mit der linken Hand inmitten von Doppelsexten in der rechten wegfällt. Der Text von 1837 weist eine sehr solide Sonatenstruktur auf und unterbricht den Fluß zum Ende der Durchführung hin nicht, fordert aber mitunter sehr schwieriges Spiel über gewaltige Abschnitte. (Man kann mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß Liszts Hand sich mit zunehmendem Alter zusammenzog. Amy Fay berichtet

als zuverlässiger Quelle, daß der alte Liszt gerade soeben die Dezimakkorde der schwarzen Tasten am Ende des langsamen Satzes in Beethovens „Hammerklavier“-Sonate bewältigen konnte. In all seinen Überarbeitungen entfernte oder arpeggierte Liszt jedes Intervall, das größer als eine None war, während in den Werken seiner Jahre als öffentlich Vortragender Dezimen und Undezimen im Überfluß vorhanden sind.) Die Fassung von 1837 besitzt eine viel längere Koda, die entsprechend Liszts eigenen Spielanweisungen unvermittelt das Metrum ändert und sehr stürmisch wird. Die Elfte Etüde beginnt, abgesehen von kleineren Unterschieden in der harmonischen Sprache, ähnlich wie ihre spätere Fassung, die gesamte musikalische Struktur des zweiten Themas ist jedoch in kontrapunktischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht überaus vielschichtiger. Vor dem zweiten, großartigen Auftritt dieses Themas gibt es eine ausgedehnte Passage von großer Schnelligkeit, die Liszt in der endgültigen Fassung strich, vermutlich, weil sie nichts mit dem Titel gemeinsam hatte, der dem Werk nun hinzugefügt wurde: *Harmonies du soir* („Harmonien des Abends“). (Die Zuhörer, die sich zu Recht darüber beklagten, daß in Bd. 4 dieser Serie die Anfangsphrasen von *Harmonies du soir* eine harmonische Veränderung verwendeten, die aus einer Edition eines der späteren Schüler von Liszt herstammte und nicht aus dem Text von 1851, mögen vergewissert sein, daß die Harmonie von 1837 hier genauso wiedergegeben wird, wie Liszt sie schrieb.)

Als Liszt die Zwölfte Etüde in *Chasse-neige* („Schneeflug“) umwandelte, fügte er einige chromatische Terzen ein, um die Idee der Wirbelwinde zu verstärken, und diese mögen hier zu fehlen scheinen. Zum Ausgleich findet sich jedoch eine sehr schöne Einleitung, die später herausgenommen wurde, und die bei der Reprise wiederkehrt, wo wir später eine ganze Reihe von Läufen

vorfinden. Im allgemeinen gibt es recht viel mehr Tremolo in der Fassung von 1837, und dazu ein oder zwei auf typische Art durchdringende harmonische Effekte, die 1851 etwas konventioneller verarbeitet wurden. Die Finalklausel kann hier ebensowenig wie in der späteren Fassung für ein stürmisches Ende benutzt werden, und daher verläßt Liszt uns auf einem Dreiklang zweiter Umkehrung schwebend, als wenn noch etwas nachfolgte. Die einzige noch vorhandene Seite mit Entwürfen für eine Etüde in Fis-Dur, die den zweiten Teil des Unternehmens hätte einleiten sollen, gehört jedoch eindeutig zu einer aufgegebenen Fortsetzung der Serie von 1826. Am Ende kehrt deshalb Liszts großes Kompendium der Virtuosität seinem gepriesenen Gegenstand friedlich den Rücken zu.

Als kurze Zugabe und in der vom vorhergehenden Stück am weitesten entfernten Tonalität, e-moll/E-Dur, schließt dieses Programm mit einer Etüde von 1840, die im Jahre 1852 umgearbeitet wurde und den Titel *Ab Irato*

(„Im Zorn“) erhielt. Der weniger hochtrabende aber umständliche Titel der vorliegenden Fassung, die zusammen mit Etüden von Bekanntheiten wie Mendelssohn und Chopin für das berühmte Klavier-Handbuch von Moscheies und Fétis komponiert wurde, lautet vollständig: *Morceau de salon—Étude de perfectionnement de la Méthode des Méthodes*. Dieses athletische kleine Stück hat einen kurzen lyrischen Moment vor der Koda (in der Fassung von 1852 ist das Tempo verlangsamt an dieser Stelle), der nur das rein zufälligste und entfernteste Verhältnis zu einem Thema aus der symphonischen Dichtung *Les Préludes* hat, und sich in der Tat herleitet aus der Gruppe von drei Noten, die mal steigend, mal fallend das gesamte Werk durchziehen. Es ist bedauerndswert, daß einige Kommentatoren versucht haben, hier eine engere Verbindung herzustellen.

LESLIE HOWARD © 1995

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 17–19 October 1994
Recording Engineer TRYGGVI TRYGGVASON
Recording Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Cover Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCXV

Front illustration: *Young man by the sea* (1837) by Hippolyte Flandrin (1809–1864)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 34

Douze Grandes Études

The first concert version of the 'Douze Études d'exécution transcendante'

Douze Grandes Études S137 (1837) [74'14]

- 1 No 1 in C major (Presto) [0'52]
- 2 No 2 in A minor (Molto vivace a capriccio) [2'34]
- 3 No 3 in F major (Poco adagio) [5'09]
- 4 No 4 in D minor (Allegro patetico) [6'23]
- 5 No 5 in B flat major (Equalmente) [4'25]
- 6 No 6 in G minor (Largo patetico) [6'41]
- 7 No 7 in E flat major (Allegro deciso) [5'32]
- 8 No 8 in C minor (Presto strepitoso) [7'40]
- 9 No 9 in A flat major (Andantino) [10'22]
- 10 No 10 in F minor (Presto molto agitato) [5'57]
- 11 No 11 in D flat major (Lento assai) [9'36]
- 12 No 12 in B flat minor (Andantino) [8'22]
- 13 **Morceau de salon** Étude de perfectionnement, S142 (1840)† [2'08]

† FIRST RECORDING

LESLIE HOWARD piano

Liszt Transcendental Studies

Élégie sur des motifs du Prince
Louis Ferdinand de Prusse

Adagio · Mariotte

LESLIE HOWARD



hyperion

PIANISTS CAN COUNT THEMSELVES very lucky, compared with most other instrumentalists, that the music devoted to the development of their performing technique has been provided largely by a group of composers whose pedigrees are beyond criticism. Cellists have to contend with the likes of Piatti, violinists have the honourable exception of Paganini in an otherwise undistinguished list, and wind and brass players have to work through unbelievably unmusical exercises. The best of piano studies, and there is very little reason why pianists should ever play less than the best studies, are written by composers whose overriding duty is to produce good music, with the technical instruction matched by the possibilities for musical development. So 'studies' by Chopin, Liszt, Alkan, Busoni, Bartók, Rachmaninov, Prokofiev, Scriabin, Stravinsky, Glazunov, Lyapunov, Lutoslawski, MacDowell, Heller, Szymanowski, Dohnányi, Mendelssohn, Henselt, Rubinstein, Smetana, Debussy or Moszkowski are of the highest musical quality, whilst they exploit various technical problems with varying degrees of relentlessness. For example, where Chopin frequently derives a whole study from one particular technical point, most of Liszt's are expanded works which require changes of texture to sustain the larger structures.

The history of the **Transcendental Studies** is tolerably well known, but may be briefly recapitulated here. In 1826, not yet fifteen years of age, the young prodigy published the first instalment of what promised to be an 'Étude en 48 exercices' in which Liszt intended to run twice through all the keys in the pattern C major, A minor, F major, D minor, etc, and the volume included twelve short studies of considerable flair, somewhat under the influence of his teacher Czerny (whose many studies are not quite of the calibre of the others mentioned above, however useful for younger players!) but showing much melodic invention and technical skill. (The remaining thirty-six were never

composed, so the set of keys used remains within the flat side of the circle of fifths. Interestingly, Lyapunov's twelve Transcendental Studies, written in Liszt's memory, complete the cycle of keys.) In 1837, at the height of his *Glanzperiode*, Liszt took these little pieces (variously published as opus 1 or opus 6) and developed a formidable set of studies which, as Schumann noted in his laudatory review, were probably too difficult for anyone other than Liszt to play musically. The essential musical poetry of the pieces was rescued by Liszt from the more extreme technical demands in the final version published in 1852, in which the pieces become by no means easy, but much clearer in musical intent. The D flat study of the 1826 version never reappeared, but was replaced by the original E flat study transposed and much extended. The E flat study in the 1837 set is, therefore, new, but uses a fragment from the introduction to Liszt's early *Impromptu on themes of Rossini and Spontini*, opus 3. The D minor study was reissued some time before the final version, with the title *Mazeppa* and a dedication to Victor Hugo. In the final version, titles are appended to ten of the pieces. Of course these titles are only guides for performance rather than clues to the sources for Liszt's inspiration, but they are evocative enough, and often uncannily paraphrase the atmosphere conjured up by the music. The second and third versions of these studies both bear a dedication to Czerny. Liszt exploits every then-known device of piano technique in a set of original structures in which the dramatic argument is often heightened by harmonic tensions and juxtapositions very daring for their day.

Prelude is really a warm-up exercise, quickly whipping up and down the keyboard to set the scene. The second study, without title, is a formidable capriccio with alternating hands and risky leaps which give a kind of reflection of Paganini's virtuosity on the violin, though it must be added immediately that the notion that Liszt's

transcendental technique arose as a result of attempting to imitate Paganini's effects is an oft-repeated canard. *Paysage* (Landscape) is a tranquil and intimate tone-painting, far removed from the little toccata that was its original form in 1826. (The 1826 versions contain little more than the melodic basis for the later sets, and in the case of *Mazeppa*, only the harmonic outline of the main theme.) *Mazeppa*, familiar from Byron and Hugo, was a Polish page, bound to a wild horse which released him only when, having galloped to the Ukraine, it died from exhaustion. The story adapts well to the piece, which is almost a set of variations, with an excellent thematic transformation of the opening theme into the gentler central section, and which eventually lead to the eponymous symphonic poem which Liszt published in 1856.

Feux follets (Will-o'-the-wisps) is the most intricate of the studies, at one level a notorious double-note study, at another a mystical half-lit piece full of strange modulations. *Vision* is a broad, grand piece, very imposing in its use of arpeggio and tremolo, and *Eroica* is a triumphal march full of octaves. *Wilde Jagd* (Wild Hunt) is marked 'Presto furioso' and in the matter of leaps is the most reckless of the studies, beginning with jagged cross-rhythms which are later contrasted with a more four-square, fanfare-like theme.

The last four studies are among Liszt's finest works. Busoni's epithet 'like a packet of yellow love-letters' is among few such *bons mots* about music that could ever be said to have hit the mark squarely, for *Ricordanza* is just that, with its old-fashioned operatic melody (marvellous tune for a boy to have written in 1826!) and its tender figurations. The great F minor study is well described by its direction 'Allegro agitato molto', and is the only example of a standard form in these studies—sonata form, with two subjects strongly contrasted in character and tonality, and rigorously developed. *Harmonies du soir* conjures up far

more than peaceful scenery and distant bells, creating almost an orchestral dimension of sound as each theme is extended to cover the whole compass of the keyboard in the fullest Romantic grandeur. *Chasse-neige* (Whirlwinds of snow) achieves its grandeur by its very relentlessness, in which bleakness is conveyed by constant tremolo, and the blurred Impressionistic effect is heightened by the pedalling chromatic scales into the prevailing texture. That Liszt's intentions were musically irreproachable is borne out by his clear rejection of any kind of applause-raising coda to the set: *Chasse-neige* ends imposingly but firmly without any change of mood.

The remaining pieces are offered by way of rare Liszt encores. **Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse** reminds us of the musical endeavours of many a nineteenth-century European royal—and Liszt knew most of them personally!—in a little piece, the origins of whose motifs, extended by Liszt into winsome melodies, remain unknown to the present writer despite much investigation! (The Prince (1772–1806) is best remembered as the dedicatee of Beethoven's Third Concerto.) The *Élégie* dates from 1842 and was published in the present revised version in 1852 with a dedication to the Princess, who had furnished Liszt with a collection of her late husband's music.

The **Adagio**, in C major, is an example of a musical autograph, signed and dated by Liszt, in the album of an unknown lady, preserved in an archive in Prague, and now published in the 1988 Liszt Society Journal in London—and based on a theme which all Lisztians will recognize as the second subject of the Dante Sonata. **Mariotte—Valse de Marie** is an undated leaf (probably from the early 1840s) found amongst Liszt's correspondence with Marie d'Agoult, his long-time mistress and the mother of his children, and is an utterly charming trifle.

LESLIE HOWARD © 1989

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - VOLUME 4

Douze Études d'exécution transcendante [67'55]

Transcendental Studies, S139, published 1852

1	Preludio	[0'48]
2	[untitled]	[2'24]
3	Paysage	[5'15]
4	Mazeppa	[7'19]
5	Feux follets	[4'05]
6	Vision	[6'01]
7	Eroica	[4'41]
8	Wilde Jagd	[5'31]
9	Ricordanza	[10'33]
10	[untitled]	[4'19]
11	Harmonies du soir	[9'32]
12	Chasse-neige	[6'19]

13 Mariotte—Valse de Marie [1'14]

without S number, c1840

14 Adagio in C [0'49]

without S number, 1841

15 Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse [7'35]

S168, 1842 revised 1852

LESLIE HOWARD piano

Liszt COMPLETE PAGANINI ÉTUDES

Leslie Howard



hyperion

THIS RECORDING COMPLETES THE SURVEY of Liszt's piano études with every version of all the studies based upon music by Paganini. The intermediate version of *Mazeppa* and the only free-standing composition in the *Technische Studien* are added as an envoi.

Liszt first heard Paganini in April 1831 and was so entranced by the unfettered expressiveness of his playing, Paganini's ability to turn to utterly musical account a technique of legendary transcendence, that the young composer immediately declared his intention of achieving upon the piano an equivalent new technical mastery in order to unleash musical thoughts which had remained hitherto inexpressible.

In 1966 Peter Gammond published an amusing and enlightening wee volume called *Bluff your way in Music* in which he ruefully observed: 'One cannot help feeling sorry for Paganini—as a composer he has never been rated very highly yet seemed to supply a lending library of themes for everyone else.' This was an aside in an article about Rachmaninov but it is clear that Liszt and Schumann (who rated Paganini very seriously as a composer, as indeed should we all) began the happy trend of writing pieces on Paganini's themes in 1831/2, Schumann first with a sketched work for piano and orchestra and then his first set of studies (opus 3) on Paganini's *Caprices*, Liszt following with his *Grande Fantaisie de bravoure sur 'La Clochette'*, based upon the third movement of Paganini's Second Violin Concerto. Schumann later wrote a second set of piano studies and at the end of his creative life wrote piano accompaniments to the *Caprices* (an accomplishment which was echoed even later by Szymanowski). Liszt wrote a set of six studies in 1838, sketched a further fantasy on the 'Clochette' theme and the *Carnaval de Venise* (another set of variations on this latter theme exists in a copyist's manuscript but may

not be authentic) in 1845, and rewrote the six studies in 1851.

Paganini's *Twenty-four Caprices*, Op 1, for unaccompanied violin were composed during the early years of the nineteenth century and pay homage to a like-named work by Pietro Locatelli. They were published in 1820 and were of incalculable influence upon whole generations of violinists and, just as importantly, composers. They form the basis for all but one of Liszt's *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, and Liszt remains very faithful to Paganini's text. (It is interesting that, although these works are really transcriptions, they are always catalogued and published as original Liszt works. Certainly there is a wealth of original thinking in what Liszt wrote, but the basic material and structure remain Paganini's.) The various alternatives and the later revisions as *Grandes Études de Paganini* follow the same sources as the earlier set, so the following notes address both volumes simultaneously. Liszt dedicated the 1838 set of studies to Clara Schumann and, for all her carping ingratitude, went on happily to dedicate the 1851 set to her as well.

For the first study Liszt employs the sixth of Paganini's *Caprices*, but adds transpositions of the introduction and coda to No 5 – grand arpeggios – in the equivalent places. Paganini's work imitates two violinists at once, the one playing a lyrical melody, the other a tremolando accompaniment, mostly in thirds. In his first version (track [7]), Liszt uses just the left hand to practise a similar feat, and the right hand joins in as his pianistic devices become more complicated. In the first edition Liszt arranged for the text of Schumann's study on the same work to be printed above his own as an alternative text [13]. Schumann makes almost no attempt to imitate the violin tremolos and has a completely different solution in triplet chords. Liszt, of course, intended the parallel to

be a homage to Schumann whom he constantly admired, but Clara took offence, thinking that Liszt had wanted to show his superiority. In the later edition [1] the Schumann no longer appears, two hands are required rather sooner, the technical demands are somewhat moderated, and the spirit is generally more reflective.

Liszt's second study is based on Paganini's seventeenth *Caprice*. Apart from the familiar thinning of textures, the second version [2] sounds similar to the first [8], but the differences in the arrangements of the hands to make the best musical solutions between the one version and the other are subtleties worthy of close observation. (For many years it was the fashion to 'improve' the little valedictory coda Liszt composed for this work with a crass flourish. Fortunately this practice has almost entirely ceased.)

The third study is commonly known by its title in the second edition, *La Campanella*, a reference to the little bell employed by Paganini in the rondo of his Second Violin Concerto. Uniquely in this study, Liszt does not preserve Paganini's original tonality (B minor) or structure. In the 'Clochette' Fantasy, Liszt transposed the main theme and a ritornello theme from the Second Concerto into A minor. In the first version of the study [9], he used A flat minor—which puts all the nastier leaps between black notes, which are much easier to target—and mixes in a repeated-note elaboration of the first theme of the rondo of Paganini's First Violin Concerto transposed into A flat major from the original D major (or E flat, as Paganini first conceived it). This study turns out to be quite a boisterous affair and could not be in greater contrast with its second version [3], now in G sharp minor (for ease of reading, no doubt) and with the theme of the First Concerto expunged. *La Campanella* has, over the years, often been utilized by unthinking players as some gigantic warhorse, whereas (and just listen to Joseph Lhévinne

play it—even on a piano-roll!) it is clearly a study in quiet playing with a mystical quality to it. It is marked *Allegretto* until the last pages and only grows in volume towards the end. *Forte* never occurs, but *fortissimo* is indicated once—just for the last eleven bars.

Paganini's first *Caprice* (which quotes Locatelli's seventh) is the basis for Liszt's fourth study. In the first edition it appears in two versions, the one accompanying the original arpeggiated chord with further arpeggios in the left hand [14], the other doubling the arpeggios in both hands [10]. Even though they are both marked *Andante quasi Allegretto*, they inhabit the very edge of the technically possible with their stretches, leaps and hand-crossings. Liszt adds grand melodic lines in counterpoint to the straightforward broken chords of the original. In the 1851 version [4] the piece is marked *Vivo* and the music is printed, uncannily like Paganini's original to the casual view, on one stave; the hands intricately alternate in a neatly woven replica of the *Caprice*, shorn of all added melodies.

La Chasse is the nickname often given to Paganini's ninth *Caprice*—a study in double-stopping—as well as to Liszt's fifth study which is based upon it. Both Paganini and Liszt mark the opening theme as *imitando il flauto*, and the lower repetition as *imitando il corno*. The spiccato phrases tossed from one register of the violin to another in the middle section are cleverly adapted by Liszt, right down to some rather violinistic fingering which produces just the right articulation. The first version [11] is somewhat thicker in texture than the second [5], and Liszt's staccato scales in octaves and chords in the first version become double glissandi in the second. The first version also has a simpler alternative text for the majority of its length. This produces in effect another version of the work whose character is quite different, and so it is included here [15].

The twenty-fourth Paganini *Caprice* is certainly the best known, or at least its theme is, since it has been widely employed by so many other composers for variations of their own. Paganini wrote eleven variations and a coda, and Liszt sticks to this plan in both editions of his sixth study. The many differences between the two Liszt pieces cannot be enumerated here; the second version [6] is, as one would expect, not as monumentally treacherous as the first [2] and the textures vary enormously—especially in Variation IX with its different attempts to compensate for the wondrous effect of left-hand pizzicato on the violin.

Mazeppa [6] is easily recognized as the immediate precursor of the fourth of the *Transcendental Studies* (see volume 4 of this series), and of the later symphonic poem. It is a slightly reworked version of the fourth of the *Douze Grandes Études* (see volume 34) where it bore no title. Now, with a new introduction and coda (and, in the present performance, taking the opportunity to present Liszt's *ossia* text for all passages where he provides one) the work takes on a programme: the career of the hero of Hugo's poem—itself a homage to Byron's—describing the wild ride of Mazeppa tied to a galloping horse and surviving in triumph.

According to a Liszt letter, the *Technische Studien* (a series of technical exercises exploiting the widest range of keyboard technique) were begun in 1868. They must have been completed by 1871, as Imre Mező has shown in his excellent edition. Now, whilst it is, one hopes, clear that the present series of Liszt's music for piano solo is intended to be as complete as scholarship will allow, the line must be drawn at this work. Wonderful as they are, Liszt's methods for practising scales, arpeggios, chords, repeated notes, and a hundred things besides, usually through all the keys, do not make musical compositions and would be as interesting to most listeners as a dripping tap—and they would fill half a dozen compact discs with ease! The only example to be included here is the sole exception in the entire oeuvre: a little two-page effort that is a piece in itself, in which tremolos and leaps are studied. This number [7] is part of the third section of Liszt's work which went missing in 1874 and which he thought he would have to write out again, but did not, and which turned up as recently as 1975, settling for ever the doubts that the '*12 große Étüden*', as this volume was called, were anything other than technical exercises rather than composed studies similar to Liszt's other famous works of like title.

LESLIE HOWARD © 1998

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Intégrale des études de Paganini*

LE PRÉSENT ENREGISTREMENT conclut l'examen des études pour piano de Liszt en offrant toutes les versions de l'ensemble des études fondées sur la musique de Paganini. La version intermédiaire de *Mazepa* et l'unique composition indépendante des *Technische Studien* sont ajoutées en guise d'envoi.

Lorsqu'il entendit Paganini pour la première fois, en avril 1831, Liszt fut tellement enchanté par l'expressivité débridée de son jeu, par sa capacité à transmuier une technique d'une transcendance légendaire en un récit profondément musical, qu'il déclara immédiatement son intention de réaliser au piano une nouvelle maîtrise technique équivalente, afin de déclencher des pensées musicales jusqu'alors ineffables.

En 1966, Peter Gammond publia un amusant et instructif petit volume intitulé *Bluff your way in Music*, dans lequel il observa avec regret : « L'on ne peut s'empêcher de se sentir triste pour Paganini—en tant que compositeur, il n'a jamais été très estimé, mais il semble avoir fourni une bibliothèque de thèmes à tous les autres. » Ces lignes formaient un aparté dans un article sur Rachmaninov, mais il est évident que Liszt et Schumann (qui tenaient très sérieusement Paganini pour un compositeur, comme nous devrions tous le faire) initièrent, en 1831/2, l'heureux mouvement consistant à écrire des pièces sur des thèmes de Paganini—Schumann, d'abord, avec une esquisse pour piano et orchestre, puis un premier corpus d'études (op. 3) sur les *Caprices* de Paganini ; Liszt, ensuite, avec sa *Grande Fantaisie de bravoure sur « La Clochette »*, fondée sur le troisième mouvement du Deuxième concerto pour violon de Paganini. Par la suite, Schumann écrivit un second corpus d'études pour piano et, à la fin de sa vie créatrice, des accompagnements pour piano destinés aux *Caprices* (une réalisation dont Szymanowski se fit même l'écho, plus tard). Quant à Liszt, il écrivit un corpus de six études

en 1838, esquissa une autre fantaisie sur le thème « Clochette » et le *Carnaval de Venise* (une autre série de variations sur ce dernier thème figure dans le manuscrit d'un copiste mais n'est peut-être pas authentique) en 1845, et récrivit les six études en 1851.

Les *Vingt-quatre Caprices* pour violon solo, op. 1 de Paganini furent composés dans les premières années du XIX^e siècle, en hommage à une œuvre synonyme de Pietro Locatelli. Publiés en 1820, ils eurent une influence incommensurable sur des générations entières de violonistes et, de manière tout aussi importante, de compositeurs. Ils sont à la base de toutes (à l'exception d'une seule) les *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* de Liszt, très fidèle au texte original. (Il est intéressant de noter que, bien qu'étant de véritables transcriptions, ces œuvres sont toujours répertoriées et publiées comme des pièces originales de Liszt. Il existe certainement une riches se de pensée propre dans ce que Liszt écrivit, mais le matériau et la structure de base demeurent ceux de Paganini.) Les diverses autres versions et révisions ultérieures regroupées sous le titre *Grandes Études de Paganini* reprennent les mêmes sources que le corpus antérieur. Aussi les notes infra s'appliquent-elles aux deux volumes. Liszt dédia la série d'études de 1838 à Clara Schumann, qui fut aussi, malgré toute son ingratitude chicanière, la dédicataire du corpus de 1851.

Pour la première étude, Liszt utilise le sixième des *Caprices* de Paganini mais ajoute des transpositions de l'introduction et de la coda du cinquième—grands arpèges—aux endroits équivalents. L'œuvre de Paganini imite deux violonistes à la fois, l'un jouant une mélodie lyrique, l'autre un accompagnement tremolando, principalement en tierces. Dans sa première version (piste [71](#)), Liszt recourt juste à la main gauche pour accomplir une prouesse similaire, la main droite la rejoignant lorsque

les procédés pianistiques se font plus complexes. Dans la première édition, Liszt s'arrangea pour que le texte de l'étude de Schumann sur la même œuvre fût imprimé au-dessus du sien, en guise de version optionnelle [13]. Schumann ne tente quasiment pas d'imiter les trémolos du violon et propose une solution complètement différente, en accords de triplets. Liszt, bien sûr, conçut le parallèle comme un hommage à Schumann, qu'il ne cessa d'admirer, mais Clara s'en offensa, pensant que Liszt avait voulu montrer sa supériorité. Dans l'édition postérieure [1], le texte de Schumann n'apparaît plus, les deux mains sont requises plus tôt, les exigences techniques sont quelque peu modérées et l'esprit est globalement plus réfléchi.

La deuxième étude de Liszt repose sur le dix-septième *Caprice* de Paganini. Hors l'aminçissement familier des textures dans la seconde version [2], elle ressemble à la première édition [8]. Mais les disparités dans les arrangements des mains, qui séparent les deux versions—pour obtenir les meilleures solutions musicales—, sont des subtilités méritant d'être observées de près. (Pendant de nombreuses années, la mode consista à « améliorer » par une fioriture grossière la petite coda d'adieu composée par Liszt pour cette œuvre. Cette pratique a heureusement presque totalement cessé.)

La troisième étude est communément connue sous le titre qu'elle porte dans la seconde édition, *La Campanella*, référence à la clochette utilisée par Paganini dans le rondo de son Deuxième concerto pour violon. Cette étude est la seule dans laquelle Liszt ne conserve pas la tonalité (si mineur) ou la structure originelles de Paganini. Dans la fantaisie « Clochette », il transposa en la mineur le thème principal et un thème de ritornello à partir du Deuxième concerto. Dans la première version de l'étude [9], il utilisa le la bémol mineur—qui place tous les sauts les plus épineux entre les notes noires, beaucoup plus faciles à

atteindre—et introduisit une élaboration, en notes répétées, du premier thème du rondo du Premier concerto pour violon de Paganini, transposé du ré majeur original (ou mi bémol, comme Paganini le conçut d'abord) en la bémol majeur. Cette étude, qui se révèle tout à fait tumultueuse, ne saurait davantage contraster avec la seconde version [3], désormais en sol dièse mineur (pour une facilité de lecture, sans doute), qui voit la suppression du thème du Premier concerto. Au fil des années, des interprètes irréflichés ont souvent utilisé *La Campanella* comme un gigantesque cheval de bataille, alors qu'elle est manifestement (et il n'est que d'écouter Joseph Lhévinne la jouer—même sur un rouleau !) une étude paisible, douée d'une qualité mystique. Marquée *Allegretto* jusqu'aux dernières pages, elle ne croit en volume que vers la fin. La marque *forte* n'est jamais mentionnée, tandis que *fortissimo* est indiqué une fois—juste pour les onze dernières mesures.

La quatrième étude de Liszt se fonde sur le premier *Caprice* de Paganini (lequel reprend le septième de Locatelli). Dans la première édition, elle apparaît sous deux versions, l'une accompagnant l'accord arpégé original par d'autres arpeges à la main gauche [14], l'autre doublant les arpeges aux deux mains [10]. Bien que toutes marquées *Andante quasi Allegretto*, elles frôlent littéralement le techniquement possible, avec leurs amplitudes, leurs sauts et leurs croisements de mains. Liszt ajoute de grandioses lignes mélodiques en contrepoint aux accords arpégés purs de l'original. Dans la version de 1851 [4], la pièce est marquée *Vivo* et la musique est imprimée, étrangement, sur une portée, comme l'original de Paganini; les mains alternent de manière complexe dans une réplique soigneusement ouvragée du *Caprice*, dépouillé de toute mélodie supplémentaire.

La Chasse est le surnom donné au neuvième *Caprice* de Paganini—une étude en doubles cordes—, ainsi qu'à

la cinquième étude de Liszt qui en est issue. Comme Paganini, Liszt marque le thème initial *imitando il flauto*, et la répétition inférieure *imitando il corno*. Les phrases de spiccato passées d'un registre du violon à un autre, dans la section centrale, sont intelligemment adaptées par Liszt, et ce jusqu'à des doigtés plutôt violonistiques produisant l'articulation adéquate. La première version [11] présente une texture un peu plus épaisse que la seconde [5], et les gammes staccato lisztziennes, en octaves et en accords, de la première version deviennent des doubles glissandi dans la seconde. La première version propose également un autre texte, plus simple. Valable pour l'essentiel de sa longueur, il produit en réalité une autre version de l'œuvre, d'un caractère tout à fait différent. D'où son inclusion ici [15].

Le vingt-quatrième *Caprice* de Paganini, ou du moins son thème, est certainement le plus célèbre, tant de nombreux compositeurs l'utilisèrent pour leurs propres variations. Paganini écrit onze variations et une coda, plan auquel Liszt adhère dans les deux éditions de sa sixième étude. Énumérer les multiples divergences entre les deux pièces de Liszt s'avère impossible en ces lignes ; la seconde version [6] n'est, comme on pouvait s'y attendre, pas aussi monumentalement perfide que la première [12], et les textures varient énormément—surtout dans la variation IX, avec ses différentes tentatives de compenser l'effet merveilleux du pizzicato joué par la main gauche au violon.

Mazepa [16] est sans peine reconnue comme le précurseur immédiat de la quatrième des *Études d'exécution transcendante* (cf. le volume 4 de la présente série) et du poème symphonique ultérieur. Il s'agit d'une version légèrement retravaillée de la quatrième des *Douze Grandes Études* (cf. volume 34), où elle ne portait aucun titre. Désormais dotée d'une nouvelle introduction et d'une coda (plus, la présente

exécution nous en offrant l'opportunité, une présentation du texte *ossia* de Liszt pour l'ensemble des passages où un *ossia* est fourni), l'œuvre revêt un air de programme : la carrière du héros du poème de Hugo—lui-même hommage à celui de Byron—décrivant la chevauchée sauvage de Mazeppa, qui est agrippé à un cheval au galop et survit triomphalement.

Selon une lettre de Liszt, les *Technische Studien* (une série d'exercices techniques exploitant le plus large éventail de techniques au clavier) furent entreprises en 1868 et durent être achevées en 1871, comme l'a démontré Imre Mező dans son excellente édition. Maintenant, alors qu'il est, nous l'espérons, évident que la présente série consacrée à la musique pour piano solo de Liszt se veut aussi complète que l'érudition le permet, force est de fixer des limites à cette entreprise. Pour merveilleuses qu'elles soient, les mélodies lisztziennes pour la pratique des gammes, des arpegges, des accords, des notes répétées, et d'une centaine d'autres choses encore, qui explorent généralement toutes les tonalités, ne constituent pas des compositions musicales et seraient, pour la plupart des auditeurs, aussi intéressantes qu'un robinet qui goutte—et rempliraient aisément une demi-douzaine de disques compacts ! Le seul exemple à introduire ici est l'unique exception de l'ensemble : un petit effort de deux pages, qui est en lui-même une pièce, étudiant les trémoins et les sauts. Ce morceau [17] fait partie de la troisième section de l'œuvre de Liszt, celle-là même qui devait être portée manquante en 1874—Liszt pensait devoir la récrire, mais ne le fit jamais—pour ne reparaitre qu'en 1975, dissipant à jamais les doutes selon lesquels les « *12 große Etüden* » (pour reprendre l'appellation de ce volume) n'étaient que des exercices techniques, et non des études composées, identiques aux autres célèbres œuvres lisztziennes du même titre.

LESLIE HOWARD © 1998

Traduction HYPERION

LISZT *Die vollständigen Paganini-Etüden*

DIESE AUFNAHME vervollständigt die Übersicht an Liszts Klavieretüden mit jeder Version aller auf der Musik Paganinis basierender Etüden. Die mittlere Version von *Mazeppa* sowie die einzige freistehende Komposition der *Technischen Studien* sind zusätzlich enthalten.

Liszt hörte Paganini erstmals im April 1831 und war so entzückt von der ungefesselten Ausdruckskraft dessen Spiels—Paganinis Fähigkeit eine Technik legendärer Transzendenz musikalisch völlig miteinzubeziehen—daß der junge Komponist umgehend seiner Absicht Ausdruck verlieh, auf dem Klavier eine ebenbürtige neue technische Meisterleistung zu erreichen, um musikalischen Gedanken freien Lauf zu lassen, die bis zu jenem Zeitpunkt noch nicht ausgedrückt werden konnten.

1966 veröffentlichte Peter Gammond ein amüsantes und aufschlußreiches kleines Büchlein mit dem Titel *Bluff your way in Music*, in dem er voller Reue bemerkt: „Paganini kann einem eigentlich nur leid tun—als Komponist war er nicht gerade hoch angesiedelt, und dennoch stellte er für alle anderen eine Art Selbstbedienungsladen für Melodien dar.“ Es handelt sich zwar hierbei um eine Randbemerkung in einem Kapitel über Rachmaninoff, doch ist es offensichtlich, daß Liszt und Schumann (der Paganini sehr wohl als Komponisten schätzte, wie wir es übrigens alle tun sollten) 1831/2 den bald schon beliebten Trend in Urlaub brachten, Stücke auf der Grundlage von Paganinis Melodien zu schreiben, wobei Schumann mit einem skizzenhaften Stück für Klavier und Orchester den Anfang machte und daraufhin seinen ersten Satz Etüden (Opus 3) basierend auf Paganinis *Capriccio* schrieb. Liszt folgte mit seiner *Grande Fantaisie de bravoure sur „La Clochette“*, der der dritte Satz des Zweiten Violinkonzertes Paganinis zugrunde liegt. Später verfaßte Schumann einen zweiten Satz Klavier-

etüden und gegen Ende seiner Schaffensperiode Klavierbegleitungen zu den *Capriccios* (eine Leistung, die sich selbst bei Szymanowski noch widerspiegelt). Liszt schrieb 1838 einen Satz von sechs Etüden, entwarf eine zusätzliche Phantasie zum „Clochette“-Thema und 1845 den *Carnaval de Venise* (es existiert ein weiterer Satz an Variationen zu letzterem Thema in den Manuskripten eines Kopisten—dieser ist möglicherweise aber nicht authentisch), im Jahre 1851 überarbeitete er die sechs Etüden.

Paganinis Vierundzwanzig *Capriccios*, Opus 1, für unbegleitete Geige wurden Anfang des neunzehnten Jahrhunderts komponiert und stellen eine Hommage an ein Werk Pietro Locatellis dar, das ihm seinen Namen verlieh. Diese wurden 1820 veröffentlicht und waren von unbeschreiblichem Einfluß auf ganze Generationen von Geigern und—nicht weniger bedeutend—Komponisten. Sie bilden die Basis aller außer einer von Liszts *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, bei denen Liszt eng am Text Paganinis bleibt. (Dabei ist es von Interesse, daß diese Werke eigentlich zwar richtige Transkriptionen sind, aber stets als Originalwerke Liszts katalogisiert und veröffentlicht werden. Gewiß findet man in seinen Kompositionen viel an eigener Inspiration, das Grundmaterial und die Struktur stammen jedoch von Paganini.) Die verschiedenen Abwandlungen und späteren Überarbeitungen als *Grandes Études de Paganini* folgen den selben Quellen wie der erste Satz; die folgenden Anmerkungen sind daher auf beide Ausgaben gleichzeitig zutreffend. Liszt widmete den Satz Etüden von 1838 Clara Schumann, und obwohl diese an seinem Werk nur undankbar nörgelte, widmete er ihr gleich auch noch den Satz von 1851.

In der ersten Etüde nimmt sich Liszt des sechsten *Capriccios* Paganinis an, fügt jedoch an den entsprechen-

enden Stellen der Einleitung Transpositionen und der Nr. 5—großes Arpeggio—eine Koda hinzu. Paganini ahmt in seinem Werk zwei Geiger gleichzeitig nach, wobei der eine eine lyrische Melodie spielt und der andere eine tremolierende Begleitung, meist in Terzen. In seiner ersten Version (Titel [7]) verwendet Liszt nur die linke Hand für eine ähnlliche Meisterleistung; die rechte Hand kommt später hinzu wenn seine pianistischen Kunstgriffe zunehmend komplizierter werden. Liszt arrangierte für die erste Ausgabe, daß der Text von Schumanns Etüde über das selbe Werk als alternativer Text über dem seinigen abgedruckt werde [13]. Schumann unternimmt nahezu keinen Versuch die Violin-Tremolos nachzuahmen und geht völlig anders an die Triolenakkorde heran. Liszt beabsichtigte selbstverständlich etwas vergleichbares, was eine Hommage an Schumann, den er stets bewunderte, sein sollte; Clara Schumann aber faßte es als Beleidigung auf, da sie dachte, Liszt wolle lediglich seine Überlegenheit zur Schau stellen. In der späteren Ausgabe [1] taucht Schumann nicht mehr auf, schon bald werden beide Hände benötigt und die technischen Anforderungen in gewisser Weise gemäßig. Der Geist ist allgemein reflektiver.

Liszt zweite Etüde stützt sich auf Paganinis siebzehntes *Capriccio*. Von der bekannten Verdünnung der Textur in der zweiten Version [2] abgesehen, weist sie viele Parallelen zur ersten Version [8] auf. Die Unterschiede in den Arrangements der Hände zur besten musikalischen Lösung zwischen der einen Version und der anderen sind jedoch kleine Feinheiten, die eine nähere Betrachtung verdienen. (Lange Zeit war es groß in Mode, die kleine Abschiedskoda, die Liszt für dieses Werk komponierte, mit derben Verzierungen zu „verschönern“. Glücklicherweise ist diese Praktik heute nahezu vollständig ausgestorben.)

Die dritte Etüde ist weithin unter ihrem Titel in der zweiten Ausgabe bekannt: *La Campanella*, in Anlehnung an eine von Paganini im Rondo seines Zweiten Violinkonzertes verwendete kleine Glocke. Einzigartig an dieser Etüde ist, daß Liszt nicht die ursprünglich von Paganini verwendete Tonart (H-Moll) oder Struktur beibehält. In der „Clochette“-Phantasie transponierte Liszt das Hauptthema und ein Ritornell aus dem zweiten Konzert nach A-Moll. In der ersten Version der Etüde [9] verwendete er As-Moll—womit sich die kniffligeren Sprünge auf die leichter zu spielenden schwarzen Tasten beschränken—und mischt eine Ausarbeitung sich wiederholender Noten des ersten Rondothemas aus Paganinis Erstem Violinkonzert mit ein, das vom ursprünglichen D-Dur (bzw. E-Moll, wie anfangs bei Paganini) nach As-Dur transponiert. Diese Etüde stellt sich als ziemlich ausgelassene Angelegenheit dar und könnte in einem wohl kaum größeren Gegensatz zu ihrer zweiten Version [3] stehen, diesmal in Gis-Moll (zweifelsohne des besseren Lesens willen), wobei das Thema des Ersten Konzertes gestrichen wurde. Im Laufe der Jahre wurde *La Campanella* von unbedachten Musikern oft als ein gigantisches Schlachtroß gebraucht, wohingegen es sich ganz klar um eine ruhig zu spielende Etüde mit mystischer Qualität handelt (hören Sie sich nur mal an, wie Joseph Lévinne es vorträgt—selbst bei einem Piano-Wirbel). Bis kurz vor Schluß ist es in *Allegretto* gehalten und nimmt erst gegen Ende an Lautstärke zu. *Forté* erscheint überhaupt nicht, *fortissimo* ein einziges Mal—gerademal für die letzten elf Takte.

Paganinis erstes *Capriccio* (welches Locatellis siebentes wiedergibt) stellt die Grundlage für Liszts vierte Etüde dar. In der ersten Ausgabe erscheint sie in zwei Versionen. Einmal wird der ursprünglich arpeggierte Akkord durch weitere Arpeggios der linken Hand ergänzt

[14], und ein anderes Mal werden die Arpeggios beider Hände verdoppelt [10]. Und obwohl sie beide als *Andante quasi Allegretto* gekennzeichnet sind, gehen sie mit ihren Streckungen, Sprüngen und Handüberkreuzungen an den Rand des technisch Machbaren. Als Gegenpol zu den geradlinig gebrochenen Akkorden des Originals fügt Liszt grandiose Melodienlinien hinzu. In der 1851er Version [4] ist das Stück als *Vivo* bezeichnet und die Noten sind, für den laienhaften Betrachter nahezu unheimlich wie in Paganinis Original, in einem einzigen Notensystem angeführt: die Hände wechseln auf komplizierte Weise in einer fein gewobenen Replik des *Capriccios*, welches aller hinzugefügten Melodien entledigt wurde.

La Chasse ist ein häufig für Paganinis neuntes *Capriccio*—eine Etüde in Doppelgriff—sowie für die darauf basierende fünfte Etüde Liszts verwendeter Spitzname. Paganini und Liszt beginnen beide das Eröffnungsthema als *imitando il flauto* und niedrigere Wiederholung als *imitando il corno*. Die im Mittelteil von einem Register der Geige zum anderen wechselnden Spiccato-Sätze werden von Liszt klar übernommen, bis hin zu einer violinistischen Fingertechnik, welche genau die richtige Artikulation erzeugt. Die erste Version [11] ist in ihrer Textur etwas gehaltvoller als die zweite [5], und Liszts Staccato-Notensysteme mit Oktaven und Akkorden der ersten Version werden in der zweiten zu Doppel-Glissandi. Auch verfügt die erste Version für einen Großteil ihrer Länge über einen einfacheren, alternativen Text. Dies führt schließlich zu einer anderen Version des Werkes, dessen Charakter ziemlich anders ist, und welches daher auch hier erscheint [15].

Das vierundzwanzigste *Capriccio* Paganinis ist wohl das bekannteste, zumindest das Thema daraus, da es sehr häufig von so vielen anderen Komponisten für deren eigene Variationen verwendet wurde. Paganini schrieb elf Variationen und eine Koda, und Liszt blieb seinem Plan in

beiden Versionen seiner sechsten Etüde treu. Die vielen Unterschiede in den beiden Liszt-Stücken können hier nicht alle aufgezählt werden; die zweite Version [6] ist, wie man erwarten könnte, nicht so monumental irreführend wie die erste [12] und die Texturen unterscheiden sich enorm—insbesondere in Variation IX mit verschiedenen Versuchen, den wundersamen Effekt eines linkshändigen *Pizziccato* auf der Geige auszugleichen.

Mazepa [16] ist leicht als unmittelbarer Vorgänger der vierten der *Études d'exécution transcendante* (siehe Vol. 4 dieser Serie) und der späteren sinfonischen Dichtungen zu erkennen. Es ist eine leicht neubearbeitete Version der vierten der *Douze Grandes Études* (siehe Vol. 34), die damals noch keinen eigenen Titel trug. Nun, mit neuer Einleitung und Koda (sowie, in der gegenwärtigen Darbietung, die Möglichkeit wahrnehmend, Liszts Ossia-Text für alle Passagen zu verwenden, für die es einen gibt) folgt das Werk einem Programm: Die Geschichte des Helden aus Hugos Gedicht—selbst eine Hommage an Byron—beschreibt den turbulenten Ritt Mazepas, der an ein galloperendes Pferd gebunden ist und triumphal überlebt.

Einem Brief Liszts zufolge, begann er mit den *Technischen Studien* (einer Serie von Versuchen, die die vielfältigen Möglichkeiten der Tastentechnik erkunden) im Jahre 1868. Sie wurden wohl 1871 vollendet, wie es aus Imre Mezós exzellenter Edition zu entnehmen ist. Da es nun, wie man hofft, selbstverständlich sein sollte, daß die vorliegende Serie Liszts Musik für Piano so vollständig wie es das Fachwissen nur zuläßt präsentiert, so müssen doch Grenzen gezogen werden. So wunderbar wie Liszts Umgang mit Notensystemen, Arpeggios, Akkorden, wiederholten Noten und Hunderten anderer Dinge nebenbei, gewöhnlich durch sämtliche Tonarten, auch ist, so machen diese alleine noch keine musikalische Komposition und wären für die meisten Hörer so

interessant wie ein tropfender Wasserhahn—und würden mit Leichtigkeit ein halbes Dutzend Compact Discs füllen! Das einzige hier enthaltene Beispiel ist eine Ausnahme im Gesamtwerk: eine kleine, zweiseitige Anstrengung, die in sich ein eigenes Stück darstellt, und in der er sich mit Tremolos und Sprüngen beschäftigt. Dieses Stück [17] ist Teil des dritten Abschnitts von Liszts Werk, dem Abschnitt, der 1874 verloren ging und von dem er dachte, ihn noch-

mals schreiben zu müssen, dies aber nicht tat, und der erst 1975 wieder auftauchte, womit alle Zweifel beseitigt wurden, ob die „12 große Etüden“, wie dieses Werk genannt wurde, eventuell etwas anderes als technische Experimente waren, und keine komponierten Etüden ähnlich anderer berühmter Werke Liszts mit gleichem Titel.

LESLIE HOWARD © 1998
Übersetzung MICHAEL STOFFL

Recorded in on 29 April–1 May 1997
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editing and Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN
Piano STEINWAY prepared by PHILIP SANDER
Cover Design TERRY SHANNON
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCXIII
Front illustration: *Liszt spielt* (1840) (detail) by Josef Danhauser

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO - 48

THE COMPLETE PAGANINI ÉTUDES

	Grandes Études de Paganini S141 (1851)	[26'01]
1	No 1 in G minor	[5'06]
2	No 2 in E flat major	[5'16]
3	No 3 in G sharp minor 'La Campanella'	[4'38]
4	No 4 in E major	[2'19]
5	No 5 in E major	[3'11]
6	No 6 in A minor	[5'31]
	Études d'exécution transcendante d'après Paganini S140 (1838)	[31'03]
7	No 1 in G minor	[5'31]
8	No 2 in E flat major	[5'33]
9	No 3 in A flat minor	[4'37]
10	No 4/II in E major	[4'22]
11	No 5 in E major	[4'29]
12	No 6 in A minor	[6'31]
13	No 1 in G minor (second version incorporating a study by Schumann, Op 10/2)	[4'54]
14	No 4/1 in E major	[2'48]
15	No 5 in E major (alternative text)	[4'15]
16	Mazeppa intermediate version, S138 (1840)	[7'00]
17	Sprünge mit der Tremolo-Begleitung	[1'13]
	No 62 of Technische Studien, S146 (c1868)	

LESLIE HOWARD piano



Liszt

Les Préludes

Concert Études

Episodes from
Lenau's 'Faust'

LESLIE

HOWARD

hyperion

SIX OF LISZT'S IMPORTANT CONTRIBUTIONS to the literature of the pianoforte *étude* occupy the centre of this programme. They are flanked by two works unfamiliar in their present guise: the solo piano versions of *Les Préludes* and *Der nächtliche Zug*. The Liszt catalogues have usually failed to include these piano versions of works better known as orchestral music because Liszt, generous to a fault, allowed the names of two of his pupils to appear on the published scores as the transcribers.

In the case of **Les Préludes**, easily the most popular of Liszt's thirteen symphonic poems, Karl Klauser may have prepared a rough draft before Liszt took the job over (Liszt issued the piece as a 'Partition de piano par K. Klauser, avec des additions de F. Liszt') but the final text was entirely Liszt's responsibility. The structure of the piece differs from the orchestral score (whose final version dates from around 1854) in a few minor matters towards the end. The work was originally sketched as an introduction to a large-scale choral/orchestral work, *Les quatre éléments*, to a poem by Autran. When the music was reconstructed for the symphonic poem, Liszt allied it to Lamartine's poem *Les Préludes*, although it is clear that the programmatic function of the title—along with the poem: 'What is our life but a series of preludes to that unknown song of which the first note is sounded by death? ...'—is really just an afterthought to encourage the listener to attach extra-musical philosophy to abstract musical ideas. Despite the comparative post-war decline in the work's fortunes—aggravated by Hitler's enthusiasm for it—*Les Préludes* remains a good introduction to the world of Liszt's orchestral music, with its neatly defined structure and attractive melodic ideas, most of which derive from the opening phrase. (The similarity of the second theme to the trio from Schubert's 'Great' C major Symphony may be regarded as entirely accidental,

since the Schubert was unpublished and unknown at the time of Liszt's first conception of his melody.) Liszt also published versions of *Les Préludes* for two pianos and for piano duet. The solo piano transcription is in the spirit of Liszt's Beethoven and Berlioz transcriptions in its attempt to be as faithful a recreation of the texture and spirit of the original as possible, rather than simply a literal account of the notation.

This series has already presented the three versions of what are best known as Liszt's *Transcendental Studies* (in Volumes 26, 34 and 4), and will in time include a further version of *Mazeppa* and all the versions of the 'Paganini Études'. The *Morceau de salon—Étude de perfectionnement* has also appeared (in Volume 34). The remaining works are six in number and include the revised version of the last-mentioned study which now bears the title **Ab Irato** ('In a rage')—a happy description of this taut little piece, notwithstanding the brief respite before the coda. Typically, Liszt removed one or two of the nastier technical hurdles in his revision, but also introduced crossed hands in the theme to delineate it more clearly: its upper voice is now carried by the left thumb whilst the remainder of the hand plays accompanying chords, and the right hand simply plays the theme an octave lower.

The **Trois Études de concert**—or *Trois Caprices poétiques* as they were called in the second edition—are merely numbered I, II and III in the manuscript. A later French edition bears an Italian title for each piece and, however appropriate they may seem, exactly whence these titles come remains a mystery. They may well have nothing to do with Liszt himself, although they were in use during his lifetime and employed in at least two editions prepared by Liszt's students within the master's lifetime, and thus might have had his nodded approval. In any

event, it is by these Italian titles that these admired studies are universally known. **Il Lamento** is an extended piece with a capricious introduction which returns at the close. The main body of the work presents, extends and varies a lyrical theme, which continues with a sequential development allowing the most far-reaching modulations before the most ardent climax returns the music to the original A flat major, and a rather gentle series of concluding variations.

La Leggerezza ('Lightness') also begins a *capriccio*, but quickly finds its main material in a very simple single line in each hand, and the unusual tempo direction 'Quasi allegretto' (which is almost always ignored in performance in favour of something more frenetic). Like the other pieces in this set, it is monothematic, but the contours of the original theme must be sensed more than observed under the delicate decoration with which it is subsequently varied. Liszt's quiet ending did not seem sufficiently applause-gathering to the great Polish pedagogue (but very minor composer) Theodor Leschetizky (1830–1915). He embellished the piece with a new coda which used to be regularly adopted in concert. With best respects, the present writer prefers not to be a hostage to those that already find Liszt vulgar (and how this conclusion is reached specifically for Liszt without embracing many another prolific Renaissance man—Haydn, for example?—is itself a conundrum, although Liszt's music has frequently been performed vulgarly enough), and Liszt's gently Picardie cadence is retained here.

Un Sospiro ('A sigh') is the best known of the set, and was much taught by Liszt in his later years. The felicity with which, in a single work, Liszt took the speciality of Sigismund Thalberg (1812–1871)—the technical sleight of hand whereby a melody is surrounded or supported by arpeggios such that an impression of three hands at the

keyboard is given—and ennobled it once and for always with one of his finest melodic inspirations has kept this piece in demand from the beginning. (For the benefit of anyone who has not seen this piece performed, it should be mentioned that the melody notes are taken by left and right hand in turn whilst both hands maintain the flowing accompaniment.) In his masterclasses Liszt took to adding a cadenza at the fermata before the return of the theme in the home key—where it is ever more cleverly divided between the thumbs whilst the accompaniment manages to travel far and wide in both hands. The cadenza that he wrote for Auguste Rennebaum in 1875 is included at this point, but, because it would be a pity not to have them, the cadenzas that he wrote for Henrik Gobbi (date unknown) and for Lina Schmalhausen (1885) are included by way of an optional preamble. Lina Ramanz preserved Liszt's late alternative coda in the *Liszt-Pädagogium*, and this text is adopted here. Liszt at once preserves the mediant progressions of the transition sections of the etude in the ascending right hand whilst introducing a descending whole-tone scale in the left.

Walderauschen ('Forest murmurs') and **Gnomereigen** ('Round dance of the gnomes') were dedicated to Liszt's student and ardent apologist Dionys Pruckner and are musical poems of great imagination whose technical application seems quite secondary. The first is a study in evenness of repeated patterns accompanying a flowing melody (marked 'Vivace' by Liszt, and often taken unaccountably slowly. Surely the test is to play with finesse at some speed to allow the melody to be both vivacious and gracious?), but its essence is one of spirit and colour, and the forest which it evokes is on more celestial a plane (Liszt's favourite added-sixth chord which he allows to swirl about in many a religious piece: *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, for example) than that of

Wagner's Siegfried and the Woodbird. The plethora of instructions to play very quickly and still faster in *Gnomemreigen* reminds one of Schumann, and, as with Schumann, the performer dares not be too literal about it. This ever-popular study alternates between two themes—a 'Presto scherzando' in F sharp minor of half-lit crushed notes, as if at play in secret, and a brilliant toccata, 'Un poco più animato'—as if hidden spirits are revealed—which first appears in A major. The first passage returns unaltered, then the second is transposed up a semitone to B flat major, leading to a development of the first section in G minor, where the character remains occluded with latent mystery. The music suddenly slips to F sharp minor over a pedal C sharp in order for the final triumphant revelation of the second theme, before the essential otherworldliness of the first theme claims the coda. The spirit of the work is very much that of a benevolent sort of Mephisto waltz—these gnomes are good spirits, as testified by Liszt's bringing them home in a key which he always reserves to describe the joy of the life to come.

The Faust legend preoccupied Liszt for much of his life, and Goethe's rendering of it inspired his orchestral masterpiece, the *Faust Symphony*. His other works on the subject were a response in the first instance to Lenau's poem, although the late Mephisto Waltzes 2–4, the *Bagatelle sans tonalité* and the *Mephisto-Polka* do not specify the particular poetic source of inspiration. The **Zwei Episoden aus Lenaus Faust** ('Two Episodes from Lenau's Faust') for orchestra were completed by 1861, but Liszt's piano version of *Der Tanz in der Dorfschenke*—[Erster] *Mephisto-Walzer* ('Dance in the Village Inn—[First] Mephisto Waltz'), which preceded the orchestral version, had already appeared. When the orchestral works were published in 1866, versions transcribed by the composer of both pieces for piano solo and

for piano duet were announced. It appears that Liszt's student Robert Freund prepared the solo version of the first piece: *Der nächtliche Zug* ('The nocturnal procession') under Liszt's instruction, and then Liszt took over, leaving his mark in every bar of Freund's manuscript and adding numerous pasted-in alterations. The piece appeared as 'Für das Pianoforte übertragen vom Componisten' on the cover, with 'übertragen von R. Freund' over the first line of the music, but the final text is clearly Liszt's. This is a work of frightening solemnity, as Faust is confronted with the dark mysteries of life and death, and the outer sections are bleak and almost atonal. The two central sections are in gentle contrast, the first purgatorial in its yearning and tonal flux, the second quietly and eventually grandly confident in its singing of the Easter plainsong 'Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium'. As many a writer on Liszt has observed, this is clearly one of his finest works, and its neglect in all of its guises is inexplicable, particularly in the light of the phenomenal success of its companion piece. The First Mephisto Waltz needs no introduction, and it has already appeared in this series in Volume 1 in a version incorporating two much later additions which belong to its separate career.

The present recording is of the familiar original version, but now there is an opportunity to hear it in the context of the two Episodes together as Liszt conceived them. Mephisto's mad whirl of earthly pleasures mocked a perfect foil for the awesome fatalism of Faust's vision on his night ride. Humphrey Searle, in *The Music of Liszt*, cannot be bettered in his paraphrase of the episodes from Lenau's poem:

(1) It is a warm spring night, dark and gloomy, but the nightingales are singing. Faust enters on horseback, letting his horse quietly saunter on. Soon

lights are seen through the trees, and a religious procession approaches, singing ... The procession passes on, and Faust, left alone, weeps bitterly into his horse's mane. (2) Faust and Mephistopheles enter the inn in search of pleasure; the peasants are dancing, and Mephisto seizes the violin and intoxicates the audience with his playing. They abandon themselves to love-making, and two by two

slip out into the starlit night, Faust with one of the girls; then the singing of the nightingale is heard through the open doors.

The solo piano version does not contain Liszt's quiet alternative ending to the orchestral version depicting the company sinking 'in the ocean of their own lust', but has Mephisto laugh, dance, and the vision is abandoned.

LESLIE HOWARD © 1996

Recorded on 20, 21 June 1995
Recording Engineer MARIAN FREEMAN
Recording Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editor MARIAN FREEMAN
Piano STEINWAY prepared by PHILIP SANDER
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVI

Front illustration: *Recalling the Faust Fantasy* (1866) by Mariano Foruny (1838–1874)
Museo del Prado (Cason del Buen Retire), Madrid/Bridgeman Art Library, London

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 IAX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

RENOWNED CONCERT PIANIST Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast array of more than 80 concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors. The recital programmes that Leslie Howard gives on his extensive travels throughout the world are always noted for their communication of his personal joy in musical discovery, and his playing for its combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's gramophone recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and,



© Jason P. Talbot

most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt—a project which was completed in a total of 94 compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for many years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

LISZT *Les Préludes*

AU CENTRE de ce programme, six des importantes contributions de Liszt à la littérature des études pour piano forte côtoient les versions pour piano solo de *Les Préludes* et de *Der nächtliche Zug*, deux œuvres peu familières sous ce dehors. En effet, les catalogues lisziens omirent généralement d'inclure ces versions pour piano d'œuvres mieux connues comme musique orchestrale car Liszt, généreux à l'excès, autorisa que deux de ses élèves fussent mentionnés en tant que transcripteurs sur les partitions publiées.

Concernant **Les Préludes**, qui est de loin le plus populaire des treize poèmes symphoniques de Liszt, il se peut que Karl Klauser ait préparé une ébauche grossière avant que Liszt le remplaçât (Liszt publia le morceau sous le titre « Partition de piano par K. Klauser, avec des additions de F. Liszt ») pour endosser l'entière responsabilité du texte définitif. La fin de la structure de la pièce diffère en quelques points mineurs de la partition orchestrale (dont la version finale remonte aux environs de 1854). Le morceau fut originellement esquissé comme une introduction à une œuvre chorale/orchestrale de grande envergure: *Les Quatre éléments*, d'après un poème d'Autran. Mais, lorsqu'il le reconstruisit pour le poème symphonique, Liszt y associa un poème de Lamartine: *Les Préludes*. Il est cependant évident que le titre n'est—tout comme le poème, qui dit en substance: « Qu'est notre vie sinon une suite de préludes à ce chant inconnu dont la première note est donnée par la mort? ... »—qu'une pensée a posteriori destinée à encourager l'auditeur à rattacher une philosophie extra-musicale à des concepts musicaux abstraits. Malgré un relatif déclin après-guerre—aggravé par l'enthousiasme qu'Hitler éprouva pour l'œuvre—, *Les Préludes* demeure une bonne introduction au monde de la musique orchestrale de Liszt, avec une structure nettement définie, assortie d'attrayants concepts mélo-

diques, dérivés pour la plupart de la phrase d'ouverture. (La ressemblance du deuxième thème avec le trio de la grande symphonie en ut majeur de Schubert peut être tenue pour entièrement accidentelle puisque cette dernière œuvre n'était ni publiée, ni connue, au moment où Liszt conçut sa mélodie.) Liszt publia également des versions de *Les Préludes* pour deux pianos et pour duo de piano. La transcription pour piano solo est dans l'esprit des transcriptions que Beethoven et Berlioz firent de Liszt, avec cette volonté d'être non un simple rendu littéral de la notation musicale mais une récréation aussi fidèle que possible tant de la texture que de l'esprit originels.

La présente collection, qui a déjà proposé les trois versions des œuvres mieux connues sous le titre *Études d'exécution transcendante* de Liszt (in volumes 26, 34 et 4), inclura une autre version de *Mazeppa* ainsi que toutes les versions des « Études de Paganini ». Le *Morceau de salon—Étude de Perfectionnement* a également paru (in volume 34). Les six œuvres restantes comprennent la version révisée de la dernière étude mentionnée, désormais intitulée **Ab Irato** (« En colère »)—titre qui décrit avec bonheur cette petite pièce tendue malgré la brève pause précédant la coda. Comme à son habitude, Liszt supprima, dans sa révision, une ou deux des difficultés techniques les plus épineuses et introduisit des mains croisées dans le thème, dès lors délimité avec plus de clarté: le ton supérieur est maintenant véhiculé par le pouce gauche tandis que le reste de la main joue les accords d'accompagnement et que la main droite exécute simplement le thème une octave plus bas.

Les Trois Études de concert—ou *Trois Caprices poétiques*, pour reprendre l'appellation de la seconde édition—sont simplement numérotés I, II et III dans le manuscrit. Dans une édition française postérieure, chaque morceau porte un titre italien qui, quelque

approprié qu'il pût sembler, demeure de provenance mystérieuse. Ces titres n'eurent peut-être rien à voir avec Liszt, même s'ils purent recevoir son approbation puisqu'ils circulèrent de son vivant et figurèrent dans au moins deux éditions préparées, toujours de son vivant, par ses étudiants. Quoi qu'il en soit, ces titres italiens sont ceux sous lesquels ces pièces sont universellement connues. **Il Lamento** est un vaste morceau, dont l'ouverture capricieuse revient à la cadence. Le corps fondamental de l'œuvre présente un thème lyrique, sur lequel il s'étend et varie, suivi d'un développement séquentiel qui autorise les modulations les plus considérables avant que le très ardent apogée fasse revenir la musique au la bémol majeur original et à une série plutôt douce de variations finales.

La **Leggerezza** (« Légèreté ») débute également *a capriccio* mais trouve rapidement son matériau principal dans une seule ligne, très simple, dans chaque main, mais aussi dans l'insolite direction de tempo « Quasi allegretto » (presque toujours ignorée des interprètes au profit de quelque chose de plus frénétique). Comme les autres morceaux de cet ensemble, cette pièce est monothématique, mais les contours du thème original doivent être pressentis, davantage qu'observés, sous la décoration délicate qui intervient ensuite. Le final paisible de Liszt ne parut pas suffisamment générateur d'applaudissements aux yeux du grand pédagogue polonais (mais compositeur très mineur) Theodor Leschetizky (1830–1915), qui orna le morceau d'une nouvelle coda, régulièrement adoptée en concert. Malgré tout son respect, l'interprète préfère ne pas être le jouet de ceux qui jugent déjà Liszt vulgaire (le comment de ce jugement spécifiquement appliqué à Liszt, et non à quantité d'autres hommes prolifiques de la Renaissance—tel Haydn—étant en soi une énigme, même si la musique de Liszt a fréquemment

été interprétée de manière assez vulgaire) et conserve la douce cadence de Picardie originelle.

Un Sospiro (« Un soupir »), l'œuvre la plus célèbre des trois, fut énormément enseigné par Liszt dans ses dernières années. La félicité avec laquelle il s'appropriait, en une seule pièce, la spécialité de Sigismund Thalberg (1812–1871)—savoir le tour de passe—passe technique par lequel une mélodie est entourée ou soutenue par des arpegges, comme si trois mains couraient sur le clavier—pour définitivement l'ennoblir dans une de ses plus belles inspirations mélodiques valut à cette œuvre une demande constante. (Pour ceux qui n'ont jamais vu interpréter ce morceau, précisons que les notes de la mélodie sont alternativement jouées par les mains droite et gauche tandis que les deux mains maintiennent l'accompagnement fluide.) Dans ses masterclasses, Liszt commença à ajouter une cadence au fermata avant le retour du thème dans le ton usuel—où il demeure, plus que jamais, intelligemment partagé entre les pouces pendant que l'accompagnement parvient à courir dans les deux mains. La cadence qu'il écrivit pour Auguste Rennebaum en 1875 est incluse à cet endroit. Et, parce qu'il serait dommage de ne pas les avoir, les cadences composées pour Henrik Gobbi (date inconnue) et Lina Schmalhausen (1885) sont proposées sous forme de préambule optionnel. Dans le *Liszt Pädagogium*, Lina Ramann conserva la dernière coda de Liszt, établissant le texte adopté ici. Liszt réussit à préserver les progressions médiantes des sections transitoires de l'étude dans la main droite ascendante tout en introduisant une gamme par tons entiers descendante dans la main gauche.

Poèmes musicaux d'une grande imagination, dont l'application technique semble fort secondaire, **Waldesrauschen** (« Murmures sylvestres ») et **Gnomereigen** (« Ronde des gnomes ») furent dédiés à Dionys Pruckner,

étudiant et ar ent apologiste de Liszt. Le premier est une étude construite dans une régularité de motifs répétés accompagnant une mélodie fluide (marquée « Vivace » par Liszt mais souvent jouée lentement, sans que l'on sache pourquoi. L'épreuve ne consiste-t-elle pas à interpréter le morceau avec finesse, à une certaine allure, pour permettre à la mélodie d'être à la fois vivace et gracieuse?), mais son essence est toute d'esprit et de couleur, et la forêt qu'il évoque est sur un plan plus céleste (avec la sixte augmentée favorite de Liszt, qu'il laisse tourner dans quantité de pièces religieuses, telle la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*) que celle de Siegfried et l'oiseau de la forêt de Wagner. Dans *Gnomengnigen*, la pléthore d'instructions enjoignant déjouer très rapidement, et plus vite encore, rappelle Schumann et, comme pour ce dernier, l'interprète n'ose pas être trop littéral. Cette étude toujours populaire oscille entre deux thèmes : un « Presto scherzando » en fa dièse mineur de notes serrées, en demi-teinte, comme jouées en secret, et une brillante toccata, « Un poco più animato »—comme si des esprits cachés se dévoilaient—, qui paraît d'abord à la majeur. Le premier passage revient ensuite, inchangé, puis le second est transposé un demi-ton au-dessous pour atteindre au si bémol majeur et conduire à un développement de la première section en sol mineur, dont le caractère reste fermé par un mystère latent. La musique glisse alors soudainement au fa dièse mineur, sur une pédale en do dièse, pour déboucher sur la révélation triomphante finale du second thème avant que la nature éthérée du premier thème affirme la coda. L'esprit de cette œuvre est très voisin de celui d'une espèce de valse de Méphisto bienveillante—ces gnomes sont de bons esprits, comme l'atteste le fait que Liszt les reconduisit chez eux dans un ton qu'il réserve toujours à la description de la joie de la vie à venir.

La légende de Faust préoccupa Liszt durant une grande partie de sa vie, et la version de Goethe inspira son chef d'œuvre orchestral, la *Faust-Symphonie*. Au premier rang de ses autres œuvres sur le même thème figure une réponse au poème de Lenau, bien que les dernières valses de Méphisto 2–4, la *Bagatelle sans tonalité* et la *Méphisto-Polka*, ne spécifient aucune source poétique particulière d'inspiration. Les **Zwei Episoden aus Lenau's Faust** (« Deux épisodes du Faust de Lenau ») pour orchestre furent achevés en 1861, mais la version lisztienne pour piano de *Der Tanz in der Dorfscenke*—[Erster] *Méphisto Walzer* (« Danse dans l'auberge du village—[Première] valse de Méphisto »), qui précéda la version orchestrale, avait déjà paru. En 1866, la publication des œuvres orchestrales s'accompagna de l'annonce de versions des deux morceaux transcrites par le compositeur pour piano solo et duo de piano. Il semble que l'étudiant de Liszt, Robert Freund, prépara la version solo du premier morceau—*Der nächtliche Zug* (« La procession nocturne »)—sous les conseils de Liszt, qui reprit ensuite le travail, apposant sa marque sur chaque mesure du manuscrit et noircissant le tout de nombreuses altérations. La pièce parut sous le titre de couverture « Für das Pianoforte bertragen vom Componisten » avec, sur la première ligne de musique, la mention « übertragen von R. Freund », mais le texte final est sans conteste de Liszt. L'ensemble est d'une solennité effrayante, avec un Faust confronté aux sombres mystères de la vie et de la mort. Quant aux sections périphériques, elles sont mômes, presque atonales. Les deux sections centrales présentent un doux contraste : la première est purgatoire dans son désir ardent et son flux tonal tandis que la seconde est paisiblement et, en définitive, grandiosement confiante dans son rendu du plain-chant pascal (« Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium »).

Comme nombre d'auteurs l'ont noté, cette œuvre de Liszt est certainement une de ses plus belles et le faible intérêt qui lui est porté est inexplicable, surtout à la lumière du succès phénoménal de la pièce qui l'accompagne. La première valse de Méphisto ne requiert aucune introduction ; ce morceau figure déjà dans le volume 1 de cette collection, dans une version avec deux additions, nettement plus tardives, appartenant à sa carrière propre.

L'actuel enregistrement présente la version originale habituelle, mais il est désormais possible de l'entendre dans le contexte des deux Episodes rassemblés selon la conception de Liszt, le fou tourbillon des plaisirs terrestres de Méphisto déjouant à la perfection le fatalisme terrifiant de la vision de Faust lors de sa promenade nocturne. Rien ne saurait surpasser cette paraphrase des épisodes du poème de Lenau proposée par Humphrey Searle dans *The Music of Liszt* :

(1) C'est une chaude nuit de printemps, sombre et lugubre, mais les rossignols chantent. Faust fait son

entrée, juché sur un cheval qu'il laisse flâner tranquillement. Bientôt, des lumières percent à travers les arbres tandis qu'une procession religieuse s'approche en chantant ... Elle continue sa route et Faust, seul, pleure amèrement dans la crinière de sa monture. (2) Faust et Méphistophèlès entrent dans l'auberge, en quête de plaisirs : les paysans dansent, Méphisto se saisit du violon et enivre l'auditoire de son jeu. Tous s'abandonnent à faire l'amour et s'éloignent en couples dans la nuit baignée d'étoiles, Faust avec une des jeunes filles ; le chant du rossignol filtre alors par les portes ouvertes.

La version pour piano solo ne contient pas le paisible final de la version orchestrale, peinture de la compagnie sombrant « dans l'océan de sa propre concupiscence », mais voit Méphisto rire et danser. La vision est, pour sa part, abandonnée.

LESLIE HOWARD © 1996

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Les Préludes*

SECHS der wichtigsten Beiträge Liszts zur Literatur der Etüde für Pianoforte bilden den Kern dieser Aufnahmen. Sie werden von zwei in ihrer gegenwärtigen Gestalt unbekanntem Werken flankiert: die Soloverionen für Klavier von *Les Préludes* und *Der nächtliche Zug*. Die Liszt-Kataloge enthalten diese Klavier-Versionen von Werken, die als Orchestermusik eher bekannt sind, im allgemeinen nicht, weil Liszt, in übermäßiger Großzügigkeit, erlaubte, die Namen zweier Schüler als Überträger auf der veröffentlichten Partitur anzuführen.

Im Fall von **Les Préludes**, leicht eines der beliebtesten der dreizehn sinfonischen Gedichte Liszts, mag Karl Klauser eine rohe Skizze ausgearbeitet haben, bevor Liszt die Arbeit übernahm (Liszt veröffentlichte das Stück als „Partition de piano par K. Klauser, avec des additions de F. Liszt“), aber der letztendliche Text ist jedoch der alleinigen Verantwortung Liszts zuzuschreiben. Die Struktur des Stücks unterscheidet sich in einigen weniger bedeutenden Punkten gegen Ende des Werkes von der orchestralen Partitur (deren endgültige Version um 1854 entstand). Die Arbeit war ursprünglich als Einführung für eine Chor- und Orchesterarbeit größerer Dimension gedacht, der *Les quatre éléments* zu einem Gedicht von Autran. Als die Musik für das sinfonische Gedicht umstrukturiert wurde, verband Liszt es mit Lamartines Gedicht *Les Préludes*, obwohl deutlich ist, daß die programmatische Funktion des Titels—zusammen mit dem Gedicht: „Was ist unser Leben anderes als eine Reihe von Vorspielen des unbekanntem Liedes, von dem der erste Ton vom Tod gespielt wird? ...“—in Wirklichkeit nur ein Nachgedanke ist, um den Hörer dazu anzuregen, außermusikalische Philosophie mit abstrakten musikalischen Ideen zu verbinden. Trotz der nachlassenden Beliebtheit des Werkes in der Nachkriegszeit—verstärkt

durch die Begeisterung Hitlers für dieses Stück—bleibt *Les Préludes* weiterhin, durch seine fein definierte Struktur und den attraktiven, größtenteils aus dem eröffnenden Satz stammenden melodischen Ideen, eine gute Einführung in die Welt von Liszts orchestraler Musik. (Die Ähnlichkeit der zweiten Melodie mit dem Trio aus Schuberts „großer“ Sinfonie in C-Dur kann als gänzlich zufällig betrachtet werden, da die Schubert Sinfonie zur Zeit Liszts erster Konzeption seiner Melodie noch unveröffentlicht und unbekannt war.) Liszt veröffentlichte auch Versionen von *Les Préludes* für zwei Klaviere und Klavierduett. Die Transkription zum Klaviersolo geschah im Geist der lisztischen Transkriptionen von Beethoven und Berlioz, bei denen er soweit wie möglich eher eine dem Original treue Wiedergeburt von Textur und Wesen als ein einfaches Aufzeichnen der Notation anstrebte.

Diese Reihe hat schon drei Versionen der bekanntesten Werke unter der Bezeichnung Liszts *Transzendentaler Studien* (in den Aufnahmen 26, 34 und 4) veröffentlicht, und diesen werden demnächst eine weitere Version von *Mazepa* und alle Versionen der „Paganini Etüde“ folgen. Das *Morceau de salon—Études der Perfektion* ist schon veröffentlicht worden (in Ausgabe 34). Die restlichen Werke, sechs an der Zahl, enthalten die umgearbeitete Version der eben erwähnten Studie, die nun den Titel **Ab Irato** („In Rage“) trägt—eine ungeachtet der kurzen Pause vor der Koda frohe Transkription dieses knappen kleinen Stücks. Auf typische Weise entfernte Liszt in seiner Revision ein oder zwei der häßlicheren technischen Hindernisse, führte jedoch auch ein Über- und Untersetzen der Hände in die Melodie ein, um sie klarer abzuzeichnen: ihre höhere Stimme wird nun vom linken Daumen getragen, während der Rest der Hand die begleitenden Akkorde spielt. Die rechte Hand spielt die Melodie ganz einfach eine Oktave tiefer.

Die **Trois Études de concert**—oder *Trois Caprices poétiques*, wie sie in der zweiten Ausgabe genannt wurden—sind im Manuskript lediglich mit I, II und III nummeriert. In einer späteren französischen Ausgabe tragen die Stücke jeweils einen italienischen Titel und wie angemessen diese auch sein mögen, so scheint ihr Ursprung ein Geheimnis zu verbleiben. Sie können möglicherweise nichts mit Liszt selbst zu tun haben, obwohl sie zu seiner Zeit angewendet wurden. Sie wurden bei mindestens zwei Veröffentlichungen eingesetzt, die von Liszts Schülern zu Lebzeiten des Meisters vorbereitet wurden und somit seine kopfhickende Zustimmung erlebt haben mögen. Auf jeden Fall sind diese viel bewunderten Studien größtenteils unter diesen italienischen Titeln allgemein bekannt. **II Lamento** ist ein erweitertes Stück mit einem kapriziösen Vorspiel, das am Ende wiederkehrt. Die Hauptpassage des Werkes präsentiert, verlängert und variiert eine lyrische Melodie, in einer sequenzierenden Entwicklung fortgesetzt, die die Musik schließlich, nach umfangreichsten Modulationen vor dem leidenschaftlichsten Höhepunkt, zur ursprünglichen Tonart As-Dur und einer eher sanften Reihe von Schlußvariationen zurückführt.

La Leggerezza („Leichtigkeit“) beginnt ebenfalls als ein *Capriccio*, findet jedoch schnell sein Hauptmaterial in einer sehr einfachen Zeile für jede Hand und trägt die ungewöhnliche Tempo-Anweisung „Quasi allegretto“ (die in Konzerten fast immer zu Gunsten etwas eher frenetischem ignoriert wird). Wie die anderen Stücke in diesem Satz ist es monothematisch, jedoch müssen die Konturen der ursprünglichen Melodie unter der zarten Dekoration, mit der sie später variiert wird, eher gefühlt als observiert werden. Liszts stiller Abschluß schien dem berühmten polnischen Schulmeister (aber wesentlich unbedeutenderem Komponisten) Theodor Leschetizky (1830–1915) nicht in ausreichendem Maße applausern-

tend gewesen zu sein. Er versah das Stück mit einer neuen Koda, die bei Konzerten damals regelmäßig übernommen wurde. Mit allem Respekt hat der Verfasser nicht die Absicht, Geißel jener zu werden, denen Liszt ohnehin schon vulgär erscheint (und wie diese Folgerung im besonderen auf Liszt bezogen werden kann, ohne viele andere sehr produktive Männer der Renaissance—Haydn zum Beispiel?—einzubeziehen, stellt schon in sich ein Rätsel dar, obwohl Liszts Musik häufig vulgär genug vorgetragen worden ist), und Liszts sanfte Pikardische Kadenz wird hier beibehalten.

Un Sospiro („Ein Seufzer“) ist das bekannteste Werk dieser Reihe, und wurde von Liszt in seinen späteren Jahren oft gelehrt. Die Glückseligkeit mit der Liszt in einem einzigen Werk die Spezialisierung von Sigismund Thalberg (1812–1871) übernahm—die technische Fingerfertigkeit, durch die die Musik mit Arpaggios umgeben oder unterstützt wird, sodaß der Eindruck dreier Hände auf der Tastatur entsteht—und es ein für alle mal mit einer seiner feinsten melodischen Inspirationen adelte, haben die Forderung nach diesem Stück von Anfang an nie verblassen lassen. (Für denjenigen, dem dieses Stück noch nicht direkt vorgespielt wurde, soll hier bemerkt werden, daß die Noten der Melodie von der linken und rechten Hand abwechselnd gespielt werden, während beide Hände die fließende Begleitung aufrecht erhalten.) In seinen Meisterklassen fügte Liszt der Fermate vor der Rückkehr der Melodie zur Haupttonart—wo sie auf immer glänzendere Art zwischen den Daumen aufgeteilt wird, während die Begleitung umfangreiche Ausschweifungen beider Hände bewältigt, eine Kadenz hinzu. Die Kadenz, die er für Auguste Rennebaum 1875 schrieb, ist nun hier eingeschlossen, aber, denn es wäre eine Sünde, sie nicht zu haben, die Kadenzen, die er für Henrik Gobbi (Datum unbekannt) und Lina Schmalhausen (1885) schrieb, werden durch eine fakultative

Präambel eingeschlossen. Lina Ramann bewahrte Liszts späte alternative Koda im *Liszt-Pädagogium*, und diese ist hier übernommen worden. Liszt erhält die medianen Progressionen der Durchgangspassagen der etude in der aufsteigenden rechten Hand aufrecht und stellt gleichzeitig einen absteigende Ganztonleiter der linken vor.

Waldesrauschen und **Gnomenreigen** wurden Liszts Schüler und leidenschaftlichem Apologet Dionys Pruckner gewidmet und sind musikalische Gedichte großer Imagination, deren technisches Vortragen recht sekundär erscheint. Das erste ist eine Studie der Gleichmäßigkeit wiederholter, eine fließende Melodie begleitende Muster (von Liszt „*Vivace*“ markiert und oft auf unerklärliche Weise als langsam aufgefaßt. Der Test besteht zweifellos darin, sie mit Finesse in einem solchen Tempo zu spielen, das ihr das Bewahren von Lebhaftigkeit und Anmut gewährt?), von seiner Essenz her ist sie jedoch ein Gedicht des Geistes und der Farbe, und der Wald, den sie heraufbeschwört, befindet sich auf einem eher himmlischen Niveau (Liszts bevorzugter sechster Akkord, dessen Herumschwirren er in vielen religiösen Stücken erlaubt: zum Beispiel in *Bénédiction de Dieu dans la solitude*) als jenem in Wagners Siegfried und dem Waldvogel. Die Fülle von Anweisungen, sehr schnell zu spielen und in *Gnomenreigen* noch schneller, erinnert an Schumann, und gleich Schumann traut der Künstler sich nicht, diesen Anweisungen zu wörtlich zu folgen. Diese auf immer beliebte Studie schwebt zwischen zwei Themen—einem „*Presto Scherzando*“ in Fis-Moll mit halb angehobenen Notenzusammenschlägen, als würde im Geheimen gespielt werden und einer brillanten Tokkata, „*Un poco più animato*“—als würden versteckte Geister entlarvt—in A-Dur erscheinend. Die erste Passage kehrt unverändert zurück, die zweite ist dann um einen halben Ton auf B-Dur transponiert und führt zu einer Entwicklung der ersten Passage in g-Moll, in der die

Melodie mit latentem Mysterium verschlossen bleibt. Die Musik gleitet plötzlich über ein Cis-Pedal in Fis-Moll über, um der finalen triumphierenden Enthüllung der zweiten Melodie zu weichen, bevor die wesentliche Entrücktheit der ersten Melodie die Koda fordert. Der Geist der Arbeit ist sehr nach der gutmütigen Art eines Mephisto-Waltzers—diese Gnome sind gute Geister, was dadurch bewiesen wird, daß Liszt sie in einer Tonart heim geleitet, die er immer der Beschreibung der Freude über das kommende Leben vorbehält.

Die Faust-Legende beschäftigte Liszt sein Leben lang, und Goethes Wiedergabe dieser inspirierte sein orchestrales Meisterstück, die *Faust Sinfonie*. Seine anderen Arbeiten zu diesem Thema stellten hauptsächlich eine Antwort auf Lenaus Gedicht zum Thema dar, obwohl die späteren Mefisto-Walzer 2–4, der *Bagatelle sans tonalité* und *Mephisto-Polka* ihre besondere poetische Inspirationsquelle nicht spezifizieren. Die **Zwei Episoden aus Lenaus Faust** für Orchester wurden 1861 vollendet, aber Liszts Klavier-Version von *Der Tanz in der Dorfschenke*—[*Erster Mephisto-Walzer* für Klavier, die der orchestralen Version vorausging, war jedoch schon erschienen. Bei der Veröffentlichung der orchestralen Werke 1866 wurden vom Komponisten übertragene Versionen beider Werke für Klavier-Solo und Piano-Duett angekündigt. Es scheint, als hätte ein Schüler Liszts, Robert Freund, die Soloversion des ersten Stücks vorbereitet: *Der nächtliche Zug* unter der Anweisung Liszts, wonach dieser selbst die Arbeit übernahm; an jedem Taktstrich im Manuskript Freunds hinterließ er seine Spuren und figte zahlreiche Änderungen durch Einkleben hinzu. Das Stück erschien unter dem Titel „Für das Pianoforte übertragen vom Componisten“, mit „übertragen von R. Freund“ über die erste Zeile der Musik geschrieben, obwohl der letztendliche Text zweifellos von Liszt stammt. Dieses ist ein Werk beängstigenden Ernstes, der Begegnung Fausts mit den

dunklen Mysterien von Leben und Tod und den äußeren Passagen, die trübe und nahezu atonisch sind. Die beiden zentralen Passagen stehen in sanftem Kontrast hierzu, die erste höllisch in ihrer Sehnsucht und ihrem tonischen Fluß, die zweite leise und schließlich stark vertrauend im österlichen Gregorianischen Gesang „Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium“. Wie mancher bemerkt haben wird, der über Liszt geschrieben hat, ist dieses unwiderlegbar eines seiner feinsten Werke, und seine Vernachlässigung in all seinen Formen besonders im Licht des phänomenalen Erfolgs seines Begleitstückes betrachtet, unerklärlich. Der Erste Mephisto-Walzer bedarf keiner Einführung, und er ist in Volume 1 dieser Reihe schon in einer Version erschienen, die zwei später ausgearbeitete Zusätze enthält, die ihrer eigenen Behandlung bedürfen.

Die vorliegende Aufnahme ist die bekannte ursprüngliche Version, es gibt jedoch nun die Möglichkeit, sie im Zusammenhang mit den zwei Episoden zu hören, wie Liszt sie erstmals schuf, Mephistos wahnsinniger Jubel irdischer Freuden stellen die perfekte Fallgrube für den ehrfurchterbietenden Fatalismus der faustschen Vision des nächtlichen Ritts dar. Humphrey Searle bleibt mit

seiner Umschreibung der Episoden von Lenaus Gedicht in *The Music of Liszt* (Die Musik Liszts) unübertroffen:

(1) Es ist eine warme Frühlingsnacht, dunkel und finster, aber die Nachtigallen singen. Faust tritt, auf einem Pferderücken reitend, auf, läßt sein Pferd ruhig weiter traben. Bald werden Lichter durch die Bäume sichtbar, und eine religiöse Prozession kommt singend näher ... Die Prozession zieht vorüber, und Faust, allein, weint bittere Tränen in die Mähne seines Pferdes. (2) Faust und Mephistopheles betreten auf der Suche nach Freuden die Wirtschaft; Bauern tanzen, und Mephisto greift die Violine und brauscht mit seinem Spiel die Gäste. Sie geben sich der Liebe hin und gleiten zu zweit hinaus in die sternklare Nacht, Faust mit einem der Mädchen; dann ist das Singen der Nachtigall durch die offenen Türen zu hören.

Die Version für Solo-Klavier enthält nicht den im Unterschied zu Liszts orchestraaler Version leisen Abschluß, der das Herabsinken der Personen „in den Ozean ihrer eigenen Lust“ beschreibt; stattdessen endet die Vorstellung mit dem Lachen und Tanzen Mephistos.

LESLIE HOWARD © 1996

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 38

Les Préludes

Concert Études · Episodes from Lenau's Faust

1 **Les Préludes—Poème symphonique (No 3)** S511a (1848/c1854/c1865) † [16'34]

Trois Études de Concert—Trois Caprices poétiques S144 (1848) [21'35]

2 No I in A flat major (Il Lamento) [9'26]

3 No II in F minor (La Leggerezza) [5'33]

4 [two short cadenzas for No III] † [0'44]

5 No III in D flat major (Un Sospiro) (with cadenza and revised coda) [5'50]

6 **Ab Irato—Étude de perfectionnement** S143 (second version, 1852) [2'34]

Zwei Konzertetüden S145 (published 1863) [7'57]

7 Waldesrauschen [4'47]

8 Gnomenreigen [3'10]

Zwei Episoden aus Lenaus Faust [24'29]

9 Der nächtliche Zug S513a (1861/73) † [14'20]

10 Der Tanz in der Dorfschenke—[Erster] Mephisto-Walzer (first version) S514 (1859/60) [10'08]

† first recordings

LESLIE HOWARD piano

A Romantic-style landscape painting. In the foreground, a large, leafy tree stands on the right, its trunk and branches silhouetted against the bright light. The middle ground features a wide valley with a large lake or river. In the background, a castle with tall spires sits on a hillside. The sky is a deep blue with soft clouds. The overall mood is serene and majestic.

Liszt

Album d'un voyageur
and other pieces from Liszt's years of travel
in France and Switzerland

LESLIE HOWARD

hyperion

THE ALBUM D'UN VOYAGEUR is the first important published collection of Liszt's early maturity and, although much of the collection was to be revised and the rest unaccountably discarded, it remains a significant body of work because of its daring originality and for setting the scene for much of Liszt's creative process in its mixture of original works, transcriptions and fantasies, and with its incorporation of folk-music material or other composers' themes.

Liszt's inner necessity to arrive at new forms during the actual procedure of composition and through the transformation of themes, rather than by a conscious decision to adopt a standard form at the outset, is a characteristic of his entire life's work. The very few pieces, outside simple dances and marches, where a standard formal structure is identified in his titles transpire to be a good deal more original in form than those titles might suggest. One need look no further than the *Faust* and *Dante* Symphonies, the Sonata or the 'Weinen, Klagen' Variations for confirmation. Of course this does not mean that Liszt's approach to form is haphazard, but that it must be considered quite differently from the classical moulds which he eschewed. This 'open form', as Alfred Brendel so aptly defines it (in *Musical Thoughts and Afterthoughts*) is found from the beginning in the three *Apparitions*, in the early single piece entitled *Harmonies poétiques et religieuses*, and in the whole of the *Album d'un voyageur*.

The travelling to which the title of the collection alludes concerns the period beginning with the flight of Liszt and the Countess Marie d'Agoult from Paris and their sojourn in Switzerland. This notorious liaison with a married member of the French aristocracy necessitated the journey, and Marie's subsequent pregnancies and the births of Blandine, Cosima and Daniel prolonged it. Liszt was a combination of touring artist and artistic vagabond

for almost a decade. Then, as throughout his later life, excepting the twelve years when he was *Kapellmeister* in Weimar, he was of no fixed abode, and indeed he never owned nor rented any permanent accommodation. To begin with, the travel was an intimate retreat with Marie, who was determined to develop his reading and his literary skills. It is at this time that the flow of musical journalism from Liszt's pen begins (with some assistance from Marie, in all likelihood), and it is also the time when Liszt is finally able to marshal his creative thoughts. The plans for the *Album d'un voyageur* went through many permutations, and the final published version in three volumes—which is the basic text employed for the present recording—has a preface which speaks of future plans. To complicate matters further, different editions gave different titles to various parts of the work, one even employing the title 'Années de pèlerinage', and the early Hungarian works were intended to be a continuation of the series. But to facilitate reference, the works are now always referred to under the titles and numbering utilized here.

We must beg to differ with Liszt's typically harsh judgement of his own work; as is well known, this collection forms the basis for all but two of the later collection: *Première Année de pèlerinage—Suisse* and Liszt sought to suppress the earlier collection, even to the extent of buying up the original plates of some of the publications. There are many reasons why the original collection ought to be preserved, however. The pieces which correspond to the later collection have many interesting features absent in their revisions; some of the shorter works which were later passed over are absolutely delightful, and have an innocent joy which is quite a rare feature in Liszt's secular works; at least one early masterpiece, 'Lyon', demands to be known, and indeed may only have been dropped because its reference is outside the Swiss border; and in any case the third part of

the earlier collection turns up in a revised version as late as 1877 under the title 'Trois Morceaux suisses', so Liszt may have had a partial change of heart.

The first part of the collection, *Impressions et poésies*, is by far the most important, and was deliberately designed to be so. In his rather florid preface, Liszt indicated that the subsequent parts would be filled with lighter folk material (although, at that stage, he envisaged that material as representing a great many countries) and that the poetic ideal to which he aspired was for the enjoyment of the few rather than the many. The set begins with a piece composed in 1834, inspired by a workers' uprising in Lyon, dedicated to Liszt's mentor, the Abbé Félicité de Lammenais, and prefaced with the workers' slogan: 'Vivre en travaillant ou mourir en combattant' ('Live working or die fighting'). Cast as a powerful, orchestral-sounding march, the work is very tightly constructed from an introductory fanfare figure and a more extended melody which share a martial dotted rhythm. The climax is particularly noteworthy for anticipating by some twenty years the sleep motif from the closing scene of Wagner's *Die Walküre*.

Most of the remaining music was composed in Geneva between 1835 and 1836. 'Le Lac de Wallenstadt' is very little different from its revised version, and similarly carries a quotation from Byron's *Childe Harold*: 'thy contrasted lake ... warns me, with its stillness, to for sake / Earth's troubled waters for a purer spring.' A rhythmic ostinato of a triplet and two duplets accompanies the most innocent of melodies. With no change of key or subject matter, 'Au bord d'une source' follows immediately. The poem from Schiller describes the spring as the beginning of the play of young nature. It must be admitted that this first version of one of Liszt's loveliest water pieces contains many technical complications which were more delicately resolved in the revision.

'Les cloches de G*****' (why did Liszt wish to conceal the name of Geneva?—at any rate, he revealed it in the revised version) is dedicated to Liszt's baby daughter Blandine and is an extended nature poem. In the revised version Liszt retained only a brief portion of the work and added a new second section. In this original version, the work develops its material more fully, and a subsidiary theme, discarded in the second version, rises to a passionate climax before the evening calm is restored with filigree decoration.

'Vallée d'Obermann' was inspired by a novel by its dedicatee Senancourt rather than by any specific Swiss scene. Although the later version is generally regarded as one of Liszt's finest works, the original, too, is full of interest. The thematic material is broadly the same, and some of the structure is similar, but other events are distributed in a different order and several passages take on an unfamiliar harmonic hue. Liszt quotes a very lengthy piece of the novel describing the character of alpine scenery and folk music. Although this particular piece contains only original themes, many of the later pieces might be embraced by the same preface.

'La chapelle de Guillaume Tell' certainly contains the call of an alpenhorn, but its main theme was taken over from an unpublished and chanced 'Grand solo caractéristique d'apropos une chansonnette de Panséron', the manuscript of which was sighted at an auction at Sotheby's in London in 1987, but whose present whereabouts are unknown. The later version, which shares the grandeur of the first, dispenses with the horn call, but has then to do without the excellent coda which derives from it.

The first book comes to a simple conclusion with 'Psauime—de l'église à Génève—an elaboration of a melody by Louis Bourgeois (c1510–c1561) prefaced with the opening of Psalm 42: 'Comme un cerf brame après des eaux courantes ...' (As the hart panteth after the

water-brooks ...'). Like 'Lyon', this piece was excluded from the revised collection.

The disarming simplicity of the nine pieces entitled *Fleurs mélodiques des Alpes* is often contradicted by deceptively difficult piano-writing, which may explain their almost total neglect—for there is much here that deserves a more frequent hearing. (Only two of these pieces were preserved for the *Années de pèlerinage*.) As so often with Liszt, there is no fine line drawn between an anonymous folk melody and a theme borrowed from a popular art song of the day, and these pieces seem all to be based on external sources, only some of which have been identified—as folk songs, horn calls and the like, and Nos 5 and 8 are based on melodies by Huber. The first group of three begins with a piece in simple ternary form, but the second is a complex kaleidoscope of melodies, later revised and combined with the second theme of the *Fantaisie romantique* to form *Le mal du pays* (*Nostalgia*), while the third became *Pastorale* in its less rhythmically daring revision. The opening number of the second group starts with a horn call and a simple melody, but the fast middle section is a mysterious march with distinctly Hungarian overtones. Then follow a piece heavily relying upon the tremolo for a rather operatic effect and another folk-song medley which for some reason contains a polonaise. The third group opens with a martial Allegretto which alternates with more fragile themes in triple time. The penultimate piece derives entirely from a horn call. The last piece is perhaps the most interesting: if some of the material is Swiss, a lot of the atmosphere is Hungarian, and some of the raw harmony brings to mind the Liszt of almost half a century later.

The three paraphrases which make up the third book were actually issued separately before the collection was finally put into shape for publication at the end of the 1830s. The text followed here is that of the *Liszt-Stiftung*,

which represents Liszt's final thoughts (on these first versions: the 1877 revisions, *Trois Morceaux suisses*, will be recorded elsewhere). Except that the themes derive from Swiss art songs by forgotten minor composers—Ferdinand Huber (1791–1863) and Ernest Knop (d 1850), the style and construction of the set bears comparison with some of the longer operatic fantasies. There is a certain amount of confusion over the titles of these pieces, which went through several editions, each of which made its own changes; the titles given here conform to Haslinger's first edition of the complete *Album d'un voyageur*. The catalogue in Grove's *Dictionary* makes a curious mish-mash of several variants, the revised versions have revised titles, and the London edition even called the pieces 'Zürich', 'Berne' and 'Lucerne'! When the pieces were published separately as Opus 10, the titles were: 'Improvisata sur le ranz de vaches: Départ pour les Alpes (Aufzug auf die Alp) [which should read 'Alpen' here and elsewhere] de Ferd Huber'; 'Nocturne sur le "Chant montagnard" (Bergliedchen) d'Ernest Knop'; and 'Rondeau sur le "Ranz de chèvre" (Giessreihen) de Ferd Huber'. In the 'Ranz de vaches', the opening fanfare becomes a melody subjected to much variation, and interspersed with two other melodies and their variants, the one in a martial $\frac{2}{4}$, the other in a frenetic $\frac{6}{8}$ —by now a long way removed from the cattle-call of the title. 'Un soir dans les montagnes' is a beautifully developed song interrupted by a colossal storm, which invokes all the musical tricks of the day (especially reminiscent of the then brand new Rossini opera *Gaillaume Tell*) before the opening music returns. Like the first paraphrase, the third submits a simple motif to great variation, and, although goats may well move faster than cattle, their call is pushed to the very extreme of musical velocity.

The *Fantaisie romantique* dates from the same period as much of the *Album d'un voyageur*, and is similar in

style to the *Fleurs mélodiques* but at a much extended length. The opening section is based on the four-note motif heard in the first bar and a plaintive cow-call after the first upward flourish. The cow-call is transformed into a pastoral Allegretto, and a second flourish leads to the first theme proper. This theme eventually recalls the four-note motif. The second theme, marked 'La nostalgie—Mal du pays' (which does not come from No 7b of the *Fleurs mélodiques*, pace Humphrey Searle) is stated in octaves with repeated chordal accompaniment. Thereafter, all the material is subjected to very free, improvisatory development, exploiting a wide range of colours. Of course this is all a bit wild and rambling, but the sheer originality of the piece quietens academic criticism.

The remaining pieces are as obscure and rare as the themes upon which they are based, and Serge Gut and Michael Short are gratefully acknowledged for contributions from their research. The works were published together in 1845 and they both seem to be folk-song

based. *Faribolo pastour* ('Pastoral Whimsy') is the title of a song by Jacques Jasmin (1798–1864) who wrote the dialect poem *Françouneto* in 1840 and may have invented the melody himself or else adapted it from a folk song. Liszt met Jasmin whilst touring at Agen in September 1844 and improvised upon Jasmin's romance. Jasmin returned the compliment with an improvised poem which was later published with a dedication to Liszt. The *Chanson du Béarn* is a Béarnaise folk song 'La haût sus las mountagnes' ('High up on the mountains'). On the first page of the music, the title is given as 'Pastorale du Béarn'. (Both works were reprinted by the British Liszt Society in their 1991 Journal.) The first, a ballad with the most wistful harmonization, is treated to variations in the manner of many of Liszt's song transcriptions, and the second is given just one variation, with an optional coda—full of tremolos and new harmony—which is much too good to be omitted.

LESLIE HOWARD © 1992

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

L'ALBUM D'UN VOYAGEUR est la première collection importante du début de la maturité de Liszt à avoir été publiée ; même si une bonne partie en a ensuite été révisée et le reste débarrassé de façon injustifiée, elle n'en demeure pas moins significative comme ensemble de compositions, pour l'audace de son originalité d'une part, et d'autre part parce qu'elle montre bien comment Liszt parvient à une création par le mélange de compositions originales et de transcriptions et fantaisies, tout en incorporant des éléments tirés de la musique folklorique ou de thèmes d'autres compositeurs.

La production artistique de Liszt a été marquée toute sa vie par le besoin qu'il ressentait de parvenir à de nouvelles formes à travers la composition elle-même et par la transformation de thèmes, plutôt que par la décision consciente de choisir une structure traditionnelle dès le départ. Les quelques rares morceaux (simples danses et marches mises à part) dont le titre renvoie à une structure formelle, se révèlent être beaucoup plus originaux dans leur forme que leurs titres ne le laisseraient supposer. Il suffit de se pencher sur les symphonies *Faust* et *Dante*, la Sonate ou les variations «Weinen, Klagen» pour en trouver la confirmation. Cela ne signifie naturellement rien que Liszt traite la forme au petit bonheur, mais plutôt qu'elle se distingue totalement des modèles classiques qu'il rejetait. On retrouve cette «forme ouverte», si justement définie par Alfred Brendel (dans *Musical Thoughts and Afterthoughts*) dès le début dans les trois *Apparitions*, dans un morceau des premières années, appelé *Harmonies poétiques et religieuses*, et dans l'*Album d'un voyageur* dans son entier.

Le voyage auquel le titre fait allusion porte sur la période qui suit sa fuite de Paris avec la comtesse Marie d'Agoult et leur séjour en Suisse. Cette liaison tapageuse avec une femme mariée appartenant à l'aristocratie

française rendait inévitable ce voyage, que les grossesses de Marie et la naissance de Blandine, Cosima et Daniel, ne purent ensuite que prolonger. Pendant près d'une décennie, Liszt vécut à moitié comme un artiste en tournée et à moitié comme un vagabond. Pendant cette période, comme pour le reste de sa vie, mises à part les douze années où il exerça la fonction de *Kapellmeister* (chef d'orchestre à la cour) à Weimar, il ne s'installa jamais nulle part n'achetant ni même ne louant de domicile permanent. Pour commencer, le voyage fut l'occasion d'une retraite intime avec Marie, qui était décidée à l'encourager à lire et à écrire. C'est de cette époque que date sa production d'articles sur la musique (à laquelle, peut-on le supposer, Marie a contribué dans une certaine mesure) et c'est aussi l'époque où Liszt put enfin mettre au point ses idées sur la création artistique. L'*Album d'un voyageur* passa par une succession de différentes versions, et la préface de la version finale, publiée en quatre volumes (le texte de base de cet enregistrement) mentionne des changements à venir. Pour compliquer encore les choses, les différentes éditions donnent des titres différents aux diverses parties de l'ouvrage (allant même jusqu'à employer le titre *Années de pèlerinage*), et les premières œuvres hongroises étaient censés continuer la série. Pour simplifier les références, les œuvres sont maintenant toujours citées avec les titres et numéros que nous avons utilisés nous aussi.

Il nous faut reconnaître un certain désaccord avec l'opinion (typiquement très sévère) de Liszt lui-même sur ses propres œuvres ; comme tout le monde le sait, ce recueil est le point de départ—deux morceaux mis à part—du recueil plus tardif *Première année de pèlerinage—Suisse*, mais Liszt avait essayé de supprimer le premier recueil, allant même jusqu'à acheter les

planches originales de certaines des publications. La collection d'origine mérite cependant d'être conservée pour bien des raisons. Les morceaux qui viennent de cette version comportent de nombreux traits intéressants qui ont disparu dans l'édition révisée; certains des plus brefs morceaux supprimés par la suite sont absolument ravissants et nous présentent une joie innocente, généralement absente des œuvres séculaires de Liszt; on y trouve un vrai chef-d'œuvre des premières années, «Lyon», qui vaut d'être connu et qui sans doute n'avait été ôté que parce que son nom le situe à l'extérieur de la Suisse; enfin la troisième partie du premier recueil reparait dans une version révisée plus tard, en 1877, sous le titre «Trois Morceaux suisses», ce qui laisse à penser que Liszt avait peut-être changé d'avis, dans une certaine mesure.

La première partie du recueil, *Impressions et poésies*, est de loin la plus importante, et était délibérément conçue ainsi. Dans sa préface au style plutôt fleuri, Liszt indique que les parties suivantes feraient appel à des sources légères, tirées du folklore (bien qu'à ce stade il ait envisagé que ces éléments proviennent d'un grand nombre de pays) et que l'idéal poétique auquel il aspirait ne serait apprécié que par un petit nombre. Ensemble commence par un morceau composé en 1834, inspiré par un soulèvement des travailleurs de Lyon, dédié à un mentor de Liszt, l'Abbé Félicité de Lammenais, avec en préface le slogan des ouvriers: «Vivre en travaillant ou mourir en combattant». Sous la forme d'une marche puissante, aux résonances d'orchestre, le morceau est construit avec rigueur en partant d'une fanfare en introduction qui s'élargit en une mélodie avec laquelle elle partage un rythme martial. L'apothéose est tout-à-fait remarquable car elle anticipe de près de vingt ans le motif du sommeil de la scène finale de *Die Walküre* de Wagner.

Le reste de la musique, pour la plupart, a été composé à Genève entre 1835 et 1836. «Le lac de Wallenstadt» ne

diffère guère de la dernière version, et de la même façon commence avec une citation de Byron tirée de *Childe Harold*: «Thy contrasted lake ... warns me, with its stillness, to forsake / Earth troubled waters for a purer spring» («Ton lac contrasté ... me conseille, par son calme, d'abandonner / Les eaux turbulentes de la terre pour une source plus pure»). Un ostinato rythmique d'un triolet et de deux duolets accompagne une mélodie des plus innocentes. Sans changement de clé ni de sujet, elle est suivie immédiatement par «Au bord d'une source». Le poème de Schiller décrit la source au début du jeu de la toute jeune nature. Il faut reconnaître que cette première version de l'un des morceaux de water music les plus charmants de Liszt contient beaucoup de complications techniques qui ont été résolues de façon plus subtile dans la version révisée.

«Les cloches de G*****» (Pourquoi Liszt avait-il souhaité cacher le nom de Genève? En tout cas, il l'a révélé dans la dernière version), dédié à Blandine, sa toute petite fille, est un poème plus large sur la nature. Dans la version révisée, Liszt n'a conservé qu'une brève section du morceau et lui en a ajouté une deuxième, nouvelle. Dans notre version originale, l'œuvre se développe plus complètement et un thème accessoire, écarté dans la dernière version, atteint un apogée passionné avant que le calme du soir ne soit restauré avec une décoration en filigrane.

«Vallée d'Oberman» est une œuvre inspirée par un roman écrit par celui auquel elle est dédiée, plutôt que par un lieu suisse particulier. Bien que la dernière version soit généralement considérée comme l'une des plus belles œuvres de Liszt, l'original est lui aussi digne d'intérêt. Le matériel thématique est plus ou moins le même, et une partie de la structure est semblable, mais d'autres événements prennent place dans un ordre différent, et plusieurs passages ont une coloration harmonique

inhabituelle. Liszt cite un très long passage du roman qui décrit le caractère de la scène alpine et de la musique folklorique. Bien que ce morceau particulier contienne seulement des thèmes originaux, la même préface pourrait s'appliquer à bon nombre des autres qui suivent.

« La chapelle de Guillaume Tell » contient sans aucun doute le son d'un cor alpin, mais son thème principal a pour origine un certain « Grand solo caractéristique d'apropos une chansonnette de Panséron », dont le manuscrit a été aperçu à une vente aux enchères de Sotheby à Londres en 1987, pour disparaître ensuite. La dernière version, qui partage avec la première une certaine grandeur, s'est débarrassée du cor alpin, et doit donc se passer de l'excellent coda qui en provenait.

Le premier tome conclut simplement avec le « Psaume de l'église à Genève », élaboration d'une mélodie de Louis Bourgeois (ap.1510–1561) avec en préface le début du psaume 42 : « Comme un cerf brame après des eaux courantes ... ». Comme pour « Lyon », ce morceau avait été exclu de la dernière version.

La simplicité désarmante des neuf morceaux intitulés *Fleurs mélodiques des Alpes* est souvent contredite par une écriture pour piano qui donne l'illusion d'être difficile, ce qui pourrait expliquer qu'on les ait pratiquement complètement négligés, bien qu'on y trouve amplement qui vaille la peine d'être écouté plus souvent. (Seulement deux de ces morceaux ont été conservés dans les *Années de pèlerinage*.) Comme si souvent chez Liszt, on ne peut guère distinguer entre une mélodie folklorique anonyme et un thème emprunté à une chanson populaire du temps, et ces morceaux semblent tous provenir de sources extérieures, dont on n'a pu identifier qu'un nombre restreint, parmi lesquels les chansons folkloriques, appels de cor etc ... et les Nos 5 et 8 qui viennent de mélodies composées par Huber. Le premier groupe de trois commence avec un morceau simplement ternaire, mais le

deuxième est un kaleidoscope de mélodies, révisées plus tard et combinées avec le deuxième thème de la *Fantaisie romantique* pour former *Le mal du pays (Nostalgia)*, alors que le troisième est devenu la *Pastorale* dans une version au rythme moins osé. L'ouverture du deuxième ensemble commence par le son du cor et une mélodie simple, mais la rapide section médiane est une marche mystérieuse avec des harmoniques hongroises à n'en pas douter. On trouve ensuite un morceau qui dépend lourdement du tremolo pour un effet plutôt d'opéra et un autre pot-pourri de chansons folkloriques qui pour on ne sait quelle raison inclut une polonaise. Le troisième ensemble commence avec un Allegretto martial qui alterne avec des thèmes plus délicats en trois temps. L'avant dernier morceau dérive entièrement d'un appel de cor. Le dernier est peut-être le plus intéressant ; même si certains de ses éléments sont suisses, une bonne partie de l'atmosphère est hongroise, et certaines des harmonies brutes ne sont pas sans évoquer le Liszt de presque un demi siècle plus tard.

Les trois paraphrases qui constituent le troisième volume ont d'abord apparu séparément avant que le recueil ne soit mis en forme pour être publié à la fin des années 1830. Le texte adopté ici est celui de *Liszt-Stiftung* (fonds d'archives) qui représente les dernières idées de Liszt (parmi les premières versions, on enregistrera ailleurs celle de *Trois Morceaux suisses* de 1877). Mis à part le fait que les thèmes sont dérivés de chants suisses composés par des artistes mineurs (Ferdinand Huber, 1791–1863, et Ernest Knop (mort en 1850), le style et la construction de l'ensemble peuvent se comparer à certaines fantaisies d'opéra plus longues. Il existe une certaine confusion à l'égard des titres de ces morceaux qui ont connu plusieurs éditions, avec des changements à chaque occasion ; le titre que nous avons retenu est conforme à la première édition de Haslinger de l'*Album d'un*

voyageur au complet. Le catalogue dans le dictionnaire de Grove mélange de façon curieuse plusieurs variantes, les versions révisées portent les titres révisés, et l'édition londonienne a même appelé les morceaux « Zurich », « Berne » et « Lucerne » ! Quand les morceaux ont été publiés séparément comme Opus 10, les titres en étaient : « Improvisata sur le ranz de vaches: Départ pour les Alpes (Aufzug auf die Alp) [qui devrait être, là comme ailleurs, 'Alpen'] » ; « Nocturne sur le 'Chant montagnard' (Bergliedchen) d'Ernest Knop » ; et « Rondeau sur le 'Ranz de chèvre' (Giessreigen) de Fred Huber ». Dans le « Ranz de vaches », la fanfare d'ouverture devient une mélodie sujette à beaucoup de variation, émaillée de deux autres mélodies et de leurs variantes, l'une dans un $\frac{2}{4}$ martial, l'autre dans un $\frac{3}{8}$ frénétique, à ce moment-là, bien éloigné de l'appel des bestiaux du titre. « Un soir dans les montagnes » est une chanson qui se développe à la perfection, interrompue par un orage colossal qui fait appel à toutes les astuces musicales de l'époque (non sans rappeler *Guillaume Tell*, l'opéra de Rossini, qui venait de sortir) avant le retour de la musique d'ouverture. Comme la première paraphrase, la troisième soumet un motif, en lui-même simple, à une grande variation, et bien que les chèvres puissent se déplacer plus vite que les vaches, leur appel n'en n'est pas moins poussé aux limites de la vélocité musicale.

La « Fantaisie romantique » date de la même période que la plupart de l'*Album d'un voyageur*, et son style est semblable à celui des *Fleurs mélodiques* mais beaucoup plus développé en longueur. La section d'ouverture repose sur le motif de quatre notes que l'on entend dans la première mesure, et un appel de vaches plaintif après le premier air ascendant. Cet appel est transformé en un Allegretto pastoral, et un second motif amène au premier véritable thème. Ce thème rappelle éventuellement le motif en quatre notes. Le deuxième thème, « la

nostalgie—Mal du pays » (qui ne vient pas du No 7b des *Fleurs mélodiques*, n'en déplaît à Humphrey Searle) est exposé en octaves avec un accompagnement d'accords répétés. A partir de là, le matériel musical est soumis à un développement très libre, improvisé, qui exploite une large gamme de couleurs. Bien sûr, ce commentaire est plutôt débridé et décousu, mais la pure originalité du morceau n'encourage pas une critique académique.

Les autres morceaux sont tout aussi obscurs et rares que les thèmes sur lesquels ils reposent, et nous remercions chaleureusement Serge Gut et Michael Short de leur contribution et de leurs recherches. Les morceaux en question ont été publiés ensemble en 1845 et ils semblent tous deux avoir été tirés de chants folkloriques. *Faribolo pastour* (caprice pastoral) est le titre d'une chanson de Jacques Jasmin (1798–1864) qui avait écrit en dialecte le poème *Françoumeto* en 1840, et peut-être inventé lui-même la mélodie ou sinon l'avait adaptée d'une chanson folklorique. Liszt avait rencontré Jasmin à l'occasion d'une tournée à Agen en septembre 1844, et improvisé à partir de la romance de Jasmin. Jasmin lui rendit la pareille en improvisant un poème qui fut publié plus tard, dédié à Liszt. *La chanson du Béarn* est une chanson folklorique du Béarn, originalement appelée « La haut sus las montagnes ». Sur la première page de la musique, le titre qui lui est attribué est « Pastorale du Béarn ». (Les deux morceaux ont été réimprimés par la British Liszt Society dans son journal en 1991.) La première, une ballade à l'harmonisation mélancolique, est soumise à des variations dans le style commun à nombre de transcriptions de chansons de Liszt, et la deuxième n'est sujette qu'à une seule variation, avec un coda facultatif, plein de trémolos et d'une nouvelle harmonie, qui est beaucoup trop bonne pour être ignorée.

LESLIE HOWARD © 1992
Traduction MARIANE ROSEL-MILES

Album d'un voyageur & ANDERE STÜCKE AUS DEN JAHREN, ALS LISZT IN FRANKREICH & DER SCHWEIZ REISTE

DAS ALBUM D'UN VOYAGEUR ist die erste wichtige veröffentlichte Sammlung der Werke aus der frühen Reifezeit Franz Liszts. Obwohl ein Großteil der Sammlung überarbeitet und der Rest unerklärlicherweise verworfen wurde, bleibt sie doch ein bedeutendes Werk, nicht nur wegen ihres gewagten Einfallsreichtumes, sondern auch weil sie in ihrer Mischung aus Originalwerken, Transkriptionen und Fantasien und ihrer Eingliederung volkstümlicher Melodien und Themen anderer Komponisten den kreativen Prozeß von Liszt verdeutlicht.

Liszts gesamtes Lebenswerk zeichnet sich durch seinen inneren Drang aus, im Gegensatz zur bewußten Entscheidung, von Anfang an einer bestimmten Norm zu folgen, durch den eigentlichen Kompositionprozeß und durch die Umwandlung von Melodien neue Formen zu finden. Die wenigen Stücke, deren Titel mit Ausnahme der einfachen Tänze und Märsche eine förmliche Struktur angeben, besitzen eine weit eigenständigere Form, als ihre Bezeichnung es vermuten läßt. Schon die Sinfonien *Faust* und *Dante*, die Sonate oder die Variationen von „Weinen, Klagen“ bestätigen dies. Natürlich will damit nicht gesagt werden, daß Liszts Einstellung zur Form plan- oder wahllos war. Vielmehr muß sie als anders als die klassischen Vorbilder angesehen werden, die er verschmähte. Diese „offene Form“, wie Alfred Brendel sie in seinem *Nachdenken über Musik* so treffend nannte, läßt sich zu Beginn in den drei *Apparitions*, in dem frühen Einzelstück *Harmonies poétiques et religieuses* sowie im gesamten *Album d'un voyageur* erkennen.

Die im Namen der Sammlung angedeutete Reise bezieht sich auf die Zeit, in der Liszt und die Gräfin Marie d'Agout als Paris flohen und sich in der Schweiz niederließen. Die Reise wurde aus dieser fragwürdigen Beziehung zu einem Mitglied des französischen Adels notwendig, und durch die darauffolgenden Schwang-

erschäften der Gräfin mit der Geburt der drei Kinder Blandine, Cosima und Daniel wurde sie zu einer sehr langen Reise. Liszt verbrachte fast zehn Jahre als gastierender Künstler und artistischer Vagabund. Damals, wie auch in seinem späteren Leben, hatte Liszt mit Ausnahme der zwölf Jahre als Kapellmeister in Weimar keinen festen Wohnsitz. Am Anfang war die Reise ein trauriger Schlupfwinkel für Liszt und Marie, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, sein Lesen und seine Literaturkenntnisse zu entwickeln. Zu dieser Zeit begann der musikalische Journalismus aus Liszts Feder zu strömen (zweifelloos mit Marius Hilfe) und jetzt war Liszt auch endlich in der Lage, seine kreativen Gedanken zu ordnen. Die Pläne für das *Album d'un voyageur* unterzogen sich einer Reihe von Permutationen, und im Vorwort zur endgültigen dreibändigen Ausgabe—die für die vorliegende Aufnahme den Grundtext bildet—werden Pläne für die Zukunft erwähnt. Um die Sache noch zu erschweren, wurden die einzelnen Teile des Werkes in verschiedenen Ausgaben mit unterschiedlichen Titeln bezeichnet. Eine Ausgabe bezeichnete es sogar als „Années de pèlerinage“ und die frühen ungarischen Werke sollten eine Fortsetzung der Serie sein. Um die Quellenangaben zu erleichtern, werden die Werke jedoch heute immer mit den hier verwendeten Titeln und Nummern bezeichnet.

Wir müssen uns erlauben, mit Bezug auf Liszts charakteristisch harte Beurteilung seines Werke anderer Meinung zu sein; es ist allgemein bekannt, daß diese Sammlung die Grundlage der späteren Sammlung *Première Année de pèlerinage—Suisse* ist und Liszt versuchte, die frühere Sammlung zu verschweigen. Er ging sogar so weit, daß er die Originaldruckplatten einiger Veröffentlichungen aufkaufte. Dafür, daß die ursprüngliche Sammlung erhalten bleiben sollte, gibt es viele Gründe. Die der späteren Sammlung entsprechenden Stücke

besitzen viele interessante Eigenschaften, die in der Revision fehlen; einige kürzere Stücke, die später übergangen wurden, sind einfach köstlich—sie besitzen eine kindliche Freude, die für Liszts weltliche Werke sehr ungewöhnlich ist. Mindestens ein frühes Meisterstück, „Lyon“, muß einfach gehört werden, und es wurde wahrscheinlich nur verworfen, weil sein Thema außerhalb der Schweizer Grenzen liegt. Außerdem findet sich der dritte Teil der früheren Sammlung viel später (1877) in einer überarbeiteten Form unter dem Titel „Trois Morceaux suisse“ wieder, was beweist, daß Liszt seine Meinung doch in gewissem Maße geändert hat.

Der erste Teil der Sammlung, *Impressions et poésies*, ist zweifellos der wichtigste und war auch als solcher beabsichtigt. In seinem eher blumigen Vorwort deutete Liszt an, daß die folgenden Teile leichteres volkstümliches Material enthielten (obwohl er zu diesem Zeitpunkt vorhatte, daß das Material viele verschiedene Länder darstellen sollte) und daß das poetische Ideal, das er anstrebte, zur Belustigung der wenigen und nicht der Massen dienen sollte. Der Satz beginnt mit einem im Jahre 1834 geschriebenen Stück, das durch den Arbeiteraufstand in Lyon inspiriert und dem Mentor Liszts, Abbé Félicité de Lammenais gewidmet war und als Vorwort den Arbeiterruf „Vivre en travaillant ou mourir en combattant“ („In der Arbeit leben oder im Kampf sterben“) besaß. Als kraftvoller, orchestralklingender Marsch ist das Werk aus einer einleitenden Fanfarenfigur und einer erweiterten Melodie streng konstruiert, die den gleichen marschartig punktierten Rhythmus aufweisen. Der Höhepunkt ist besonders bemerkenswert, denn er sieht das Schlafmotiv der Schlußszene in Wagners *Walküre* um etwa zwanzig Jahre voraus.

Die übrige Musik der Sammlung war größtenteils zwischen 1835 und 1836 in Genf komponiert worden. „Le Lac de Wallenstadt“ unterscheidet sich nur geringfügig von



LISZT IN 1838

der überarbeiteten Version und ist auch mit einem Zitat versehen, nämlich aus Byrons *Childe Harold* „thy contrasting lake ... warns me, with its stillness, to forsake / Earth's troubled waters for a purer spring“ („Dein gegensätzlicher See ... warnt mich, mit seiner Stille, den trüben Wassern der Erde für eine reinere Quelle zu entsagen“). Ein rhythmisches Ostinato aus einer Triole und zwei Duolen begleitet die einfachste aller Melodien. Ohne Änderung der Tonlage oder des Themas schließt sich unmittelbar das „Au bord d'une source“ an. Das Gedicht Schillers beschreibt den Frühling als Spielbeginn der jungen Natur. Zugegeben, diese erste Version eines der schönsten Wasserstücke enthält eine Reihe technischer Schwierigkeiten, die in der Bearbeitung einfühlsamer behandelt wurden.

„Les cloches de G*****“ (warum wollte Liszt den Namen der Stadt Genf verbergen?—in der überarbeiteten Version nannte er ihn doch) ist seinem Töchterchen Blandine gewidmet und ein erweitertes Naturgedicht. In der Bearbeitung behielt Liszt nur ein kurzes Stück des Werkes bei und ergänzte es mit einem neuen zweiten Teil. In dieser Originalversion wird das Material ausgiebiger entwickelt und ein untergeordnetes Thema, das in der zweiten Version nicht enthalten ist, schwillt zu einem feurigen Höhepunkt an, bevor mit einer filigranartigen Verzierung die Abendruhe wieder einzieht.

Liszt erhielt seine Inspiration für „Vallée d'Obermann“ aus einem Roman des Schriftstellers Senancourt und nicht aus einem bestimmten Schweizer Schauplatz. Zwar wird die spätere Version im allgemeinen als eines der feinsten Werke Liszts angesehen, doch ist die ursprüngliche Form nicht weniger interessant. Das thematische Material ist ungefähr das gleiche und auch die Struktur ist ähnlich. Jedoch sind einige Ereignisse anders angeordnet und mehrere Passagen nehmen eine ungewohnte harmonische Färbung an. Liszt beschreibt in einem

längeren Zitat aus dem Roman den Charakter der Alpenlandschaft und Volksmusik. Obwohl dieses Stück nur die ursprünglichen Themen enthält, könnte sich dasselbe Vorwort auch auf viele spätere Stücke beziehen.

Zwar ertönt in „La Chapelle de Guillaume Tell“ wirklich der Ruf eines Alpenhorns, doch wurde das Hauptthema aus einem unveröffentlichten und verworfenen *Grand solo caractéristique d'apropos une chansonette de Panséron* übernommen, dessen Handschrift im Jahre 1987 bei einer Auktion von Sotheby's in London auftauchte und deren Verbleib heute jedoch unbekannt ist. In der späteren Version mit der gleichen Großartigkeit der ersten wird auf das Alpenhorn verzichtet, besitzt daher also nicht den ausgezeichneten Coda, der daraus entstand.

Der erste Band kommt mit „Psaume—de l'église à Genève“—eine Bearbeitung einer Melodie von Louis Bourgeois (c1510–c1561) und dem Vorwort aus Psalm 42: „comme un cerf brame après des eaux courante ...“ („Wie der Hirsch nach den Wasserquellen dürstet ...“) zu einem schlichten Abschluß. Wie Lyon wurde auch dieses Stück nicht in die revidierte Sammlung aufgenommen.

Die verblüffende Einfachheit der neun Stücke mit dem Titel *Fleurs mélodiques des Alpes* steht meist im Widerspruch zu der täuschenden technischen Schwierigkeit des Klavierspiels, was sicher auch die Ursache für die fast vollkommene Vernachlässigung dieser Stücke ist—doch besitzen sie genug an Material, das ein öfteres Anhören gerechtfertigt wäre. (Nur zwei dieser Stücke wurden für die *Années de pèlerinage* erhalten.) Wie so oft bei Liszt vorkommt, ist zwischen einer anonymen Volksmelodie und dem einem bekannten Kunstlied des Tages entnommenen Thema keine genaue Abgrenzung zu finden, und diese Stücke scheinen alle auf größeren Quellen zu beruhen, von denen nur einige als Volkslied, Hornrufe und ähnliche identifiziert werden können—Nummern 5 und 8 stammen von Melodien von

Huber. Die erste der drei Gruppen beginnt mit einem in einfacher dreiteiliger Form geschriebenen Stück, die zweite ist jedoch ein kompliziertes Kaleidoskop von Melodien, das später überarbeitet und mit dem zweiten Thema der *Fantaisie romantique* zum *Le mal du pays* (*Nostalgie*) verbunden wurde. Die dritte Gruppe wurde das Pastorale in einer rhythmisch weniger gewagten Überarbeitung. Die eröffnende Nummer der zweiten Gruppe beginnt mit einem Hornruf und einer schlichten Melodie, der schnelle mittlere Teil ist jedoch ein geheimnisvoller Marsch mit deutlich ungarischen Untertönen. Dann folgt ein für eine eher opernhafte Wirkung stark auf dem Tremolo beruhendes Stück und ein weiteres Volkslied-Potpourri, das aus irgendeinem Grund auch eine Polonaise enthält. Die dritte Gruppe wird mit einem marschartigen Allegretto eingeleitet, das sich mit zierlicheren Themen im Dreiertakt abwechselt. Das vorletzte Stück stammt ausschließlich von einem Hornruf ab, und das letzte ist vielleicht das interessanteste, denn während ein Teil des Materials schweizerischen Ursprungs ist, so ist die Stimmung doch hauptsächlich ungarisch, und einige der rohen Harmonien erinnern an den Liszt von fast einem halben Jahrhundert später.

Die drei Paraphrasen, aus dem sich der dritte Band zusammensetzt, war zuerst separat herausgegeben worden, bevor die endgültige Fassung der Sammlung zur Veröffentlichung gegen Ende des Jahres 1830 festgelegt wurde. Hier wurde dem Text der *Liszt-Stiftung* nachgegangen, die die letzten Überlegungen Liszts wiedergeben (über diese ersten Versionen; die Bearbeitungen von 1877, *Trois Morceaux suisses*, sind an anderer Stelle aufgezeichnet). Mit Ausnahme der Tatsache, daß die Themen auf Schweizer Kunstliedern in Vergessenheit geratener, unbedeutender Komponisten wie Ferdinand Huber (1791–1863) und Ernest Knop (gest. 1850) beruhen, sind Stil und Struktur des Satzes mit

einigen der längeren Opernfantasien vergleichbar. Über die Titel dieser Stücke bestehen einige Unklarheiten, denn sie wurden in verschiedenen Editionen herausgegeben, die alle ihre eigenen Änderungen durchführten. Die hier angegebene Titel stimmen mit denen von Haslingers erster Edition des vollständigen *Album d'un voyageur* überein. Im Katalog von Groves Lexikon findet sich ein merkwürdiges Durcheinander der verschiedenen Versionen: die überarbeiteten Versionen besitzen überarbeitete Titel, und die Londoner Ausgabe bezeichnete die Stücke sogar als „Zürich“, „Bern“ und „Luzern“! Als die Stücke separat als Opus 10 herausgegeben wurden, besaßen sie die Titel „Improvisata sur le ranz de vaches: Départ pour les Alpes (Aufzug auf die Alp) [was hier und anderswo eigentlich „Alpen“ heißen müßte] de Ferd Huber“; „Nocturne sur le ‘Chant montagnard’ (Bergliedchen) d’Ernest Knop“; und „Rondeau sur le ‘Ranz de chèvre’ (Geißreigen) de Ferd Huber“. Im „Ranz de vaches“ verwandelt sich die Eröffnungsfanfare in eine viel veränderte Melodie, die von zwei weiteren Melodien und ihren Varianten, die eine im $\frac{2}{4}$ -Marschrhythmus, die andere im lebhaften $\frac{6}{8}$ -Takt, durchzogen ist—mittlerweile weit entfernt vom Viehruf des Titels. „Un soir dans les montagnes“ ist ein wunderschön ausgearbeitetes Lied, das von einem kolossalen Sturm unterbrochen wird, der alle musikalischen Kunstgriffe der Zeit einsetzte (besonders in Anklang an die damals nagelneue Rossini-Oper *Wilhelm Tell*), bevor die Eröffnungsmelodie wiederkehrt. Wie in der ersten Paraphrase wird auch in der dritten ein schlichtes Motiv großer Veränderungen unterzogen und, weil Geißen ja schneller als Kühe laufen können, wird ihr Ruf bis zu den äußersten Grenzen der musikalischen Geschwindigkeit getrieben.

Die *Fantaisie romantique* stammt aus der gleichen Zeit wie der Großteil des *Album d'un voyageur* und ihr Stil ähnelt dem der *Fleurs mélodiques*, allerdings wesent-

lich länger. Der Anfang basiert auf dem Viernotenmotiv des ersten Taktes und einem klagenden Kuhruf nach dem ersten Trara. Der Kuhruf wird in ein pastorales Allegretto umgewandelt und eine zweite Fanfare leitet das erste richtige Thema ein. Dieses Thema wiederholt schließlich das Viernotenmotiv. Das zweite Thema mit der Bezeichnung „La nostalgie—Mal du pays“ (das, ohne Humphrey Searle nahetreten zu wollen, nicht von Nummer 7b der *Fleurs mélodiques* stammt) ist in Oktaven mit wiederholter Akkordbegleitung geschrieben. Danach wird das gesamte Material einer sehr freien, improvisatorischen Entwicklung unterzogen, die sich eines großen Farbbereiches nutzbar macht. Zweifellos ist dies alles ein wenig wild und weitschweifig, doch müßte die reine Originalität des Stückes jede akademischen Kritik zum Schweigen bringen.

Die übrigen Stücke sind so unbekannt und selten wie die Themen, auf die sie sich stützen, und unser Dank geht an Serge Gut und Michael Short für deren Beitrag aus ihren Forschungen. Die Werke wurden im Jahre 1845 zusammen herausgegeben und beide scheinen auf

Volksliedern zu beruhen. *Faribolo pastour* („Pastorale Launen“) ist der Titel eines Liedes von Jacques Jasmin (1798–1864), der 1840 das Dialektgedicht *Françoumeto* schrieb und die Melodie entweder selbst erfunden oder von einem Volkslied abgewandelt hatte. Liszt lernte Jasmin im September 1844 bei einer Reise durch Agen kennen und extemporierte über Jasmins Romanze. Jasmin erwiderte das Kompliment mit einem improvisierten Gedicht, das später mit einer Widmung an Liszt veröffentlicht wurde. Das *Chanson du Béarn* ist ein Bearneser Volkslied „La haüt sus las mountagnes“ („Hoch oben in den Bergen“). Auf der ersten Notenseite wird der Titel als „Pastorale du Béarn“ angegeben. (Beide Werke wurden 1991 im Journal der britischen Liszt-Gesellschaft nachgedruckt.) Das erste Stück, eine Ballade mit der wehmütigsten Harmonisierung, wird verschiedenen Variationen in der Art der Liedertranskriptionen Liszts unterzogen, und dem zweiten wird nur eine Variation und ein wahlweise zu spielender Coda—voller Tremolos und neuer Harmonien—gegeben, der viel zu gut ist, um weggelassen zu werden.

LESLIE HOWARD © 1992
Übersetzung MECKIE HELLARY

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 16–20 March 1992
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCH
Front illustration: *Castle on a stream* (1820)
by Karl Friedrich Schinkel (1781–1841)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Album d'un voyageur

and other pieces from Liszt's years of travel in France and Switzerland

COMPACT DISC 1

[68'48]

- [1] **Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses** S157 (1836) [8'01]

ALBUM D'UN VOYAGEUR S156 (1834–1838) *first complete recording*

I *Impressions et poésies* [50'43]

- [2] 1 Lyon [6'58]
 [3] 2a Le Lac de Wallenstadt [2'51]
 [4] 2b Au bord d'une source [4'41]
 [5] 3 Les cloches de G***** [11'54]
 [6] 4 Vallée d'Obermann [14'02]
 [7] 5 La chapelle de Guillaume Tell [7'08]
 [8] 6 Psaume [2'58]

COMPACT DISC 2

[73'24]

II *Fleurs mélodiques des Alpes* [35'23]

- [1] 7a Allegro [1'45]
 [2] 7b Lento [4'16]
 [3] 7c Allegro pastorale [2'48]
 [4] 8a Andante con sentimento [4'20]
 [5] 8b Andante molto espressivo [7'10]
 [6] 8c Allegro moderato [3'22]
 [7] 9a Allegretto [3'55]
 [8] 9b Allegretto [3'10]
 [9] 9c Andantino con molto sentimento [4'03]

III *Paraphrases* [28'21]

- [10] 10 Ranz de vaches [de F. Huber]—Aufzug auf die Alp—Improvisata [10'41]
 [11] 11 Un soir dans les montagnes [de Knop]—Nocturne pastorale [11'02]
 [12] 12 Ranz de chèvres [de F. Huber]—Allegro finale [6'27]

- [13] **Faribolo pastour**—*Chanson tirée du poème de Françonetto de Jasmin* S236/1 (1844) [4'33]

- [14] **Chanson du Béarn** S236/2 (1844) [5'01]

LESLIE HOWARD piano



Liszt

*Première Année de pèlerinage—Suisse
Trois Morceaux suisses*

LESLIE HOWARD

hyperion

AS WITH THE HUNGARIAN RHAPSODIES and the 'Transcendental' and 'Paganini' Études, the music of the first and second *Années de pèlerinage* was the product of careful reworking, during Liszt's Weimar years, of music which he originally composed during his time as a travelling concert artist. With the exceptions of *Orage* and *Eglogue*, all of the music in this programme derives from pieces in the *Album d'un voyageur* (see Volume 20 of this series), with alterations great and small. The original collection, which Liszt later tried to suppress, runs for just short of two hours and was never likely to have been performed as a programme in itself. It contains three books: *Impressions et poésies*, *Fleurs mélodiques des Alpes* and *Paraphrases*. For the first instalment of the new collection of *Années de pèlerinage* (this title had also appeared in one of the early printings of part of the *Album d'un voyageur*) Liszt selected five pieces from the first book, two from the second, a theme from his *Fantaisie romantique* (also in Volume 20) and added two further works in an entirely rearranged programme. The dating of the set as a whole is complicated: *Eglogue* was written in 1836 but was not utilized in the earlier collection; *Orage* was newly written in 1855. The pieces taken over from the *Album* date from 1835/6, and their revisions were made between 1848 and 1854. The whole new volume appeared in 1855.

Liszt's *Années de pèlerinage—Première année—Suisse* ('Years of Travel—First Year—Switzerland') stands as one of the most important productions from his Weimar years—the years of his real coming of age as a composer of international stature. It begins, appropriately, with homage to Switzerland's most famous legend: *Chapelle de Guillaume Tell* ('William Tell's chapel') is a reworking of the similarly named piece in the *Album*, but is altogether starker in texture. The original page of introduction is replaced with three striking bars of expanding

chords, which also furnish the material for the completely recomposed coda. The middle section is also entirely new, and evokes the sound of the alpenhorn, but the principal thematic material is happily retained, as is the knightly motto at the head of the score: 'Einer für Alle—Alle für Einen' ('One for all, all for one').

Lines from Byron (*Childe Harold's Pilgrimage*) precede *Au lac de Wallenstadt* ('At the Wallenstadt Lake'):

... thy contrasted lake,
With the wild world I dwellt in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.

This delicate little piece is taken over almost unaltered from the earlier version.

Pastorale is a rethinking of the third of the *Fleurs mélodiques des Alpes*. The central episode is removed, and the springing bass of the main theme is new, whereas the boisterous leaps which originally accompanied the second theme have been much chastened. The tonality has also changed from G major to E major.

'In säuselnder Kühle / Beginnen die Spiele / Der jungen Natur' ('In the whispering coolness begins young nature's play') writes Schiller in his poem *Der Flüchtling* ('The Fugitive'), which passage is quoted by Liszt at the head of *Au bord d'une source* ('By a spring'). In the earlier version, the technical hurdles almost detract from the simplicity of the intended depiction of freshly springing waters; Liszt's new arrangement of the material, at once more subtle and presenting technical problems more charming than intractable, has rightly made this version one of his best loved works.

Byron's *Childe Harold* provided Liszt with another poem to introduce *Orage* ('Storm'):

But where of ye, O tempests! is the goal?
Are ye like those within the human breast?
Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?

Several commentators have rightly remarked the similarity of the defiant opening to that of the early *Malédiction* concerto for piano and strings. Although Liszt invented memorable musical representations of many a storm—and there are several examples in the present programme—he was never so relentless and single-minded in his work as in this fine piece, almost a study, in the best sense, and unequalled in its balanced account of grandeur and fury.

Vallée d'Obermann ('Obermann's Valley') is another of Liszt's finest works, and Liszt himself excused its inclusion in a collection of Swiss impressions by pointing out that the French novel (Senancour's *Obermann*) which inspired it was set in Switzerland. The many changes between the two versions of the work (which Liszt also arranged for piano trio in his last years, adding the title *Tristia* to the final version) are too numerous to detail here: much of the material is similar, if the order of the form is different, but here the added rhetorical gestures pace the work better. The original two-page preface from Senancour is reduced to a dozen lines—'Que veux-je? Que suis-je? Que demander à la nature? ...' ('What do I want? What am I? What to ask of nature? ...'), and a further nine lines from *Childe Harold* introduce this powerful piece:

Could I embody and unbosom now
That which is most within me,—could I wreak
My thoughts upon expression, and thus thro'w
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,
All that I would have sought, and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe—into one word,
And that one word were Lightning, I would speak;
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

If the flattery of imitation were anything to go by, then Tchaikovsky certainly admired *Vallée d'Obermann*

sufficiently when he appropriated its main theme for Lensky's aria in *Yevgeny Onegin*.

Significantly, the very next stanza of *Childe Harold* introduces *Eglogue*:

The morn is up again, the dewy morn,
With breath all incense, and with cheek all bloom,
Laughing the clouds away with playful scorn,
And living as if the earth contain'd no tomb,— ...

A more fresh-faced piece of Liszt would be hard to imagine, and its delicate simplicity makes a perfect foil for the previous piece. (Tchaikovsky echoes this work in his well-known *Troïka*, Opus 37bis/11.)

Le mal du pays (*Heimweh*) ('Nostalgia / homesickness') is a splendid example of Liszt's ability to make a work sound like a free improvisation whilst subjecting it to quite tight control. The success of this brooding piece is all the more impressive for the varied provenance of its themes: most of the material is adapted from the second of the *Fleurs mélodiques*, and a further melody is taken from the *Fantaisie romantique*. The work is prefaced by a vast quotation from the 'Troisième fragment' of Senancour's *Obermann*: 'De l'expression romantique, et du ranz des vaches' ('on Romantic expression, and the Swiss pastoral melody employed in the calling of the cows')—'Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries; le romantique suffit seul aux âmes profondes, la véritable sensibilité ...' ('The Romanesque attracts those of lively and florid imagination; the Romantic satisfies only profound souls, real sensitivity ...').

Liszt brings the Swiss book of his *Années* to a balanced conclusion with *Les cloches de Genève—Nocturne* ('The Bells of Geneva'), which is based on the first part only of the much longer *Les cloches de G****** of the *Album d'un voyageur*. For some reason, Liszt discarded the greater part of that marvellous meditation, but, in compensation, he added a second section to the revised

work, introducing an inspired and uplifting melody, first quietly and then with full-blooded passion, before taking his leave with the return of the distant bells.

When Liszt assembled the second of the *Années*, he prepared soon afterwards a supplementary volume of lighter works—*Venezia e Napoli*. In both of these volumes he again included revisions of much earlier pieces. Although he did not specifically indicate it, it seems only just to include in the apposite place to the first *Année* the **Trois Morceaux suisses** ('Three Swiss Pieces')—the revisions of the three *Paraphrases* which formed the third book of the original *Album d'un voyageur*. Like *Venezia e Napoli*, these three pieces are based on themes by other composers, in this case Swiss art songs by Ferdinand Huber (1791–1863) and Ernest Knop (d1850), and, although they are somewhat larger than the supplement to the Italian collection, they make a pleasing valediction to their greater companion volume in much the same way. In the Swiss case, Liszt waited just on forty years before issuing the revised versions of the three early paraphrases, whose titles, meanwhile had also changed somewhat.

The *Ranz de vaches* (there is simply no cognate for 'ranz' in English: it is the generic title of the melodies improvised by Swiss herdsmen—whether of cows, as in this piece, or of goats, as in the third—played on the alpenhorn or sung) is a slightly reworked version of the first *Paraphrase* in the *Album*, with a much shortened finale. The youthful exuberance remains but some exaggeration is tempered.

As in the earlier set, the second piece, *Un soir dans la montagne* ('An evening in the mountains'), emerges as musically the finest. The outer sections have been subtly rewritten in this second version. As before, the central section depicts a violent storm, but in the revision there is more subtlety in the arrangement of the material, the storm is shorter, and the transition at the recapitulation is new.

The final piece must have pleased Liszt from the beginning, for, even forty years on, he did not feel the need to make more than a few tiny alterations to his original conception, except at the very last bars, where a more unified coda replaces the original brief outburst.

LESLIE HOWARD © 1996

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

AL'INSTAR DES RAPSDIES HONGROISES, des *Études d'exécution transcendante* et des *Grandes études d'après Paganini*, la musique des première et deuxième *Années de pèlerinage* fut le fruit d'une réécriture soignée, effectuée par Liszt durant les années qu'il passa à Weimar, des œuvres initialement composées dans sa période de concertiste itinérant. Excepté *Orage* et *Eglogue*, tous les morceaux de ce programme proviennent de l'*Album d'un voyageur* (voir le Vol. 20 de cette série), avec des altérations plus ou moins importantes. Le recueil original, que Liszt tenta par la suite de détruire, dure à peine deux heures et n'a probablement jamais été interprété comme un programme en soi. Il comprend trois livres : *Impressions et poésies*, *Fleurs mélodiques des Alpes* et *Paraphrases*. Pour le premier fascicule de son nouveau recueil des *Années de pèlerinage* (ce titre avait également été celui d'une partie de l'*Album d'un voyageur*, dans une de ses premières éditions), Liszt choisit cinq pièces du premier livre, deux du second, plus un thème de sa *Fantaisie romantique* (aussi dans le Vol. 20) et assortit le tout de deux autres morceaux, dans un programme totalement réarrangé. La datation du corpus est globalement complexe : bien qu'écrit en 1836, *Eglogue* ne fut pas utilisé dans le recueil antérieur, tandis qu'*Orage* fut tardif (1855). Quant aux pièces reprises de l'*Album*, elles furent composées en 1835/6 et révisées entre 1848 et 1854. Enfin, le nouveau volume parut in extenso en 1855.

Années de pèlerinage—Première année—Suisse de Liszt se présente comme une des plus importantes productions de ses années de Weimar—années de sa véritable majorité en tant que compositeur d'envergure internationale. L'œuvre débute, avec à propos, par un hommage à la plus célèbre légende suisse, la *Chapelle de Guillaume Tell*, réécriture beaucoup plus austère d'un morceau de l'*Album* intitulé à l'identique. La

page d'introduction originale est remplacée par trois mesures frappantes d'accords qui se développent et fournissent aussi le matériau à la coda, totalement recomposée. La section centrale, elle aussi entièrement nouvelle, évoque le son du cor des Alpes, mais le matériau thématique principal est conservé avec bonheur, à l'exemple de la chevaleresque maxime finale de la partition : « Einer für Alle—Alle für Einen » (« Un pour tous, tous pour un »).

Des vers de Byron (*Le pèlerinage de Childe Harold*) précèdent *Au lac de Wallenstadt* :

... ton lac contrasté,
Avec le monde sauvage où je demurai, est une chose
Qui me prévient, par son immobilité, d'éviter
Les eaux troublées de la terre pour une source plus pure.

Cette petite pièce délicate est la reprise, presque inaltérée, de la version antérieure.

Pastorale est une révision du troisième morceau des *Fleurs mélodiques des Alpes*. L'épisode central a été supprimé et la basse sautillante du thème principal est nouvelle tandis que les bonds tumultueux qui accompagnaient originellement le second thème ont été très réfrénés. La tonalité a, elle aussi, changé, passant du sol majeur au mi majeur.

« In säuselnder Kühle / Beginnen die Spiele / Der jungen Natur » (« Dans la fraîcheur bruisante débutent les jeux de la jeune nature »), écrit Schiller dans son poème *Der Flüchtling* (« Le fugitif »)—passage que Liszt cite en tête de *Au bord d'une source*. Dans la première version, les obstacles techniques en viennent presque à réduire la simplicité de la peinture d'eaux fraîchement bondissantes. D'emblée plus subtil, avec des problèmes techniques plus charmants qu'inextricables, le nouvel arrangement de Liszt fit, ajuste titre, de cette version une de ses œuvres les plus appréciées.

Le *Childe Harold* de Byron fournit à Liszt un autre poème pour introduire *Orage* :

Mais où de vous, ô tempêtes, est le dessein ?

Etes-vous comme celles en le sein humain ?

Où trouvez-vous, finalement, comme les aigles, quelque nid élevé ?

Plusieurs commentateurs ont, à raison, noté la similitude entre l'ouverture défiante de ce morceau et celle de *Malediction*, un concerto ancien pour piano et cordes. Bien qu'il conçût de mémorables représentations musicales de quantité d'orages—et le présent programme en recèle plusieurs—Liszt ne se révéla jamais aussi implacable et résolu que dans cette belle pièce, presque une étude au meilleur sens du terme, inégalée dans sa vision équilibrée entre grandeur et furie.

La *Vallée d'Obermann* est également une des plus belles œuvres de Liszt, qui s'excusa de l'avoir incluse dans un recueil d'impressions suisses en précisant que le roman français qui l'avait inspirée (*Obermann* de Senancour) se déroulait en Suisse. Les nombreux changements intervenus entre les deux versions de l'œuvre (que Liszt arrangea aussi dans ses dernières années pour trio avec piano, ajoutant le titre *Tristia* à la version finale) sont trop nombreux pour pouvoir être détaillés en ces lignes : une grande partie du matériau est identique, avec un ordre formel différent, mais dans la présente version, les ajouts de gestes rhétoriques règlent mieux le rythme de l'œuvre. La préface originale, de deux pages, de Senancour, est réduite à une douzaine de lignes—« Que veux-je ? Que suis-je ? Que demandera la nature ? ... », tandis que neuf autres vers extraits du *Childe Harold* introduisent cette pièce puissante :

Pourrais-je exprimer et confesser maintenant

Ce qui est le plus en moi—pourrais-je faire sourdre

Mes pensées en expression, et ainsi jeter

Ame, cœur, esprit, passions, sentiments, forts ou faibles,

Tout ce que j'aurais cherché, et tout ce que je recherche,

Porte, connais, ressens et même respire—en un mot,

Et ce mot serait Illumination, dirais-je ;

Mais en l'état présent, je vis et meurs sans être entendu,

Avec une pensée absolument aphone, que je rengaine telle une épée.

S'il faut se fier à la flatterie de l'imitation, Tchaïkovski devait assez admirer la *Vallée d'Obermann* puisqu'il s'en appropriait le thème principal pour l'air de Lenski, dans son *Eugène Onéguine*.

Fait significatif, la stance suivante du *Childe Harold* introduit *Eglogue* :

Le matin est à nouveau levé, le matin humide de rosée,

Avec une haleine toute d'encens, et des joues toute de fleurs,

Se riant des nuages d'un dédain espiègle,

Et vivant comme si la terre ne recelait pas de tombe ...

La simplicité délicate de cette pièce—difficile d'imaginer œuvre de Liszt davantage tournée vers la fraîcheur—met en valeur le morceau précédent. (Tchaïkovski fait écho à cette composition dans son célèbre *Troïka*, Op. 37 bis/11).

Le mal du pays (Heimweh) est un superbe parangon de la capacité lisztienne à faire sonner une œuvre comme une improvisation libre, tout en la soumettant à un contrôle des plus stricts. La réussite de cette pièce menaçante est encore plus impressionnante au vu de la provenance diverse de ses thèmes : l'essentiel du matériau est adapté de la deuxième pièce des *Fleurs mélodiques* tandis qu'une autre mélodie provient de la *Fantaisie romantique*. L'œuvre a pour préface une vaste citation du «Troisième fragment» de l'*Obermann* de Senancour, «De l'expression romantique, et du ranz des vaches» : «Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries ; le romantique suffit seul aux âmes profondes, la véritable sensibilité ... ».

Liszt amène le livre suisse de ses *Années* à une conclusion équilibrée avec *Les cloches de Genève*—

Nocturne, pièce uniquement fondée sur la première partie d'un morceau plus long, *Les cloches de G*****, extrait de *l'Album d'un voyageur*. Pour une quelconque raison, Liszt renonça, dans l'œuvre révisée, à la majeure partie de cette merveilleuse méditation mais ajouta, en guise de compensation, une seconde section—introduisant une mélodie inspirée et édifiante, avec douceur d'abord, puis avec une passion vigoureuse, avant de prendre congé au son des cloches lointaines, de retour.

Peu après avoir réuni le second volet des *Années*, Liszt prépara un volume supplémentaire d'œuvres plus légères : *Venezia e Napoli*. Chacun de ces recueils inclut à nouveau des révisions de quantité d'œuvres antérieures. Bien que rien ne l'indiquât spécifiquement, inclure pertinemment les **Trois Morceaux suisses**—révisions des trois *Paraphrases* qui constituent la troisième pièce de *l'Album d'un voyageur* original—à la première *Année* ne semble que justice. À l'imitation de *Venezia e Napoli*, ces trois pièces reposent sur des thèmes d'autres compositeurs, en l'occurrence des chansons savantes suisses de Ferdinand Huber (1791–1863) et d'Ernest Knop (mort en 1850). Et bien qu'un peu plus volumineuses que le supplément du recueil italien, toutes trois sont un adieu agréable à leur pendant, plus grandiose, presque à l'identique. Dans le cas suisse, Liszt attendit exactement quarante ans avant de publier une version révisée des trois

premières paraphrases, dont les titres avaient quelque peu changé entre-temps.

Le *Ranz de vaches* (« ranz » est le terme générique désignant les mélodies improvisées par les gardiens suisses—que ce soit de vaches, comme dans cette pièce, ou de chèvres, comme dans la troisième—jouées au cor des Alpes ou chantées) est une version légèrement retravaillée de la première des *Paraphrases* de *l'Album*, avec un final extrêmement accourci. L'exubérance juvénile demeure, bien qu'une certaine exagération ait été tempérée. Comme dans le corpus antérieur, la deuxième partie, intitulée *Un soir dans la montagne*, se révèle la plus belle musicalement. Cette seconde version offre des sections extrêmes subtilement réécrites. Quant à la section centrale, elle dépeint toujours un orage violent, mais l'arrangement du matériau présente plus de finesse, l'orage est plus court cependant que la transition à la récapitulation est nouvelle.

Le dernier morceau dut immédiatement séduire Liszt, qui ressentit juste le besoin, même quarante ans plus tard, d'effectuer de minuscules altérations par rapport au concept initial, excepté dans les toute dernières mesures, où une coda plus unifiée remplace la brève explosion originelle.

LESLIE HOWARD © 1996
Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

GLEICH DEN UNGARISCHEN RHAPSODIEN, den „Transzendentalen“ und „Paganini“ Etüden, war die während Liszts Weimarer Jahre entstandene Musik der ersten und zweiten *Années de pèlerinage* das Ergebnis sorgfältiger Überarbeitung von Musik, die er ursprünglich während seiner Zeit als reisender Konzertpianist komponiert hatte. Mit Ausnahme von *Orage* und *Eglogue* stammt die Musik dieser Reihe, mit großen und kleinen Änderungen versehen, von Stücken des *Album d'un voyageur* (Teil 20 dieser Serie). Die Originalsammlung, deren Veröffentlichung Liszt später zu verhindern versuchte, hat eine Spieldauer von eben unter zwei Stunden, und es scheint unwahrscheinlich, daß sie je als ein alleiniges Programm aufgeführt wurde. Sie besteht aus drei Büchern: *Impressions et poésies*, *Fleurs mélodiques des Alpes* und *Paraphrases*. Für die erste Fortsetzung der neuen Sammlung der *Années de pèlerinage* (dieser Titel war auch in einer der frühen Ausgaben von einem Teil des *Album d'un voyageur* erschienen) wählte Liszt fünf Stücke aus dem ersten Buch, zwei aus dem zweiten, eine Melodie aus seiner *Fantaisie romantique* (auch in Teil 20) und fügte diesen in einer völlig umgestellten Reihe zwei weitere Arbeiten hinzu. Das zeitliche Einordnen dieser Reihe als Ganzes ist schwierig: *Eglogue* war 1836 komponiert worden, wurde jedoch in die frühere Sammlung nicht aufgenommen und *Orage* war 1855 gerade erst neu geschrieben worden. Die Werke, die vom *Album* übernommen wurden, gehen in die Jahre 1835/36 zurück und ihre Überarbeitung wurde zwischen 1848 und 1854 vorgenommen. Die komplette neue Ausgabe erschien 1855.

Liszts *Années de pèlerinage—Première année—Suisse* („Jahre der Reisen—Erstes Jahr—Die Schweiz“) bildet eines der wichtigsten Werke seiner Weimarer Jahre—der Jahre, in denen er zu einem Komponisten internationaler Größe heranreifte. Es beginnt recht

passend mit einer Hommage an die berühmteste Legende der Schweiz: *Chapelle de Guillaume Tell* (Kapelle des Wilhelm Tell) ist die Überarbeitung eines Werkes mit ähnlichem Titel aus dem *Album*, die jedoch von ihrer Struktur her im großen und ganzen schlichter ist. Die ursprüngliche Einführungsseite ist mit drei eindrucksvollen Takten erweiternder Akkorde ersetzt worden, die auch das Material für die völlig umkomponierte Koda liefern. Auch der mittlere Teil ist vollkommen neu, und beschwört den Klang des Alphorns herauf, und das thematische Hauptmaterial, sowie das ritterliche Motto „Einer für Alle—Alle für Einen“ am Anfang der Partitur, werden aufrecht gelungene Art und Weise beibehalten.

Zeilen von Byron (*Childe Harolds Pilgrimage*) gehen dem *Au lac de Wallenstadt* („Am See Wallenstadts“) voran:

... deinen spiegelnden See.

In der wilden Natur, in der ich weilte, ist etwas,

Das mich warnt, mit seiner Unbewegtheit, den trüben

Wassern der Welt zu entsagen, für eine reinere Quelle.

Dieses zarte kleine Stück ist fast unverändert von der früheren Version übernommen worden.

Pastorale ist ein Überdenken des dritten Stücks der *Fleurs mélodiques des Alpes*. Das Mittelstück ist herausgenommen worden, und der springende Baß der Hauptmelodie ist neu, während die ungestümen, ursprünglich die zweite Melodie begleitenden Sprünge nun wesentlich lebendiger klingen. Auch die Tonart ist von G-Dur zu E-Dur verändert worden.

„In säuselnder Kühle / Beginnen die Spiele / Der jungen Natur“ schreibt Schiller in seinem Gedicht *Der Flüchtling*, eine Passage, die Liszt zu Beginn des *Au bord d'une source* („An einer Quelle“) zitiert. In der früheren Version beeinträchtigen die technischen Hürden beinahe die Schlichte der beabsichtigten Schilderung frisch entsprungener Wasser; Liszts neue Bearbeitung des

Materials, auf einmal subtiler und die technischen Schwierigkeiten eher bezaubernd als unbändig darstellend, verdient zu Recht das Attribut einer seiner bestelltesten Arbeiten.

Byrons *Childe Harold* versorgte Liszt nochmals mit einer Einleitung, dieses Mal für *Orage* („Sturm“):

Aber wo, O ihr Stürme! ist das Ziel?
Sind sie wie jene in der menschlichen Brust?
Oder finden sie, auf die Dauer, wie die Adler, ein hohes Nest?

Viele Kritiker haben zu Recht die Ähnlichkeit der herausfordernden Eröffnung mit jener des frühen Konzerts für Klavier und Streicher, *Malédiction*, bemerkt. Obgleich Liszt denkwürdige musikalische Darstellungen manch eines Sturmes schuf—und es werden in der gegenwärtigen Reihe einige Beispiele gegeben—war er in seinen Arbeiten nie so unnachgiebig und zielstrebig wie in diesem Werk, das im besten Sinne beinahe eine Studie ist, und von seiner ausgeglichenen Darstellung der Pracht und Wut her kaum seinesgleichen findet.

Vallée d'Obermann („Obermanns Tal“) ist ein weiteres von Liszts feinsten Werken, und Liszt selbst entschuldigte das Aufnehmen des Stücks in eine Sammlung Schweizer Impressionen, indem er unterstrich, daß der französische Roman (Senancours *Obermann*), der ihn inspiriert hatte, sich in der Schweiz abspielte. Die vielen Änderungen zwischen den beiden Versionen des Stücks (das Liszt während seiner letzten Jahre auch für Klaviertrio umschrieb und ihm in seiner letzten Version den Titel *Tristia* hinzufügte) sind zu vielzählig, als daß sie hier näher erläutert werden könnten: das Material ist weitgehend ähnlich, wenn auch die formale Reihenfolge geändert ist, jedoch verleihen die zugefügten rhetorischen Gesten dem Stück hier ein besseres Tempo. Das ursprüngliche zweiseitige Vorwort von Senancour ist auf ein Dutzend Linien reduziert worden—„Que veux-je?

Que suis-je? Que demander à la nature? ...“ („Was will ich? Was bin ich? Was von der Natur verlangen? ...“), und weitere neun Zeilen aus dem *Childe Harold* leiten das ausdrucksvolle Stück ein:

Könnte ich nun verkörpern und offenbaren
was in mir am meisten ist,—ließe ich,
meine Gedanken über den Ausdruck heraus, und würde somit
Seele, Herz, Verstand, Leidenschaft, Gefühle, stark und schwach,
all das, das ich suchte, und das ich suche,
ertragen, wissen, fühlen und doch atmen—in ein Wort.
Und das eine Wort wäre Blitz. Ich spräche:
Aber wie es ist, lebe ich und sterbe ungehört
Mit einem stimmlosesten Gedanken, ihn in die Scheide
steckend wie ein Schwert.

Sollte die Schmeichelung mittels Imitation ein Ideal darstellen, dann bewunderte Tschaikowski sicherlich *Vallée d'Obermann* in ausreichendem Maße, indem er nämlich die Hauptmelodie zu Lenskys Arie in *Eugen Onegin* verwendete.

Bezeichnenderweise leitet die nächste Strophe des *Childe Harold* das Elogue ein:

Der Morgen ist wieder da, der taufeuchte Morgen,
Mit Atem so wehräuchernd, und mit rosigem Nagen,
Die Wolken fortlachend mit spielerischem Hohn,
und lebend, als hätt' die Erde kein Grab—

Ein befreiteres Werk Liszts ist kaum vorstellbar, und seine zarte Einfachheit bildet einen perfekten Hintergrund für das vorherige Stück. (Tschaikowski zeigt Anklänge an diese Arbeit in seiner berühmten *Troïka*, Opus 37 bis/11).

Le mal du pays (Heimweh) ist ein hervorragendes Beispiel der Fähigkeit Liszts, ein Werk wie eine freie Improvisation erklingen zu lassen, während es gleichzeitig einer recht strengen Kontrolle unterliegt. Der Erfolg dieses grübelnden Stückes ist in Anbetracht der verschiedenen Ursprünge seiner Melodien um so eindrucksvoller:

die meisten Passagen sind vom zweiten der *Fleurs mélodiques* übernommen worden, und eine weitere Melodie stammt aus *Fantaisie romantique*. Die Arbeit wird von einem Vorwort mit einem langen Zitat des „Troisième fragment“ aus Senancours *Obermann* eingeführt: „De l’expression romantique, et du ranz des vaches“ („von romantischem Ausdruck und dem schweizerischen Kuhreigen, der beim Rufen der Kühe angewendet wird“) — „Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries; le romantique suffit seul aux âmes profondes, la véritable sensibilité ...“ („Das Romanische verführt jene mit lebhafter und blühender Phantasie; die Romantik befriedigt nur tiefgründige Seelen, die wahre Empfindsamkeit ...“).

Liszt beendet das Schweizer Buch seiner *Années* in einem ausgehenden Abschuß mit *Les cloches de Genève—Nocturne* („Die Glocken von Genf“), das auf dem ersten Teil des wesentlich längeren *Les cloches de G****** aus dem *Album d’un voyageur* basiert. Aus einer unbestimmten Ursache vernichtete Liszt den größten Teil dieser ausgezeichneten Meditation, fügte dem überarbeiteten Werk als Kompensation jedoch einen zweiten Abschnitt hinzu, der eine phantasievolle und erhebende Melodie, erst ruhig und dann mit vollblütiger Leidenschaft hervorbringt, ehe er mit der Rückkehr der fernen Glocken abschließt.

Als Liszt das zweite seiner *Années* zusammenstellte, komponierte er schon bald darauf eine Zusatzausgabe leichter Stücke—*Venezia e Napoli*. In diese beiden Ausgaben schloß er wieder einige Revisionen wesentlich früherer Stücke ein. Obwohl er nicht im besonderen darauf hinwies, scheint es nur angemessen, die **Trois Morceaux suisses**—die Überarbeitungen der drei *Paraphrasen*, die das dritte Buch des ursprünglichen *Album d’un voyageur* bildeten—hier als Gegenstück zur ersten der *Années* einzuschließen. Wie *Venezia e Napoli*

basieren diese drei Stücke auf Melodien anderer Komponisten, in diesem Fall auf Schweizer Kunstliedern von Ferdinand Huber (1791–1863) und Ernest Knop (gest. 1850), und obgleich diese etwas umfangreicher sind als die Ergänzungen zur italienischen Sammlung, stellen sie auf ähnliche Weise einen angenehmen Abschluß zu ihrem größeren Pendant dar. Im Fall der Schweizer Stücke wartete Liszt gerade vierzig Jahre, ehe er die überarbeiteten Versionen der drei frühen *Paraphrasen*, deren Titel sich in der Zwischenzeit etwas geändert hatten, veröffentlichte.

Der *Ranz de vaches* (Kuhreigen, eine Bezeichnung für improvisierte Melodien, die von Hirten, ob Kuhhirten, wie in diesem Stück oder Ziegenhirten, wie im dritten, auf dem Alphorn gespielt oder gesungen werden) ist eine leicht überarbeitete Version der ersten *Paraphrase* des *Album*, jedoch mit einem sehr gekürzten Abschluß. Die jugendlich-überschwengliche Freude ist immer noch vorhanden, die Übertreibungen sind hier jedoch eher mäßig gehalten.

Wie in der früheren Ausgabe steht das zweite Stück, *Un soir dans la montagne* („Ein Abend in den Bergen“) musikalisch als das feinste hervor. Die äußeren Abschnitte sind geschickt umgeschrieben worden. Wie zuvor beschreibt der zentrale Abschnitt einen gewaltigen Sturm, in der Revision ist jedoch eine größere Subtilität in der Bearbeitung des Materials vorhanden; der Sturm ist kürzer, und der Durchgang zur Reprise ist neu.

Das letzte Stück muß Liszt bereits von Anfang an gefallen zu haben, denn selbst nach vierzig Jahren fühlte er sich lediglich zu einigen wenigen winzigen Änderungen der ursprünglichen Konzeption verleitet, mit Ausnahme der letzten Takte, in denen eine eher vereinheitlichende Koda den ursprünglichen kurzen Ausbruch ersetz.

LESLIE HOWARD © 1996
Übersetzung UTE MANSFELD

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 39

- Années de pèlerinage—Première année—Suisse** [49'46]
 S160 (1836–55)
- | | | |
|---|----------------------------------|---------|
| 1 | Chapelle de Guillaume Tell † | [6'25] |
| 2 | Au lac de Wallenstadt † | [2'41] |
| 3 | Pastorale † | [2'01] |
| 4 | Au bord d'une source † | [4'11] |
| 5 | Orage | [4'25] |
| 6 | Vallée d'Obermann † | [13'47] |
| 7 | Eglogue | [3'40] |
| 8 | Le mal du pays (Heimweh) † | [5'16] |
| 9 | Les cloches de Genève—Nocturne † | [7'17] |
- Trois Morceaux suisses** [26'08]
 S156a (1876)
- | | | |
|----|--|--------|
| 10 | Ranz de vaches—Mélodie de Ferdinand Huber, avec variations † | [9'52] |
| 11 | Un soir dans la montagne—Mélodie d'Ernest Knop—Nocturne † | [8'41] |
| 12 | Ranz de chèvres—Mélodie de Ferdinand Huber—Rondeau † | [7'27] |

† second versions

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 24 & 25 October 1995

Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Recording Editor MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVI

Front illustration: *Landschaft im Charakter des Montblanc* (1813)

by Karl Friedrich Schinkel (1781–1841)

Liszt

*Deuxième Année
de Pèlerinage – Italie
Venezia e Napoli*

LESLIE HOWARD



hyperion

THERE ARE MANY SIMILARITIES in the genesis of the first and second books of Liszt's *Années de Pèlerinage*: most of the pieces in both books were conceived in the 1830s during his travels to and from Switzerland and Italy with Marie d'Agoult, a time which saw the birth of the couple's three children, Blandine, Cosima and Daniel, and for Liszt a period of intense compositional activity, punctuated by a good many concerts. The two books were eventually prepared for publication in their final form by the early 1850s, in Liszt's busiest period as a composer/conductor at the court of Weimar. Their story is also paralleled by that of the Transcendental Etudes and the Hungarian Rhapsodies, which achieved their final form at about the same time. In the case of the Swiss volume, Liszt had selected all but one of the pieces from the previously published *Album d'un Voyageur*; with the Italian set only three of the pieces had appeared in print in earlier versions—the Petrarch Sonnets—although all but one of the remaining pieces had been drafted in the late 1830s. The supplementary volume *Venezia e Napoli* had been ready for publication in about 1840, but was withdrawn by Liszt at the proof stage. The later set of pieces with the same title discarded two of the earlier set, revised two, and added a new piece between them. The important difference between the two books lies in the source of inspiration: although various literary references lie in the background to the Swiss volume, the principal imaginative spring is the landscape of Switzerland itself; the second *Année* draws entirely upon Italian art and literature.

Sposalizio was first written in 1838 or 1839, and the manuscript shows at least two levels of revision before the version finally published. (The only complete and performable earlier version will appear in Volume 48 of this series, along with the earlier versions of the Dante Sonata.) Liszt composed the work in homage to Raphael's

anonymous painting of the betrothal of Our Lady and St Joseph (which may be seen in the Brera Chapel in Milan). We know from Liszt's later use of the second theme (G major, Lento) in the work for voices and organ called *Zur Trauung* ('At the betrothal') and otherwise catalogued as *Ave Maria III* that this melody honours Mary, but Liszt offers no further clues to the musical characterization. The uncanny presentiment in the closing phrases of Debussy's First Arabesque has often been noted.

Michelangelo's sculpture *Il penseroso* may be seen on the tomb of Lorenzo de' Medici in the church of San Lorenzo in Florence. The music is amongst the simplest and most stark of Liszt's early mature works, and appears to have been incorporated as it was originally written in 1838/9. The work was later revised and extended to form the second of the *Trois Odes funèbres*: 'La notte' (in Volume 3), and both works bear Michelangelo's quatrain:

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura
Però non mi destar, deh!—parla basso!

*Sleep, nay, being made of rock,
makes me happy whilst harm and shame endure.
It is a great adventure neither to see nor to bear.
However, disturb me not, pray—lower your voice!*

Translation by Leslie Howard

Of course, Salvator Rosa (1615–1673) was primarily a painter, but he was also an actor, a poet, a satirist and a musician. Nonetheless, the saucy little *Canzonetta del Salvatore Rosa* is not his music, although the text may be by or about him. The work (originally for voice and basso continuo) is listed in *The New Grove* amongst the cantatas for solo voice of the once greatly celebrated Giovanni Battista Bononcini (1670–1747)—under the title of its opening line 'Vado ben spesso', and unaccountably

described as unpublished. Liszt's version, undated, but at any rate completed by 1849, ranks as one of his lightest and happiest numbers, and exemplifies a catholicity of taste which does not differentiate between wholly original music and music based upon existing source material. The original text is laid out above the music:

Vado ben spesso cangiando loco,
Ma non so mai cangiar desio.
Sempre l'istesso sarà il mio fuoco,
E sarò sempre l'istesso anch'io.

*I very often go about to various places,
but I never know how to vary my desire.
My fire shall always remain unchanged,
and so (therefore) shall I.*

Translation by Leslie Howard

In adapting the *Tre Sonetti di Petrarca* for their final piano versions Liszt changed the order from the first publication, reversing the first two, so that *Sonetto 47* happily takes up the chord with which the *Canzonetta* finished. The long introduction to *Sonetto 104* is replaced with a passage almost identical to that in the first published vocal setting. The three pieces are intense love-songs rich in passionate harmonies, and generous in their melodic flight, and they have long been amongst Liszt's most beloved works. As was remarked in the notes to the earlier versions (in Volume 21), the sense of the poetry remains crucial to the understanding of the music, so Petrarch's original sonnets are given here, with translations (see pp. 6–7).

Just as there is inconsistency between the title page and music head titles of the sonnets—in one place 'di' and the other 'del' Petrarca—the work commonly called the 'Dante Sonata' is described both as 'une lecture de' on the title page and 'une lecture du' at the head of the music and in the amended title on the manuscript. The original title of the piece was *Paralipomènes à la Divina Commedia*—



LISZT IN 1875

Fantaisie symphonique pour piano, and the first version (which is in two parts) is probably what Liszt first played in 1839. A first layer of revision in the principal manuscript may well belong to the second projected title *Prologomènes* (still in two parts), and Liszt seems to have performed a version of this work under the title *Fantasia quasi sonata (Prologomènes zu Dantes Göttlicher Comödie)*. A further, much more extensive layer of revision carries the final title and one-movement structure, but a good many final corrections and alterations were made at the proof stage to produce the present work.

The principal manuscript with its revisions in Liszt's hand is actually in a copyist's hand and contains several errors which went uncorrected by Liszt through the various stages of revision. Problem bars include: 65 (first left-hand group may be incorrect—the second left-hand chord should perhaps have a B flat instead of an A); 102 (second harmony should surely have E sharp—MS has a (redundant) natural sign); 255 (first left-hand chord should probably have an F sharp instead of an E); 262–3 (almost certainly B flats and hence E flat major—otherwise the augmented triad is the only such chord in the work in all versions, and it is a chord to which Liszt normally grants particular importance in a musical structure—furthermore, this theme is always extended elsewhere by common triads); and 297 (the right hand should certainly have G sharps on the third crotchet, as in the earlier version—the lack of them in the rewriting, which otherwise preserves exactly the same progression, is clearly a slip of the pen). (All but the first of these problem passages are rendered according to these observations in the present performance.)

Many commentators have essayed a description of the particular reading of Dante which Liszt has chosen to represent, although he himself gave no specific clues. (The case of the Dante Symphony is quite another matter: each

movement represents Liszt's reaction to *Inferno* and *Purgatorio*, with a hint of *Paradiso* in the concluding *Magnificat*, and the musical text is laid out upon occasion to fit various quotations of Dante's work.) Clearly, the *diabolus in musica* tritone—heard at the outset, and at all the important structural junctions—suggests *Inferno*, and suggestions have been made concerning the *Francesca da Rimini* episode. But calling the reprise of what amounts to the second subject (10 bars of ethereal tremolo at bar 290) a representation of *Paradiso* as some commentators have done is surely wide of the mark, and the piece as a whole is much less celestial or purgatorial than it is relentlessly infernal. Formally, the structure is a much tighter sonata-form than the epithet *Fantasia* might suggest, and the musical form outweighs any attempt there might have been to convey a poetic narrative rather than just a general reaction to Dante's work.

Venezia e Napoli is usually waved away as a rather insignificant group of encore pieces, but while they are obviously lighter fare, they merit high praise for their sheer beauty and ingenuity. Each piece is based on what was familiar material in the streets of Italy at the time of their conception.

Gondoliera is described by Liszt in the score as *La biondina in gondoletta—Canzone di Cavaliere Perucchini* (Beethoven's setting of it, WoO157/12, for voice and piano trio just describes it as a Venetian folk-song, and Peruchini remains elusive) and he treats it in a much gentler way than in the earlier version (see Volume 21) with a particularly fine verse with tremolo accompaniment; the tremolo guides a very dark musing upon Rossini's *Canzone del Gondoliere—Nessun maggior dolore' (Otello)* which itself recalls Dante's *Inferno* ('There is no greater sorrow than to remember past happiness in time of misery'); and the *Tarantella*—incorporating themes by Guillaume Louis Cottrau (1797–

1847)—emerges from the depths, much more subtle than in its previous, primary-coloured garb (again, see Volume 21), but ultimately triumphantly boisterous.

As a little extra, a Swiss piece with an Italian dimension: whilst staying at the Madonna del Rosario in Rome in the early 1860s, Liszt came to know and to be a mentor to the young Italian composer-pianist Giovanni Sgambati (1841–

1914). In December 1863 Liszt sent a touching little note to Sgambati with nine bars of music to be attached 'pour terminer notre rêverie **Au bord d'une source**' in a forthcoming Sgambati performance. Although not intended for every performance of the piece, the little coda is charming and deserves an occasional hearing.

LESLIE HOWARD © 1997

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

*Que béni soit le jour et le mois et l'année,
La saison et le temps, l'heure et l'instant,
Le beau pays, le lieu où fus atteint
Par deux beaux yeux qui m'ont tout enchaîné;
Et béni soit le premier doux torment
Que j'eus étant à l'Amour attaché,
L'arc et les traits dont je fus transpercé,
Et les plaies qui me vont jusques au cœur.
Bénis les mots en grand nombre que je,
Clamant le nom de ma Dame, épandis,
Et les soupirs, les larmes, les desirs;
Et bénies soient toutes les écritures
Où renom lui acquiert, et ma pensée
Seulement sienne et dont autre n'a part.*

*Paix je ne trouve et n'ai à faire guerre,
Et je crains et espère, et brûle et suis de glace,
Et vole au ciel et sur la terre gris,
Et rien n'étreins et tout le monde embrasse.
Telle m'a en prison, qui ne m'ouvre ni ferme,
Et ne me tient pour sien, et ne défait les lacs;
Et ne me tue Amour ni ne défait mes fers,
Et ne me veut vivant ni me tire d'empas.
Je vois sans yeux, et n'ai de langue et crie,
Et j'aspire à périr et demande secours,
Et je me porte baine et aime autrui.
Je me pais de douleur et pleurant ris,
Egalement me déplaît mort et vie.
En cet état je suis, Dame, à cause de vous.*

*J'ai vu sur terre angéliques façons
Et célestes beautés au monde uniques,
Dont souvenir me réjouit et afflige
Et fait de ce que vois ombres, songes, fumées;
J'ai vu verser des larmes ces beaux yeux
Qui mille fois jaloux ont rendu le soleil,
J'ai entendu mêlées de soupirs des paroles
À faire aller les monts et s'arrêter les fleuves.
Amour, Sens et Valeur, Pitié et Deuil
Faisaient pleurant le plus doux unisson
Qu'on puisse dans ce monde ouïr jamais,
Et par cette harmonie le ciel si captivé,
On ne voyait sur rameau branler feuille
Tant douceur imprégnait l'air et le vent.*

*Gesegnet sei der Tag, der Monat, das Jahr,
Die Jahreszeit, die Stunde, der Augenblick,
Das schöne Land und der Ort, an dem mich
Zwei schöne Augen erblickten und an sich banden.
Gesegnet sei der erste süße Schmerz,
Den ich durch die Verbindung mit Amor erfuhr.
Der Bogen und die Pfeile, mit denen ich getroffen wurde,
Und die Wunden, die bis ins Herz reichen.
Gesegnet sei die Stimme,
Mit er ich den Namen meiner Laura rief,
Und die Seufzer, die Tränen und die Gedanken an sie.
Gesegnet seien alle Schriften,
Mit denen ich ihr nobes Ansehen verbreite, und mein Gedanke,
Der allein um sie kreist, so daß keine andere darin Platz hat.*

*Friede nicht find' ich und darf mit niemand streiten,
Ich fürchte und hoffe, ich glühe, und ich erstarre!
Ich fliege hoch zum Himmel und krieche' an Boden,
Ich häng' an niemand und möcht' die Welt umarmen.
So fesselt mich, der nicht löset, nicht bindet,
Nicht zum Sklaven mich will, nicht löst die Fesseln,
Die Liebe tötet nicht und gibt nicht Freiheit,
Will mich nicht lebend, nicht die Last mir nehmen.
Seh' obne Augen, und obne Zunge ruf' ich,
Ich wünsch' mir den Tod und ruf' nach Hilfe;
Verhaßt bin ich mir selber, und andre lieb' ich!
Weide mich nur an Schmerz und weinend lach' ich,
Gleich verbasset ist Sterben mir und Leben,
In solchen Jammer sturz' Liebe mich Armen!*

*Ich sah auf der Erde engelhaft' Bräuche
Und himmlische Schönheiten, einzig auf der Welt,
So daß die Erinnerung mir Freude und Schmerz bereitet,
Denn das, was ich hier sehe, scheint mir Traum, Schatten, Rauch.
Ich sah jene schönen Augen weinen,
Die tausendmal die Sonne neidisch machten;
Und seufzend hörte ich Worte sprechen,
Die Berge in Bewegung setzen und Flüsse zum Stillstand bringen.
Amor, Verstand, Tapferkeit, Mitleid, Schmerzen
Machten weinend das schönste Konzert,
Das man auf der Welt zu hören gewohnt ist.
Der Himmel lauschte dieser Harmonie,
Man sah kein Blatt am Zweig sich bewegen;
So viel Süße hatte die Luft und den Wind erfüllt.*

SONNET 47 *Benedetto si a' l' giorno, e l' mese, e l' anno,
E la stagione, e l' tempo, e l' ora, e l' punto,
E l' bel paese, e l' loco, ov'io fu giunto
Da duo begli occhi, che legato m'hanno.
E benedetto il primo dolce affanno,
Ch' i' ebbi ad esser con amor congiunto;
E l' arco e le saette ond' io fu punto;
E le piaghe, ch' infin al cor mi vanno.
Benedette le voci tante, ch' io,
Chiamando il nome di mia Donna, ho sparte;
E i sospiri, e le lagrime, e l' desio;
E benedette sien tutte le carte
Ov' io fama le acquisto; e l' pensier mio
Ch' è sol di lei, sì, ch' altra non v'ha parte.*

SONNET 104 *Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;
E vole sopra l' cielo e giaccio in terra;
E nullo stringo, e tutto il mondo abbraccio.
Tal m'ha in prigion, che non m'apre, ne spera;
Ne per suo mi riten, ne scoglie il laccio;
E non m'ancide Amor, e non mi sferra;
Ne mi vuol vivo, ne mi trae d'impaccio.
Veggio senz' occhi, e non ho lingue e grido;
E bramo di perir, e chieggo aita;
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui;
Pascomi di dolor, piangendo rido;
Equalmente mi spiace morte e vita.
In questo stato son, Donna, per Vui.*

SONNET 123 *l' vidi in terra angelici costumi,
E celesti bellezze al mondo sole;
Tal che di rimembrar mi giova e dole;
Chè quant' io miro, par sogni, ombre e fumi:
E vidi lagrimar que' duo bei lumi,
C'han fatto mille volte invidia al Sole;
Ed udi' sospirando dir parole
Che farian gir i monti, e stare i fiumi.
Amor, senno, valor, pitate e doglia
Facean, piangendo, un più dolce concerto
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia:
Ed era l' cielo all'armonia sì 'ntento,
Che non si vedea in ramo mover foglia:
Tanta dolcezza avea pien l'aere e l' vento.*

FRANCESCO PETRARCA (1304–1374)

*Blessed be the day, the month, the year,
The season, the time, the hour, the moment,
The lovely scene, the spot where I was put in thrall
By two lovely eyes which have bound me fast.
And blessed be the first sweet pang
I suffered when love overwhelmed me;
The bow and arrows which stung me,
And the wounds which finally pierced my heart.
Blessed be the many voices which have echoed
When I have called Laura's name,
The sighs and tears, the longing;
And blessed be all those writings
In which I have spread her fame, and my thoughts,
Which stem from her and centre on her alone.*

*I find no peace, but for war am not inclined;
I fear, yet hope; I burn, yet am turned to ice;
I soar in the heavens, but lie upon the ground;
I hold nothing, though I embrace the whole world.
Love has me in a prison that he neither opens nor shuts fast;
He neither claims me for his own nor loosens my halter;
He neither slays nor unshackles me;
He would not have me live, yet does not relieve me from my torment.
Eyeless I gaze, and tongueless I cry out;
I long to perish, yet plead for succour;
I hate myself, but love another.
I feed on grief, yet weeping, laugh;
Death and life alike repel me;
And to this state I am come, my lady, because of you.*

*I beheld on earth angelic grace,
And heavenly beauties unmatched in this world,
Such that to recall them rejoices and pains me.
And whatever I gaze on seems but dreams, shadows, mists.
And I beheld tears spring from those lovely eyes,
Which many a time have put the sun to shame,
And heard words uttered with such sighs
As to move the mountains and stay the rivers.
Love, wisdom, valour, pity and grief
Made in that plaint a sweeter concert
Than any other to be heard on earth.
And heaven on that harmony was so intent
That not a leaf upon the bough was seen to stir,
Such sweetness had filled the air and the winds.*

QUANTITÉ DE SIMILITUDES unissent la genèse des premier et second livres des **Années de Pèlerinage** de Liszt, dont la plupart des pièces furent conçues dans les années 1830, lors de voyages en Suisse et en Italie, avec Marie d'Agoult—époque d'intense activité créatrice pour le compositeur, également ponctuée de la naissance des trois enfants du couple (Blandine, Cosima et Daniel) et d'un nombre de concerts considérable. Les deux livres furent préparés à la publication, dans leur forme finale, au début des années 1850, période la plus riche de Liszt, compositeur/chef d'orchestre à la cour de Weimar. Leur histoire est aussi parallèle à celle des *Études d'exécution transcendante* et des *Rhapsodies hongroises*, dont l'achèvement fut grosso modo contemporain. Le volume suisse reprenait toutes les pièces, sauf une, de l'*Album d'un Voyageur*, publié auparavant ; quant au corpus italien, il ne présentait que trois pièces—les sonnets de Pétrarque—publiées dans des versions antérieures, les autres morceaux ayant tous été, à une exception près, ébauchés à la fin des années 1830. Le volume supplémentaire *Venezia e Napoli* avait été préparé pour la publication aux environs de 1840, mais Liszt l'avait supprimé à la correction. L'ensemble paru plus tard sous le même titre rejeta deux pièces du corpus précédent, en révisa deux autres et en intercala une nouvelle. La différence majeure entre les deux livres tient à leur source d'inspiration : nonobstant les diverses références littéraires qui le parsèment en arrière-plan, le volume suisse a pour principale source d'imagination le paysage suisse lui-même ; a contrario, la seconde *Année* repose entièrement sur la littérature et l'art italiens.

Sposalizio vit le jour en 1838 ou 1839, et le manuscrit montre qu'à au moins deux séries de corrections précédèrent la publication de la version finale. (La seule version antérieure qui soit complète et interprétable paraîtra dans

le Vol. 48 de cette série, tout comme les versions antérieures de la Sonate après une lecture de Dante.) Liszt composa cette œuvre en hommage à la peinture éponyme de Raphaël, représentant les fiançailles de Notre-Dame et de saint Joseph (que l'on peut admirer à la chapelle Brera, à Milan). Nous savons, grâce à l'usage ultérieur que Liszt fit du second thème (sol majeur, lento) dans l'œuvre pour voix et orgue intitulée *Zur Trauung* (« Aux épousailles »), et cataloguée autrement *Ave Maria III*, que cette mélodie honore Marie, mais Liszt n'offre aucun autre indice quant à sa caractérisation musicale. Le pressentiment troublant, dans les phrases conclusives, de la Première arabesque de Debussy a souvent été souligné.

La sculpture de Michel-Ange *Il penseroso* orne la tombe de Lorenzo de' Medici, en l'église florentine de San Lorenzo. La musique, qui compte parmi les plus simples et les plus austères des premières œuvres abouties de Liszt, semble avoir été incorporée au présent recueil—sachant qu'elle fut originellement composée en 1838/9, puis révisée et augmentée jusqu'à former la deuxième des *Trois Odes funèbres* (« La notte », in Vol. 3). Les deux versions portent ce quatrain de Michel-Ange :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura
Però non mi destar, deh!—parla basso!

*Fait de pierre, le sommeil me rend beureux
tandis que j'endure le dommage et la bonte.
C'est une grande chance de ne pas voir, de ne pas entendre.
Mais ne me réveille pas, je vous en prie—parlez bas!*

Salvator Rosa (1615–1673) fut, bien sûr, avant tout un peintre, mais il fut aussi acteur, poète, satiriste et musicien. La musique de la petite *Canzonetta del Salvatore Rosa*, grivoise, n'est cependant pas de lui, même si le texte peut être de sa plume, ou du moins le

concerner. Le *New Grove* répertorie cette œuvre (initialement pour voix et basse continue) parmi les cantates pour voix seule de Giovanni Battista Bononcini (1670–1747)—auteur jadis fort célèbre—, sous le titre de sa ligne inaugurale «Vado ben spesso», mais la tient inexplicablement pour non publiée. La version de Liszt, sans date mais indubitablement achevée en 1849, est une de ses pièces les plus légères et les plus joyeuses; elle illustre une universalité de goût qui n'établit pas de distinction entre musique totalement inédite et musique fondée sur un document existant. Le texte original de la pièce est cité au-dessus de la musique:

Vado ben spesso cangiando loco,
Ma non so mai cangiar desio.
Sempre l'istesso sarà il mio fuoco,
E sarò sempre l'istesso anch'io.

*Je vais bien souvent en des lieux changeants,
Mais je ne sais jamais comment changer mon désir.
Mon feu restera toujours inchangé,
Et je le resterai moi aussi.*

Lorsqu'il adapta pour piano les *Tre Sonetti di Petrarca*, Liszt changea l'ordre de la publication originelle en inversant les deux premiers morceaux, de sorte que le *Sonetto 47* reprend avec bonheur l'accord final de la *Canzonetta*. Il remplaça, en outre, la longue introduction du *Sonetto 104* par un passage quasi identique à celui du premier corpus vocal publié. Ces trois pièces sont d'intenses chants d'amour, riches en harmonies passionnées, généreux dans leur envolée mélodique, et elles ont longtemps figuré parmi les œuvres préférées de Liszt. Le sens de la poésie demeurant, comme nous l'avons déjà remarqué dans les notes sur les versions antérieures (in Vol. 21), fondamental pour comprendre la musique, nous avons inclus les sonnets originaux de Pétrarque, ainsi que leurs traductions (voir pp. 6–7).

Les pages de titre et les intitulés musicaux des sonnets présentent une incohérence—une fois «di», une autre fois «del» Petrarca—également de mise pour l'œuvre communément appelée «Sonate après une lecture de Dante», décrite comme «une lecture de» sur la page de titre mais comme «une lecture du» au début de la musique et dans le titre corrigé sur le manuscrit. Cette pièce s'intitule originellement *Paralipomènes à la Divina Commedia—Fantaisie symphonique pour piano*, et la première version (en deux parties) est probablement celle que Liszt joua pour la première fois en 1839. Un premier ensemble de révisions effectuées dans le manuscrit principal peut fort bien appartenir au second titre projeté, *Prolégomènes* (toujours en deux parties), dont Liszt semble avoir interprété une version sous le titre *Fantasia quasi sonata (Prolégomènes zu Dantes Göttlicher Comödie)*. Un second ensemble de révisions, beaucoup plus vaste, porte le titre définitif et une structure à un mouvement, mais de très nombreuses rectifications et altérations finales furent ajoutées au moment de la correction pour donner la présente œuvre.

Moult commentateurs se sont essayés à une description de la lecture particulière de Dante choisie par Liszt, bien que ce dernier n'ait fourni aucun indice spécifique. (Le cas de la Dante Symphonie est tout à fait différent: chaque mouvement figure la réaction de Liszt à l'*Inferno* et au *Purgatorio*, avec une touche de *Paradiso* dans le *Magnificat* conclusif, et le texte musical est parfois conçu pour convenir à diverses citations de l'œuvre de Dante.) Manifestement, le triton, *diabolus in musica*, entendu au début et à toutes les jonctions structurelles importantes, évoque l'*Inferno*, et d'aucuns ont fait allusion à l'épisode *Francesca da Rimini*. Mais voir en la reprise de ce qui revient au second sujet (dix mesures de tremolo éthéré à la mesure 290) une représentation du *Paradiso*, à l'instar de certains commentateurs, est assurément loin de la

vérité, et la pièce est, dans son ensemble, beaucoup moins céleste ou purgatoire qu'implacablement infernale. La structure est une forme sonate beaucoup plus étroite que l'épithète *Fantasia* pourrait le suggérer, et la forme musicale l'emporte sur toute tentative de véhiculer une narration poétique au lieu d'une simple réaction générale à l'œuvre de Dante.

Ordinairement écarté comme un recueil de bis plutôt insignifiant, **Venezia e Napoli** est, certes, de facture plus légère, mais sa beauté et son ingénuité aiguës méritent force louanges. Chaque pièce est fondée sur un matériau familier dans les rues italiennes de l'époque de sa conception.

Gondoliera, que Liszt décrit, dans sa partition, comme *La biondina in gondolella—Canzone di Cavaliere Peruchini* (la mise en musique de Beethoven, WoO157/12, pour voix et trio avec piano, la présente juste comme une chanson populaire vénitienne, et Peruchini demeure un point évasif), est traitée de manière beaucoup plus douce que dans la version antérieure (voir Vol. 21), avec un passage particulièrement beau, doté d'un accompagnement de trémolo; le trémolo guide une très sombre rêverie sur

la *Canzone del Gondoliere—«Nessùn maggior dolore» (Otello)*, laquelle rappelle l'*Inferno* de Dante («Il n'est de plus grande tristesse, à l'heure de la misère, que d'évoquer le bonheur passé»); quant à la *Tarantella*—qui incorpore des thèmes de Guillaume Louis Cottrau (1797–1847)—elle émerge des tréfonds, beaucoup plus subtile que dans sa mise antérieure, de couleur primaire (voir, à nouveau, le Vol. 21), mais en définitive triomphalement pleine d'entrain.

En guise de pièce supplémentaire, un morceau suisse de dimension italienne: alors qu'il séjournait à la Madonna del Rosario, à Rome, au début des années 1860, Liszt vint à être le mentor du jeune compositeur-pianiste italien Giovanni Sgambati (1841–1914). En décembre 1863, Liszt lui adressa une touchante petite note, avec neuf mesures de musique «pour terminer notre rêverie **Au bord d'une source**», destinées à une future interprétation de Sgambati. Quoiqu'elle ne soit pas vouée à conclure chaque exécution du morceau, cette petite coda charmante mérite d'être entendue de temps à autre.

LESLIE HOWARD © 1997

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Deuxième Année de Pèlerinage – Italie*

DIE GESENE DES ERSTEN UND ZWEITEN BUCHES von Liszt unter dem Titel **Années de Pèlerinage** weist viele Parallelen auf: Die Mehrheit der Stücke beider Bücher wurde in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts während Liszts gemeinsamen Reisen mit Marie d'Agoult in die Schweiz und nach Italien komponiert. Diese Zeit, in die die drei Kinder des Paares, nämlich Blandine, Cosima und Daniel, geboren wurden, war für Liszt nicht nur von großer persönlicher Bedeutung, sondern auch im musikalischen Bereich, wo intensives kompositorisches Schaffen von einer großen Anzahl an Konzertaufführungen begleitet wurde. In den frühen 50er Jahren jenes Jahrhunderts—Liszts musikalisch fruchtbarster Zeit als Komponist und Kapellmeister am Hof von Weimar—wurden die beiden Bücher dann schließlich in ihrer endgültigen Version zur Veröffentlichung freigegeben. Eine ähnliche Entstehungsgeschichte haben auch auf die Transzendenten Etüden und die Ungarischen Rhapsodien, die etwa zur gleichen Zeit ihre endgültige Form erhielten. Mit Ausnahme eines einzigen Stückes stammten alle Kompositionen des schweizer Buches aus Liszts zuvor veröffentlichten Werk *Album d'un voyageur*, während der italienische Band nur drei Stücke aufweist, die bereits zuvor in anderer Fassung erschienen waren, nämlich die Petrarca-Sonetten. Die restlichen Kompositionen waren jedoch—bis auf eine—alle in den späten 1830er Jahren geschrieben worden. Der zusätzliche Band *Venezia e Napoli*, der etwa im Jahre 1840 für die Veröffentlichung bereit gewesen war, wurde von Liszt jedoch im Korrekturstadium zurückgezogen. Aus der späteren Version dieser Sammlung gleichen Titels waren zwei der alten Stücke entfernt, zwei weitere überarbeitet und eine neue Komposition dazwischen eingeschoben worden. Die beiden Bücher unterscheiden sich jedoch ganz wesentlich hinsichtlich

ihrer Inspirationsquellen: Obgleich dem schweizer Band zahlreiche literarische Bezüge unterliegen, ist er doch hauptsächlich durch die schweizer Landschaft selbst inspiriert. Das zweite *Années*-Buch schöpft hingegen ganz und gar aus der italienischen Kunst und Literatur.

Der erste Entwurf von *Sposalizio* entstand etwa um 1838/9. Das Manuskript weist jedoch Spuren von zwei, wenn nicht sogar noch weiteren Überarbeitungen auf, bevor das Werk schließlich veröffentlicht wurde. (Die einzig vollständige und aufführbare frühere Version dieses Stückes wird in Band 48 dieser Serie zusammen mit den früheren Versionen der Dante-Sonate erscheinen.) Liszt komponierte dieses Werk als eine Hommage an Raffaels gleichnamiges Gemälde von der Verlobung der Jungfrau Maria mit dem heiligen Josef (das in der Mailänder Brera-Kapelle bewundert werden kann). Aufgrund von Liszts späterem Gebrauch des zweiten Themas (G-Dur, Lento) in seinem Werk für Chor und Orgel *Zur Trauung* und dessen Katalogisierung als *Ave Maria III* ist bekannt, daß diese Melodie der heiligen Maria gewidmet ist. Dies bleibt jedoch Liszts einziger Hinweis auf den Charakter des Stückes. Der Vorgriff auf Debussys spätere Erste Arabesque, der auf so unheimliche Weise in den Abschlußphrasen von Liszts Werk zutage tritt, hat häufig Erwähnung gefunden.

Michelangelos Skulptur *Il penseroso* schmückt das Grab von Lorenzo de Medici in der Kirche von San Lorenzo in Florenz. Die von ihr inspirierte Musik zählt zu den einfachsten und schlichtesten von Liszts reifen Werken seiner frühen Schaffensphase. Das ursprünglich um 1838/9 geschriebene Stück wurde später überarbeitet und erweitert und als zweite Ode in die *Trois Odes funèbres* aufgenommen: „La notte“ (in Band 3) und die beiden anderen Stücke sind mit Michelangelos Vierzeiler versehen:

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura
Però non mi destar, deh'—parla basso!

*Schlafen, nein vielmehr steinern sein,
beglückt mich, während Leid und Schande währen.
Nicht sehen oder hören ist ein herrliches Gefühl.
Und dennoch, stör mich nicht, ich bitt' Dich—senke
Deine Stimme!*

Salvator Rosa (1615–1673) war natürlich in erster Linie Maler, doch darüber hinaus war er auch als Schauspieler, Dichter, Satiriker und Musiker aktiv. Die kleine, kecke Komposition *Canzonetta del Salvator Rosa* stammt jedoch nicht aus seiner Feder, auch wenn ihr Text womöglich seine Handschrift trägt oder ihn besingen mag. Das Werk (ursprünglich für Gesang und Generalbaß) ist in *The New Grove* zusammen mit den Kantaten für Solostimme des einst so gefeierten Giovanni Battista Bononcini (1670–1774) aufgeführt, unter dem Titel „Vado ben spesso“ gemäß seiner Eröffnungsworte und mit der unerklärlichen Anmerkung „unveröffentlicht“. Liszts Version, die zwar nicht datiert, doch auf jeden Fall im Jahre 1849 vollendet wurde, gilt als eines seiner unbeschwertesten und fröhlichsten Stücke und ist ein Beispiel für einen vorurteilsfreien Geschmack, der keinen Unterschied zwischen durchweg origineller Musik und Kompositionen auf der Grundlage von bereits existentem musikalischen Stoff macht. Der Originaltext ist über den Noten abgedruckt:

Vado ben spesso cangiando loco,
Ma non so mai cangiar desio.
Sempre l'istesso sarà il mio fuoco,
E sarò sempre l'istesso anch'io.

*Vierlei Orte such' ich oft auf,
doch mein Verlangen ändern, das kann ich nicht.
Unverändert wird das Feuer in mir lodern,
unverändert bleiben werd' auch ich.*

Liszt integriert die *Tre Sonetti di Petrarca* als Klavierversionen und verändert die ursprüngliche Anordnung der ersten Ausgabe: Zum Zweck eines harmonischen Übergangs vertauscht er die ersten beiden Sonetten, *Sonetto 47* und *Canzonetta*, wobei der Abschlusssakkord der letztgenannten dem Anfangsakkord des Sonettos entspricht. Die lange Einleitung des *Sonetto 104* wird durch eine Passage ersetzt, die mit jener aus dem erstveröffentlichten Vokalwerk fast genau übereinstimmt. Die drei Stücke sind glühende Liebeslieder mit einer Fülle von leidenschaftlichen Harmonien und großzügigem melodischen Fluß und gehörten lange Zeit zu den Lieblingsstücken von Liszt. Wie bereits im Kommentar zu den früheren Versionen (in Band 21) erwähnt, ist die Lyrik der Schlüssel zum Verständnis der Musik. Demzufolge sind Petrarcas Originalsonetten hier mit entsprechender Übersetzung abgedruckt (siehe Seiten 6–7).

Den Sonetten mangelt es hinsichtlich ihrer Titel, d.h. des auf der Titelseite angegebenen Titels und den Überschriften auf den eigentlichen Notenblättern, an Einheitlichkeit: mal heißt es „di“, an anderer Stelle „del“ Petrarca. Diesem Beispiel von Inkongruenz folgt auch das allgemein unter dem Namen „Die Dante-Sonate“ bekannte Werk, das auf der Titelseite mit „une lecture de“ benannt wird, während die Überschrift der eigentlichen Musik und der nachträglich beigefügte Manuskripttitel „une lecture du“ lauten. Der Originaltitel dieses Stückes war *Paralipomènes à la Divina Commedia—Fantaisie symphonique pour piano*. Die erste Version dieses (aus zwei Teilen bestehenden) Stückes wurde von Liszt wahrscheinlich erstmals im Jahre 1839 aufgeführt. Der zweite vorgesehene Titel *Prologomènes* (das Stück ist immer noch zweiteilig) ging womöglich mit einer ersten Überarbeitung des Hauptmanuskripts einher. Liszt scheint eine Version dieses Werkes unter dem Titel *Fantasia quasi sonata (Prologomènes zu Dantes Göttlicher Comödie)*

aufgeführt zu haben. Ein weiterer, weitaus umfassenderer Überarbeitungsschub brachte den endgültigen Titel hervor sowie die einsätze Struktur. Doch selbst im Korrekturstadium wurden noch eine ganze Reihe letzter Verbesserungen und Veränderungen durchgeführt, um das Werk in seiner bestehenden Form zu präsentieren.

Viele musikwissenschaftliche Kommentatoren haben sich an einer Analyse der ungewöhnlichen, von Liszt für seine musikalische Darstellung gewählten Interpretation

von Dantes Dichtung versucht. Liszt selbst machte diesbezüglich jedoch keinerlei genauere Angaben. (Der Fall der Dante-Sinfonie liegt hingegen völlig anders: Jeder Satz reflektiert Liszts Reaktion gegen *Inferno* und *Purgatorio*, mit einem Hauch von *Paradiso* im abschließenden *Magnificat*, und der musikalische Text ist mancherorts in Anpassung an verschiedene Dante-Zitate angelegt.) Der Tritonus *diabolus in musica*, der zu Beginn des Werkes und bei jedem bedeutenden strukturellen



Knotenpunkt vernehmbar ist, suggeriert ganz eindeutig das *Inferno*, und es ist in diesem Zusammenhang mehrfach auf die *Francesca da Rimini*-Begebenheit hingewiesen worden. Die Reprise des zweiten Themas (ein ätherisches Tremolo, das sich ab Takt 290 über 10 Takte erstreckt) jedoch als einen Ausdruck des *Paradisos* zu bezeichnen, wie es einige Kommentatoren taten, ist weit verfehlt, denn das Stück ist in seiner Gesamtheit weitaus weniger himmlisch oder höllisch als schlicht unablässig infernalisch. Formal betrachtet entspricht seine Struktur weitaus stärker einer Sonatenform als die *Fantasia* mit ihrem trügerischen Attribut „quasi sonata“, und seine musikalische Gestaltung vereitelt jeglichen Versuch, statt einer allgemeinen Antwort auf Dantes Werk den Eindruck einer dichterischen Erzählung zu vermitteln.

Venezia e Napoli wird gewöhnlich als eine eher unbedeutende Gruppe von Zugabestücken abgetan. Doch auch wenn es sich bei diesen Stücken ganz offensichtlich um „leichtere Kost“ handelt, so verdienen sie aufgrund ihrer Schönheit und ihres Ideenreichtums unser aller Beachtung und höchstes Lob. Das Leben und alltägliche Treiben in den Straßen Italiens waren die Inspirationsquelle für alle Stücke und boten musikalisch umsetzbares Material.

Gondoliera wird von Liszt in der Partitur als *La biondina in gondoledda*—*Canzone di Cavaliere Peruchini* („Die blonde Dame in der Gondel—Lied des Kavaliers Peruchini“) beschrieben. (In Beethovens Vertonung, WoO157/12, für Gesang und Klaviertrio wird das Stück lediglich als ein venezianisches Volkslied beschrieben, und

Peruchini bleibt ungenannt.) Das Stück wird hier einer wesentlich sanfteren Behandlung unterzogen als in der früheren Version (siehe Band 21), mit außerordentlich verfeinerten Versen und Tremolo-Begleitung. Das Tremolo flankiert einen finsternen Gedankenflug über Rossinis *Canzone del Gondoliere*—„*Nessùn maggior dolore*“ („Lied des Gondoliers aus Othello“), was in sich selbst an Dantes *Inferno* erinnert („Es gibt keinen größeren Schmerz, als die Erinnerung an vergangenes Glück in Zeiten der Not“). Die *Tarantella*, die Themen von Guillaume Louis Cottrau (1797–1847) enthält, steigt hier auf viel subtilere Weise als in ihrer vorherigen, grellen Version (siehe erneut Band 21) aus der Tiefe empor. Doch letztlich präsentiert sie sich mit ausgelassener Freude und triumphaler Miene.

Als kleine Zugabe folgt ein schweizer Stück mit italienischer Konnotation. Während seines Aufenthalts an der Madonna del Rosario in Rom in den frühen 1860er Jahren machte Liszt die Bekanntschaft des jungen italienischen Komponisten und Pianisten Giovanni Sgambati (1841–1914) und übernahm die Rolle seines Mentors. Im Dezember 1863 sandte Liszt Sgambati ein rührendes Briefchen, das neun Takte Musik enthielt. Diese sollten dem Werk bei einer anstehenden Aufführung von Sgambati „pour terminer notre réverie **Au bord d'une source**“ angegliedert werden. Auch wenn die kleine Coda nicht als fester Bestandteil jeder Aufführung des Stückes gedacht war, so hat sie dennoch einen süßen Charme und verdient eine gelegentliche Aufführung.

LESLIE HOWARD © 1997
Übersetzung MANUELA HÜBNER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 5 & 6 August 1996
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Assistant Recording Engineer ANDREW HALLIFAX
Post-production Assistant EMMA STOCKER
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVII
Front illustration: *Landscape in Italy* (1793) by Joseph Bidault (1758–1846)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 43

FRANZ LISZT

(1811–1886)

- Années de Pèlerinage – Deuxième Année – Italie** [51'36]
 S161 (1837–1849)
- 1 **Sposalizio** FINAL VERSION [7'25]
 2 **Il penseroso** [5'16]
 3 **Canzonetta del Salvator Rosa** [2'42]
 4 **Sonetto 47 del Petrarca** FINAL VERSION [5'53]
 5 **Sonetto 104 del Petrarca** FINAL VERSION [5'55]
 6 **Sonetto 123 del Petrarca** FINAL VERSION [6'31]
 7 **Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata** FINAL VERSION [17'36]
- Venezia e Napoli** Supplement aux Années de Pèlerinage seconde volume [18'58]
 S162 (second series) (1859)
- 8 **Gondoliera** FINAL VERSION [6'06]
 9 **Canzone** [3'55]
 10 **Tarantella** FINAL VERSION [8'55]
- 11 **Au bord d'une source** from Années de Pèlerinage – Première Année – Suisse [4'56]
 S160/4bis (1836–1855, with 1863 coda for Sgambati) FIRST RECORDING

LESLIE HOWARD piano



LISZT

**Années de pèlerinage III
Historical Hungarian Portraits
Five Hungarian Folksongs**

LESLIE HOWARD

hyperion

LISZT'S LATE PIANO WORKS are of a character not met elsewhere in the great music literature of the nineteenth century. The thinning out of the style, almost to the point of deliberate barrenness, and the simultaneous impression of avant-garde pioneering and the solitary reflection that comes with age is unique to Liszt. The uncompromising nature of much of this music led to its instant neglect, and, in many cases, its lack of publication until well into the twentieth century.

Other volumes in this series explore the late waltzes, three of the larger sets of pieces (*Via Crucis*, *Christmas Tree* and the Chorales) and the single character pieces of the last period of Liszt's life, and still to come are some of the late transcriptions, the last Rhapsodies and the other late dances and marches. The present programme comprises the remaining sets of pieces (not cycles, however many times they may have been so described) and two other rarities from the 1880s.

Much criticism was raised against Liszt because, in many of his earlier works of an overtly Hungarian nature, he had not differentiated between gypsy café music or professionally composed music and Hungarian folksong. (It always strikes me as a colossal injustice that other composers of the time—such as Brahms in his Hungarian Dances—were never castigated in the slightest for afflicting serious butchery on folk material, and yet Liszt, who certainly treated his source material with love and wit, whatever its origins might have been, stood condemned.) Almost as a conscious act of atonement, it seems, Liszt arranged five 'real' Hungarian folksongs, even indicating repeats to correspond with the number of verses in the original poem, just as he did in his chorale arrangements, and, as there, these repeats are not germane to the musical structure and are not generally performed. He even included the texts, in the Hungarian which he could

not himself read with any fluency, at the head of each of these charming miniatures.

Apart from a theme from the Hungarian national hymn, *Szózat es Hymnus*, there are no folk materials at all in the Historical Hungarian Portraits. Those interested in the complete account of the background to these works will find much information in the notes to volume 1/10 of the excellent *Neue Liszt-Ausgabe*. For the present purpose it is sufficient to say that Liszt set out in some way to write musical epitaphs and characterizations of seven famous nineteenth-century Hungarian statesmen and artists. Numbers 1, 2, 3 and 5 were all composed in 1885, at which time the whole series took shape: No 4 was adapted by shortening the march from *Trauvorspiel und Trauermarsch*, also composed in 1885 and, incidentally, using a four-note ground bass derived from a Mosonyi piano piece *Lament on the Death of István Széchenyi*; No 6 is an extended version of a piece composed in 1877, *Dem Andenken Petöfis*, which itself derives from a recitation for voice and piano, *The Dead Poet's Love* of 1874, and No 7 is a slightly extended version of the c1870 piece, *Mosonyis Grabgeleit*. Liszt apparently intended to orchestrate the series, but that task was undertaken by his pupil Arthur Friedheim in 1886 (Nos 1, 4, 5 and 2 only), and the whole cycle remained unpublished until 1956. No 1 commemorates a distinguished political reformist and writer in a Hungarian quick march characterized by much unison writing, and introducing a motif of a falling fifth which recurs in several of the pieces. No 2, a slower march for another politician, has a lyrical central section, while No 3 quotes the theme of the *Szózat* to which the poet Vörösmarty contributed with Egressy. The politician and writer Teleki's persecution and suicide are fittingly represented in a grim funeral march. No 5 is another quick march for a politician and writer. The last two pieces, because of their earlier origin perhaps, are much softer

and more comforting in their nature. No 6 is an elegiac march in memory of a great poet, while the march element is finally suppressed by frequent excursions into $\frac{3}{4}$ in the last piece, full of tolling bells for the distinguished Hungarian composer whose career Liszt had encouraged, not least in making a transcription from Mosonyi's opera *Szép Ilonka*.

Pusztá Webmuth ('Longing for the Steppes') is apparently based on a work by the Countess Ludmilla Gizycka, née Zamoyska, although no mention is made of this in the original publication. Zamoyska's work, in turn, is based on a poem by Lenau. The piece is a sort of miniature rhapsody with rather simple texture with the characteristic slow (*Lassan*) and fast (*Friska*) sections, and with a reprise of the opening flourishes at the end.

The left hand version of *Hungary's God*—a work whose root form is for voice, chorus and piano, and which also exists for piano, two hands—is Liszt's only contribution to the literature for the left hand alone. It was arranged for his friend Count Géza Zichy—a formidable pianist, despite having lost his right arm, if his own left-handed version of Schubert's Erl-King is anything to go by. (Liszt also arranged one of Zichy's original works for left hand, *Valse d'Adele*, for piano, two hands.)

The genesis of the *Troisième Année de pèlerinage* is very different from that of its two predecessors. The first (*Suisse*), and the second (*Italie*) were brought into their published shape in the mid-1850s during Liszt's time in Weimar, although most of the pieces actually originated during the period of his young wanderings in the company of Marie d'Agoult in the 1830s. They are both volumes of intensely passionate, essentially young man's music, whatever refinements accrued to them. The third volume, sometimes very mistakenly published with the subtitle of 'Italie', is the product of a fundamentally solitary person, written during the later years of his life, when he made an



almost annual triangular trip through Rome, Weimar and Budapest. Five of the pieces date from 1877, but Liszt added two earlier works: numbers 5 and 6, from 1872 and 1867. *Angehus!* also exists in versions for harmonium, for string quartet and for string orchestra and is an innocent diatonic melody in a lilting 8/8. It forms the beginning of the arch which ends in the experience of the seventh piece, *Sursum corda*—the exhortation to ‘lift up your hearts’ at the Eucharist—where a benign theme endures chromatic rigours and even a burst of whole-tone harmony before the strength of faith brings the cycle to a firm and positive conclusion. Midway lies the mystical comfort of the *Fountains of the Villa d’Este*—an impressionistic masterpiece, years ahead of its time and much imitated, consciously or no, by Debussy and Ravel. Although this work is pictorial, its very key of F sharp major allies it to a number of Liszt’s most intimate religious reflections, particularly *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, and its message is spelt out at bar 144 (at the modulation to D major) with a quotation (in Latin) from the Gospel of St John: ‘The water that I shall give him shall be in him a well of water springing up into everlasting life’ (Authorised Version, John 4: 14).

The four remaining pieces are all elegiac: the two *Cypresses* are both subtitled ‘Threnody’ although no specific object of lamentation is divulged. And it is clear that Liszt wrote the second under the misapprehension that Michelangelo had planted the first cypress at Santa Maria degli Angeli in Rome, and that he changed the title when he discovered his error. Whilst the first of the

Cypresses is nominally in G minor/major, the effect of suspended tonality is present from the beginning. There is some attempt here at depicting (in 3/8) the rocking of the trees in the wind, a feature altogether absent in the second threnody which makes an oblique nod towards the traditional funeral march without ever succumbing. The other two elegies refer to Liszt’s personal acquaintances: in a broad sense in *Sunt lacrymae rerum* and specifically in the *Marche funèbre*. The first of these, originally entitled ‘Thrénodie hongroise’ refers to the rout of the Hungarian War of Independence (1848–1849) and the subsequent execution of some of Liszt’s patriotically distinguished friends (cf the earlier *Fumerailles*) and the final title comes from words spoken by Aeneas in Virgil’s *Aeneid* (quoted here in the translation by W F Jackson Knight): ‘... there is pity for a world’s distress, and a sympathy for short-lived humanity.’ The music has several overtly Hungarian characteristics, especially in the matter of augmented seconds in the melodic lines. The hapless quondam archduke who became Emperor of Mexico, mistakenly believing himself to have been popularly elected, who attempted social and economic reforms, and who was eventually executed by the man he replaced, is commemorated in a powerful lament which emerges into triumphant optimism, in line with the quotation from an elegy by Propertius (Book 2, No 10) which Liszt placed at the head of the score: ‘In magnis et voluisse sat est’ (‘To have wished for great things is an accomplishment in itself’).

LESLIE HOWARD © 1991

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LES DERNIÈRES ŒUVRES que Liszt composa pour le piano ont un cachet qui est unique dans la grande littérature musicale du dix-neuvième siècle. Le style réduit à son minimum, presque jusqu'à un point de sécheresse délibérée et l'impression simultanée d'une composition d'avant-garde et la réflexion solitaire qui vient avec l'âge sont des caractéristiques uniques à Liszt. C'est la nature intransigeante de la plus grande partie de cette musique qui la mena à être immédiatement ignorée et, dans de nombreux cas, à ne pas être publiée avant le vingtième siècle.

D'autres volumes de cette série explorent les dernières valse, trois des plus importantes collections de morceaux (*Via Crucis*, *L'Arbre de Noël* et les Chorales) et les morceaux à caractère unique de la dernière période de la vie de Liszt; et il reste encore à découvrir quelques-unes des dernières transcriptions, les dernières Rhapsodies et autres danses et marches. Ce programme comprend les recueils de morceaux (et non les cycles, bien qu'ils aient été ainsi décrits si souvent) qui restent, et deux autres raretés des années 1880.

Liszt a été beaucoup critiqué de ne pas avoir, dans nombre de ses premières œuvres manifestement hongroises, fait suffisamment de différence entre la musique de brasserie tzigane ou la musique composée professionnellement et le folklore hongrois. (Il m'a toujours semblé une énorme injustice que d'autres compositeurs de l'époque—par exemple, Brahms dans ses *Danses hongroises*—aient pu infliger de sérieuses mutilations au matériel folklorique sans recevoir la moindre critique, alors que Liszt—qui, sans aucun doute, traitait le matériau de ses sources avec amour et esprit—se trouva condamné.) Il semble que Liszt ait composé l'arrangement de cinq « réels » chants folkloriques hongrois, presque comme un acte conscient d'expiation, allant jusqu'à indiquer des reprises pour correspondre au

nombre des strophes dans le poème original, comme il le fit dans ses arrangements de musique chorale, et ici comme dans ces derniers, ces reprises n'ont rien à voir avec la structure musicale et sont rarement jouées. Liszt ajouta même les textes, dans la langue hongroise qu'il ne lisait pas couramment, en tête de ces délicieuses miniatures.

A part un thème provenant de l'hymne national hongrois, *Scorat es Hymnus*, on ne trouve absolument aucun matériau folklorique dans les *Portraits historiques hongrois*. Les auditeurs qui souhaitent connaître l'histoire complète se rapportant à ces œuvres trouveront dans les notes du Volume 1/10 de l'excellente *Neue Liszt-Ausgabe* un grand nombre de renseignements. Pour ce qui est de cet enregistrement, il suffit de dire que l'intention de Liszt était en quelque sorte de composer des caractérisations et d'épithètes musicales de sept célèbres artistes et hommes d'Etat hongrois du dix-neuvième siècle. Les numéros 1, 2, 3 et 5 furent tous composés en 1885 et c'est à cette date que la série entière prit forme: le No 4 fut adapté en abrégé la marche de *Trauervorspiel und Trauermarsch*—composé aussi en 1885—et, soit dit en passant, en utilisant une basse obstinée à quatre notes qui a sa source dans un morceau pour piano de Mosonyi *Lamentations sur la mort d'Istvan Széchenyi*; le No 6 est la version étendue d'un morceau composé en 1877, *Dem Andenken Petöfjis*, qui provient lui-même d'une récitation pour voix et piano, *Le Chant du poète mort* de 1874, et le No 7 est une version légèrement étendue du morceau datant des environs de 1870, *Mosonyis Grabgeleit*. Liszt avait apparemment l'intention d'orchestrer la série, mais cette tâche fut entreprise par son élève Arthur Friedheim en 1886 (Numéros 1, 4, 5 et 2 uniquement) et la série entière ne fut pas publiée avant 1956. Le No 1 commémore un écrivain et réformateur politique distingué, dans une marche hongroise rapide que

caractérisé beaucoup d'écriture en unisson, et qui introduit un motif de quinte descendante qui se retrouve dans plusieurs des morceaux. Le No 2, une marche plus lente pour un autre homme politique, a une section centrale lyrique, alors que le No 3 cite le thème du *Szozat* auquel le poète Vörösmarty avait contribué avec Egressy. Une lugubre marche funèbre représente parfaitement la persécution et le suicide de l'écrivain et homme politique Teleki. Le No 5 est une autre marche rapide pour un politicien et écrivain. Les deux derniers morceaux sont de nature plus douce et plus réconfortante, peut-être à cause de leur origine précédente. Le No 6 est une marche élégiaque à la mémoire d'un grand poète, tandis que l'élément de marche est finalement supprimé par de fréquentes excursions en $\frac{3}{4}$ dans le dernier morceau, qui retentit de sonneries de cloches pour le distingué compositeur hongrois dont Liszt avait encouragé la carrière, en particulier en faisant une transcription de l'opéra de Mosonyi *Szép Ilonka*.

La source de *Pusztá Webműb* (« Rêver des steppes ») est apparemment un ouvrage de la Comtesse Ludmilla Gizycka, née Zamoyska, bien qu'il n'en soit fait aucune mention dans la publication originale. L'ouvrage de Zamoyska est lui-même basé sur un poème de Lenau. Le morceau est une sorte de rhapsodie miniature, à la texture plutôt simple avec les caractéristiques sections lentes (*Lassan*) et rapides (*Friska*), et avec, à la fin, une reprise des fanfares de l'introduction.

La version pour main gauche de *Dieu de Hongrie*—ouvrage dont la forme originale était pour voix, chœur et piano, et qui existe aussi pour piano à deux mains—est la seule contribution de Liszt à la littérature pour main gauche seule. C'était un arrangement pour son ami, le Comte Géza Zichy—qui devait être un pianiste exceptionnel malgré la perte de son bras droit si sa propre version du *Roi des Aulnes* de Schubert est un exemple de

ses dons. (Liszt arrangea aussi un des ouvrages originaux pour main gauche de Zichy, *Valse d'Adèle*, pour piano à deux mains.)

L'origine de la Troisième *Année de pèlerinage* est très différente de celle des deux qui l'ont précédée. La première (*Suisse*) et la deuxième (*Italie*) furent terminées dans leur forme publiée vers le milieu des années 1850, lorsque Liszt vivait à Weimar, mais la plupart de ces morceaux ont leur origine dans la période des vagabondages de jeunesse du compositeur avec Marie d'Agoult durant les années 1830. L'une et l'autre sont des volumes de musique essentiellement de jeune homme, intensément passionnée, quels que soient les raffinements qui aient pu y être ajoutés. Le troisième volume, qui est quelquefois publié tout à fait par erreur avec le sous-titre « Italie », est le produit d'une personne fondamentalement solitaire, écrit durant les dernières années de sa vie, quand il faisait presque annuellement un voyage triangulaire entre Rome, Weimar et Budapest. Cinq des morceaux datent de 1877, mais Liszt y ajouta deux ouvrages écrits plus tôt : les Nos 5 et 6, de 1872 et 1867. *Angélus!* existe aussi en version pour harmonium, pour quatuor à cordes et pour orchestre à cordes ; c'est une innocente mélodie diatonique, en mesure $\frac{6}{8}$ rythmée. Ce morceau forme le début de l'arche qui se termine avec l'expérience du septième morceau, *Sursum corda*—l'exhortation à « Levez vos cœurs » au moment de la Communion—où un thème bénin est soumis à des rigueurs chromatiques et même à une explosion d'harmonie à plein ton avant que la force de la foi n'amène le cycle à une conclusion ferme et positive. A mi-chemin se trouve le confort mystique des *Fontaines de la Villa d'Este*—un chef-d'œuvre impressionniste, très en avance sur son époque et que Debussy et Ravel, consciemment ou non, ont beaucoup imité. Bien que ce soit une œuvre picturale, elle s'apparente par son ton en

fa dièse majeur à un certain nombre des réflexions religieuses les plus intimes de Liszt, en particulier à la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, et son message est bien expliqué à la mesure 144 (à la modulation de ré majeur) avec une citation (en latin) de l'Évangile de Saint Jean : « L'eau que je lui donne deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle » (Bible de 1611, Saint Jean 4: 14).

Les quatre morceaux qui restent sont tous élégiaques : les deux *Cypres* sont tous deux sous-titrés « Thrénodie », bien qu'aucun objet spécifique de lamentation ne soit divulgué. Et il est évident que Liszt écrivit le second morceau avec la fausse impression que Michel-Ange avait planté le premier cyprès à Santa Maria degli Angeli à Rome, et qu'il changea le titre quand il découvrit son erreur. Alors que le premier *Cypres* est nominalement en sol mineur/majeur, l'effet de tonalité en suspens est présent dès le début. Il y a dans ce morceau un effort à décrire (en ♩) le bercement des branches d'arbre sous le vent, trait qui est totalement absent dans les deuxièmes lamentations, qui penchent obliquement vers la marche funèbre traditionnelle sans jamais le devenir vraiment. Les deux autres élégies se rapportent à des connaissances personnelles de Liszt : en général dans *Sunt lacrymae*

rerum et explicitement dans la *Marche funèbre*. La première de celles-ci, dont le titre était à l'origine « Thrénodie hongroise » se rapporte à la déroute de la Guerre d'Indépendance hongroise (1848–49) et les exécutions qui en résultèrent pour certains amis de Liszt remarquablement patriotes (voir *Funérailles* composées auparavant) et le titre final a pour source les paroles prononcées par Enée dans l'*Enéide* de Virgile : « ... une pitié pour la détresse du monde et une sympathie pour une humanité éphémère. » La musique fait preuve de plusieurs caractéristiques manifestement hongroises, particulièrement en ce qui concerne les secondes augmentées des lignes mélodiques. L'infortuné vieil archiduc qui devint Empereur du Mexique, faussement persuadé qu'il avait été élu par la voix populaire, qui essaya des réformes sociales et économiques et qui fut finalement exécuté par l'homme qu'il avait remplacé est commémoré par une puissante lamentation qui se transforme en optimisme triomphant, en accord avec une citation d'une élégie de Propertius (Livre 2, No 10) que Liszt plaça en exergue de la partition : « In magnis et voluisse sat est » (« Dans les grandes entreprises, vouloir est déjà bien »).

LESLIE HOWARD © 1991
Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZTS SPÄTE KLAVIERWERKE weisen Eigenschaften auf, wie man sie im großartigen Musikschaffen des 19. Jahrhunderts sonst nicht antrifft. Die stilistische Ausdünnung bis an die Grenzen bewußter Öde und der gleichzeitige Eindruck avantgardistischen, bahnbrechenden Schaffens, sowie die unbeeinflusste Abwägung, die mit dem Alter einhergeht, sind Besonderheiten von Liszt. Die Kompromißlosigkeit eines Großteils seiner Musik hatte zur Folge, daß sie augenblicklich vernachlässigt und in vielen Fällen erst im Laufe des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurde.

Andere Teile dieser Serie befassen sich mit den späten Walzern, drei umfangreichen Stücksammlungen (*Via Crucis*, *Weihnachtsbaum* und die Choräle) und den einzelnen Charakterstücken der letzten Schaffensperiode Liszts. Einige der späten Transkriptionen, die letzten Rhapsodien und die übrigen späten Tänze und Märsche stehen noch zur Veröffentlichung an. Daß vorliegende Programm ist den verbleibenden Stücksammlungen gewidmet (nicht Zyklen, obwohl sie wer weiß wie oft so benannt wurden), und zwei weiteren Raritäten aus den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Heftige Kritik wurde gegen Liszt laut, weil er in vielen seiner früheren Werke mit offenkundig ungarischem Charakter nicht zwischen Zigeuner und Kaffeehausmusik oder professionell komponierter Musik einerseits und ungarischer Volksmusik andererseits unterschieden hatte. (Mir erscheint es immer als kolossale Ungerechtigkeit, daß andere Komponisten jener Zeit—zum Beispiel Brahms mit seinen Ungarischen Tänzen—nicht im mindesten dafür gegeißelt wurden, daß sie ihren volksmusikalischen Vorlagen ernsthafte Verstümmelungen zufügten, während Liszt verurteilt wurde, obwohl er mit seinen Quellen gewiß liebevoll und geistreich umging, egal, wo sie entsprungen waren.) Es mutet fast schon als bewußte Sühnetat an, daß Liszt fünf „echte“ ungarische

Volkslieder für Klavier arrangiert hat und sogar Wiederholungen entsprechend der Strophenzahl des ursprünglichen Liedes vorsah wie er es bereits in seinen Choralarrangements getan hatte. Hier wie dort stehen diese Wiederholungen in keinem Zusammenhang mit der musikalischen Struktur und werden im allgemeinen nicht gespielt. Sogar die Texte stellte er in ungarischer Sprache, die er selbst nicht einmal fließend lesen konnte, diesen charmanten Miniaturen voran.

Von einem Thema aus der ungarischen Nationalhymne *Szózat es Hymnus* abgesehen enthalten die *Historischen Ungarischen Porträts* keinerlei volksmusikalisches Material. Wer sich für die vollständige Vorgeschichte dieser Werke interessiert, wird in den Anmerkungen zu Band 1/10 der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe* zahlreiche Informationen finden. Für unsere Zwecke soll genügen, daß Liszt sich vornahm, musikalische Nachrufe auf sieben berühmte ungarische Staatsmänner und Künstler des 19. Jahrhunderts zu schreiben, bzw. Charakterbilder von ihnen zu erstellen. Die Nummern 1, 2, 3 und 5 wurden 1885 komponiert, und dann nahm die ganze Serie Gestalt an: Die Nr. 4 entstand durch Kürzen des Marsches aus dem ebenfalls 1885 geschriebenen *Trauervorspiel und Trauermarsch*, und durch Verwendung eines vier Noten umfassenden Basso ostinato aus einem Klavierstück von Mosonyi mit dem Titel *Trauermusik auf den Grafen I. Széchenyi*. Die Nr. 6 ist eine erweiterte Version von *Dem Andenken Petöfys*, einem 1877 komponierten Stück, das wiederum aus Liebe des toten Poeten, einem Vortragsstück für Gesang und Klavier aus dem Jahr 1874 hervorgegangen ist. Die Nr. 7 ist eine leicht erweiterte Fassung des um 1870 entstandenen Stücks *Mosonyis Grabgeleit*. Liszt hatte offenbar vor, die Serie zu orchestrieren, doch diese Aufgabe wurde 1886 von seinem Schüler Arthur Friedheim übernommen, und der ganze Zyklus blieb bis 1956 unveröffentlicht. Die Nr. 1 gedenkt eines heraus-

ragenden politischen Reformisten und Schriftstellers, und zwar mit einem schnellen ungarischen Marsch, der sich durch zahlreiche Unisono-Passagen auszeichnet, und mit der Einführung eines Motivs aus einer absteigenden Quinte, das in mehreren der Stücke wiederkehrt. Die Nr. 2, ein langsamerer Marsch für einen weiteren Politiker, hat einen lyrischen Mittelteil, und die Nr. 3 zitiert das Thema der Nationalhymne, deren Verfasser neben Egressy der Dichter Vörösmarty ist. Die Verfolgung und der Selbstmord des Politikers und Schriftstellers Teleki werden mit einem erbitterten Trauermarsch treffend dargestellt. Die Nr. 5 ist ein weiterer schneller Marsch für einen Politiker und Autoren. Die letzten beiden Stücke haben, vermutlich weil sie früher entstanden sind, einen erheblich sanfteren und tröstlicheren Charakter. Die Nr. 6 ist ein elegischer Marsch zum Andenken an einen großen Dichter, und im letzten Stück wird das Marschelement durch häufiges Überwechseln auf $\frac{3}{4}$ -Takt ganz unterdrückt. Dieses Stück ist erfüllt von Glockenklängen für den bekannten ungarischen Komponisten, dessen Karriere Liszt gefördert hatte, nicht zuletzt dadurch, daß er eine Transkription von Mosonyis Oper *Szép Ilonka* vornahm.

Pusztá Webműb beruht offenbar auf einem Werk der Gräfin Ludmilla Gizycka, geborene Zamoyska, obwohl davon in der Erstausgabe nicht die Rede ist. Das Werk der Zamoyska wiederum beruht auf einem Gedicht von Lenau. Das Stück ist eine Art Rhapsodie im Kleinformat von eher schlichter Struktur mit den üblichen langsamen (*Lassan*) und schnellen (*Friska*) Abschnitten und einer Reprise der einleitenden Gesten am Ende.

Die Version für die linke Hand von *Ungarns Gott*—einem Werk, das in der Fassung für Solostimme, Chor und Klavier angelegt ist und das außerdem für Klavier zu zwei Händen vorliegt—ist Liszts einziger Beitrag zur Gattung Klaviermusik für die linke Hand. Das Arrangement war für seinen Freund Graf Géza Zichy gedacht—

der, obwohl er den rechten Arm verloren hatte, ein beachtlicher Pianist gewesen sein muß, wenn man seine eigene Version für die linke Hand von Schuberts *Erlkönig* als Richtschnur gelten lassen will. (Liszt arrangierte außerdem eine Eigenkomposition Zichys für die linke Hand: den *Valse d'Adèle* für Klavier zu zwei Händen.)

Die Entstehungsgeschichte des *Troisième année de pèlerinage* unterscheidet sich stark von der seiner zwei Vorläufer. Das erste (*Suisse*) und das zweite (*Italie*) erhielten Mitte der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts während Liszts Zeit in Weimar druckreife Form, obwohl die meisten Stücke bereits im Verlauf seiner Wanderjahre in Gesellschaft von Marie d'Agout in den 30er Jahren entstanden waren. Beide Teile enthalten zutiefst leidenschaftliche Musik eines jungen Mannes, ungeachtet der Verfeinerungen, die im Nachhinein an ihnen vorgenommen wurden. Der dritte Teil, der manchmal fälschlich mit dem Untertitel „Italie“ veröffentlicht wurde, ist das Produkt eines fundamentalen Einzelgängers und wurde in einem späteren Lebensabschnitt geschrieben, als Liszt beinahe jährlich eine Dreistädterei nach Rom, Weimar und Budapest unternahm. Fünf der Stücke stammen aus dem Jahr 1877, aber Liszt fügte zwei ältere Werke hinzu: die Nr. 5 und 6 von 1872 bzw. 1867. *Angelus!* liegt außerdem in Versionen für Harmonium, für Streichquartett und für Streichorchester vor und ist eine unschuldige diatonische Weise im trällernden $\frac{3}{4}$ -Takt. Dieses Stück steht am Anfang des Bogens, der mit dem Erlebnis des siebten Stücks *Sursum corda* endet—der Ermahnung, angesichts der Eucharistie die Herzen zu erheben. Darin erduldet ein gutmütiges Thema chromatische Unbilden und sogar einen Ausbruch von Ganztonharmonik, ehe die Kraft des Glaubens den Zyklus zu einem festgefügtigen und positiven Abschluß bringt. Auf halbem Weg dorthin erfolgt die mystische Tröstung der Wasserspiele der Villa d'Este—eines impressionistischen Meisterwerks, das seiner Zeit

um Jahre voraus war und bewußt oder unbewußt von Debussy und Ravel imitiert wurde. Dieses Werk mag klangmalerisch sein, doch seine Tonart setzt es in Beziehung zu einer Reihe von Liszts intimsten religiösen Äußerungen, insbesondere zu *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. Seine Botschaft wird im 144. Takt (bei der Modulation nach D-Dur) in Gestalt eines (lateinischen) Zitats aus dem Johannesevangelium verkündet: „Das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt“ (Johannes 4, 14).

Die vier übrigen Stücke sind alle elegisch: Die beiden *Cypresses* tragen beide den Untertitel „Threnodie“, obwohl kein bestimmtes Objekt der Klage genannt wird. Es ist klar, daß Liszt das zweite Stück in der irrigen Annahme schrieb, Michelangelo habe die erste Zypresse in Santa Maria degli Angeli in Rom gepflanzt. Jedenfalls änderte er den Titel, als er seinen Irrtum entdeckte. Die erste der *Cypresses* steht dem Namen nach in g-Moll/G-Dur, doch der Effekt einer aufgehobenen Tonalität macht sich von Anfang an bemerkbar. Hier wird der Versuch unternommen, (im $\frac{3}{4}$ -Takt) das Wiegen der Bäume im Wind darzustellen. Die zweite Threnodie, in der diese Besonderheit völlig fehlt, neigt verhöhnen in Richtung eines traditionellen Trauermarschs, ohne ihm je ganz zu verfallen. In den beiden anderen Elegien geht es um persönliche Bekannte

Liszts: bei *Sunt lacrymae rerum* im allgemeinen, beim *Marche funèbre* im besonderen. Die erste ursprünglich „Threnodie hongroise“ betitelte Elegie bezieht sich auf die Niederlage im ungarischen Unabhängigkeitskampf (1848/49) und die anschließende Hinrichtung mehrerer patriotisch gesinnter Freunde von Liszt (siehe auch die früher entstandenen *Funéraires*). Der schließlich gewählte Titel ist von einem Satz abgeleitet, den Aeneas in Vergils *Aeneis* spricht: „Hier auch erwirbt das Verdienst sich Belohnung, Tränen das Leid, und menschliches Unheil rührt die Gemüter.“ Die Musik weist diverse offenkundig ungarische Anklänge auf, insbesondere, was die übermäßigen Sekunden in der Melodieführung angeht. Um den glücklosen ehemaligen Erzherzog, der im fälschlichen Glauben, er sei vom Volk dazu erwählt worden, Kaiser von Mexiko wurde, der soziale und ökonomische Reformen durchzusetzen versuchte und am Ende von dem Mann hingerichtet wurde, dessen Platz er eingenommen hatte, geht es im folgenden Stück. Es handelt sich um ein eindrucksvolles Klagelied, das in triumphierendem Optimismus ausklingt, gemäß dem Zitat von Properz (Elegien 3, I, 6), das Liszt der Partitur voranstellte: „In magnis et voluisse sat est“ („In großen Dingen ist schon der Wille genug“).

LESLIE HOWARD © 1991
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 23–25 June 1990
Recording Engineer & Producer TRYGG TRYGGVASON
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *View from the Villa d'Este at Tivoli* (detail) by Samuel Palmer (1805–1881)
Ashmolean Museum, Oxford

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 12

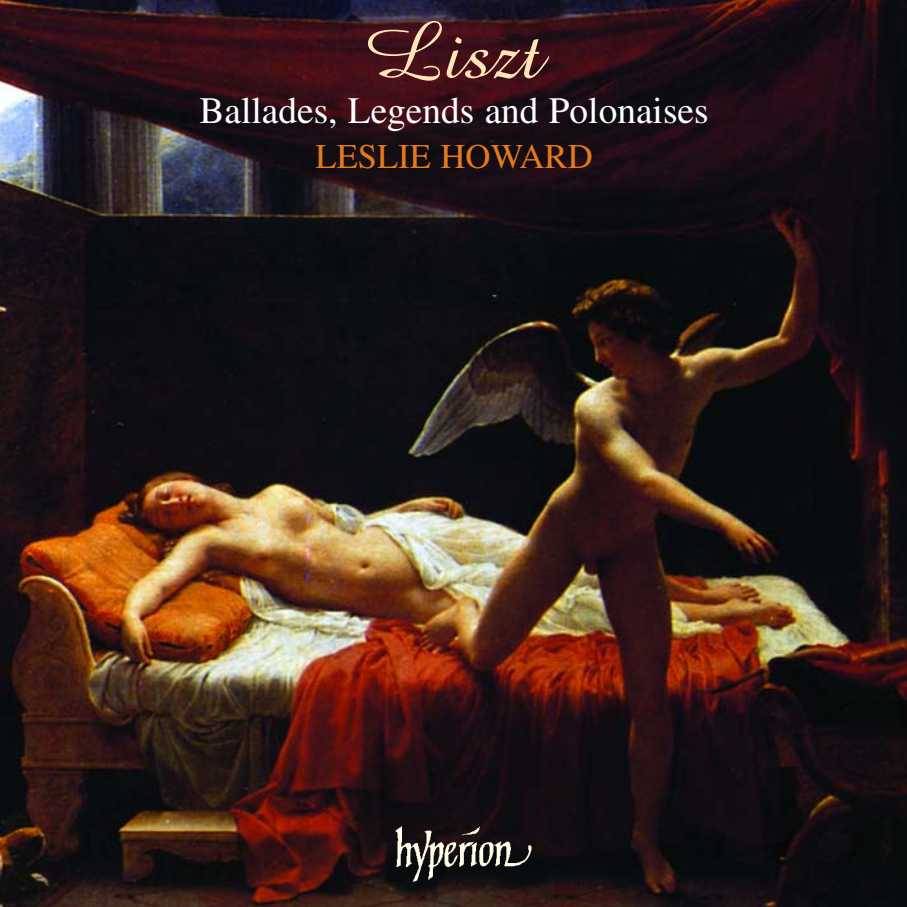
	Fünf Ungarische Volkslieder – Öt magyar népdal S245 (1872)	[5'28]
1	Lassan (Lento)	[1'13]
2	Mérsekélve (Allegretto)	[0'37]
3	Lassan (Andante)	[1'02]
4	Kissé élénken (Vivace)	[0'52]
5	Búsongva (Lento)	[1'38]
	Historische ungarische Bildnisse S205 (1885)	[22'57]
6	Széchenyi Istvan (Stephan Széchenyi)	[2'33]
7	Eötvös Jozsef (Joseph Eötvös)	[2'18]
8	Vörösmarty Mihaly (Michael Vörösmarty)	[2'40]
9	Teleki Laszlo (Ladislaus Teleki)	[2'47]
10	Deák Ferenc (Franz Deák)	[2'08]
11	Petőfi Sandor (Alexander Petőfi)	[4'47]
12	Mosonyi Mihály (Michael Mosonyi)	[5'39]
13	Pusztá Wehmut – A pusztá keserve S246 (published 1885)	[2'20]
14	Ungarns Gott transcribed for the left hand, S543a (1881)	[3'26]
	Années de pèlerinage, troisième année S163 (1877)	[36'51]
15	Angelus! – Prière aux anges gardiens	[5'30]
16	Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie (I)	[4'46]
17	Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie (II)	[7'43]
18	Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	[6'29]
19	Sunt lacrimae rerum – en mode hongrois	[5'25]
20	Marche funèbre – en mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique, † 19 juin 1867	[4'03]
21	Sursum corda – Erhebet eure Herzen	[2'53]

LESLIE HOWARD piano

Liszt

Ballades, Legends and Polonaises

LESLIE HOWARD



hyperion

THIS SERIES of recordings of Liszt's complete piano music began in the Liszt anniversary year 1986 with the complete waltzes. Liszt's admiration for, but essential difference from, Chopin was remarked in the notes to that recording, and in this second collection, whose titles also bear resemblance to Chopin, it is once again Liszt's originality which shines through, no matter what degree of homage is intended to Chopin's models.

Among the sillier notions of our time is a theory, propounded by a number of writers on music who will be glad to have their anonymity preserved here, that Liszt stood in awe of Chopin's musical forms and felt unable to express himself in them until after Chopin's death, when he immersed himself in almost all of them. A few minutes' inspection of the relevant dates shows a certain amount of plain error, and even a quick look at the music suffices to show that, whatever the inspiration, Liszt's aims were at once totally different. It just happens that Liszt's retirement from the life of the travelling virtuoso took place only a year or so before Chopin's death and, for all the music Liszt had written previously, he now devoted himself to correcting earlier works, developing unfinished projects and striking out into new musical forms. And in between these supposed Chopin obsequies Liszt produced the final versions of fifteen Hungarian Rhapsodies, two books of *Années de pèlerinage*, the Transcendental Studies, the Paganini Studies, the Sonata, several symphonic poems and much besides. Meanwhile he conducted several seasons of opera, including three of Wagner's. So the idea of brooding at length over his departed quondam friend and releasing his debt in music of Chopinesque titles remains a barrier to comprehension.

There is no explanation for the absence of the subtitle to the **First Ballade** from all editions apart from the Paris edition of 1849 and the *Neue Liszt-Ausgabe* of 1981. Nor is there any specific reference by Liszt as to the source of that title. We can only assume that, as in so much of

Liszt's music, there is an underlying narrative structure behind the musical one. The introduction alternates two phrases, the first of which is a clear reference to the beginning of Chopin's First Ballade! The second is a delicate scherzo-like motif, and both imply a key of D major, soon to be confounded by the arrival of the Crusader's Song proper, in D flat. The piece unfolds as a set of variations punctuated by a middle section—a kind of joyful march, replete with risky gestures of rapid scales between the phrases. This is an altogether happy and uncomplicated work, inexplicably neglected in the concert hall.

The **Second Ballade** has enjoyed quite a revival in recent years, and is a much darker and more substantial piece than the first. Although there is no published subtitle, it has long been known that the work was inspired by Bürger's ballad *Lenore*—described by Humphrey Searle as 'charnel-house-romantic', but nonetheless also used by Liszt as the basis for a recitation with piano in 1858 (with completely different music) and by Raff as the inspiration for his excellent Fifth Symphony. Apart from the tremendous drama of the piece, the musical skill of the transformation of themes is astonishing: the wonderful, almost operatic melody at the end is so convincing in its own right that it comes as something of a surprise to realize that it is merely a variant of the opening theme. The coda, with its last reminiscence of the magically simple second theme is masterly, and we may be forever thankful that Liszt abandoned an earlier noisy conclusion long before publication.

The **St Francis Legends** are two of Liszt's finest examples of conjuring up natural imagery at the keyboard, the first with its very delicate imitation of bird-song—of which we are given quite a feast before the sermon begins—and the second with its opportunity to describe a storm at sea. The first is inspired by the well-known story, as related in *The Little Flowers of St Francis*

of Assisi, when St Francis, marvelling at a multitude of birds in the trees by his path, breaks off his travels in order to preach to them. Liszt's 'other' patron saint, St Francis of Paola, is not so famous, but his story provokes a stupendous musical response from Liszt, who kept a painting of the legend in his study for many years: a ferryman refused to carry the saint across the Straits of Messina, saying that saints ought to be able to walk on water. Improvising both raft and sail from his cloak and staff, St Francis crossed safely. Each of these legends quotes one of Liszt's own choral pieces inspired by each saint: the first uses a theme from *Cantico del Sol*, S4; the second a passage from *An den heiligen Franziskus von Paula*, S28. The narrative background to the pieces in no way hampers Liszt from devising a very satisfying musical structure.

The **Berceuse** exists in two very different versions: the 1854 piece is, for all its debt to Chopin's model, also in D flat, with a constant D flat pedal-note, simpler than Chopin's in conception, and largely free from florid decoration. The later version, whilst it preserves the harmonies of the original and the melodic fragments, applies an almost overwhelming amount of filigree ornament. Although this makes for rather a long work, it is also an impressively soothing one, and the studied absence of a continuous melodic line produces an ineluctable wistfulness. The **Impromptu**, too, has a second version, curiously entitled *Nocturne*, but the changes are slight, and, frankly, do not improve upon the original score which is recorded here. One of a number of isolated pieces which Liszt composed for his friend, the Baroness von Meyendorff, the *Impromptu* stands on the threshold of the extraordinary avant-garde world of Liszt's final years, and, although the piece is cast in F sharp, there is a colourful ambiguity in some of the harmonic movement. The **Piano Piece in A flat No 1** is a real rarity. The *Neue Liszt-Ausgabe* does not print it [at the time of

writing], believing it to be lost. They *do* print the Piano Piece in A flat No 2, of uncertain date, which is more or less identical with the main theme of the First Ballade, but transposed into A flat. Both works are album-leaves, and neither was given a title by Liszt himself. Briefly, the history of No 1 is that it was sighted in manuscript in 1968 when it was auctioned into private hands, and has not been seen since. But a previous owner of the manuscript had permitted its publication in *The Piano Student*—a magazine long since defunct—in December 1935, whence the Liszt Society obtained it, for publication in 1988 through Bardic Press. Composed in May 1865, and marked *Sans mesure*, this work, too, bridges the gap between the world of the *Liebesträume* and that of the late pieces, and does so with utter simplicity.

The two **Polonaises** once again recall Chopin, but only for the titles; the epic spread of the first one, in particular, has no equivalent in the Polish composer's canon, and there is a ceremonial feeling to the second which brings other non-Polish Polonaises to mind, such as those of Beethoven, Schubert or Tchaikovsky. The C minor piece, entitled 'mélancolique' by Liszt, though most editions omit to mention it, has remained rather sadly neglected, but it is an excellent work of its kind, seeming to bear the woes of the whole world on its shoulders. Even the contrasting major-key tune fails to alleviate the gloom, which is confirmed by a very strange meditative cadenza in which the pulse changes to $\frac{2}{4}$ and the dance-style of the Polonaise becomes a distant memory. The Second Polonaise used to be something of a warhorse: Busoni played it (and saddled it with much too long a cadenza, however interesting!), and Rachmaninov and Grainger both recorded it. A little less hackneyed nowadays, it remains a good foil for its companion, and its ingredients of two splendid themes and some really musical pyrotechnical variations make it a compelling concert-piece.

LESLIE HOWARD © 1988

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 2

Ballades

- 1 Première Ballade 'Le chant du croisé' in D flat major S170 (1845–1848) [7'25]
- 2 Deuxième Ballade in B minor S171 (1853) [13'15]

Légendes S175 (c1860–1863)

- 3 No 1 St François d'Assise 'La prédication aux oiseaux' [8'46]
- 4 No 2 St François de Paule marchant sur les flots [7'31]

- 5 **Berceuse** S174 second version (1854/1863) [9'21]

- 6 **Impromptu** S191 (1872) [2'59]

- 7 **Klavierstück in A flat major** S189 (1866)† [2'51]

Deux Polonaises S223 (1851)

- 8 No 1 Polonaise mélancolique in C minor [11'11]
- 9 No 2 Polonaise in E major [8'23]

† first recording

LESLIE HOWARD piano

Recorded in the Church of St Peter and All Saints, Petersham, Surrey on 8–10 February 1988

Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON

Recording Producer MARTIN COMPTON

Executive Producer EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Limited, London, MCMLXXXVIII

Front illustration: *Amour et Pysché* by François-Edouard Picot (1786–1868)

A painting of a vast, blue-toned landscape. In the foreground, a dark, rocky outcrop is covered with small white flowers. A large flock of white swans is gathered on a grassy bank in the middle ground, facing a large, calm lake. The background features rolling hills and distant, hazy mountains under a pale sky. The overall color palette is dominated by various shades of blue, from deep cerulean to pale sky blue, with some earthy tones in the foreground.

Liszt

Harmonies poétiques
et religieuses

and other pieces inspired
by sacred texts

LESLIE HOWARD

hyperion

Harmonies poétiques et religieuses

and other pieces inspired by sacred texts

COMPACT DISC 1

[78'13]

-
- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Ave Maria in E major 'Die Glocken von Rom' S182 (1862) | [5'19] |
| 2 | Ave maris stella S506 (c1868) | [4'50] |
| 3 | Invocation S172a/1 (1847) † | [2'57] |
| 4 | Hymne du matin S172a/2 (1847) † | [4'09] |
| 5 | Hymne de la nuit S172a/3 (1847) † | [6'57] |
| 6 | Harmonies poétiques et religieuses S154 (1833, revised 1835) | [7'38] |

Harmonies poétiques et religieuses S173 (1840 *No 2*, 1845–52)

- | | | |
|----|--|---------|
| 7 | Invocation | [6'35] |
| 8 | <i>Ave Maria</i> in B flat major | [5'27] |
| 9 | Bénédiction de Dieu dans la solitude | [14'27] |
| 10 | Pensée des morts | [11'49] |
| 11 | Pater noster | [1'56] |
| 12 | Hymne de l'Enfant à son réveil | [5'29] |

COMPACT DISC 2

[78'38]

-
- | | | |
|---|-----------------------------------|---------|
| 1 | Funérailles | [11'39] |
| 2 | Miserere d'après Palestrina | [3'26] |
| 3 | [Andante lagrimoso] | [7'13] |
| 4 | Cantique d'amour | [5'49] |

5	Alleluia S183/1 (1862)	[3'35]
6	Ave Maria (d'Arcadelt) in F major, S183/2 (1862)	[3'51]
7	In domum Domini ibimus S505 (after 1880) †	[2'53]
8	O Roma nobilis S546a (1879) †	[1'20]
9	Slavimo slavno Slaveni! S503 (c1863) †	[1'38]
10	Ave Maria in D major, S504 (first version, c1870) †	[1'38]
11	Ave Maria in D flat major, S504 (second version, c1872)	[4'06]
12	L'hymne du Pape S530 (c1864)	[2'57]
13	In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi S188 (1880)	[1'30]
14	Sancta Dorothea S187 (1877)	[1'44]
15	Ave Maria in G major, S545 (1881) †	[1'33]
16	Benedictus Hungarian Coronation Mass, S501 (1867)	[5'16]
17	Offertorium Hungarian Coronation Mass, S501 (1867)	[4'05]
18	Stabat mater S172b (not before 1847) †	[3'51]
19	Urbi et orbi—Bénédiction papale S184 (1864)	[3'53]
20	Vexilla Regis prodeunt S185 (1864)	[5'16]

† FIRST RECORDINGS

LESLIE HOWARD piano

THE ABBÉ LISZT has always been a familiar figure. Even though Liszt took only the four minor orders in 1865, and thus never became a priest (although he was later made Canon of Albano), his preoccupation with religious thought actually goes right back to his teenage years in Paris, and the subsequent friendship with some of the important religious writers of the day. The contradictions between Liszt's perceived lifestyle and his devout intentions were a regular subject for speculation and even ridicule, but any proper investigation of Liszt's life and letters reveals a deeply thoughtful and complex man, whose religious sensibilities must be taken absolutely seriously. His efforts to produce a new and viable language for church music, incorporating the language of the music drama, earned him as many enemies as friends, but the actual range of style of his religious music encompasses everything from the dramatic gesture to a return to an austere simplicity echoing a much earlier age. The piano works of a religious character show the same variety, and a good few of them are transcriptions of his own choral pieces. Much of this music has been completely neglected, even to the point of not being published until a century after the composer's death, and in this respect the choral versions have suffered worse than the piano pieces. Recent revivals of some of the large-scale choral works may hint at a change in favour, and perhaps some of the rarer pieces in this collection will eventually join the repertoire alongside the two undisputed masterpieces: *Bénédiction de Dieu dans la solitude* and *Funérailles*.

Liszt made several settings of all or part of the **Ave Maria**, and all six piano works of this title are included here. Fortunately, they are each in a different key, which helps with identification! The **E major** piece is not connected with a vocal work, and, although the rhythm fits the opening of the text the ecclesiastical connection

remains general. The subtitle 'The Bells of Rome' may not be Liszt's, but the bell effects are specifically indicated. The piece was composed for the piano method of Lebert and Stark. The **Ave Maria (d'Arcadelt)** was issued with the **Alleluia**, although the key is really the only thing the pieces share. The *Alleluia* is based on material from the choral work *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi*, whilst the *Ave Maria* is Jacques Arcadelt (c1505–1568) twice removed. Louis Dietsch (1808–1865) produced the piece in 1842 as an Arcadelt discovery, but was subsequently shown to have adapted the text of the *Ave Maria* to Arcadelt's three-voice chanson 'Nous voyons que les hommes'. Liszt added the rocking accompaniment in his transcriptions for piano and for organ. The **D major Ave Maria** was one of nine motets issued in 1871. This transcription (also the one for organ) is very straightforward, but the **D flat** version is extended with a florid variation. The tiny **G major** piece is adapted from a late vocal work, and the **B flat** version in the *Harmonies poétiques* is adapted from Liszt's first choral setting of the text.

The **Ave maris stella** exists in three vocal and two instrumental versions, and the text is laid out above the latter. The piano version is quite elaborately coloured compared to the choral original, but the mood remains restrained.

Lamartine's volume of poetry entitled **Harmonies poétiques et religieuses** inspired fourteen piano pieces by Liszt. The early piece of that title, although later repudiated by Liszt as 'tronquée et fautive', remains an astonishingly avant-garde work from a young composer known for competent juvenilia and several brilliant fantasies. Dedicated to Lamartine, the piece begins with no time- or key-signature, marked 'senza tempo', to be played with ennui, and develops into a musically wild elaboration of the two ideas heard at the outset. Rhythmic complications prompted Liszt to write in counting numbers within

the bars which are basically in $\frac{7}{8}$, and there are later regular subdivisions of five notes to the beat. The final section seems more conventional in that a tonality is finally reached, along with time- and key-signatures, but all is dispelled by the desperate outburst at the end. The trailing away into unresolving silence is so characteristic of Liszt's last years that it is all the more astonishing to find it in a work composed when he was twenty-two.

Three completed pieces failed to be included in the definitive set of ten *Harmonies poétiques* contained in the collection dedicated to Jeanne Elisabeth Carolyne (the Princess zu Sayn-Wittgenstein). The first version of **Invocation** has many things in common with its more fully worked-out successor, but its mood is rather less jubilant, and the two **Hymnes** are relatively slight works beside the larger pieces of the collection. These pieces remained unpublished until the excellent New Liszt Edition produced them in 1981.

The collection itself divides broadly into two types of work: a simple style deriving from a choral original, and large-scale romantic poems of abundant inspiration. Critics have been rather unkind about the success of the mixture as a whole, but the very incongruity is an essential aspect of Liszt's character, and the lesser pieces are certainly helped by being heard in context. As well as the **Ave Maria**, the **Pater noster** and the **Hymne de l'Enfant** were original choral pieces by Liszt. The **Miserere** was noted down by Liszt as a work of Palestrina which he heard performed in the Sistine Chapel. However, Palestrina has absolutely nothing to do with the odd melody of the motet which Liszt has collected and elaborated with tremolo and arpeggio variations. Another choral sketch is the basis for the second part of **Pensée des morts**. This piece is the reworking of the first part of the earlier *Harmonies poétiques* along with material from a sketched setting of the psalm 'De profundis', whose

musical make-up is very similar to that of a long almost-complete work for piano and orchestra of the same title from 1834–5.

Several of the pieces are prefaced by stanzas from Lamartine's poems, whence some of the titles derive. The **Invocation** is at once a prayer and a triumphant cry of faith, and, like many of Liszt's works of this kind, is cast in E major.

Bénédiction de Dieu is the largest and finest piece of the set, and the added-sixth harmonies in F sharp major look forward to the religiously inspired music of Messiaen. The central *Andante* is perfect in its simplicity and reserve, and another delicate theme—*sostenuto*—precedes the return of the main material. Both secondary themes return in the gentle coda. **Funérailles** is subtitled 'October 1849'. Many silly suggestions have been put about as to its inspiration—none less accurate than the notion that the piece is in memory of Chopin and that the tremendous galloping left-hand octaves in the middle section derive from Chopin's A flat Polonaise. Many of Liszt's acquaintances died in the mass execution at the hands of the Austrian court of Hungarian prime minister Batthyany and sixteen of his officers on 6 October 1849, in the aftermath of the failure of the 1848–9 revolution in Hungary. Although the ninth piece in the set is known only by its tempo direction, the poem which inspired it is entitled 'Une larme ou consolation', and that sets the tone for this inexplicably neglected piece, very tightly constructed, whose greatness is perhaps occluded by its sheer delicacy. **Cantique d'amour** returns to the tonality and warmth of the *Invocation*, but on a more intimate footing—an effort, perhaps, to ally love of God to human affection.

In domum Domini ibimus and **O Roma nobilis** are both straight transcriptions of choral pieces, as is **Slavivo slavno Slaveni!** (a play on Old Slavonic words, roughly

meaning ‘Slavs let us praise the glorious Slavs!’)—a hymn in honour of the millenium of the arrival in Moravia of Saints Kyril and Mefodi. **L’Hymne du Pape** appeared in versions for piano and organ, and was later transformed into the mighty ‘Tu es Petrus’ movement of the oratorio *Christus*. A version with voices and organ entitled ‘Dall’ alma Roma’, written, like the present version, in honour of Pope Pius IX, remains in rather chaotic manuscript. A pity, because it would surely have been taken up as a national hymn in Italy, whose present national anthem is among the least musically distinguished in the world!

In festo transfigurationis and **Sancta Dorothea** are both original piano works of Liszt’s final period, dignified and musically forward-looking. The **Benedictus** and **Offertorium** are from the once-popular Hungarian Coronation Mass and exist in a variety of transcribed versions: for piano, for organ, for violin and piano, for violin and organ, and for piano duet. The *Benedictus* was also published in a version for violin and orchestra. Here Liszt incorporated Hungarian musical inflections into a setting of the ordinary, and the resulting Mass is well overdue for revival. The date of the **Stabat Mater** is

uncertain, but must postdate Liszt’s arrangements of the ‘Cujus animam’ from Rossini’s *Stabat Mater*, since it includes material from the introduction to that piece, as introduction and bridge passage in the present piece, which otherwise elaborates the Gregorian chant of this text, set in thirds, as it is in *Christus* and in the much later *Via Crucis*. The piano piece has nothing else in common with these later works, however, being in a more simple variation form rather akin to that of the *Miserere* in the *Harmonies poétiques*.

Urbi et orbi remained unpublished until 1978. An intonation—the Pope’s blessing—alternates with a hymn melody in a piece which becomes very florid before returning to a declamatory coda punctuated by a short litany, set on a single stave as if to be sung by priest and people. Venantius Fortunatus’s hymn **Vexilla regis prodeunt** introduces *Via Crucis*, but in the earlier piano work upon the same theme, which also exists for orchestra, the procession is not that of the Via Dolorosa, but a real crusaders’ march, full of power and vigour, with just one gentler variation before the coda. *Vexilla regis prodeunt*, too, remained unpublished until 1978.

LESLIE HOWARD © 1990

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérior est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 7–12 December 1989
Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXC

Front illustration: *The Plains of Heaven*, 1851/3 (detail) by John Martin (1789–1854)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



FRANZ LISZT IN 1858

Liszt
Litanies de Marie

Music intended for a first cycle of Harmonies poétiques et religieuses
LESLIE HOWARD



hyperion

Early work

1846/7 Litanies de Marie

1840 Prière d'un enfant
à son réveil

1834 Harmonies poétiques
et religieuses

1845 (Prélude)

1847

- 1 Élevez-vous, voix
de mon âme (Invocation)
- 2 Hymne de la nuit
- 3 Hymne du matin
- 4 Litanies de Marie
- 5 Miserere
- 6 Pater noster, d'après
la Psalmodie de l'Église
- 7 Hymne de l'enfant
à son réveil
- 8 Prose des morts –
De profundis
- 9 La lampe du temple
- 10 (Hymne)
- 11 (Bénédiction)

1851

- 1 Invocation
- 8 Miserere d'après Palestrina
- 5 Pater noster
- 6 Hymne de l'enfant à son réveil
- 4 Pensée des morts
- 9 Andante lagrimoso
- 3 Bénédiction de Dieu dans la solitude
- 2 Ave Maria
- 7 Funérailles
- 10 Cantique d'amour

THE HISTORY of Liszt's *Harmonies poétiques et religieuses* is long and complex: the eventual series of ten works was published by Kistner in 1853, having been finally revised and prepared by the end of 1851. Many of the pieces in that collection started life somewhat earlier. This present recording completes the picture begun with volume 7 of this series (*Harmonies poétiques et religieuses* and other pieces inspired by sacred texts) where all of the other related works appear. The works may be divided into three groups: the early pieces; the 1847 series; and the 1851 series.

The earliest pieces were never grouped together as they stood, although all of them were at some stage expected to form part of a collection: the single piece *Harmonies poétiques et religieuses* of 1834 (recorded in volume 7) was the starting-point. By 1841, Liszt wrote of several pieces sketched at Fontainebleau towards the end of 1840. In fact only one, *Prière d'un enfant à son réveil* (to give it the title as in Liszt's correspondence – the manuscript is untitled), survives from this period. In 1844, and again in 1846, Liszt sketched a piano solo on the *De profundis*, a chant which he had already employed in his grand *De profundis – Psaume instrumental* for piano and orchestra of 1835, and to which he would return later in an early version of *Totentanz*. In 1845 Liszt composed a piano piece apparently intended to inaugurate a cycle. The manuscript itself bears only the generic title *Harmonies poétiques et religieuses*, with a bracketed alternative *Préludes et Harmonies poétiques et religieuses*. There is also in Weimar an 1846 manuscript, although not in Liszt's hand, of a four-part setting of a verse of the *Miserere*, erroneously attributing the music to Palestrina (as Liszt was to do in his piano piece in the 1851 collection). *Litanies de Marie* was composed probably in 1846 but certainly by early the following year.

The second group of pieces was all completely worked out in Sketchbook N9, over a period from October 1847 to early January 1848, during which time Liszt was staying with the Princess zu Sayn-Wittgenstein at her Polish estate, Woronince. At some point that book was mutilated, probably by Liszt himself – it is clear that he used it as the basis for the later version of all the similar material in the final published collection. Further, a previous archivist in Weimar replaced some torn-out pages (all from *La lampe du temple*) in haphazard order, and, not noticing that a further page had been removed after *Litanies de Marie* (leaving only the last bar of *Miserere*, and none of the *Pater noster*), numbered the pages in the sketchbook continuously. One of the pieces looks like unconnected sketches until one realizes that it needs to be used to replace two sections in the otherwise complete and published 1834 piece *Harmonies poétiques et religieuses*. It is necessary to restore the double-sided sheet which is now in Paris, correct the order of the leaves in *La lampe du temple*, collate the insertions with the published piece, identify carefully throughout the collection which passage Liszt has decided upon in the places where he offers apparently unresolved choices, to decipher various passages in shorthand notation, and, exceptionally, to complete the final bars of the penultimate number. Liszt's unequivocal 'Laus Deo' at the end of the last number signifies that he, at least, thought that the collection was complete and finished. Unfortunately, the editors of the *Neue Liszt-Ausgabe* did not get to the bottom of these mysteries at the time when their volume I/IX was published, and they chose to publish only those pieces from the beginning of the sketchbook which present no problems: *Élevez-vous, voix de mon âme* (*Invocation*, first version), *Hymne de la nuit* and *Hymne du matin*. (These pieces are recorded in volume 7.) Then follows *Litanies de Marie* (second version) which has often been

described as unfinished but which is undoubtedly complete, once Liszt's shorthand is deciphered and the correct selection of material is made from Liszt's many overwrites and alternatives. Then, properly inserting the Paris leaf, two further numbers are complete: *Miserere* (untitled in the manuscript, but with the Latin text of the hymn underlaid) and *Pater noster, d'après la Psalmodie de l'Église*. Despite the many short cuts in the notation, the following *Hymne de l'enfant à son réveil* (second version) is also complete. The eighth piece is a pair of replacement sections for the early single piece *Harmonies poétiques et religieuses* (later to become *Pensée des morts* but here untitled, although an earlier sketch of similar material to the first inserted passage gives *Prose des morts – De profundis*). Here some serious detective work is required. The ninth is *La lampe du temple* (first version of the *Andante lagrimoso*) and is complete, even if the pages are out of order and badly torn. The tenth piece is without title (and tempo direction), and its conclusion must have seemed obvious to Liszt because he began the next piece on the next page and only allowed a few blank systems at the end of this one for filling in final chords (which may be deduced easily enough). The eleventh and final piece is likewise untitled in the sketchbook, although here the material is familiar: the music derives from the earlier *Prélude* and eventually finds itself incorporated into *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

The third group is the familiar published set of ten pieces.

Thus, the following pieces are published, and have already appeared in volume 7:

- S154 *Harmonies poétiques et religieuses* (single piece of 1834)
S172a/1 *Élevez-vous, voix de mon âme* (*Invocation*, first version) (formerly S173b)

- S172a/2 *Hymne de la nuit* (formerly S173a/1)
S172a/3 *Hymne du matin* (formerly S173a/2)
S173 *Harmonies poétiques et religieuses* (1851 series of ten pieces)

In summary, the various compositions may be tabulated as shown on page 2.

Right from the start, Liszt intended this music to revolve around the poetry and prose of Lamartine, and many of the pieces derive their titles or proems from Lamartine's work. As several scholars have shown, the relationships of Liszt with, on the one hand, the Countess d'Agoult and, on the other, the Princess zu Sayn-Wittgenstein had considerable effect upon the general thrust of the project. (Whilst Liszt was finishing the 1847 set under the Princess's roof, he was still corresponding with the Countess on the subject.) Certainly, the Lamartine influence decreases by the 1851 set, and two works are included there which, masterpieces though they may be, have little to do with the project: *Funérailles* and *Cantique d'amour* (the one a lament for the execution of the Hungarian government in October 1849, the other a love-song for the Princess). Whereas *Litanies de Marie* has been quietly dropped – a circumstance which may relate to Liszt's earlier habit of confusing some aspects of his love for Marie d'Agoult with his veneration of the Virgin Mary. Be that as it may, there does appear to be a scribbled reference to Princess Carolyne in a shorthand bar of the *Litanies de Marie* (second version). We do not know why Nos 2, 3 and 10 of the 1847 cycle were dropped, either, and nor does there seem to be a reason why the choral *Ave Maria* of 1842 found its way in transcription into the 1851 set but not the 1847 set.

The first three numbers of the 1847 set having been issued previously, we may begin here with a consideration of **Litanies de Marie**. As Albert Brussee has rightly shown, the earlier, monothematic version of the work was

much extended in the second version (track [1]), and a new, contrasting theme was added. The principal theme, as he likewise observed, clearly recalls the rhythm of the prayer 'Sancta Maria, ora pro nobis'. The whole work is of that particular blend of formal solemnity in the face of the eternal mysteries and fervent ardour of which Liszt was such a master, and it is a great pity that he never returned to the work or else its future would have been more worthily assured. (The manuscript of the first version [1] lacks its ending, which it seems would have been imminent, and the piece has been completed here by using the parallel passage from the second version.) There is a thematic connection between this piece and *Invocation*, but it is impossible to establish that the collection is truly cyclic in any way.

The **Miserere** [2] is not as florid as its later version, but consists of a simple statement and a variation of the opening of Psalm 51 (Vulgate 50):

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum tuarum,
dele iniquitatem meam.

*Have mercy upon me, O God,
according to your steadfast love;
according to your abundant mercy
blot out my transgressions.*

(Liszt's source for the Latin text is as faulty as its attribution to Palestrina.) The **Pater noster** [3] is a transcription of a setting for men's chorus of the Lord's Prayer which Liszt had originally composed in 1846. This is a very restrained arrangement, even more straightforward than the 1851 revision.

The **Prière d'un enfant à son réveil** [9], a simple lullaby/prayer of 1840, almost certainly refers to Liszt and Marie's third child, their one-year-old son Daniel. When the piece underwent much change and extension, adapted

to poetry of Lamartine to produce a choral work and then transcribed for piano (and both choral and piano pieces underwent further revision), all entitled **Hymne de l'enfant à son réveil** [4], the reference becomes universal: a child pondering the relationship between himself, his parents, and his and their heavenly Father.

Prose des morts – De profundis [5] is an extraordinary piece, as astounding as its 1834 conception as *Harmonies poétiques et religieuses*, and, on the whole, more original than the final version *Pensée des morts*. As far as the present writer can determine from the N9 Sketchbook which contains no instruction but two passages of music – one of some thirty-one bars, and another of eighteen bars, the end of which has been mutilated when the following pages were torn from the sketchbook – Liszt's apparent plan was to substitute the two passages in the original piece (for those who have the published score of that work, bars 40-62 and bars 120-123) in order to introduce the chant *De profundis*, which is underlaid with the appropriate text from Psalm 130 (Vulgate 129):

De profundis clamavi ad te Domine:
Domine exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.

*Out of the depths I cry to you, O Lord:
Lord, bear my voice!
Let your ears be attentive
to the voice of my supplications.*

Liszt weaves the chant and his previous material together, in a way which he dropped in the final version which presents the chant unadorned. Thereupon he returns to the *Andante religioso* section of the original – material which was much altered or dropped completely in 1851. The peroration is extended, and right at the end of the second insert the rhythm of the chant returns, on a static

augmented triad, and the promised G major tonality is avoided as in the original version.

Although **La lampe du temple** [6] was the basis for the later *Andante lagrimoso*, this is a much larger piece, and possesses rather a different poem by Lamartine as preface. In this case *La lampe du temple ou l'âme présente de Dieu*, to quote Brussee, 'is expressive of adoration, speaking of the immortality of the Lord and His creation ... [and] demands music of an expansive character'. In contrast, the poem *Une larme* (which prefaces the *Andante lagrimoso*) opens with the words 'Tombez, larmes silencieuses, sur une terre sans pitié' ('Fall, O silent tears, upon an earth without pity'), words which suggest a silent, tragic mood.

The tenth piece, which can safely be entitled **Hymne** [7], is a simple and grand hymn-like melody, swathed in robust arpeggios expressive of joy unclouded by doubt. The central section is more turbulent, but the reprise and coda are all bathed in the brightest light. After such affirmative grandeur, the only requirement is some

kind of *envoi*, and, taking a cue from Liszt's later use of the material in the central section of *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, the title **Bénédiction** [8] seems reasonable enough. This work is itself a revision of a piece which, following Albert Brussee and Rena Charnin-Mueller, we may call **Prélude** [10], for want of an alternative. The manuscript of the earlier piece shows some incomplete attempts at revision, but all of these have been ignored in the present reading in order to present the work – a peaceful little composition – in its original finished shape. Most of the revisions were incorporated or further revised in the second version which develops the material on a somewhat larger scale. (Interestingly, the music contracts again when Liszt inserts it into the newly composed *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.)

Taken all in all, the 1847 series is rather more homogeneous than the later set, and cries out for complete Urtext publication.

LESLIE HOWARD © 1997

The kind assistance of the Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, and particularly the Curator Evelyn Liepsch in providing copies of original manuscripts is gratefully acknowledged.

A certain amount of detective work has been an integral part of the preparation for this series, but this seventy-second disc is the first occasion upon which a whole recording consists of hitherto unpublished material. It should be acknowledged at once that several other musicological sleuths have assisted: Imre Mező of Editio Musica Budapest, who first drew my attention to Sketchbook N9 in Weimar; Albert Brussee of The Hague, who alerted me to the existence of three earlier manuscripts in Weimar, who gave probably the first public performance of *Litanies de Marie* II, and who published an article on the whole history of the music for *Harmonies poétiques et religieuses* in the 1995 *Liszt Society Journal*; Michael Short, who located a single folio in the Bibliothèque Nationale in Paris, which I was able to establish had been removed from Sketchbook N9, almost certainly by Liszt himself; and Adrienne Kaczmarczyk, whose paper at a recent Liszt conference in Budapest independently confirmed many of my conclusions. Illuminating articles by Rena Charnin-Mueller (in *La Revue Musicale*, 1987) and Serge Gut (1996 *Liszt Society Journal*) were especially helpful in establishing historical detail. Particular thanks must go to the production team at Modus Music: my producer Tryggi Tryggvason, engineer Andrew Halifax and especially editor Emma Stocker, as well as my patient page-turner Marcus Spreitzer (no matter how well I have memorized a piece of music, I need to have it in front of me in a recording session!), all of whom had to deal with photocopied prints from microfilm of the manuscripts – it is one thing to be able to play from a Liszt manuscript after many years' familiarity with his calligraphic idiosyncracies; to produce, page-turn or edit using such copy is a very tall order.

L'HISTOIRE des *Harmonies poétiques et religieuses* de Liszt est longue et complexe: révisée et préparée à la fin de 1851, la série définitive de dix œuvres fut publiée par Kistner en 1853. Nombre des pièces de ce recueil avaient pris vie quelque temps auparavant. Le présent enregistrement achève le tableau commencé dans le volume 7 de la même série («*Harmonies poétiques et religieuses* et autres pièces inspirées par des textes sacrés»), qui comprend toutes les autres œuvres connexes. Nous pouvons discerner trois groupes d'œuvres: les premières pièces; la série de 1847; la série de 1851.

Les toute premières pièces ne furent jamais regroupées telles quelles, quoique toutes eussent été pensées, à un moment, pour faire partie d'un recueil, dont l'unique morceau *Harmonies poétiques et religieuses* de 1834 (enregistré dans le volume 7) constituait le point de départ. En 1841, Liszt évoqua dans ses écrits plusieurs pièces esquissées à Fontainebleau vers la fin de l'année 1840. En réalité, seul un morceau – *Prière d'un enfant à son réveil* (pour reprendre le titre employé par Liszt dans sa correspondance – le manuscrit ne porte pas de titre) – survit de cette époque. En 1844, puis à nouveau en 1846, Liszt ébaucha un solo de piano sur le *De profundis*, un chant grégorien qu'il avait déjà utilisé dans son grandiose *De profundis – Psaume instrumental* pour piano et orchestre (1835), et auquel il allait revenir dans une première version de *Totentanz*. En 1845, Liszt composa une pièce pour piano apparemment destinée à l'inauguration d'un cycle. Le manuscrit lui-même ne porte que le titre générique *Harmonies poétiques et religieuses*, avec l'intitulé *Préludes et Harmonies poétiques et religieuses* suggéré entre parenthèses. À Weimar, un autre manuscrit de 1846, non écrit de la main de Liszt, contient une mise en musique à quatre parties d'un verset du *Miserere*, dont la musique est attribuée par erreur à Palestrina (comme

Liszt le fit dans sa pièce pour piano du recueil de 1851). Les *Litanies de Marie* furent certainement composées au début de 1847, voire dès 1846.

Le deuxième groupe de pièces fut complètement élaboré dans le carnet d'esquisses N9, lors du séjour de Liszt auprès de la princesse zu Sayn-Wittgenstein, dans le domaine polonais de cette dernière, Woronince (octobre 1847–début janvier 1848). Ce livre fut, par endroits, mutilé, probablement par Liszt lui-même – qui en fit, de toute évidence, la base de la version ultérieure du même matériau, figurant dans l'édition définitive du recueil. En outre, un ancien archiviste de Weimar remplaça certaines pages détachées (toutes issues de *La lampe du temple*) un peu n'importe comment et numérotait l'ensemble du carnet en continu, sans remarquer qu'une autre page avait été ôtée après les *Litanies de Marie* (ne laissant donc que la dernière mesure du *Miserere*, et aucune du *Pater noster*). L'une des pièces ressemble à un corpus d'esquisses sans liens jusqu'à ce que l'on réalise qu'il faut s'en servir pour remplacer deux sections figurant dans le morceau *Harmonies poétiques et religieuses*, par ailleurs complet et publié en 1834. Il convient de restaurer la page à double côté, qui se trouve désormais à Paris, de corriger l'ordre des feuilles de *La lampe du temple*, de collationner les insertions avec la pièce publiée, d'identifier soigneusement, tout au long du recueil, les passages retenus par Liszt, là où il propose des choix apparemment non résolus, de déchiffrer divers passages en sténographie et, exceptionnellement, d'achever les dernières mesures du pénultième morceau. Le «*Laus Deo*» sans équivoque apposé par Liszt à la fin du dernier morceau signifie que lui, au moins, tint le recueil pour terminé. Malheureusement, les éditeurs de la *Neue Liszt-Ausgabe* ne percèrent pas tous ces mystères lors de la publication de leur volume I/IX, et choisirent de n'éditer que les pièces du début du

carnet, qui ne présentent aucun problème: *Élevez-vous, voix de mon âme* (Invocation, première version), *Hymne de la nuit* et *Hymne du matin* (pièces enregistrées dans le volume 7). Suivent les *Litanies de Marie* (seconde version), souvent décrites comme inachevées, mais pourtant indubitablement complètes, une fois la sténographie lisztienne déchiffrée, tandis que la sélection correcte du matériel est effectuée à partir des multiples rajouts et alternatives du compositeur. Puis, l'insertion correcte de la page de Paris permet de compléter deux autres morceaux: le *Miserere* (sans titre dans le manuscrit, mais avec le texte latin de l'hymne en dessous) et le *Pater noster*, d'après la *Psalmodie de l'Église*. Malgré les nombreux raccourcis de la notation, l'*Hymne de l'enfant à son réveil* (seconde version) est, elle aussi, complète. La huitième pièce est une paire de sections de remplacement de l'ancienne pièce unique *Harmonies poétiques et religieuses* (qui allait devenir *Pensée des morts*, mais figure ici sans titre, bien qu'une esquisse antérieure du même matériel destiné au premier passage inséré mentionne le titre: *Prose de morts – De profundis*). Un sérieux travail de détective s'impose ici. La neuvième pièce, *La lampe du temple* (première version de l'*Andante lagrimoso*), est complète, notwithstanding ses pages en désordre et sévèrement déchirées. La dixième pièce est sans titre (ni direction de tempo) et sa conclusion a dû sembler évidente à Liszt, qui commença la pièce suivante sur la page suivante, ne laissant que quelques espaces blancs pour marquer les accords finaux (lesquels peuvent être déduits assez aisément). La onzième et dernière pièce est également sans titre dans le carnet, mais, cette fois, le matériel est connu: la musique provient du *Prélude* antérieur et se retrouve finalement incorporée à la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

Le troisième groupe est l'ensemble édité, constitué de dix pièces.

Aussi les pièces suivantes sont-elles publiées, et déjà parues dans le volume 7:

- S154 *Harmonies poétiques et religieuses* (pièce unique de 1834)
- S172a/1 *Élevez-vous, voix de mon âme* (Invocation, première version) (ancien S173b)
- S172a/2 *Hymne de la nuit* (ancien S173a/1)
- S172a/3 *Hymne du matin* (ancien S173a/2)
- S173 *Harmonies poétiques et religieuses* (série de dix pièces datant de 1851)

Dès le début, Liszt fit tourner sa musique autour de la poésie et de la prose de Lamartine, et nombre de ses pièces tirent leurs titres ou leurs préfaces de l'œuvre du poète. Comme l'ont montré plusieurs spécialistes, les relations de Liszt avec la comtesse d'Agout, d'une part, et la princesse zu Sayn-Wittgenstein, d'autre part, influencèrent considérablement l'aspect général du projet. (Alors qu'il achevait le corpus de 1847 chez la princesse, Liszt correspondait encore sur le sujet avec la comtesse.) Certes, l'influence de Lamartine déclina à l'époque du corpus de 1851, et deux œuvres incluses ici ont, pour maîtresses qu'elles puissent être, peu à voir avec le projet: *Funérailles* et *Cantique d'amour* (la première est une lamentation composée pour l'exécution du régime hongrois en octobre 1849, la seconde un chant d'amour à la princesse). Quant aux *Litanies de Marie*, elles ont été tranquillement abandonnées – un événement qui peut se rapporter à l'habitude que Liszt avait auparavant de confondre certains aspects de son amour pour Marie d'Agout avec sa vénération de la Vierge Marie. Quoi qu'il en soit, une mesure sténographiée des *Litanies de Marie* (seconde version) semble comporter une référence griffonnée à la princesse Carolyne. Nous ignorons pourquoi les numéros 2, 3 et 10 du cycle de 1847 furent abandonnés, et rien ne paraît expliquer la transcription du choral *Ave Maria* de 1842 dans le corpus de 1851, mais pas dans celui de 1847.

Les trois premières pièces du corpus de 1847 ayant déjà été publiées, nous pouvons commencer par les **Litanies de Marie**. Comme Albert Brussee l'a montré à raison, la version antérieure, monothématique, de l'œuvre fut considérablement augmentée dans la seconde version [1], et un nouveau thème contrastant fut ajouté. Brussee souligna également combien le thème principal rappelle nettement le rythme de la prière «*Sancta Maria, ora pro nobis*». L'œuvre entière résulte de ce mariage particulier de la solennité formelle face aux mystères éternels et de l'ardeur fervente, dont Liszt était un si grand maître, et il est fort dommage que le compositeur ne revînt jamais à cette œuvre, qui aurait alors eu, sans nul doute, un devenir plus digne. (Le manuscrit de la première version [1] n'a pas de fin, laquelle semble pourtant avoir été imminente, et la pièce a été achevée en utilisant le passage équivoque de la seconde version.) Un lien thématique unit cette pièce à l'*Invocation*, mais il est impossible de démontrer que le recueil est, d'une quelconque manière, véritablement cyclique.

Le **Miserere** [2] n'est pas aussi orné que dans sa version ultérieure, mais se compose d'une simple énonciation et d'une variation de l'ouverture du psaume 51 (50 de la Vulgate):

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum tuarum,
dele iniquitatem meam.

*Prends pitié de moi, Dieu,
en ta grande miséricorde;
et en ta grande commisération,
détruis mon iniquité.*

(La source lisztienne du texte latin est aussi erronée que l'attribution à Paestrina.) Le **Pater noster** [3] transcrit une mise en musique, pour chœur d'hommes, de la Prière du Seigneur originellement composée par Liszt en

1846. Il s'agit d'un arrangement très retenu, plus pur encore que la révision de 1851.

La **Prière d'un enfant à son réveil** [9], simple berceuse/prière de 1840, fit d'abord presque certainement référence au troisième enfant de Liszt et de Marie, le petit Daniel, âgé d'un an. Puis, la référence devint universelle – un enfant méditant sur la relation entre lui-même, ses parents, son Père céleste et leur Père céleste – lorsque la pièce connut d'importants changements et prolongements, lorsqu'elle fut adaptée à la poésie de Lamartine pour produire une œuvre chorale, avant d'être transcrite pour piano (les deux pièces – chorale et pianistique – subirent une nouvelle révision), et que toutes ces pièces furent intitulées **Hymne de l'enfant à son réveil** [4].

Prose des morts – De profundis [5] est une pièce extraordinaire, aussi étonnante que sa version conçue en 1834 – les *Harmonies poétiques et religieuses* – et, globalement, plus originale que la *Pensée des morts* finale. Pour autant que le présent auteur puisse en conclure à partir du carnet d'esquisses N9, qui ne contient pas d'instructions mais deux passages de musique – l'un de 31 mesures, l'autre de 18 mesures, dont la fin fut mutilée lorsque les pages suivantes furent arrachées du carnet –, Liszt prévoyait manifestement de substituer ces deux passages dans la pièce originale (pour ceux qui possèdent la partition publiée de l'œuvre, mesures 40-62 et mesures 120-123), afin d'introduire le chant grégorien *De profundis*, avec le texte approprié du psaume 130 (129 de la Vulgate) en dessous:

De profundis clamavi ad te Domine:
Domine exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.

*Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur:
Seigneur, entends ma voix.
Que tes oreilles se fassent attentives
à la voix de mes déprécations.*

Liszt tisse ensemble le chant grégorien et son matériau antérieur, d'une manière qu'il abandonna dans la version finale, où le chant apparaît sans ornement. Sur quoi, il revient à l'*Andante religioso* de l'original – matériau qui fut énormément altéré, voire complètement abandonné en 1851. La péroraison est prolongée et, à l'extrême fin de la seconde insertion, le rythme du chant grégorien revient, sur un accord augmenté statique, tandis que la tonalité promise de sol majeur est évitée, comme dans la version originale.

Bien qu'ayant constitué la base de l'*Andante lagrimoso* ultérieur, **La lampe du temple** [6] est bien plus vaste que ledit *Andante*, avec pour préface un poème, quelque peu différent, de Lamartine. Pour citer Brussee, *La lampe du temple ou l'âme présente de Dieu* «exprime l'adoration, parle de l'immortalité du Seigneur et de Sa création ... [et] requiert une musique d'un caractère expansif». A contrario, le poème *Une larme* (qui préface l'*Andante lagrimoso*) s'ouvre sur les mots «Tombez, larmes silencieuses, sur une terre sans pitié», évocateurs d'une humeur silencieuse, tragique.

La dixième pièce, qui peut avec certitude être intitulée **Hymne** [7], est une mélodie hymnique, grandiose et simple, baignée dans de robustes arpegges, expression de la

joie dénuée de doutes. La section centrale est plus turbulente, alors que la reprise et la coda sont toutes deux nimbées de la plus éclatante lumière. Après pareille grandeur affirmative, seule une sorte d'envoi s'impose et, si l'on se fie à l'usage ultérieur que Liszt fit du matériau dans la section centrale de *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, le titre **Bénédiction** [8] semble assez raisonnable. Cette œuvre est elle-même une révision d'une pièce que nous pourrions, faute d'autre solution, intituler **Prélude** [10], à l'instar d'Albert Brussee et de Rena Charnin-Mueller. Le manuscrit de la pièce antérieure présente quelques tentatives incomplètes de révision, qui ont cependant toutes été ignorées dans la présente lecture, afin de proposer l'œuvre – une petite composition paisible – dans sa forme achevée originale. La plupart des révisions furent incorporées ou corrigées plus tard, dans la seconde version, qui développe le matériau à plus grande échelle. (Fait intéressant, la musique se contracte à nouveau lorsque Liszt l'insère dans la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, nouvellement composée.)

En définitive, la série de 1847 se révèle plutôt plus homogène que le corpus ultérieur, et appelle une publication de l'Urtext complète.

LESLIE HOWARD © 1997

Traduction HYPERION

Que les Goethe- et Schiller-Archiv de Weimar soient remerciés pour leur aimable assistance, avec une mention spéciale pour le conservateur Evelyn Liepsch, qui nous a fourni des copies des manuscrits originaux.

La préparation de cette série a requis un indéniable travail de détective, mais ce soixante-douzième disque est le premier entièrement consacré à un matériau jusqu'alors non publié. Précisons d'emblée que plusieurs fins limiers musicologues nous ont prêté leur concours: Imre Mezó, de Editio Musica Budapest, qui attira en premier mon attention sur le carnet d'esquisses N9 de Weimar; Albert Brussee de La Hague, qui m'avertit de l'existence de trois manuscrits antérieurs (à Weimar), donna probablement la première exécution publique des *Litanies de Marie II*, et publia un article sur l'histoire complète de la musique des *Harmonies poétiques et religieuses*, dans le *Liszt Society Journal* de 1995; Michael Short, qui localisa un folio à la Bibliothèque Nationale de Paris – je parvins à démontrer qu'il avait été arraché du carnet d'esquisses N9, presque certainement par Liszt lui-même; et Adrienne Kaczmarczyk, dont l'exposé, réalisé dans le cadre d'une récente conférence sur Liszt, à Budapest, vint indépendamment confirmer nombre de mes conclusions. Les articles lumineux de Rena Charnin-Mueller (in *La Revue Musicale*, 1987) et de Serge Gut (*Liszt Society Journal* de 1996) m'aident particulièrement à établir le détail historique.

Die Geschichte der *Harmonies poétiques et religieuses* von Franz Liszt ist lang und komplex: die bis Ende des Jahres 1851 überarbeitete und fertiggestellte Gruppe von zehn Werken wurde 1853 von Kistner veröffentlicht. Viele Stücke dieser Sammlung entstanden etwas eher. Im Band 7 dieser Serie (*'Harmonies poétiques et religieuses'* und andere durch kirchliche Texte inspirierte Stücke), in dem alle damit verbundenen Werke erschienen sind, wurde ein Bild begonnen, das mit der vorliegenden Aufnahme vervollständigt werden soll. Die Werke können in drei Gruppen eingeteilt werden: die frühen Stücke; die Serie von 1847; und die Serie von 1851.

Die frühesten Stücke wurden niemals in einer Gruppe zusammengefaßt, obwohl alle von ihnen zu irgendeinem Zeitpunkt Teil einer Sammlung werden sollten: das einzelne Stück *Harmonies poétiques et religieuses* von 1834 (aufgenommen in Teil 7) bildete den Ausgangspunkt. 1841 schrieb Liszt über verschiedene Stücke, die er in Fountainebleau gegen Ende des Jahres 1840 entworfen hatte. Tatsächlich ist nur eines aus dieser Periode erhalten geblieben: *Prière d'un enfant à son réveil* (um ihm den in Liszts Briefen erwähnten Titel zu geben – das Manuskript besitzt keine Überschrift). 1844 und 1846 entwarf Liszt ein Klaviersolo zu *De profundis*, einem Psalm, den er schon in seinem großartigen *De profundis – Psaume instrumental* für Klavier und Orchester von 1835 benutzt hatte und zu dem er auch später in einer frühen Fassung des Totentanzes zurückkehren würde. 1845 komponierte Liszt ein Klavierstück, das offensichtlich dazu bestimmt war, einen Zyklus einzuleiten. Das Manuskript selbst trägt lediglich den allgemeinen Titel *Harmonies poétiques et religieuses*, mit der in Klammern gesetzten Alternative *Préludes et Harmonies poétiques et religieuses*. In Weimar gibt es

außerdem ein Manuskript (kein Autograph) von 1846. Es handelt sich dabei um eine Vertonung eines Verses der *Miserere* in vier Teilen, wobei die Musik fälschlicherweise Palestrina zugeschrieben wurde (so wie Liszt es auch mit seinem Klavierstück der Serie von 1851 tun würde). *Litanies de Marie* wurde wahrscheinlich 1846 komponiert, sicher jedoch spätestens Anfang des folgenden Jahres.

Die zweite Gruppe von Stücken, die im Skizzenbuch N9 vollständig ausgearbeitet war, entstand in der Zeit zwischen Oktober 1847 und dem frühen Januar des Jahres 1848, als Liszt bei der Fürstin zu Sayn-Wittgenstein auf ihrem polnischen Anwesen Woronince weilte. Irgendwann wurde dieses Buch beschädigt, wahrscheinlich von Liszt selbst – es ist offensichtlich daß er es als Grundlage für seine spätere Version aller ähnlichen Stücke in der veröffentlichten Endfassung der Sammlung verwendete. Überdies setzte ein früherer Archivar in Weimar einige ausgerissene Seiten (alle von *La lampe du temple*) in willkürlicher Reihenfolge wieder ein und numerierte die Seiten im Skizzenbuch fortlaufend, ohne zu bemerken, daß eine weitere Seite nach den *Litanies de Marie* entfernt worden war (so daß nur der letzte Takt der *Miserere* und kein einziger des *Pater noster* übrigblieb). Eines der Stücke wirkt wie eine zusammenhanglose Aneinanderreihung von Skizzen, ehe man erkennt, daß es an die Stelle zweier Abschnitte des ansonsten vollständigen Stückes *Harmonies poétiques et religieuses* treten muß, das 1834 veröffentlicht wurde. Es ist notwendig, das doppelseitig beschriebene Blatt, das sich jetzt in Paris befindet, zu restaurieren, die Reihenfolge der Seiten in *La lampe du temple* zu korrigieren und die Einfügungen mit dem veröffentlichten Stück zu vergleichen. Man muß sorgfältig nachweisen, für welche Passage sich Liszt an jenen Stellen, die mehrere Möglichkeiten offenlassen,

entschieden hat. Außerdem müssen verschiedene in verkürzter Notenschrift aufgezeichnete Passagen entschlüsselt und, ausnahmsweise, die letzten Takte der vorletzten Nummer ergänzt werden. Liszts klares 'Laus Deo' am Ende der letzten Nummer verdeutlicht, daß zumindest er selbst die Sammlung als vollständig und abgeschlossen betrachtete. Leider gingen die Herausgeber der *Neuen Liszt-Ausgabe* diesen Rätseln nicht auf den Grund, als ihr Band I/IX veröffentlicht wurde. Und sie entschlossen sich, nur jene Stücke vom Anfang des Skizzenbuches zu veröffentlichen, die keine Probleme darstellten: *Élevez-vous, voix de mon âme (Invocation, erste Fassung)*, *Hymne de la nuit* und *Hymne du matin*. (Diese Stücke sind in Band 7 enthalten.) Es folgt *Litanies de Marie* (zweite Fassung), ein Stück, das oft als unvollendet bezeichnet wurde, das aber zweifellos als vollendet gelten wird, wenn man Liszts Kurzschrift entschlüsselt und das richtige Material aus Liszts zahlreichen Überarbeitungen und Alternativen ausgewählt hat. Wenn dann das Pariser Blatt richtig eingefügt wird, sind zwei weitere Nummern vollständig: *Miserere* (im Manuskript ohne Titel, aber mit dem lateinischen Text der Hymne unterlegt) und *Pater noster, d'après la Psalmodie de l'Église*. Trotz der vielen Abkürzungen in der Notenschrift ist die folgende *Hymne de l'enfant à son réveil* (zweite Fassung) auch vollständig. Das achte Stück besteht aus zwei Teilen, die das frühe einzelne Stück *Harmonies poétiques et religieuses* ersetzen (das später *Pensée des morts* werden sollte, aber hier keinen Titel trägt, obwohl eine frühere Skizze, die der ersten eingefügten Passage ähnlich ist, *Prose de morts – De profundis* angibt). Hier sind ernsthafte Nachforschungen erforderlich. Das neunte Stück, *La lampe du temple* (erste Fassung des *Andante lagrimoso*), ist vollständig, obwohl die Seiten ungeordnet und zerrissen sind. Das zehnte Stück ist ohne Titel und ohne Tempobezeichnung, und sein Abschluß muß für

Liszt eindeutig gewesen sein, da er das nächste Stück auf der nächsten Seite begann und nur einige leere Liniensysteme für abschließende Ergänzungen freiließ (was sich leicht schlußfolgern läßt). Das elfte und letzte Stück trägt im Skizzenbuch ebenfalls keinen Titel, obwohl hier das Material bekannt ist: die Musik stammt von dem früheren *Prélude* und wird später in das *Bénédiction de Dieu dans la solitude* aufgenommen.

Die dritte Gruppe besteht aus der bekannten veröffentlichten Gruppe von zehn Stücken.

Die folgenden Stücke wurden veröffentlicht und sind bereits in Band 7 erschienen:

- S154 *Harmonies poétiques et religieuses*
(einzelnes Stück von 1834)
- S172a/1 *Élevez-vous, voix de mon âme (Invocation, erste Fassung)* (vorher S173b)
- S172a/2 *Hymne de la nuit* (vorher S173a/1)
- S172a/3 *Hymne du matin* (vorher S173a/2)
- S173 *Harmonies poétiques et religieuses* (zehn Stücke von 1851)

Liszt hatte von Anfang an die Dichtung und Prosa Lamartines zum Mittelpunkt für seine Musik erwähnt, und viele der Stücke beziehen ihre Titel oder Einleitungen aus Lamartines Werk. Einige Wissenschaftler haben darauf hingewiesen, daß Liszts Beziehungen zur Gräfin d'Agoult und zur Fürstin zu Sayn-Wittgenstein einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung des Projekts hatten. (Während Liszt die Serie von 1847 auf dem Anwesen der Fürstin beendete, äußerte er sich noch immer in Briefen an die Gräfin zu diesem Thema.) Sicher ist der Einfluß Lamartines in den Stücken von 1851 weniger deutlich zu erkennen. Es sind zwei Stücke darunter, die wohl Meisterwerke sein mögen, aber wenig mit dem Projekt zu tun haben: *Funérailles* und *Cantique d'amour* (das eine ein Klagegedicht über die Hinrichtung der ungarischen Regierung im Oktober 1849, das andere ein Liebeslied für

die Fürstin). *Litanies* hingegen wurde stillschweigend entfernt – ein Umstand, der möglicherweise auf Liszts anfängliche Neigung, manche Aspekte seiner Liebe zu Marie d'Agoult mit seiner Verehrung der Jungfrau Maria zu verwechseln, zurückgeführt werden kann. Wie dem auch sei, es scheint einen gekritzeltel Hinweis auf Fürstin Caroline in einem in Kurzschrift aufgezeichneten Takt der *Litanies de Marie* (zweite Fassung) zu geben. Wir wissen auch nicht, warum die Nummern 2, 3 und 10 aus dem Zyklus von 1847 herausgenommen wurden. Ebensovienig scheint es einen Grund dafür zu geben, warum der Choral *Ave Maria* von 1842 in Transkription Eingang in die Serie von 1851, nicht aber in jene von 1847 gefunden hat.

Da die ersten drei Nummern von 1847 vorher herausgegeben wurden, können wir hier mit einer Betrachtung der *Litanies de Marie* beginnen. Wie Albert Brussee richtig dargestellt hat, wurde die frühere, monothematische Fassung des Werkes in der zweiten Fassung [1] bedeutend erweitert, und ein neues, kontrastierendes Thema wurde hinzugefügt. Er stellte ebenfalls fest, daß das Hauptthema eindeutig an den Rhythmus des Gebetes 'Sancta Maria, ora pro nobis' erinnert. Das gesamte Werk ist gekennzeichnet von jener besonderen Verbindung zwischen äußerlicher Erhabenheit im Angesicht der ewigen Rätsel und glühender Leidenschaftlichkeit, in der Liszt solche Meisterschaft erlangte. Es ist bedauerlich, daß er niemals wieder zu dem Werk zurückkehrte, um es damit vielleicht vor einem ungewissen Schicksal zu bewahren. (Im Manuskript der ersten Fassung [1] fehlt das Ende, das unmittelbar bevorzustehen schien, und das Stück wurde durch die Verwendung der parallelen Passage in der zweiten Fassung vervollständigt.) Es gibt eine thematische Verbindung zwischen diesem Stück und *Invocation*, aber es ist unmöglich zu beweisen, daß die Sammlung wirklich in irgendeiner Weise zyklisch ist.

Die **Miserere** [2] ist nicht so reich wie ihre spätere Fassung, sondern besteht aus einer einfachen Aussage und einer Variation zum Beginn des Psalmes 51 (Vulgatae 50):

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum tuarum,
dele iniquitatem meam.

*Hab Erbarmen mit mir, O Gott,
In deiner unerschütterlichen Liebe;
in deiner reichen Gnade
tilge meine Sünden.*

(Liszts Quelle für den lateinischen Text ist ebenso falsch wie seine Zuordnung zu Palestrina.) Das **Pater noster** [3] ist die Transkription einer Vertonung des Vaterunsers für Männerchor, das Liszt ursprünglich 1846 komponiert hatte. Es ist ein sehr schlichtes Arrangement, sogar noch einfacher als die Überarbeitung von 1851.

Prière d'un enfant à son réveil [9], ein einfaches Schläflich/Gebet von 1840, bezieht sich höchstwahrscheinlich auf das dritte Kind von Liszt und Marie, den einjährigen Daniel. Das Stück wurde oft verändert und erweitert. Es wurde den Gedichten Lamartines angepaßt, um es in ein Chorwerk zu verwandeln, und dann für Klavier transkribiert (die Chor- und die Klavierfassungen sind später noch mehrmals überarbeitet worden). Beide tragen den Titel **Hymne de l'enfant à son réveil** [4], und erhalten nun einen universellen Bezug: ein Kind, das über die Beziehung zwischen ihm selbst, seinen Eltern und dem himmlischen Vater nachsinnt.

Prose des morts – De profundis [5] ist ein außergewöhnliches Stück, ebenso erstaunlich wie sein Entwurf von 1834 als *Harmonies poétiques et religieuses*. Es ist, im ganzen gesehen, origineller als die Endfassung *Pensée des morts*. Das Skizzenbuch N9 enthält keine Instruktionen, sondern zwei Musikpassagen – eine bestehend aus

einunddreißig Takten, die andere aus achtzehn Takten, wobei der Schlußteil Schaden erlitt, als die nachfolgenden Seiten ausgerissen wurden. Soweit der Verfasser des vorliegenden Textes anhand des Skizzenbuches N9 feststellen konnte, plante Liszt offensichtlich, die zwei Passagen im Originalstück auszutauschen (für diejenigen, die die veröffentlichte Partitur des Werkes besitzen: Takte 40-62 und Takte 120 -123), um den Psalm *De profundis* einzuleiten, der mit dem entsprechenden Text von Psalm 130 (Vulgata 129) unterlegt ist:

De profundis clamavi ad te Domine:
Domine exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.

*Aus der Tiefe rufe ich dich an,
O Herr, höre meine Stimme!
Neige dein Ohr
der Stimme meines Flebens zu.*

Liszt verwebt den Psalm mit seinem früheren Material, doch in der Endfassung, die den Psalm unverzerrt darbietet, wird diese Verbindung wieder verworfen. Danach kehrt er zu dem *Andante-religioso*-Abschnitt des Originals zurück. Dieses Material wurde mehrfach verändert oder fiel 1851 vollständig weg. Die Zusammenfassung ist erweitert, und am Ende der zweiten Einfügung kehrt der Rhythmus des Psalms auf einem statischen, übermäßigen Dreiklang zurück. Die versprochene G-Dur-Tonalität wird so wie in der Originalfassung vermieden.

Obwohl **La lampe du temple** [6] die Grundlage für das später entstandene *Andante lagrimoso* war, handelt es sich hierbei um ein weitaus längeres Stück, das von einem anderen Gedicht Lamartines eingeleitet wird. *La lampe du temple ou l'âme présente de Dieu* bringt, um Brussee zu zitieren 'Verehrung zum Ausdruck, indem es von der Unsterblichkeit des Herrn und seiner Schöpfung

kündet ... [und] erfordert Musik expansiver Art'. Im Gegensatz dazu beginnt das Gedicht *Un larme* (das das *Andante lagrimoso* einleitet) mit den Worten 'Tombez, larmes silencieuses, sur une terre sans pitié' ('Fallt, O stille Tränen, auf eine Erde ohne Erbarmen'), Worte, die auf eine schweigsame, tragische Stimmung hindeuten.

Bei dem zehnten Stück, das man grost als **Hymne** [7] bezeichnen kann, handelt es sich um eine schlichte und erhabene hymnische Melodie, deren kraftvolle Arpeggios von Zweifeln ungetrübt Freude zum Ausdruck bringen. Der Hauptteil ist ungestümmer, aber Reprise und Coda sind in hellstes Licht getaucht. Nach solch lebensbejahender Größe bedarf es lediglich einer Schlußstückes. Wenn man sich an Liszts späterer Verwendung des Materials im Hauptteil der *Bénédiction de Dieu dans la solitude* orientiert, erscheint der Titel **Bénédiction** [8] angemessen genug. Dieses Werk ist selbst die Überarbeitung eines Stückes, das wir, Albert Brussee und Rena Charnin-Mueller folgend, in Ermangelung einer Alternative **Prélude** [10] nennen können. Das Manuskript des früheren Stückes zeigt einige unvollständige Ansätze einer Überarbeitung, aber alle diese Versuche mußten hier ignoriert werden, um das vorliegende Werk – eine stille, kleine Komposition – in ihrer ursprünglichen vollendeten Form präsentieren zu können. Der größte Teil der Überarbeitungen wurde, oft nach weiteren Verbesserungen, in die zweite Fassung aufgenommen, in der sich das Material in einem etwas größeren Rahmen entfaltet. (Interessanterweise verengt sich die Musik wieder, wenn Liszt sie in die neu komponierte *Bénédiction de Dieu dans la solitude* einfügt.)

Alles in allem ist die Serie aus dem Jahre 1847 homogener als die spätere Serie und bedarf dringend einer vollständigen Veröffentlichung des Urtextes.

LESLIE HOWARD ©1997
Übersetzung ULRIKE BEUTEL

Ich danke dem Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar und besonders der Kuratorin Evelyn Lipsch für ihre freundliche Unterstützung bei der Beschaffung von Kopien des Originalmanuskripts.

Detektivarbeit spielte schon immer eine wesentliche Rolle bei der Vorbereitung dieser Serie; mit dieser zweiundsiebzigsten CD jedoch liegt zum ersten Mal eine Aufnahme vor, die vollständig aus bis dahin unveröffentlichtem Material besteht. Auch einigen anderen musikwissenschaftlichen Detektiven soll für ihre Unterstützung gedankt werden: Imre Mezó von Edition Musica Budapest, der als erster meine Aufmerksamkeit auf das Skizzenbuch N9 in Weimar lenkte; Albert Brussee aus Den Haag, der mich auf die Existenz von drei früheren Manuskripten in Weimar hinwies, der die *Litanies de Marie II* wahrscheinlich als erster öffentlich aufführte und der 1995 im *Liszt Society Journal* einen Artikel über die gesamte Geschichte der Musik für die *Harmonies poétiques et religieuses* veröffentlichte; Michael Short, der in der Bibliothèque Nationale in Paris ein einzelnes Blatt entdeckte, das, wie ich nachweisen konnte, aus dem Skizzenbuch N9 entfernt wurde – höchstwahrscheinlich von Liszt selbst; und Adrienne Kaczmarczyk, deren Vortrag bei einer vor kurzem gehaltenen Liszt-Konferenz in Budapest mich in vielen meiner Schlußfolgerungen bestärkte. Aufklärende Artikel von Rena Charnin-Mueller (in *La Revue Musicale*, 1987) und Serge Gut (1996 *Liszt Society Journal*) waren besonders hilfreich beim Nachweisen historischer Details. Besonderer Dank gebührt dem Produktionsteam von Modus Music: meinem Produzenten Tryggi Tryggvason, dem Techniker Andrew Halifax und besonders der Herausgeberin Emma Stocker; außerdem dem geduldgigen Marcus Spreitzer, der für mich die Seiten umblätterte (es spielt keine Rolle, wie gut ich ein Stück auswendig spielen kann, ich muß es während der Aufnahme vor mir haben!) Sie alle mußten mit den kopierten Abzügen vom Mikrofilm des Manuskripts arbeiten. Es ist eine Sache, nach langjähriger Vertrautheit mit Liszts kalligraphischen Eigenarten von einem Liszt-Manuskript zu spielen; auf der Grundlage solcher Kopien zu arbeiten ist jedoch eine besondere Herausforderung.

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 47

Litanies de Marie

Music intended for a first cycle of Harmonies poétiques et religieuses

Harmonies poétiques et religieuses The 1847 cycle S172a

1	4 Litanies de Marie (second version)	[13'30]
2	5 Miserere (first version)	[1'59]
3	6 Pater noster, d'après la Psalmodie de l'Église (first version)	[3'11]
4	7 Hymne de l'enfant à son réveil (second version)	[6'55]
5	8 Prose des morts – De profundis (second version)	[10'41]
6	9 La lampe du temple (Andante lagrimoso, first version)	[9'07]
7	10 (Hymne)	[5'34]
8	11 (Bénédiction) (Prélude, second version)	[4'27]

Earlier pieces related to the *Harmonies poétiques et religieuses*

9	Prière d'un enfant à son réveil (first version), S171c (1840)	[2'46]
10	(Prélude) (Préludes et Harmonies poétiques et religieuses) (first version), S171d (1845)	[4'30]
11	Litanies de Marie (first version), S171e (1846/7)	[8'49]

All works prepared from Liszt's unpublished manuscripts by Leslie Howard — All first recordings

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 23 & 24 May 1996

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editing and Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY prepared by PHILIP SANDER

Cover Design TERRY SHANNON

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

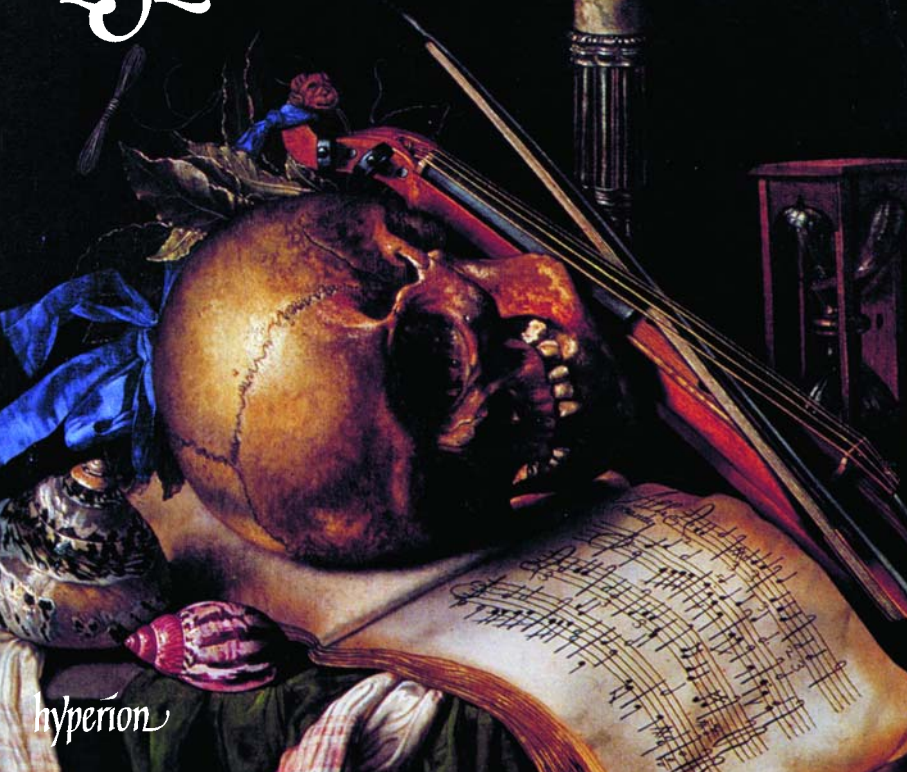
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVII

Front illustration: *Madonna and Child Enthroned* by Alois Hans Schram (1864–1919)
Christie's Images

LISZT

Fantasy · Funeral Odes · Concert Solo
'Weinen, Klagen' Prelude & Variations

LESLIE HOWARD



hyperion

THIS THIRD RELEASE in the series of Liszt's complete piano music contains a mixture of the known and the unknown, and comprises some of Liszt's forays into larger forms (others are the Sonata, the Scherzo and March and the transcriptions). The first obvious feature is that Liszt never repeated a formal structure—and this applies equally well to the shorter piano works, and certainly to the orchestral, choral and chamber music. His search for new forms was constant and, while the Sonata and the 'Faust' Symphony may be his finest resolutions of the quest, his solutions are always of interest for their very variety of invention.

The old Kapellmeister from Eisenach was the first to use his name as the basis of a musical theme, and a great many of his later admirers have found his example irresistible. The theme itself (B flat–A–C–B natural) has an appealing symmetry which made it useful alike to Schumann, Liszt, Brahms, Reger and Webern, to name but a few. Liszt's great **Fantasy and Fugue** is as much a pioneering product of the then avant-garde as it is a homage to Bach, and the intense chromaticism frequently makes us lose all sight of tonality, although the work basically revolves around G minor and B flat major. As is well known, the piece was originally composed for the organ, probably based on one of Liszt's own improvisations. But there is nothing haphazard about the final form of the work, and the Fugue contains a good many contrapuntal and harmonic subtleties. The might of the piece's dramatic argument has always kept it among Liszt's most popular works, even if more in the organ world than that of the piano. The original version for organ (entitled *Präludium und Fuge*) dates from 1856 and was arranged for piano in 1870. In 1871 Liszt issued revised versions for both instruments under the present title.

For some reason the New Liszt Edition is issuing the two 'Weinen, Klagen' pieces amongst the volumes of

transcriptions and fantasies on other composers' materials, but that has no more sense than to regard, say, Brahms's 'Handel' Variations in a similar way, for these are certainly original compositions in every sense of the word. Both works bear a dedication to Anton Rubinstein, and both are based on the same wonderful theme. The **Prelude** of 1859 is a dignified and restrained piece with just one dramatic outburst, all within the framework of a passacaglia which unfolds 25 variations on the motif. The **Variations** are not simply an expansion of the earlier piece, although there are a few fragments in common. The work dates from 1862 and was motivated by the death of Liszt's elder daughter, Blandine. A fierce introduction leads to the theme and 43 variations, followed by a chromatic development in the shape of a recitative, and then a group of freer, faster variations, culminating with the choral 'Was Gott tut, das ist wohlgetan' (which also ends Bach's cantata) and a brief coda in which the two themes are juxtaposed before F minor finally gives way to an unequivocally optimistic F major.

Liszt's **Funeral Odes** were composed between 1860 and 1866, and exist in a variety of versions: the first is also an organ piece, with the title *Trauerode*, as well as an orchestral piece, like the other two Odes. There is also a chorus in the first Ode and the possibility of a narrator in the first and second. **La Notte** also exists for violin and piano, and the version for piano solo was published for the first time as recently as 1980 by the excellent *Neue Liszt-Ausgabe*. The third of the Odes is also entitled 'Epilogue to the Symphonic Poem: Tasso, Lamento e Trionfo' and in its orchestral version enjoyed a certain vogue towards the end of the nineteenth century. Although it is quite clear from the original manuscript of the piano version of the third Ode that Liszt intended these works to be performed as a cycle, they have never been published together and have rarely been performed as he wished.

Les Morts was prompted by the death of Liszt's only son Daniel at the age of twenty, and is constructed about an Oraison by Lamennais: the end of each stanza of both poem and music has the refrain 'Blessed are those who die in the Lord', and towards the end quotes the psalm 'De Profundis' and the 'Sanctus'. By following the structure of the poem, Liszt evolves a highly original musical form.

La Notte was composed after the death in childbirth of Blandine, but its roots lie much earlier: in the second book of the *Années de pèlerinage* there is a piece, *Il Penseroso*, inspired by a statue of Michelangelo's of the same name. *La Notte* develops this earlier work by composing a variation on it and inserting a very beautiful central episode whose opening phrase is overlaid with the words from Virgil's *Aeneid*: 'And dying he remembers fair Argos'—clearly motivated by Liszt's own feeling that he would die far from his native Hungary, and the musical point is made by the wistful reminiscence of the Hungarian cadence so familiar to us from his Rhapsodies. The title derives from a poem by the same Michelangelo which begins 'I am happy for sleep, and more for being like a stone ...'

Le Triomphe funèbre du Tasse is prefaced by a quotation from Pierantonio Serassi's account of Tasso's funeral, at which all of those who had sought to vilify and persecute the poet during his lifetime turned up in all their finery to lament his passing. Liszt certainly believed that his time too would not come until after his own death, and this piece can be seen as a self-portrait as much as it can a work honouring Tasso who, as we have

seen, was the subject of an earlier symphonic poem written as an overture to Goethe's play. Although the Ode uses two themes from the symphonic poem it stands as a completely independent work, and like the other Odes is characterized by dignity and restraint, as well as extremely forward-looking chromaticism. These are no mere transcriptions!

Liszt's genius for beautiful titles deserted him only once—the **Grosses Konzertsolo** is a mere stab at a title for a long work which is not yet a sonata, but no longer a character piece. Forerunner of the B minor Sonata it certainly is, however, and the history of the composition shows that Liszt was much preoccupied with it. The piece was written between 1849 and 1850, and dedicated to Adolf Henselt who professed himself unable to play it, even though Liszt had intended it as a competition piece for the Paris Conservatoire. The original is a simple one-movement Allegro, and the piece also exists in an unpublished version for piano and orchestra (not to be confused with the recently discovered 'third' concerto). Some time before the publication in 1851, Liszt expanded the work by adding a slow central section whose material he also worked into the later stages of the piece. Later still Liszt arranged the piece for two pianos under the title *Concerto Patibétique* and at the end of his life supervised his student Eduard Reuss in the production of a new version for piano and orchestra, to which Liszt added several new passages. In any case, this is an extremely interesting work in its own right, and is unaccountably neglected, especially by student s who might well benefit from consulting this piece before tackling the Sonata!

LESLIE HOWARD © 1989

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LSZT

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 3

- | | | | | |
|----------------------------|--|------|-------|---------|
| [1] | Fantasia und Fuge über das Thema B-A-C-H | S529 | | [10'46] |
| [2] | Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen | S179 | | [5'35] |
| | Präludium nach Johann Sebastian Bach | | | |
| [3] | Variationen über das Motiv von Bach | S180 | | [13'08] |
| | Basso continuo des ersten Satzes seiner Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“
und des Crucifixus der h-Moll Messe | | | |
| Trois Odes funèbres | | | | |
| [4] | Les Morts—Oraison | S516 | | [7'38] |
| [5] | La Notte | S699 | | [10'32] |
| [6] | Le Triomphe funèbre du Tasse | S517 | | [10'45] |
| [7] | Grosses Konzertsolo | S176 | | [18'51] |

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 8–10 February 1988
 Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON
 Recording Producer MARTIN COMPTON
 Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
 © & © Hyperion Records Limited, London, MCMLXXXIX

Front illustration: *Vanitas* by Simon Renard de Saint-André (1613–1677)
 Reproduced by permission of the Musée des Beaux-Arts, Marseille



Liszt Sonata
Elegies
Consolations
Gretchen/Totentanz
LESLIE HOWARD

hyperion

WRITERS ON LISZT ARE UNANIMOUS in their verdict upon the **Sonata in B minor**: it is Liszt's greatest piano work, if not indeed his finest composition. It is also one of the few important Liszt works to be ostensibly free of any kind of programme or external reference, although, as Alfred Brendel and others have contended, a case can be made out for relating the structure and content of the piece to Goethe's *Faust*. (If, as seems more likely, the piece is autobiographical or self-revelatory, the connection with *Faust* may still be drawn.) And Brendel is surely right to reject the notion, based on the use of the so-called 'Cross-motif' – three notes rising by a tone and a minor third, the first three notes of the plainsong *Vexilla regis prodeunt* – in the *Grandioso* second subject, that there is a religious dimension to the work. For a general analysis of the piece of not too technical a nature, Brendel's essay in *Music Sounded Out* is strongly commended. Here, a few brief observations must suffice.

Without entering into the many different interpretations by critical commentators upon the broad structure of the work, we may content ourselves that the piece is in a single, unbroken movement, containing a slow central section and a scherzo-like fugato which, viewing the work as a large first-movement form, more or less play the part of the Classical development section as well as give the impression of several movements in one. Liszt was, of course, influenced by Schubert's 'Wanderer' Fantasy in the shape of the piece, but strove to create more of a single dramatic design. He had, by this time, already written two large-scale piano works in which he attempted to fuse elements of two movements into one: the *Grosses Konzertsolo* and the *Scherzo and March*, but, excellent as those attempts are, it is only in the Sonata where the aim is triumphantly achieved. Liszt worked very long and carefully at this project, and we may be thankful that he never risked invidious comparison by ever composing a second piano work of these dimensions. The Sonata remains the most important and original contribution to the form since Beethoven and Schubert.

Like the *Faust Symphony* and many other larger Liszt works, the tonality of the piece is withheld at the beginning, and the first theme, *Lento assai* (track [1]), rhythmically ambiguous octaves separated by silence and followed by a descending scale, is in a kind of G minor. B minor is immediately established at the tempo change to *Allegro energico* [2] in the eighth bar. Two further themes are introduced in quick succession – a theme in octaves characterized by the downward interval of the diminished seventh, and a rhythmic motif in the bass easily identified by its repeated notes. Themes two and three inform the ensuing pages until the opening theme returns to herald the fourth theme, *Grandioso* [3], which takes the music to D major and, in



FRANZ LISZT

Classical terms, the second subject, which continues by thematic transformation of the earlier material in the new key. Especially beautiful is the delicate melody derived from the third theme [4], its repeated notes no longer menacing. Frenetic development leads to a passage (from bar 255) which corresponds to the Classical codetta [5] and (at bar 277) the development [6] which opens with a transformation of the very opening of the work. An almost operatic dialogue leads to the *Andante sostenuto* [7] in F sharp major with its new, fifth theme, which alternates with the fourth to create the most passionate of slow movements. A return to the opening material introduces the fugato in the principal fast tempo [8], full of wit and spiky dissonance, before the recapitulation [9] (from bar 531) which builds to a great climax (from the *Più mosso* [10] at bar 555) before the second subject matter returns in B major [11]. (It is interesting to note that this melody is much more restrained than it was in its D major appearance, and that, despite the

wilful tinkering by many a pianist, Liszt does not specify the addition of the bottom octave B here, or indeed anywhere else in the whole Sonata until the very last note. Of all Liszt's music, this is surely the piece which requires the most absolute fidelity to the text.)

The *Stretta* [12] *Presto* and *Prestissimo* of the treacherous octaves in the coda do not lead to a grand conclusion (although the manuscript shows that Liszt briefly entertained the idea) but to a masterly bringing to rest of all the material, including the theme of the slow movement [13] in a mood of quiet optimism achieved by the most oblique final cadence, from the F major triad to the gently reiterated chord of B major, in its aspiring second inversion until the last note finally releases all tension.

As is very well known, Liszt dedicated his Sonata to Schumann in a reciprocal gesture for receiving the dedication of Schumann's great *Fantasy*, Op 17 – a dedication which Clara Schumann spitefully expunged in her edition of her late husband's works!

The two Liszt **Elegies** belong very much as a pair: the first (with its French title, *Première Élégie*) having been composed for a concert in memory of Marie Moukhanoff, and the second (with its German title, *Zweite Elegie*) written for Lina Ramann to thank her for her article about the first one. Both are cast in $\frac{3}{4}$, in A flat major. The first also exists in versions for cello, piano, harp and harmonium, for cello and piano, for violin and piano (with optional harmonium), and for piano duet. The second has versions for violin or cello and piano. Both are based on simple, wistful melodies, and both build to impassioned climaxes before trilling their way to rest upon high A flat major chords.

Although the **Consolations** have always been very popular among Liszt's works, especially amongst amateurs relieved at the relative absence of transcendent technical requirements, they are not so often encountered as a complete set. The final version of the pieces seems to require hearing *in toto* from time to time – no matter how demonstrable it may be that the third is a masterpiece in its own right (and it is interesting that this piece was a replacement of another in E major, which eventually found its far more appropriate resting-place – since it is a setting of a Hungarian folksong – in the first of the Hungarian Rhapsodies). The title originated with an anthology of Sainte-Beuve which had appeared in 1830, although there are no specific references by Liszt to that poet's work. The design of a guiding star printed above the fourth *Consolation* gave rise to that work's now little-used nickname. Although the second and sixth pieces have their moments of extroversion, the general tone of the set is restrained. However, they do not cry out for the desperately 'worthy' style of performance to which they are so often subjected!

Along with the Sonata in B minor and the oratorio *Christus*, the *Faust Symphony* has always been recognized as one of Liszt's pinnacles of achievement. Although Liszt produced the whole symphony (and all of the *Dante Symphony*) for two pianos, **Gretchen**, the second movement of the *Faust Symphony*, is the only movement that he published in a version for solo piano: a pity, because he has done the job so beautifully, in exactly the same spirit in which he approached the transcriptions of the Beethoven Symphonies. The piece is a character portrait of Goethe's heroine, cast in a simple ternary form. The main material is woven around two of Liszt's finest themes, one a delicate melody with a single line of more florid accompaniment, and the other a theme whose opening chords reveal some splendid part-writing in the imitations of the inner voices. The music of the central section is effective enough without the need to have observed

its origins in the first movement. Those who wish to follow all of the extra-musical possibilities would need to hear the whole Symphony, but as a single movement piano piece, the work does not stand in need of further gloss.

The version for piano and orchestra of **Totentanz** has often been described as the best of Liszt's works for that medium, and it is surprising that the piano solo version, which is extremely well done (it is slightly shorter at the very end), is so rarely encountered. In the passages where the orchestra was silent, Liszt took over the solo part without alteration, but for the other sections he contrived some rather ingenious solutions and alternatives. There are also one or two notes that will sound 'wrong' to the unsuspecting – Liszt changed some of the harmonies and, in one striking place (at the first appearance of the subsidiary theme from bar 466), the melody from the orchestral version. The piece is based on the medieval plainsong *Dies irae* in five large variations with many smaller ones incorporated, and is one of many examples of the Mephistophelean side of Liszt's musical character, as well as a testing study in the art of making extreme technical demands serve solid musical purposes.

LESLIE HOWARD © 1991



If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LESLIE HOWARD

Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast repertoire of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Glazunov, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Franz Liszt – a project which was completed in a total of ninety-five compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the *Grand Prix du Disque* on five occasions, and a further special *Grand Prix du Disque* was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Other recordings for Hyperion include the Tchaikovsky Sonatas (CDA66939), and two double-disc sets of music by Anton Rubinstein (CDD22007 and CDD22023). Other important recordings include *Ungarischer Romanzero*, a disc entirely of unpublished music by Liszt (CDA67235); a pair of two-disc sets containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher (CDA67401/2 and CDA67403/4); and a bargain-price two-disc set presenting highlights from the series (LISZT1).

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for more than thirty years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

For further information visit Leslie Howard's website: www.lesliehowardpianist.com



© Jason P Tailby

TOUTS LES COMMENTATEURS de l'œuvre de Liszt sont unanimes en ce qui concerne la **Sonate en si mineur** : c'est la plus importante de ses œuvres pour piano, sinon la plus belle de ses compositions. C'est aussi une des rares œuvres importantes de Liszt à ne pas comporter un programme ou une allusion extérieure, bien qu'il soit possible, comme Alfred Brendel et d'autres l'ont soutenu, d'établir un rapport entre la structure et le contenu de cet ouvrage avec le *Faust* de Goethe. (Si, comme il paraît plus probable, c'est une œuvre autobiographique ou qui révèle des sentiments intimes du compositeur, le rapprochement avec *Faust* demeure valable.) Et Brendel a certainement raison de rejeter la notion de dimension religieuse dans cette œuvre. L'origine de cette idée est le prétendu « motif croisé » – trois notes s'élevant d'un ton et d'une tierce mineure, les trois premières notes du plain chant *Vexilla regis prodeunt* – dans le second sujet *Grandioso*. Si l'on veut une analyse générale de l'ouvrage qui ne soit pas trop technique, l'essai de Brendel dans *Music Sounded Out* est excellent. En ce qui nous concerne, nous nous contenterons de quelques brèves observations.

Sans entrer dans des explications sur les nombreuses et différentes interprétations que des commentateurs critiques ont données à la structure générale de cet ouvrage, nous nous contenterons de dire que c'est un morceau de musique en un mouvement unique et continu, qui contient une section centrale lente et un fugato à caractère de scherzo. Celui-ci, si l'on considère l'ouvrage comme un important premier mouvement, remplit plus ou moins le rôle de la section de développement classique, tout en donnant une impression de plusieurs mouvements en un seul. Il semble certain que Liszt ait été influencé par la fantaisie « Wanderer » de Schubert pour la forme de ce morceau, mais il s'efforce de donner à sa création une forme plus individuellement dramatique. Il avait déjà, à l'époque, composé deux grands ouvrages pour piano dans lesquels il essayait de fondre les éléments de deux mouvements en un seul : le *Grosses Konzertsolo* et le *Scherzo et Marche* ; pour aussi excellentes que ces tentatives soient, ce n'est que dans la Sonate que le compositeur réussit triomphalement. Liszt consacra beaucoup de temps et de soins à ce projet, et nous devons lui être reconnaissants de ne jamais avoir risqué de comparaison injuste en composant un second ouvrage de dimensions comparables. La Sonate demeure la contribution la plus originale et la plus importante à cette forme depuis Beethoven et Schubert.

Comme la symphonie de *Faust* et beaucoup d'autres ouvrages plus importants de Liszt, la tonalité du morceau est dissimulée au début, et le premier thème, *Lento assai* [1] – des octaves avec des rythmes ambigus séparées par un silence et suivies par une gamme descendante – est dans une sorte de sol mineur. Quand le tempo change, à la huitième mesure, en *Allegro*

energico [2], si mineur prend sa place. Deux autres thèmes sont introduits en succession rapide – un thème en octaves que caractérise l'intervalle descendant de la septième diminuée, et un motif rythmique dans la basse qui se reconnaît à ses notes répétées. Les thèmes deux et trois se trouvent dans les pages suivantes jusqu'à ce que le thème initial revienne pour annoncer le quatrième thème, *Grandioso* [3], qui mène la musique en ré majeur et, en termes classiques, au second sujet ; celui-ci continue grâce à la transformation thématique du matériau précédent dans un nouveau ton. La délicate mélodie qui dérive du troisième thème [4] est tout particulièrement belle, la répétition des notes de ce thème n'y est plus menaçante. Un développement effréné mène à un passage (à partir de la mesure 255) qui correspond à la classique codetta [5] et (à la mesure 277) au développement [6] qui s'ouvre sur une transformation de l'ouverture même de l'ouvrage. C'est alors un dialogue presque d'opéra qui mène à l'*Andante sostenuto* [7] en fa majeur avec son nouveau, et cinquième thème qui, en alternant avec le quatrième thème, crée le plus passionné des mouvements lents. Un retour au matériau initial introduit le fugato dans le tempo rapide principal [8] tout esprit et dissonances aiguës, avant la récapitulation [9] (à partir de la mesure 531) qui s'intensifie jusqu'à un point culminant (à partir de *Più mosso* [10] à la mesure 555) avant le retour du second sujet en si majeur [11]. (Il est intéressant de remarquer que cette mélodie est beaucoup plus sobre que sous sa forme en ré majeur et qu'en dépit des changements délibérés de plus d'un pianiste, Liszt ne précise pas l'addition de l'octave inférieure de si, ni à ce point ni dans aucune autre partie de la Sonate entière jusqu'à la toute dernière note. De toute la musique de Liszt, ce morceau est certainement celui qui demande la fidélité la plus totale au texte.)

La *Stretta* [12] *Presto et Prestissimo* aux octaves traites dans la coda ne mène pas à une grande conclusion (bien que si l'on en croit le manuscrit, Liszt y ait brièvement pensé) mais amène magistralement au silence toute la matière musicale, y compris le thème du mouvement lent [13] dans une atmosphère d'optimisme tranquille, exprimé par la plus indirecte des cadences finales, de la triade en fa majeur à l'accord en si majeur doucement répété, dans sa seconde ambitieuse inversion, jusqu'à ce que la dernière note libère finalement toute la tension.

On sait que Liszt dédia sa Sonate à Schumann en geste de remerciement après avoir reçu la dédicace de la grande *Fantaisie*, op. 17, de Schumann – dédicace que Clara Schumann devait supprimer par rancune dans son édition des œuvres de son mari !

Les deux **Élégies** de Liszt ne peuvent être séparées : la première (avec son titre français) avait été composée pour un concert à la mémoire de Marie Moukhanoff, et la seconde (avec son titre allemand) avait été écrite pour Lina Ramann pour la remercier de son article au sujet de la première. Toutes deux sont en $\frac{3}{4}$, toutes deux en la bémol majeur. La première existe aussi en variantes pour violoncelle, piano, harpe et harmonium, pour violoncelle et piano, pour violon et piano (avec harmonium facultatif), et pour piano en morceau à quatre mains. La seconde a des variantes pour violon ou violoncelle et piano. Toutes deux ont pour bases de simples et pensives mélodies, qui s'intensifient jusqu'à une apogée avant de redescendre en trilles pour finir sur de hauts accords en si bémol majeur.

Bien que les **Consolations** aient toujours été des ouvrages très populaires parmi les œuvres de Liszt, surtout parmi les amateurs soulagés par l'absence relative d'exigences techniques transcendentes, on ne les trouve pas très souvent en collection complète. La version finale de ces ouvrages semble exiger d'être écoutée en totalité de temps en temps – le fait que l'on puisse prouver que la troisième est un chef d'œuvre par elle-même ne change rien à cette affirmation. (Il est intéressant de noter ici que ce morceau particulier était un remplacement pour un autre morceau en mi majeur, qui finit par trouver une place qui lui convenait mieux – puisque c'est une mise en musique d'un chant folklorique hongrois – dans la première des Rhapsodies hongroises.) Le titre trouve son origine dans une anthologie de Sainte-Beuve, parue en 1830, bien que Liszt ne fasse aucune référence précise à l'œuvre de ce poète. Le dessin d'un guide imprimé au-dessus de la quatrième *Consolation* fut l'origine d'un surnom maintenant peu utilisé de cet ouvrage. Le ton général de cette collection est sobre, bien que le deuxième et le sixième aient leurs moments d'exubérance ! Cependant ils ne demandent certainement pas à être exécutés dans le style gravement noble qui leur est infligé si souvent !

La *Symphonie de Faust* a toujours été considérée, avec la Sonate en si mineur et l'oratorio *Christus*, comme l'apogée de l'œuvre remarquable de Liszt. Bien que le compositeur ait écrit la symphonie tout entière (et toute la *Symphonie de Dante*) pour deux pianos, « Gretchen », le second mouvement de la *Symphonie de Faust*, est le seul mouvement qu'il ait publié en variante pour piano solo. C'est dommage, car il l'a écrit si remarquablement, avec exactement la même attitude que celle avec laquelle il avait abordé les transcriptions des symphonies de Beethoven. C'est une peinture du caractère de l'héroïne de Goethe, exprimé en simple forme ternaire. Liszt entrelace sa matière musicale principale entre deux de ses plus beaux thèmes – l'un, une mélodie délicate avec une ligne unique d'accompagnement plus fleuri et l'autre, un thème dont les accords initiaux découvrent une magnifique écriture de parties dans l'imitation de voix

intérieures. La musique de la section centrale est suffisamment frappante et il n'est pas nécessaire d'observer son origine dans le premier mouvement. Ceux qui souhaitent poursuivre toutes les possibilités extra-musicales devront écouter la symphonie toute entière, mais, considéré comme un morceau pour piano en un seul mouvement, cet ouvrage ne demande pas davantage de commentaires.

On a souvent décrit la variante pour piano et orchestre de **Totentanz** comme la meilleure des œuvres de Liszt dans ce genre. Il est surprenant de ne pas entendre plus souvent la variante pour piano solo, qui est extrêmement bien faite (un peu plus courte à la fin). Dans les passages où l'orchestre ne joue pas, Liszt reprend la partie solo sans modification, mais dans les autres sections, il invente des solutions et alternatives très astucieuses. Il faut aussi noter une ou deux notes que certains, qui ne s'y attendent pas, trouveront « fausses » – Liszt changea certaines des harmonies et, à un endroit remarquable (à la première apparition du thème secondaire à la mesure 466), la mélodie de la variante orchestrale. La base du morceau est le plain chant médiéval *Dies irae* en cinq grandes variations avec plusieurs petites incorporées ; c'est un des nombreux exemples du côté méphistophélique de la personnalité musicale de Liszt, tout en étant aussi une étude approfondie de l'art de mettre d'extrêmes exigences techniques au service de solides aspirations musicales.

LESLIE HOWARD © 1991
Traduction ALAIN MIDOUX



Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DIE LITERATUR ZUM SCHAFFEN FRANZ LISZTS ist sich in ihrem Urteil über die **Sonate in h-Moll** einig: Sie ist Liszts größtes Klavierwerk, wenn nicht gar seine großartigste Komposition überhaupt. Noch dazu ist sie eines der wenigen Werke von Liszt, das augenscheinlich jeglichen Programms oder außermusikalischer Bezüge entbehrt, auch wenn Alfred Brendel und andere darauf hingewiesen haben, daß es möglich wäre, Struktur und Gehalt des Stücks zu Goethes *Faust* in Verbindung zu setzen. (Sollte das Werk autobiographisch oder selbstoffenbarend gedacht gewesen sein, was glaubhafter erscheint, wäre die Verbindung zum *Faust* damit nicht ausgeschlossen.) Und Brendel hat sicherlich recht, wenn er die Vorstellung ablehnt, das Werk weise eine religiöse Dimension auf – eine Vorstellung, die auf der Verwendung des sogenannten „Kreuz-Motivs“ im *Grandioso*-Thema beruht, dreier Noten, die um einen Ton und eine kleine Terz ansteigen: die ersten drei Noten des Chorals *Vexilla regis prodeunt*. Für eine allgemeine Analyse des Stücks, die nicht allzu sehr ins technische Detail geht, sei Brendels Essay in *Music Sounded Out* wärmstens empfohlen. Hier müssen einige kurzgefaßte Anmerkungen genügen.

Ohne auf die vielen unterschiedlichen Interpretationen zur Gesamtstruktur des Werks in der Fachliteratur einzugehen, kann man sagen, daß das Stück ohne Unterbrechungen in einem einzelnen Satz gehalten ist. Es hat einen langsamen Mittelteil und ein Fugato im Stil eines Scherzo, die, wenn man das Werk von der Form her als großangelegten Sonatenhauptsatz betrachtet, mehr oder weniger die Rolle einer klassischen Durchführung spielen und zugleich den Eindruck vermitteln, es handle sich um mehrere Sätze in einem. Liszt war bei der Gestaltung des Stücks natürlich von Schuberts „Wanderer-Fantasie“ beeinflusst, doch bemühte er sich, ihm eine einheitlichere dramatische Form zu geben. Er hatte zu jener Zeit bereits zwei großangelegte Klavierwerke geschaffen, in denen er versuchte, die Elemente zweier Sätze in einem zusammenzufassen: das *Große Konzertsolo* und *Scherzo und Marsch*. Aber so hervorragend diese Versuche auch sein mögen, wird sein Bestreben doch erst in der Sonate triumphal verwirklicht. Liszt arbeitete lange und sorgfältig an diesem Projekt, und wir können dankbar sein, daß er es nie zu ärgerlichen Vergleichen hat kommen lassen, indem er ein zweites Klavierwerk dieses Umfangs geschrieben hätte. Die Sonate bleibt der bedeutendste und originellste Beitrag zu dieser Form seit Beethoven und Schubert.

Wie bei der *Faust-Sinfonie* und vielen anderen großangelegten Werken Liszts wird uns die Tonalität des Stücks zu Anfang vorenthalten. Das erste Thema, *Lento assai* [1], dessen rhythmisch unbestimmte Oktaven durch Stille unterteilt werden, gefolgt von einer absteigenden Tonleiter, steht in einer Art g-Moll. Beim Tempowechsel zum *Allegro energico* [2] im 8. Takt

wird sofort h-Moll etabliert. In rascher Folge werden nun zwei weitere Themen eingeführt – eines in Oktaven, charakterisiert durch das abfallende Intervall einer verminderten Septime, und des weiteren ein rhythmisches Motiv im Baß, das leicht an seinen wiederholten Noten zu erkennen ist. Das zweite und dritte Thema bestimmen die folgenden Abschnitte, bis das erste Thema zurückkehrt, um das vierte anzukündigen, das die Bezeichnung *Grandioso* [3] trägt und die Musik nach D-Dur überführt. Außerdem leitet es im klassischen Sinne in den Seitensatz über, der die thematische Umformung des vorangegangenen Materials in der neuen Tonart fortsetzt. Besonders schön ist die zarte, aus dem dritten Thema abgeleitete Melodie [4], mit nun gar nicht mehr bedrohlichen wiederholten Noten. Frenetische Entwicklungsarbeit führt zu einer Passage (ab Takt 225), die der klassischen Codetta entspricht [5], und (bei Takt 277) zur Durchführung [6], die mit der Transformation der allerersten Takte des Werks einsetzt. Ein beinahe opernhafte Dialog bringt uns zum *Andante sostenuto* [7] in Fis-Dur, dessen neues Thema, das fünfte, mit dem vierten alterniert, um einen überaus leidenschaftlichen langsamen Satz hervorzubringen. Eine Rückkehr zum einleitenden Material eröffnet das Fugato im vorherrschend schnellen Tempo [8], das voller Witz und kantiger Dissonanzen ist, ehe die Reprise [9] (ab Takt 531) einem großartigen Höhepunkt zustrebt (ab dem *Più mosso* [10] bei Takt 555). Danach kehrt das Material des Seitensatzes in H-Dur zurück [11]. (Es ist interessant, festzustellen, daß die Melodie nun viel zurückhaltender wirkt als bei ihrem Erscheinen in D-Dur, und daß Liszt hier, trotz der eigenwilligen Veränderungen manch eines Pianisten, keineswegs die Hinzufügung des H in der unteren Okave angegeben hat, genauso wenig wie sonst irgendwo in der Sonate, bis auf den allerletzten Ton. Von allen Werken Liszts ist dies mit Sicherheit dasjenige, das am ehesten absolute Texttreue erfordert.)

Die *Presto* und *Prestissimo* geführte trügerische Oktavenstretta [12] der Coda mündet nicht in ein grandioses Finale (obwohl das Manuskript beweist, daß Liszt kurz mit diesem Gedanken spielte), sondern in eine meisterliche abschließende Zusammenfassung des gesamten Materials, einschließlich des Themas aus dem langsamen Satz [13], in einer Stimmung stiller Zuversicht. Diese wird erzielt durch die verdeckte Schlußkadenz vom F-Dur-Dreiklang zum sanft wiederholten H-Dur-Akkord in seiner aufstrebenden zweiten Inversion, bis endlich die letzte Note alle Spannung auflöst.

Es ist wohl allgemein bekannt, daß Liszt die Sonate Schumann widmete, zum Dank dafür, daß Schumann ihm seine großartige *Fantasie* op. 17 zugeeignet hatte – eine Widmung, die Clara Schumann in ihrer Ausgabe der Werke ihres verstorbenen Mannes boshaft tilgte!

Die beiden **Elegien** von Liszt sind durchaus als Paar anzusehen: Die erste (mit französischem Titel) wurde für ein Konzert zum Andenken an die Gräfin Moukhanoff geschrieben, die zweite (mit dem deutschen Titel) als Dank an Lina Ramann für ihren Artikel über die erste Elegie. Beide stehen im $\frac{3}{4}$ -Takt in As-Dur. Von der ersten liegen auch Versionen für Cello, Klavier, Harfe und Harmonium, für Cello und Klaviert, für Violine und Klavier (wahlweise auch Harmonium) sowie für Klavierduett vor. Die zweite Elegie gibt es in Fassungen für Violine oder Cello und Klavier. Beide beruhen auf schlichten, wehmütigen Melodien, und beide steigern sich zu leidenschaftlichen Höhepunkten, ehe sie trillernd in hohen As-Dur-Akkorden ausklingen.

Obwohl die **Consolations** schon immer zu Liszts beliebtesten Werken gehört haben, insbesondere unter Amateuren, die über das Fehlen übermäßig hoher technischer Anforderungen erleichtert waren, trifft man sie nicht oft als vollständigen Zyklus an. Doch ist es wohl ab und zu notwendig, die endgültige Version der Stücke im Zusammenhang zu hören – auch wenn das dritte für sich genommen unbestritten ein wahres Meisterwerk ist (es mag interessieren, daß dieses Stück ein anderes in E-Dur ersetzte, das wiederum seine wahre Bestimmung als Teil der ersten ungarischen Rhapsodie fand, da es auf einem ungarischen Volkslied beruht). Der Titel hat seinen Ursprung in einer Anthologie von Sainte-Beuve, die 1830 erschien, auch wenn Liszt nirgends spezifisch auf das Werk des Dichters hinweist. Das Symbol eines Sterns, das in älteren Ausgaben über der vierten *Consolation* erscheint, hat dem Werk seinen heute kaum noch verwendeten Beinamen gegeben. Obwohl das zweite und sechste Stück extrovertierte Momente aufweisen, ist der Zyklus im allgemeinen von Zurückhaltung geprägt. Dennoch haben die *Consolations* keineswegs den krampfhaft „würdigen“ Vortragsstil verdient, dem sie so häufig unterworfen werden!

Neben der h-Moll-Sonate und dem Oratorium *Christus* ist die *Faust-Sinfonie* seit jeher als einer der Höhepunkte im Schaffen Liszts anerkannt. Obwohl Liszt die gesamte Sinfonie (und ebenso die vollständige *Dante-Sinfonie*) in einer Version für zwei Klaviere herausgegeben hat, ist der 2. Satz der *Faust-Sinfonie* mit dem Titel **Gretchen** der einzige Teil, den er für Soloklavier veröffentlichte. Das ist schade, weil ihm die Bearbeitung so wunderbar gelungen ist, im selben Geist, in dem er die Transkriptionen der Beethoven-Sinfonien anging. Das Stück ist eine Charakterstudie von Goethes Protagonistin in schlichter ternärer Form. Das wesentliche Material ist mit zweien von Liszts schönsten Themen verwoben. Bei dem einen handelt es sich um eine zarte Melodie mit einstimmig ornamentaler Begleitung, bei dem anderen um ein Thema, dessen einleitende Akkorde in den Imitationen der Mittelstimmen von großartiger Stimmführung zeugen. Die Musik des zentralen Abschnitts ist auch dann wirkungsvoll, wenn

man ihren Ursprung im ersten Satz der Sinfonie nicht kennt. Wer alle außermusikalischen Einflüsse verfolgen wollte, müßte die ganze Sinfonie hören, doch bedarf das Werk auch als einsätziges Klavierstück keiner weiteren Beschönigung.

Der **Totentanz** in der Version für Klavier und Orchester ist oft als Liszts bestes Werk in diesem Medium bezeichnet worden. Darum ist es erstaunlich, daß man die Fassung für Soloklavier, die so hervorragend ausgeführt ist (sie ist ganz am Ende ein wenig gekürzt), nur selten zu hören bekommt. Von den Passagen, in denen das Orchester schweigt, übernahm Liszt den unveränderten Solopart, während er für die anderen Abschnitte einige recht einfallsreiche Lösungen und Alternativen ersann. Es kommt darin die eine oder andere Note vor, die für den Ueingeweihten „falsch“ klingen mag – Liszt veränderte einige der Harmonien und an einer bemerkenswerten Stelle (beim ersten Einsetzen des Seitenthemas ab Takt 466) auch die Melodie gegenüber der Orchesterfassung. Das Stück beruht auf dem mittelalterlichen *Dies irae*, mit fünf umfassenden Variationen, in die viele kleinere eingebettet sind. Es ist eines von vielen Beispielen für das Mephistophelische an Liszts musikalischem Charakter, und darüber hinaus eine anspruchsvolle Studie in der Kunst, extreme spieltechnische Anforderungen einem soliden musikalischen Zweck unterzuordnen.

LESLIE HOWARD © 1991

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER



Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – VOLUME 9

1 **Sonata in B minor** S178 [24'03]

sketched 1851, composed 1852–3, published 1854

14 **Première Élégie** S196 (1874) [4'18]

15 **Zweite Elegie** S197 (1877) [3'37]

Consolations Six pensées poétiques S172

c1844–9, published 1850

16 No 1 in E major [1'02] **17** No 2 in E major [2'34] **18** No 3 in D flat major [3'50]

19 No 4 in D flat major 'Stern-Consolation' on a theme by Grand Duchess Maria Pavlovna [2'12]

20 No 5 in E major [1'56] **21** No 6 in E major [2'48]

22 **Gretchen aus Faust-Symphonie** S513 [15'43]

Symphony composed 1854–7, piano version of second movement by 1867, published 1876

23 **Totentanz** S525 [14'14]

piano and orchestra version first drafted 1849, all versions published 1865

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 23–28 April 1990

Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON

Recording Producers MARTIN COMPTON, TRYGG TRYGGVASON

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *Satan, Sin and Death* by William Hogarth

LISZT

Weihnachtsbaum
Via Crucis

LESLIE HOWARD

hyperion



ALTHOUGH ALL OF THE PIECES RECORDED HERE come from Liszt's later period, and whilst most of them use the piano in a very restrained way, there could scarcely be a greater contrast in atmosphere between the *Christmas Tree* suite and the sombre *Stations of the Cross*. Of course there is the obvious contrast between the birth and the death of Jesus, but Liszt moves to the extremes of musical expression between almost secular lighthearted gaiety in some of the Christmas pieces to a relentless sense of horror and distress in the *Passiontide* pieces.

The **Christmas Tree** suite occupied Liszt for quite some time—he was determined to make an especially good job of it to present to his granddaughter Daniela (daughter of Hans von Bülow and Cosima) to whom the set is dedicated—and he also made a charming arrangement of it for piano duet. The bulk of the work was carried out between 1874 and 1876, although Liszt kept touching the pieces up until the time of publication. The first four numbers are marked 'piano ossia armonium', and are nowadays additionally included with Liszt's organ music. The whole work is arranged in three groups of four pieces which, broadly, present traditional carol melodies, a child's view of Christmas, and a maturer person's recollections.

Michael Praetorius (1571–1621) composed the choral work which provides the theme for *Psallite*, or, at least, the central section—Liszt provides a formal march-like introduction and coda, setting a processional air. *O Heilige Nacht!* is based on an old carol, and Liszt also produced a version of the piece for choir and organ. The melody of *Die Hirten* ... is known to practically everyone, but Liszt's delicate left-hand pastoral dactyls are one of his happiest inspirations. His treatment of what all English-speaking people will immediately recognize as *O come, all ye faithful* as a march for the three kings (which has no

connection with the eponymous march in Liszt's oratorio *Christus*) allows him to introduce some rather dramatic extensions to the well-known tune.

The fifth piece is one of very few scherzi that Liszt wrote—full of humour, and treacherously difficult as children's pieces go! The double notes of *Carillon*—the first of two bell-pieces—are similarly unnerving, as is the unresolved ending. The seventh piece is worlds away from Liszt's independent *Berceuse*. Here, a very simple melodic fragment with a rippling accompaniment makes several dreamlike excursions into strange harmonic territory before it drifts off into sleep. No 8 actually includes two old French carols, and makes another rather sophisticated little scherzo which leads us to the adult world of the last pieces.

The bells of the ninth piece invoke quiet recollection and, according to Humphrey Searle, the tenth piece—at once wistful and impassioned—is a nostalgic remembrance of the first meeting between Liszt and the Princess zu Sayn-Wittgenstein; the eleventh—a stirring march—a self-portrait, and the twelfth—an exuberant mazurka—a portrait of the Polish Princess. This may be so, although the present writer can find no primary source for Searle's idea. It should be observed, though, that the Hungarian piece bears an extra dedication to Liszt's friend, the composer Kornél Ábrányi, and that the extrovert gaiety of the final number belies everything that one has otherwise been lead to believe of the character of the Princess, who smoked cigars, wrote interminable tomes on obscure church problems, and probably never danced a step!

The little **Weihnachtslied** is included as a postscript: Liszt made two different settings of the words of this carol, and one of those he produced in three different choral versions as well as the piano version recorded here.

Liszt's late masterpiece **Via Crucis** exists in versions for choir and organ, for choir and piano, for organ solo, for

piano solo, and for piano duet. All of these versions were intended to be published at the same time, shortly after Liszt completed them in 1879, having first thought of the work almost a decade previously, and having revised the root-version—the choral/organ one—in the meantime, noting that the corrections had to be incorporated into the other versions. The publishers rejected the piece—along with two other late choral pieces, *Septem sacramenta* and *Rosario*—on account of the severity and modernity of its musical language one might just about understand, but it seems to have been dismissed as musically incompetent!

Liszt seems to have imagined a procession around a church, stopping at each of the paintings or sculptures that so often depict the fourteen Stations of the Cross, and singing at each one—along with some kind of portative harmonium! It is safe to assume that all modern day performances of the work, which was rescued for performance only in 1929, and whose piano version was published for the first time in 1980 in the excellent New Liszt Edition, are performed without procession. However, the piece opens with a processional hymn, *Vexilla regis*, which Liszt made use of in three different compositions—the present work, the extended piano piece, and the short chorale (see below). The first three notes of this melody became a particularly beloved motif for Liszt in his later compositions, where it is always used to represent the Cross, as, for example, in the Crusaders' March in *St Elizabeth*. Liszt begins with a short introduction on this motif before setting the hymn.

The first Station, *Jesus is condemned to death*, is a rather violent piece, mostly in octaves, and not based on any external source material. The second, *Jesus is made to carry his cross*, is punctuated by a short phrase of plainsong to the words 'Ave Crux', and ends with a passage which depicts slow walking. The third, *Jesus falls for the first time*, begins with the rough expression of 'Jesus cadit'

and resolves into the first verse of the plainsong hymn 'Stabat mater dolorosa'. The fourth, *Jesus meets his Blessed mother*, has a harmonic language that anticipates Messaien by over half a century. The melody which ends this piece, somehow reminding us of love in the midst of sorrow, will recur at the end of the work. The fifth, *Simon the Cyrenian helps Jesus to carry his cross*, also brings the solace of affection, and ends with the same music as does the second Station. The sixth, *Saint Veronica*, adds a short introduction and coda to a harmonization of the famous chorale usually translated as 'O sacred head sore wounded', and familiar to us especially from Bach, although actually the original work of Hans Leo Hassler (1564–1612).

Station VII, *Jesus falls for the second time*, is a slightly altered repetition of Station III, a semitone higher. The eighth Station, *The women of Jerusalem*, is one of the most idiomatic musical descriptions of weeping in the whole literature. After the first climax is a short monody with an inscription from St Luke: 'Weep not for me, but for yourselves, and for your children.' The final bleak marching passage indicates the last part of the road to Calvary. The ninth, *Jesus falls a third time*, moves the earlier music up another semitone, with minor alterations. The tenth, *Jesus is deprived of his clothing*, is another original piece with striking chromatic harmony far ahead of its time. Liszt's remark to himself at the end of the manuscript ('Durch Mitleid wissend') comes from the libretto of the as yet unfinished *Parsifal*, and possibly indicates Liszt's own awareness of how he discovered his forward-looking musical language through wisdom which came of compassion. There is certainly no question of Wagner's music being quoted. Station XI, *Jesus is nailed to the cross*, reiterates the cry 'Crucifige' in a phrase of deliberate brutality. The twelfth, *Jesus dies on the cross*, is an extended piece, with two of the Last Words: 'Eli, Eli

lama Sabacthani?’ and ‘In manus tuas commendo spiritum meum’. A musical meditation on the three-note motif also takes in the last Word: ‘Consummatum est’ and the piece concludes with a harmonization and extension of the chorale *O Traurigkeit, o Herzeleid!* whose harmony is at once simple and daringly dissonant. Desolate is the only appropriate adjective for the thirteenth Station, *Jesus is taken down from the cross*—fragments of the ‘Stabat Mater’ and a varied version of the fourth Station trail away into silence. The final Station, *Jesus is laid in the tomb*, returns to the hymn of the opening procession, continuing from the text ‘Ave crux spes unica’, with a calming rhythmic accompaniment in $\frac{3}{4}$ before the most delicate coda upon the melody from the fourth Station and the three-note ‘Cross’ motif bring the work to a close.

The piano versions of eleven of the twelve **Chorales**, better known, at least in catalogues, for they are never performed, as choral works, were also published for the first time in the New Liszt Edition in 1980. They are obviously intended for private performance and represent the simplest piano-writing to come from Liszt’s pen. As so often in these circumstances, Liszt has supplied copious fingering! In private, one may repeat the music as many times as the verses of the hymn allow. Here, only

the structural repeated sections of chorale melodies are observed, in numbers 7 and 11. It will be seen immediately that the music to the sixth and eighth chorales is identical with the equivalent movements in *Via Crucis*—and it is not clear which version came first, although the introductions and codas seem to indicate that these chorales, at least, succeeded the longer work. Some of these chorales are Lutheran, others based on plainsong. The New Liszt Edition gives a thorough outline of the sources of melodies and texts for those interested. There is no clear order of these pieces in the sources, so the NLE presents them in alphabetical order, which is adopted on this recording. The titles may be translated: *Hail blessed Cross; Jesus Christ (The five wounds); My soul doth magnify the Lord; Now thank we all our God; Now all the woods are silent; O sacred head sore wounded; O Lamb of God; O Sadness (on Good Friday); The Royal banners (a different setting from the one in Via Crucis); What God does is done well (different from the version in the ‘Weinen, Klagen’ Variations) and If thou but suffer God to guide thee*. There are many instances of very personal harmonic colourings in Liszt’s versions—from which many a hymn book might benefit!

LESLIE HOWARD © 1990

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

BIEN QUE TOUTES LES PIÈCES ENRÉGISTRÉES ICI datent de la dernière période de Liszt, et que la plupart d'entre elles utilisent le piano avec une grande sobriété, il serait difficile de trouver des atmosphères plus contrastées que celles de la suite *L'Arbre de Noël* et du sombre *Via Crucis*. Il y a bien sûr le contraste évident entre la naissance et la mort de Jésus, mais Liszt passe d'un extrême à l'autre de l'expression musicale, de la gaieté légère quasi-profane de certaines des pièces de Noël au sentiment d'horreur et de détresse sans rémission des pièces de la Passion.

La suite **L'Arbre de Noël** occupa Liszt assez longtemps—il voulait spécialement la réussir pour l'offrir à sa petite-fille Daniela (la fille de Hans von Bülow et de Cosima) à laquelle la série est dédiée—et il en fit aussi un charmant arrangement pour piano à quatre mains. La suite fut composée essentiellement entre 1874 et 1876, bien que Liszt ait continué à retoucher les pièces jusqu'à la date de leur publication. Les quatre premiers numéros portent l'indication « piano ossia armonium », et sont de nos jours inclus en outre dans la musique d'orgue de Liszt. L'ensemble est divisé en trois groupes de quatre pièces qui présentent dans les grandes lignes des Noël traditionnels, Noël vu par un enfant, et les souvenirs d'une personne d'âge mûr.

Michael Praetorius (1571–1621) est l'auteur de l'œuvre chorale dont est tiré le thème de *Psallite*, ou du moins la section centrale—Liszt fournit une introduction, sorte de marche de cérémonie, et une coda sur un air de procession. *Ô sainte nuit!* est basé sur un Noël ancien; Liszt en produisit aussi une version pour chœur et orgue. Pratiquement tout le monde connaît la mélodie *Les Bergers à la crèche*, mais les délicats dactyles pour la main gauche sont l'une des plus heureuses inspirations de Liszt. Sa transformation du *Adeste fidelis* en marche des rois mages (qui n'a pas de rapport avec celle de

l'oratorio *Christus*) lui permet d'introduire des prolongements dramatiques dans la mélodie familière.

La cinquième pièce est l'un des rares scherzos qu'ait écrit Liszt—plein d'humour, et traitreusement difficile pour une pièce d'enfant! Les doubles notes de *Carillon*—la première de deux pièces mettant en scène des cloches—sont également déroutantes, de même que la conclusion non résolue. La septième pièce est on ne peut plus éloignée de la *Berceuse* indépendante de Liszt. Ici, un fragment mélodique très simple sur un accompagnement perlé fait comme en songe plusieurs excursions dans un étrange territoire harmonique avant de s'endormir peu à peu. Le numéro 8 comprend en fait deux anciens Noël français, et constitue un autre petit scherzo assez sophistiqué qui conduit au monde adulte des dernières pièces.

Les cloches de la neuvième pièce évoquent un recueillement tranquille et, selon Humphrey Searle, la dixième—à la fois songeuse et passionnée—est le souvenir nostalgique de la première rencontre de Liszt et de la princesse de Sayn-Wittgenstein, la onzième—une marche entraînante—un auto-portrait, et la douzième—une mazurka exubérante—le portrait de la princesse polonaise. C'est possible, mais je n'ai pas pu découvrir la source de l'interprétation de Searle. Il convient de noter, néanmoins, que la pièce hongroise est aussi dédiée à l'ami de Liszt, le compositeur Kornél Ábrányi, et que la gaieté extravertie du dernier numéro dément tout ce qu'on a été amené à croire par ailleurs au sujet du caractère de la princesse, qui fumait le cigare, écrivait des tomes interminables sur d'obscurs problèmes liturgiques, et ne dansa probablement jamais!

Le petit **Weihnachtslied** est inclus en post-scriptum: Liszt fit deux différents arrangements du texte de ce Noël, et pour l'un d'eux produisit trois différentes versions chorales en plus de la version pour piano enregistrée ici.

Le chef-d'œuvre de la vieillesse de Liszt, **Via Crucis**, existe dans des versions pour chœur et orgue, pour chœur et piano, pour orgue seul, pour piano seul, et pour piano à quatre mains. L'intention était de publier toutes ces versions simultanément, peu après que Liszt les ait terminées en 1879. Il avait eu l'idée de l'œuvre près de dix ans auparavant, et en avait révisé la version de base—celle pour chœur et orgue—dans l'intervalle, en notant que les corrections devaient être incorporées dans les autres versions. Les éditeurs refusèrent l'œuvre—ainsi que deux autres pièces chorales de la même période, *Septem sacramenta* et *Rosario* : si la raison en avait été la sévérité et la modernité du langage musical, on pourrait le comprendre à la rigueur, mais elle semble avoir été rejetée pour incompétence musicale !

Liszt avait apparemment imaginé une procession à l'intérieur d'une église, s'arrêtant devant chacun des tableaux ou sculptures qui illustrent les quatorze stations du chemin de croix, et chantant à chacun de ces arrêts—avec une sorte d'harmonium portatif. On peut supposer à coup sûr que cette œuvre, qui ne fut sauvée de l'oubli et exécutée qu'en 1929, et dont la version pour piano fut publiée pour la première fois en 1980 dans l'excellente Nouvelle Edition Liszt, est aujourd'hui exécutée sans procession. Elle commence néanmoins par un hymne de procession, *Vexilla regis*, que Liszt utilisa dans trois compositions différentes : cette œuvre-ci, la pièce pour piano plus longue, et le bref choral (voir ci-dessous). Les trois premières notes de cette mélodie sont un motif particulièrement apprécié de Liszt dans ses dernières compositions, dans lesquelles il représente toujours la Croix, ainsi dans la marche des Croisés de la *Légende de sainte Elisabeth*.

Une brève introduction sur ce motif précède l'arrangement de l'hymne. La première station, *Jésus est condamné à mort*, est une pièce violente, essentiellement

en octaves, et ne s'inspire d'aucun matériau extérieur. La deuxième, *Jésus est chargé de sa croix*, est ponctuée par une courte phrase de plain-chant sur les mots « Ave Crux », et se termine par un passage décrivant une marche lente. La troisième, *Jésus tombe pour la première fois*, débute par le cri brutal « Jesus cadit » avant de prendre la forme du premier vers de l'hymne grégorien « Stabat mater dolorosa ». La quatrième station, *Jésus rencontre sa Mère*, a un langage harmonique qui annonce Messiaen un demi-siècle à l'avance. La mélodie sur laquelle s'achève la pièce, et qui rappelle d'une certaine façon l'amour au milieu de la douleur, reviendra à la fin de l'œuvre. La cinquième, *Jésus est aidé par Simon de Cyrène*, apporte aussi la consolation de l'affection, et se termine avec la même musique que la deuxième Station. La sixième, *Véronique essuie la face de Jésus*, ajoute une brève introduction et coda à une harmonisation du célèbre choral « O Haupt voll Blut » que nous connaissons surtout grâce à Bach, mais qui est en fait l'œuvre originale de Hans Leo Hassler (1564–1612).

La septième Station, *Jésus tombe pour la deuxième fois*, est une reprise légèrement modifiée de la troisième, un demi-ton plus haut. La huitième Station, *Jésus rencontre des femmes de Jérusalem*, est l'une des plus parfaites descriptions de larmes de toute la littérature musicale. Après la première apogée, une brève monodie cite saint Luc : Ne pleurez pas sur moi, pleurez plutôt sur vous-mêmes et sur vos enfants. Le sombre passage final, une marche, représente la dernière partie de la montée au Calvaire. La neuvième Station, *Jésus tombe pour la troisième fois*, fait monter encore d'un demi-ton la musique précédente, avec des changements mineurs. La dixième, *Jésus est dépouillé des ses vêtements*, est une autre pièce originale avec une harmonie chromatique frappante très en avance sur son temps. La remarque que se fait Liszt à la fin du manuscrit (« Durch Mitleid

wissend ») vient du livret de *Parsifal*, inachevé à l'époque, et traduit peut-être la conscience qu'avait Liszt d'avoir découvert son langage musical progressiste grâce à une sagesse issue de la compassion. Il n'est aucunement question de citations de la musique de Wagner. La onzième Station, *Jésus est mis en croix*, répète le cri « Crucifige » dans une phrase d'une brutalité déliée. La douzième, *Jésus meurt en croix*, est très longue, avec deux des dernières paroles du Christ : « Eli, Eli lama Sabachthani? » et « In manus tuas commendo spiritum meum ». Une méditation musicale sur le motif de trois notes reprend aussi la dernière parole « Consummatum est », et la pièce s'achève avec une harmonisation et extension du choral « O Traurigkeit, o Herzeleid! » dont l'harmonie est à la fois simple et audacieusement dissonante. Désolation est la seule description qui convienne à la treizième Station, *Jésus est détaché de la croix*, des fragments du *Stabat mater* et une version variée de la quatrième Station se perdent dans le silence. La dernière Station, *Jésus est mis au tombeau*, reprend l'hymne de la procession initiale, sur la suite du texte « Ave crux spes unica », avec un accompagnement rythmé apaisant en $\frac{3}{8}$, avant la conclusion, une très délicate coda sur la mélodie de la quatrième station et le motif de trois notes de la croix.

Les versions pour piano de onze des douze **Chorals**, mieux connus—du moins dans les catalogues, car elles ne sont jamais exécutées—comme œuvres chorales, furent aussi publiées pour la première fois dans la Nouvelle Edition Liszt en 1980. Elles sont à l'évidence conçues pour être exécutées en privé et présentent la plus

simple écriture pianistique qui ait jamais coulé de la plume de Liszt. Comme si souvent dans ces circonstances, Liszt a fourni d'amples indications de doigté ! En privé, on peut reprendre la musique autant de fois que le permettent les strophes de l'hymne. Ici, seules sont observées les reprises structurales des mélodies chorales, dans les numéros 7 et 11. On voit tout de suite que la musique des sixième et huitième chorals est identique aux mouvements équivalents de *Via Crucis*. On ignore quelle version précède l'autre, mais d'après les introductions et codas il semblerait que ces chorals, au moins, sont postérieurs à l'œuvre plus longue. Certains de ces chorals sont luthériens, d'autres basés sur le plain-chant. La Nouvelle Edition Liszt donne une liste complète des sources des textes et des mélodies pour ceux que cela intéresse. Ces sources ne fournissent pas d'ordre évident pour ces pièces, et la NEL les présente par ordre alphabétique, également adopté pour cet enregistrement. Les titres peuvent être traduits comme suit : *Salut sainte croix*; *Jésus-Christ (Les cinq blessures)*; *Mon âme glorifie le Seigneur*; *Remercions notre Dieu*; *Maintenant les bois sont silencieux*; *Ô sainte tête blessée*; *Ô Agneau de Dieu*; *Ô Tristesse (le vendredi saint)*; *Les étendards royaux* (arrangement différent de celui de *Via Crucis*); *Ce que Dieu fait est bien fait* (différent de la version des variations sur « Weinen, Klagen ») et *Si tu laisses Dieu te guider*. Il y a de nombreux exemples de colorations harmoniques très personnelles dans les versions de Liszt—dont bénéficierait plus d'un recueil de cantiques !

LESLIE HOWARD © 1990

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

OBWOHL ALLE STÜCKE DER VORLIEGENDEN Aufnahme aus Liszts späterer Schaffensperiode stammen und die meisten das Klavier auf höchst zurückhaltende Weise einsetzen, kann man sich kaum einen größeren Stimmungskontrast vorstellen als den zwischen der „Weihnachtsbaum“-Suite und den kummervollen Stationen des Kreuzwegs der *Via Crucis*. Natürlich gibt es da den offensichtlichen Gegensatz zwischen Geburt und Tod Christi, doch dringt Liszt in die Extreme musikalischen Ausdrucks vor, von geradezu profaner, unbeschwerter Heiterkeit in einigen der Weihnachtsstücke bis zu einer unarmherzigen Atmosphäre des Schreckens und der Verzweiflung in den Passionsstücken.

Die **Weihnachtsbaum**-Suite beschäftigte Liszt über längere Zeit. Er war fest entschlossen, besonders gute Arbeit zu leisten, damit er sie seiner Enkelin Daniela schenken konnte (der Tochter von Hans von Bülow und Cosima), der die Suite gewidmet ist. Außerdem fertigte er davon ein charmantes Arrangement für Klavierduett an. Den überwiegenden Teil der Kompositionsarbeit leistete Liszt zwischen 1874 und 1876, obwohl er die Stücke bis zur Veröffentlichung immer wieder bearbeitete. Die ersten vier Nummern tragen die Bezeichnung „piano ossia armonium“ und werden heutzutage auch im Rahmen von Liszts Orgelmusik angeführt. Die Gesamtkomposition ist in drei Gruppen zu je vier Stücken aufgeteilt, die grob umrissen Melodien traditioneller Weihnachtslieder, Weihnachtsen aus Kindersicht und die Erinnerungen einer reiferen Person darbieten.

Michael Praetorius (1571–1621) ist der Komponist des Chorwerks, auf dem das Thema von *Psallite* beruht, oder doch zumindest dessen Mittelteil—Liszt fügt eine formelle, marschähnliche Introduction und Coda hinzu, die eine Stimmung wie bei einer Prozession erzeugen. *O Heilige Nacht!* basiert auf einem alten Weihnachtslied, und Liszt schuf von diesem Stück auch eine Version für

Chor und Orgel. Die Melodie von *Die Hirten ...* ist jedermann bekannt, doch Liszts zarte pastorale Daktylen für die linke Hand gehören zu seinen gelungensten Einfällen. Seine Umsetzung des bekannten Weihnachtsliedes „O kommet nach Bethlehem“ als Marsch der Heiligen Drei Könige (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Marsch in Liszts Oratorium *Christus*) gestattet es ihm, die vertraute Melodie recht dramatisch zu verlängern.

Das fünfte Stück gehört zu den wenigen Scherzi, die Liszt geschrieben hat—humorvoll und tückisch schwierig für ein Kinderstück! Die Doppelnoten von *Carillon*—dem ersten von zwei Glockenspielstücken—wirken ähnlich anstrengend, desgleichen sein unaufgelöstes Ende. Das siebte Stück ist himmelweit entfernt von Liszts unabhängiger *Berceuse*. Hier unternimmt ein sehr einfaches melodisches Fragment mit perlender Begleitung mehrere traumhafte Ausflüge in fremdartige harmonische Gefilde, ehe es in Schlaf versinkt. In das achte Stück wurden zwei alte französische Weihnachtslieder einbezogen. Daraus entsteht ein weiteres raffiniertes kleines Scherzo, das uns in die Erwachsenenwelt der letzten Stücke überführt.

Die Glocken des neunten Stücks rufen stille Besinnlichkeit hervor. Dagegen verkörpert dem Liszt-Forscher Humphrey Searle zufolge das zehnte Stück—das gleichzeitig venossen und leidenschaftlich ist—die nostalgische Erinnerung an das erste Zusammentreffen zwischen Liszt und der Fürstin von Sayn-Wittgenstein, während das elfte—ein zündender Marsch—ein Selbstporträt darstellt, und das zwölfte—eine überschwengliche Mazurka—ein Porträt der polnischen Fürstin. Das mag angehen, obwohl der Verfasser für die Richtigkeit von Searles Idee keine direkten Beweise finden kann. Es soll hier lediglich angemerkt werden, daß das ungarisch anmutende Stück eine besondere Widmung an Liszts Freund trägt, den Komponisten Kornél Ábrányi, und daß die extrovertierte Fröhlichkeit der Schlußnummer wider

alles spricht, was man ansonsten über den Charakter der Fürstin erfährt, die Zigarren rauchte, endlose Wälzer über obskure theologische Probleme schrieb und vermutlich nie einen Tanzschritt gemacht!

Das kleine **Weihnachtslied** ist als eine Art Postskriptum angehängt: Liszt hat vom Text dieses Liedes zwei unterschiedliche Vertonungen erstellt, und eine davon liegt sowohl in drei verschiedenen Chorversionen als auch in der hier aufgenommenen Klavierfassung vor.

Liszts spätes Meisterwerk **Via Crucis** existiert in Versionen für Chor und Orgel, für Chor und Klavier, für Orgel allein, für Soloklavier und für Klavierduett. All diese Versionen waren zur gleichzeitigen Veröffentlichung vorgesehen, kurz nachdem Liszt sie 1879 fertiggestellt hatte. Seine ersten Gedanken zu diesem Werk lagen damals bereits ein Jahrzehnt zurück. In der Zwischenzeit hatte er die Kernfassung—die für Chor und Orgel—überarbeitet und sogleich angemerkt, daß seine Korrekturen auch in den übrigen Versionen angebracht werden mußten. Der Verlag wies die Komposition—zusammen mit zwei anderen späten Chorwerken: *Septem sacramenta* und *Rosario*—nicht wegen der Strenge und Modernität ihres musikalischen Ausdrucks zurück, was man ja noch hätte verstehen können, sondern tat sie anscheinend als musikalisch inkompetent ab!

Liszt scheint sich eine Prozession in einer Kirche vorgestellt zu haben, die vor jedem der Gemälde oder Skulpturen halt machte, mit denen dort häufig die vierzehn Stationen des Kreuzweges dargestellt werden, um zur Begleitung eines mitgeführten Portativs zu singen! Heutige Aufführungen des Werks, das erst 1929 für die Nachwelt gerettet wurde und dessen Klavierfassung in der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe* 1980 zum ersten Mal erschienen ist, dürften wohl ohne Prozession vonstatten gehen. Und das, obwohl das Werk mit einer Prozessionshymne mit dem Titel *Vexilla regis* anfängt, die

Liszt in insgesamt drei Werken verwandt hat: in der vorliegenden Komposition, in dem erweiterten Klavierstück und in einem kurzem Choral [siehe unten]. Die ersten drei Noten der Melodie wurden in nachfolgenden Kompositionen Liszts zum vielgeliebten Motiv. Sie werden jeweils als Sinnbild des Kreuzes eingesetzt, zum Beispiel beim Marsch der Kreuzritter in der *Heiligen Elisabeth*. Liszt beginnt mit einer kurzen Introduction über dieses Motiv, ehe die eigentliche Hymne einsetzt.

Die 1. Station, *Jesus wird zum Tode verurteilt*, ist ein eher ungestümes, meist in Oktaven gehaltenes Stück, das auf keine externe Quelle zurückzuführen ist. Die 2. Station, *Jesus wird gezwungen, sein eigenes Kreuz zu tragen*, wird durch eine kurze einstimmige Phrase auf die Worte „Ave Crux“ akzentuiert und endet mit einer Passage, in der sein langsamer Gang bildlich dargestellt wird. Die 3. Station, *Jesus fällt zum ersten Mal*, fängt mit dem rohen Ausruf „Jesus cadit“ an und löst sich in den ersten Vers des Chorals *Stabat mater dolorosa* auf. Die 4. Station, *Jesus begegnet seiner gebenedeiten Mutter*, bedient sich einer Harmonik, die um mehr als ein halbes Jahrhundert Messiaen vorwegnimmt. Die Melodie, mit der dieses Stück ausklingt und die uns irgendwie an Liebe inmitten von Kummer erinnert, taucht gegen Ende des Werks noch einmal auf. Die 5. Station, *Simon von Kyrene hilft Jesus, sein Kreuz zu tragen*, vermittelt ebenfalls tröstliche Zuneigung und endet mit der gleichen Musik wie die zweite. Die 6. Station, *Die heilige Veronika*, ergänzt eine Vertonung des berühmten Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“, der uns insbesondere von Bach her bekannt ist, jedoch tatsächlich von Hans Leo Haßler (1564–1612) stammt, um eine kurze Introduction und Coda.

Die 7. Station, *Jesus fällt zum zweiten Mal*, ist eine leicht veränderte, einen Halbton höher angesiedelte Version der dritten. Die 8. Station, *Die Töchter Jerusalems*, gehört zu den gelungensten musikalischen

Darstellungen des Weinens, die wir aus der Literatur kennen. Auf den ersten Höhepunkt folgt eine kurze Monodie mit einem Text aus dem Lukasevangelium: „Weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder“. Die abschließende öde Marschpassage deutet den letzten Teil des Weges nach Golgatha an. Die 9. Station, *Jesus fällt zum dritten Mal*, erhöht die vorangegangene Musik mit geringfügigen Änderungen um einen weiteren Halbton. Die 10. Station, *Jesus wird seiner Gewänder beraubt*, ist ein weiteres originelles Stück, dessen chromatische Harmonien seiner Zeit weit voraus sind. Liszts Anmerkung am Ende des Manuskripts („Durch Mitleid wissend“) entstammt dem Libretto des damals noch unvollendeten *Parsifal* und weist möglicherweise auf Liszts Entdeckung der Tatsache hin, daß er seine vorausblickende musikalische Ausdrucksweise durch Mitleid gewonnener Erkenntnis verdankte. Es steht außer Frage, daß hier auf Wagners Musik angespielt wird. Die 11. Station, *Jesus wird ans Kreuz genagelt*, wiederholt ständig den Ausruf „Crucifige“, eine Phrase von absichtlicher Brutalität. Die 12. Station, *Jesus stirbt am Kreuz*, ist ein längeres Stück mit zwei Zitaten der letzten Worte Christi: „Eli, Eli lama Sabacthani?“ und „In manus tuas commendo spiritum meum“. Auch eine musikalische Meditation über das drei Notenn lange Motiv nimmt eines der letzten Worte auf: „Consummatum est“. Dann endet das Stück mit einer erweiterten Vertonung des Choralis „O Traurigkeit, o Herzeleid!“, deren Harmonik zugleich schlicht und auf kühne Weise dissonant ist. Desolat ist die einzig angemessene Beschreibung der 13. Station, *Jesus wird vom Kreuz genommen*, in der Fragmente des *Stabat mater* und eine abgewandelte Version der 4. Station in Stille ausklingen. Die letzte Station, *Jesus wird ins Grabgewölbe gelegt*, besinnt sich auf die Hymne der Eingangsprozession und nimmt sie ab „Ave crux spes unica“ mit einer beruhigenden rhythmischen Begleitung

im $\frac{3}{4}$ -Takt auf, ehe die überaus zarte Coda nach der Melodie der 4. Station und dem „Kreuzmotiv“ aus drei Notenn das Werk zum Abschluß bringt.

Die Klavierfassungen von elf der zwölf **Choräle**, die zumindest aus den Katalogen (sie werden niemals aufgeführt) als Chorwerke besser bekannt sind, wurden ebenfalls 1980 zum ersten Mal in der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke veröffentlicht. Sie sind offensichtlich zur privaten Darbietung gedacht und stellen die schlichsten Klavierkompositionen dar, die je aus Liszts Feder geflossen sind. Wie so oft unter ähnlichen Umständen hat Liszt umfassende Angaben zum Fingersatz mitgeliefert! Im privaten Kreise darf die Musik sovieler Male wiederholt werden, wie es die Strophen des Liedes erlauben. Hier wurden nur im 7. und 11. Stück strukturbedingte Wiederholungen der Chormelodien ausgeführt. Auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß die Musik des 6. und 8. Choralis mit den entsprechenden Sätzen in *Via crucis* identisch ist—und es ist nicht klar, welche Version als erste entstand. Allerdings scheinen die Introduktionen und Codas darauf hinzudeuten, daß zumindest die genannten Choräle Nachfolger des längeren Werks sind. Einige der Choräle sind lutherischer Herkunft, andere beruhen auf älteren einstimmigen Kirchenliedern. Für alle Interessierten gibt die *Neue Liszt-Ausgabe* einen ausführlichen Abriß der Quellen von Melodie und Text. Aus den Quellen läßt sich keine eindeutige Reihenfolge für die einzelnen Stücke entnehmen, darum listet die Ausgabe sämtlicher Werke sie alphabetisch auf. Die vorliegende Aufnahme übernimmt diese Reihenfolge. In Liszts Bearbeitungen finden sich zahlreiche Beispiele einer zutiefst persönlichen harmonischen Gestaltung—von denen manch ein Gesangbuch profitieren könnte!

LESLIE HOWARD © 1990
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Recorded on 6 October 1989
Recording Engineer TRYGGVI TRYGGVASON
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXC

Front illustration: ... *the cat sprang up to the roof. She seemed to say something to Silver Hoof*
Russian Folk Art

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Weihnachtsbaum S186 [33'15]

(first sketched 1866, completed 1876, published 1882)

- [1] Psallite *Altes Weihnachtslied* [1'55]
 [2] O heilige Nacht! *Weihnachtslied nach einer alten Weise* [3'37]
 [3] Die Hirten an der Krippe (In dulci júbilo) [2'30]
 [4] Adeste fideles *Gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige* [2'57]
 [5] Scherzoso *Man zundet die Kerzen des Baumes an* [2'05]
 [6] Carillon [1'42]
 [7] Schlummerlied [2'42]
 [8] Altes provenzalisches Weihnachtslied [1'28]
 [9] Abendglocken [3'29]
 [10] Ehemals! [2'55]
 [11] Ungarisch [1'44]
 [12] Polnisch [5'42]
- [13] **Weihnachtslied** S502 (1864) † [0'47]
 'Christus ist geboren'

† FIRST RECORDINGS

LESLIE HOWARD
piano**Via Crucis** S504a (1878–9) † [29'28]

- [14] Vexilla regis [2'48]
 [15] Station I *Jésus est condamné à mort* [0'50]
 [16] Station II *Jésus est chargé de sa croix* [2'17]
 [17] Station III *Jésus tombe pour la première fois* [0'55]
 [18] Station IV *Jésus rencontre sa très sainte mère* [1'23]
 [19] Station V *Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix* [2'03]
 [20] Station VI *Sancta Veronica* [2'00]
 [21] Station VII *Jésus tombe pour la seconde fois* [0'55]
 [22] Station VIII *Les femmes de Jérusalem* [1'36]
 [23] Station IX *Jésus tombe une troisième fois* [0'59]
 [24] Station X *Jésus est dépouillé de ses vêtements* [1'31]
 [25] Station XI *Jésus est attaché à la croix* [0'37]
 [26] Station XII *Jésus meurt sur la croix* [4'57]
 [27] Station XIII *Jésus est déposé de la croix* [2'19]
 [28] Station XIV *Jésus est mis dans le sépulcre* [4'10]

Choräle S506a, from S50, Nos 2–12
(c1878–9) †

- [29] Crux ave benedicta [1'21]
 [30] Jesu Christe: Die fünf Wunden [1'29]
 [31] Meine Seele erhebt den Herrn
 (Der Kirchensegen, Psalm 67) [0'48]
 [32] Nun danket alle Gott [0'38]
 [33] Nun ruhen all Wälder [1'03]
 [34] O Haupt voll Blut und Wunden [1'09]
 [35] O Lamm Gottes [1'11]
 [36] O Traurigkeit [1'15]
 [37] Vexilla regis [1'19]
 [38] Was Gott tut, das ist wohlgetan [1'03]
 [39] Wer nur den Lieben Gott lässt walten? [0'57]

Liszt The Late Pieces
LESLIE HOWARD



hyperion

LISZT'S 'THIRD PERIOD' may be said to begin with his departure from Weimar, and especially with his retirement to Rome in the middle 1860s. From this point to the end of his life his music contains a great deal of introspection and almost a disregard of the likely fate of many of the works, only a few of which were performed and published in his lifetime. Orchestral works are rare, and the choral works after the completion of *Christus* tend to be on a small scale without orchestral accompaniment. The songs and piano pieces become starker, and the textures become leaner, even in the few 'public' pieces like the later *Mephisto Waltzes* and *Rhapsodies*. Leaving aside the late dances, the religious pieces and the great collections (the third *Année de pèlerinage*, the *Christmas Tree* suite and the *Historical Hungarian Portraits*), the present recording brings together all of the late character pieces for piano, as well as the piano versions of late works which also exist in other forms.

This is an altogether astounding body of work from an indefatigable imagination, in its way comparable to the late Beethoven Quartets or Bach's *Musical Offering* and *The Art of Fugue*. The psychiatrist Anthony Storr, in his book *The School of Genius*, writes: 'The old often show less interest in interpersonal relationships, are more content to be alone, and become more preoccupied with their own, internal concerns . . . this change . . . can be most clearly seen in the productions of those who have left behind a series of works of abiding interest.' Storr rightly defines the first period of an artist's life as a training time, the second as the advent of mastery and individuality, often combined with a need for a wide public, and the third as 'a time when communication with others tends to be replaced by works depending more upon solitary meditation'.

It has long been recognized that, in his last years, Liszt grappled with a great many ideas about the possible future

that music might take, even prefiguring the destruction of the Romanticism of which he was so much a part. He often anticipated Debussy, Scriabin, Schoenberg and Bartók in just the same way that his younger self had been such an important precursor of the harmonic and motivic techniques of Wagner. There is nothing experimental about this music, whatever a number of commentators have suggested; the breakdown of tonality, the openness of the form, the avant-garde harmonies, the avoided comfortable cadences and the trailings away into silence are the products of intense care. Even little album-leaves take on the characteristics of a new order of musical thinking. Whether the mood is nostalgic, miserable, unworldly, elegiac or even patriotic, the old language no longer serves. And the old virtuosity is almost completely absent: the musical demands far outstrip the purely technical ones.

Antonia Raab, who died in 1902, was a pupil of Liszt, and her poetry which inspired *Schlaflos!* ('Sleepless!—Question and Answer') has not come down to us. But it is easy to imagine the thought behind this miniature, where the tossing and turning is resolved by a simple transformation of the theme and the arrival of tonality which brings rest. Liszt offers some alternative passages in the piece, so two versions are recorded here. The first is the main text, where sleep is a distant silence; the second has a shorter, more frenetic questioning, and a safer resolution, almost like snoring!

Tribe Wolken ('Grey Clouds'), or *Nuages gris* as it is more popularly known, drew admiration from Debussy and Stravinsky for its simple perfection. The ostensible key—G minor—is strained by dissonance, first growling then lyrical, not at all resolved by the enigmatic cadence.

Recueillelement ('Recollection')—a gift to the Italian composer Lauro Rossi—weaves arpeggios around a rising scale before settling into very simple, chordal writing, with frequent reminders of the keynote C sharp.

The *Toccata* is an extraordinary little study, unusual among the late pieces for its *prestissimo* tempo direction and the ambiguous 'white-note' flavour to the harmony before the parallel chromatic movement of the closing passage.

Resignazione may be an organ work. It was written on a blank page after an organ piece and no instrument is specified, so pianists and organists both have shown interest in this tiny fragment which dies away without any hint of 'resignation' at all!

Wiegenlied ('Cradle Song') turns up in several places: for the unlikely combination of four violins (entitled *Die Wiege*), as the opening section of the last symphonic poem *From the Cradle to the Grave*, and as this delicate piano work composed for Liszt's pupil and secretary Arthur Friedheim.

Unstern! ('Unlucky', or 'Evil Star') contains some brutally unfriendly harmony, with its open tritones, whole-tone harmony, augmented triads over a pedal and violent dissonance before the organ-like closing section brings a measure of peace, if no final balm. Small wonder that Liszt spoke of his musical language not being understood in his lifetime!

While a sense of humour is apparent in a good deal of Liszt's music, at least within the bounds of *scherzando*, and often with a Mephistophelean edge, actual joking in his music is pretty well absent, save the one piece inspired by the sight of the corpulent Madame Pelet-Narbonne taking her pleasure in a ride on a roundabout. It must be admitted that Liszt's view of the incident is less than kind—with the marking 'Allegro intrepido', and sounding not far away from the spirit of Bartók's *Allegro barbaro*.

The hapless Mme P-N was a friend of Olga von Meyendorff with whom Liszt kept up a lively and copious correspondence and for whom he wrote a number of pieces, including the five album-leaves which have been

misleadingly published as if they form some kind of a cycle, whereas they were composed over many years and are quite independent from each other. They are models of simplicity, the second piece deriving from the second of the *Liebesträume*, and only the more extended fifth piece having a title, *Sospiri!* ('Sighs!').

The other untitled piece in F sharp was found amongst Liszt's manuscripts after his death and we know absolutely nothing about its provenance. It certainly contains much more of Liszt's earlier style, with its fulsome melodic arch and parallel thirds, but yet with many a hint of music like the later *Impromptu* or the *Valses oubliées*.

The *Romance oubliée* resulted from a publisher's request to be permitted to reprint an earlier *Romance*, itself a transcription of Liszt's little-known song *Ô pourquoi donc*. Liszt turned down the request and sent instead a refashioning of the material—now a nostalgic glance at times past, in the same spirit as his four *Valses oubliées*—in four versions: for viola, violin or cello and piano, as well as for solo piano.

There are four pieces associated with the death of Wagner, the contemporary composer whom Liszt admired above all others, despite the sometimes serious difficulties in their personal relationship. Liszt stayed with Wagner at the Palazzo Vendramin on the Grand Canal at the end of 1882, where he had a premonition that Wagner would die in Venice, and that, therefore, his body would be carried by a funeral gondola. The music which he wrote (*La lugubre gondola* is usually the preferred title) is a transformation of the shape of a barcarolle, with harmony so original that the sense of tragedy is exceptionally desolate. Liszt later revised and extended the work, altering the metre from $\frac{3}{8}$ to $\frac{4}{4}$, without losing either the rocking of the boat or the plainting of the melodic line, but the second version is painted in more powerful colours than the first (Liszt also produced versions for violin or cello and piano). The

comfortless piece which Liszt composed upon hearing that Wagner had died, *R W—Venezia*, is almost as violent as *Unstern!* but for the obvious reason of personal anguish. The deliberate echoes of Wagnerian grandeur are destroyed in a great dissonant cry. A little later, on the day that would have been Wagner's seventieth birthday, Liszt composed the tiny elegy *At Richard Wagner's Grave*, which he opens with the theme of *Excelsior!*, the first part of his choral work *The Bells of Strasbourg Cathedral* which Wagner had used to open *Parsifal*. Turning the compliment about, Liszt's piece ends with a hushed recollection of the bell motif from Wagner's opera. This piece, which also exists for organ or for string quartet and harp, remained unpublished for decades.

Somewhat apart from the other pieces are the gentle setting of a Russian folksong, 'Farewell' (no doubt supplied to Liszt by the dedicatee, his pupil Aleksandr Ziloti) and the piano piece derived from one of Liszt's recitations for speaker and piano, *The Blind Singer*, based on a poem by Alexey Tolstoy and much tightened up in the process of eliminating the text (thirty verses of it)—a ballad of hunting Boyars and the counsels of a blind poet's song.

The remaining pieces all have Hungarian connections. *Hungary's God* exists in many versions, but was originally a song with chorus and piano, as was the *Song to the Hungarian King*. The *Epithalam* ('Wedding Song') was written for the marriage of the violinist Reményi, for whom Liszt drafted his unfinished violin concerto, and was also published for violin and piano. *Mosonyi's Funeral Procession* and *In Memory of Petöfi* were both later incorporated in an altered form into the *Historical Hungarian Portraits*, as was a shortened version of the *Trauermarsch* in the piece commemorating Ladislaus Teleki. None of these works uses any traditional Hungarian material, but the flavour of the rhythms and cadences is unmistakable. The last three pieces are all very powerful elegies, and the last, the *Funeral Prelude and Funeral March* builds to a mighty climax over a repeated four-note motif of F sharp, G, B flat and C sharp, where the listener is constantly mystified about whether the piece is really wanting to be in G minor, despite the overwhelming insistence on the C sharp which triumphs at the end without ever giving the feeling that there is any real tonality adhering to it.

LESLIE HOWARD © 1991

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Dernières Pièces*

ON PEUT DIRE que le début de la « troisième période » de Liszt coïncide avec son départ de Weimar, et plus précisément avec sa retraite à Rome au milieu des années 1860. À partir de là et jusqu'à la fin de sa vie, sa musique traduit une grande introspection et du dédain pour le sort probable de beaucoup de ses œuvres, dont seules quelques-unes seront exécutées et publiées de son vivant. Les œuvres orchestrales sont rares, et les œuvres chorales après *Christus* ont tendance à être de taille plus modeste et sans accompagnement orchestral. Les mélodies et pièces pour piano deviennent plus dépouillées, et les textures plus frugales, même celles des quelques pièces « publiques » comme les dernières *Méphisto-Valses* et *Rhapsodies*. Cet enregistrement, laissant de côté les dernières danses, les œuvres religieuses et les grandes collections (la troisième *Année de pèlerinage*, la suite *Arbre de Noël* et les *Portraits historiques hongrois*), rassemble toutes les dernières pièces de genre pour piano, ainsi que les versions pour piano de dernières œuvres existant aussi sous d'autres formes.

Il constitue un recueil tout à fait stupéfiant d'œuvres issues d'une imagination inlassable, comparable dans son genre aux derniers Quatuors de Beethoven ou à *L'Offrande musicale* et à *L'Art de la fugue* de Bach. Le psychiatre Anthony Storr, dans son livre *The School of Genius*, écrit : « Les personnes âgées manifestent souvent moins d'intérêt pour les relations personnelles, se satisfont davantage de la solitude, et se préoccupent plus de leurs propres soucis intimes ... ce changement ... est très net dans la production de ceux qui ont laissé à la postérité une série d'œuvres d'un intérêt durable. » Storr définit ajuste titre la première période de la vie d'un artiste comme une période de formation, la deuxième comme l'avènement de la maîtrise et de l'individualité, souvent allié à la nécessité d'atteindre un vaste public, et la

troisième comme « un temps où la communication avec les autres tend à être remplacée par des œuvres reposant davantage sur une méditation solitaire ».

Il est depuis longtemps reconnu que, pendant ses dernières années, Liszt avança de très nombreuses idées concernant les directions que pourrait prendre la musique à l'avenir, et prédit même la destruction du romantisme dont il faisait partie intégrante. Il anticipa souvent sur Debussy, Scriabine, Schoenberg et Bartók de même façon qu'il avait été dans sa jeunesse un important précurseur des techniques harmoniques et thématiques de Wagner. Cette musique n'a rien d'expérimental, malgré ce qu'ont suggéré un certain nombre de commentateurs ; la rupture de tonalité, la texture lâche de la forme, les harmonies d'avant-garde, les cadences confortables évitées et la musique qui se perd dans le silence sont les produits d'un soin extrême. Les plus modestes pages d'album revêtent les caractéristiques d'un nouvel ordre de pensée musicale. Que l'atmosphère soit nostalgique, triste, détachée du monde, élégiaque ou même patriotique, le langage ancien ne suffit plus. Et l'ancienne virtuosité est presque entièrement absente : les exigences musicales dépassent de loin les exigences purement techniques.

Antonia Raab, morte en 1902, était une élève de Liszt ; sa poésie, qui inspira *Schlaflos!* (« Insomnie ! — Questions et réponses ») n'est pas parvenue jusqu'à nous. Mais il est facile d'imaginer l'idée derrière cette miniature, dans laquelle l'agitation est résolue par une simple transformation du thème et l'arrivée de la tonalité qui amène le repos. Liszt offre quelques passages alternatifs dans la pièce, et cet enregistrement présente donc deux versions. La première est le texte principal, où le sommeil est un silence éloigné ; dans la seconde, les questions sont plus courtes, plus frénétiques, et la résolution plus sûre, un ronflement presque !

La perfection simple de *Tribe Wolken*, ou *Nuages gris*, son titre le plus courant, fit l'admiration de Debussy et de Stravinski. La prétendue tonalité—sol mineur—est déformée par la dissonance, d'abord grondante puis lyrique, que ne résout absolument pas l'énigmatique cadence.

Recueillement—offert au compositeur italien Lauro Rossi—tisse des arpeges autour d'une gamme ascendante avant de s'installer dans une écriture d'accords très simples, avec de fréquents rappels de la tonique ut dièse.

La *Toccata* est une extraordinaire petite étude, exceptionnelle parmi les dernières pièces pour son tempo *prestissimo* et l'atmosphère ambiguë de « blanches » de l'harmonie avant le mouvement parallèle chromatique du trait de conclusion.

Resignazione est peut-être une œuvre pour orgue. Elle fut écrite sur une page blanche à la suite d'une pièce pour orgue et sans aucune spécification d'instrument, si bien que pianistes et organistes se sont intéressés à ce minuscule fragment qui s'éteint sans la moindre note de « résignation » !

Wiegenlied (« Chant du berceau ») se retrouve à plusieurs endroits : pour la combinaison inhabituelle de quatre violons (intitulée *Die Wiege*), en ouverture du dernier poème symphonique *Du berceau à la tombe*, et cette délicate pièce pour piano composée pour Arthur Friedheim, élève et secrétaire de Liszt.

L'harmonie de *Unstern!* (« Étoile de malheur ») est parfois brutalement hostile : tritons, harmonie par tons entiers, triades augmentées sur une pédale et violente dissonance avant que la conclusion dans un style d'orgue n'apporte un semblant de paix, si ce n'est un baume final. Il n'est pas étonnant que Liszt ait déclaré que son langage musical ne serait pas compris de son vivant !

S'il manifeste un certain sens de l'humour dans une grande partie de sa musique, du moins dans les limites du

scherzando, et avec souvent un mordant méphistophélique, on n'y trouve pratiquement pas de véritable plaisanterie musicale, à l'exception de la seule pièce inspirée par le spectacle de la corpulente Madame Pelet-Narbonne prenant plaisir dans un tour de manège. Le compte-rendu que fait Liszt de l'incident n'est pas très aimable, il faut l'admettre—un « Allegro intrépide », assez proche de l'esprit de l'*Allegro barbaro* de Bartók.

La pauvre Madame Pelet-Narbonne était une amie d'Olga von Meyendorff, avec laquelle Liszt entretenait une correspondance abondante et vivante et pour laquelle il écrivit plusieurs pièces, dont les cinq pages d'album publiées à tort comme une sorte de cycle, alors que leur composition avait été étalée sur de nombreuses années et qu'elles sont tout à fait indépendantes les unes des autres. Ce sont des modèles de simplicité ; la deuxième pièce est tirée du deuxième des *Liebesträume*, et seule la cinquième pièce, plus longue, a un titre, *Sospiri!* (« Soupirs ! »).

L'autre pièce en fa dièse sans titre fut découverte parmi les manuscrits de Liszt après sa mort, et on ignore tout de son origine. On y trouve certainement beaucoup plus du premier style de Liszt, avec son arc mélodique excessif et ses tierces parallèles, mais aussi de nombreuses allusions à une musique comme le dernier *Impromptu* ou les *Valses oubliées*.

La *Romance oubliée* est due à la requête d'un éditeur qui voulait la permission de réimprimer une *Romance* antérieure, elle-même une transcription de la petite mélodie peu connue de Liszt, *Ô Pourquoi donc*. Liszt refusa la permission et envoya à la place un remaniement du matériau—nostalgique coup d'œil en arrière, dans le même esprit que ses quatre *Valses oubliées*—en quatre versions : pour alto, violon ou violoncelle et piano, ainsi que pour piano seul.

Il y a quatre pièces associées à la mort de Wagner, le compositeur contemporain que Liszt admirait entre tous,

malgré leurs rapports personnels parfois gravement tendus. Fin 1882, Liszt séjourna avec Wagner au Palazzo Vendramin sur le Grand Canal, où il eut la prémonition que Wagner mourrait à Venise et que son corps serait donc transporté sur une gondole funèbre. La musique qu'il écrivit (*La lugubre gondola* est le titre le plus courant) est une transformation de la forme d'une barcarolle, avec une harmonie si originale que le sentiment de tragédie est d'une extraordinaire désolation. Liszt la révisa et l'allongea plus tard, changeant la mesure de $\frac{6}{8}$ à $\frac{4}{4}$, sans perdre ni le balancement du bateau ni la lamentation de la ligne mélodique, mais la deuxième version est dépeinte en couleurs plus fortes que la première (Liszt en fit aussi des versions pour violon ou violoncelle et piano). La pièce inconsolée que Liszt composa après avoir appris la mort de Wagner, *R W—Venezia*, est presque aussi violente qu'*Unstern!*, mais en raison bien entendu d'une douleur personnelle. Les échos délibérés de la grandeur wagnérienne sont détruits en un grand cri dissonant. Un peu plus tard, le jour qui aurait dû être le soixante-dixième anniversaire de Wagner, Liszt composa la minuscule élégie *Sur la tombe de Richard Wagner*, qu'il commence avec le thème d'*Excelsior!*, le prélude de son œuvre chorale *Les cloches de la cathédrale de Strasbourg* que Wagner avait utilisé au début de *Parsifal*. Renvoyant le compliment, la pièce de Liszt se termine sur le rappel étouffé du motif de la cloche de l'opéra de Wagner. Cette pièce, qui existe aussi pour orgue ou pour quatuor à cordes et harpe, demeura non publiée pendant des décennies.

Un peu à part des autres pièces on trouve le léger arrangement d'un air populaire russe, « Adieu » (sans

doute fourni à Liszt par le dédicataire, son élève Alexandre Ziloti), et la pièce pour piano tirée de l'une des récitations de Liszt pour orateur et piano, *Le chanteur aveugle*, basée sur un poème d'Alexis Tolstoï et très resserrée par l'élimination du texte (trente vers en tout)—une ballade de boyards à la chasse, et les conseils de chant d'un poète aveugle.

Les autres pièces ont toutes un lien avec la Hongrie. *Dieu de Hongrie* existe en de nombreuses versions, mais était à l'origine un chant avec chœur et piano, de même que le *Chant au roi de Hongrie. L'Épithalam* (Chant de noces) fut écrit pour le mariage du violoniste Reményi, pour lequel Liszt ébaucha son concerto pour violon inachevé, et fut aussi publié pour violon et piano. *Le cortège funèbre de Mosonyi* et *À la mémoire de Petöfi* furent toutes deux incorporées plus tard sous une forme modifiée dans les *Portraits historiques hongrois*, comme le fut une version raccourcie de la *Trauermarsch* dans une pièce à la mémoire de Ladislaus Teleki. Aucune de ces œuvres n'emploie de matériau hongrois traditionnel, mais on reconnaît facilement l'atmosphère créée par les rythmes et les cadences. Les trois dernières pièces sont toutes des élégies très fortes : la dernière, *Prélude funèbre et Marche funèbre* croît jusqu'à une puissante apogée sur un motif de quatre notes répétées—fa dièse, sol, si bémol et ut dièse—où l'auditeur constamment dérouter ne réussit pas à savoir si la pièce est vraiment en sol mineur, malgré la lourde insistance sur l'ut dièse qui finit par triompher sans jamais donner l'impression qu'y adhère une véritable tonalité.

LESLIE HOWARD © 1991
Traduction ELISABETH RHODES

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Später Werke*

LISZTS „DRITTE SCHAFFENSPERIODE“ begann, könnte man sagen, mit seiner Abreise aus Weimar und seinem Rückzug nach Rom Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Von diesem Zeitpunkt bis zum Ende seines Lebens beinhaltet seine Musik viel Introspektion und fast schon Mißachtung des potentiellen Schicksals vieler Werke, von denen zu seinen Lebzeiten nur noch wenige aufgeführt und publiziert wurden. Orchesterstücke sind selten, und die Chorwerke, die nach Vollendung des *Christus* entstanden, sind meist in kleinem Maßstab und ohne Orchesterbegleitung angelegt. Die Lieder und Klavierstücke werden schmuckloser, die Strukturen sparsamer, sogar bei den wenigen für ein weiteres Publikum bestimmten Stücken wie den späten *Mephisto-Walzern* und *Rhapsodien*. Von den späten Tänzen, den sakralen Werken und den großen Zyklen wie der dritten *Année de pèlerinage*, der *Weihnachtsbaum Suite* und den *Historischen ungarischen Bildnissen* abgesehen, ist die vorliegende Einspielung eine Zusammenfassung aller späten Charakterstücke für Klavier, sowie der Klavierversionen später Werke, die außerdem in anderer Besetzung existieren.

Es ist dies ein erstaunliches Œuvre, hervorgegangen aus unerschöpflicher Erfindungsgabe und auf seine Weise mit den späten Beethoven-Quartetten oder Bachs *Musikalischem Opfer* bzw. der *Kunst der Fuge* vergleichbar. Der Psychiater Anthony Storr schreibt dazu in seinem Buch *The School of Genius* „Die Alten zeigen häufig weniger Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen, werden besser mit dem Alleinsein fertig und vertiefen sich zunehmend in ihre eigenen, inneren Angelegenheiten ... diese Veränderung ... ist am deutlichsten abzulesen am Schaffen derer, die eine Serie von Werken von dauerhaftem Interesse hinterlassen haben“. Storr definiert die erste Periode eines Künstlerlebens ganz richtig als

Lehrzeit, die zweite als Eintreten von Meisterschaft und Individualität, häufig mit dem Bedürfnis gepaart, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, und die dritte als „eine Zeit, da Kommunikation mit anderen zunehmend ersetzt wird durch Werke, die eher von einsamer Meditation bestimmt sind“.

Es ist seit langem bekannt, daß sich Liszt in seinen letzten Lebensjahren mit einer Vielzahl von Überlegungen bezüglich möglicher Zukunftsentwicklungen der Musik trug und sogar das Ende der Romantik erahnte, die er in so starkem Maße mitbestimmt hatte. Er nahm mehrfach Debussy, Skrjabin, Schoenberg und Bartók in gleicher Weise vorweg, wie er selbst als junger Mann ein bedeutender Vorläufer der Harmonik und motivischen Arbeit Wagners gewesen war. Seine Musik ist nicht experimentell, was immer eine Reihe von Kommentatoren diesbezüglich angeführt haben; das Aufbrechen der Tonalität, offene Formen, avantgardistische Harmonien, das Vermeiden bequemer Kadenzen und die allmählichen Ausklänge sind bei ihm das Produkt intensiver Sorgfalt. Selbst kleine Albumblätter nehmen die Charakteristika einer neuen Ordnung musikalischen Denkens an. Ob die Stimmung wehmütig ist, traurig, gespenstisch, elegisch oder gar patriotisch, die alten Ausdrucksformen genügen nicht mehr. Und die alte Virtuosität fehlt fast vollständig: Die musikalischen Ansprüche überflügeln bei weitem die rein technischen.

Die 1902 verstorbene Antonia Raab war eine Schülerin von Liszt. Ihr Gedicht, das als Inspiration zu *Schlaflos! Frage und Antwort* gedient hat, ist uns nicht überliefert. Man kann sich jedoch leicht den Grundgedanken dieser Miniatur vorstellen, in der das rastlose Hin- und Herwälzen durch einfache Wandlung des Themas und Übergang zu einem Klangcharakter beendet wird, der für Ruhe sorgt. Liszt bietet in diesem Stück mehrere

alternative Passagen an, darum wurden hier zwei Versionen eingespielt. Die erste beruht auf der Hauptvorlage, in der sich Schlaf als fernes Schweigen darstellt; die zweite verfügt über eine kürzere, heftigere Frage und eine sicherere Antwort, fast schon ein Schnarchen!

Trübe Wolken, bzw. *Nuages gris*, wie das Stück meist betitelt wird, nötigte Debussy und Strawinski wegen seiner schlichten Perfektion Bewunderung ab. Die vorgebliche Tonart g-Moll ist durch zunächst knurrige, dann lyrische Dissonanz belastet, die keineswegs aufgelöst wird von der rätselhaften Kadenz.

Recueillement („Andacht“) — ein Geschenk an den italienischen Komponisten Lauro Rossi — webt Arpeggien um eine ansteigende Tonleiter, ehe es sich auf eine sehr einfache Akkordstruktur einläßt, mit häufigen Verweisen auf die Grundtonart Cis-Dur.

Die *Toccata* ist eine ungewöhnliche kleine Etüde, die sich von den späten Stücken durch ihre Tempoanweisung *prestissimo* abhebt, sowie durch den zweideutigen Anflug von Diatonik vor dem parallelen chromatischen Verlauf der Schlußpassage.

Resignazione ist möglicherweise ein Orgelstück. Es wurde auf einer Leerseite im Anschluß an ein Orgelwerk niedergeschrieben, ohne Angabe eines Instruments. Darum haben sowohl Pianisten als auch Organisten Interesse für dieses winzige Fragment gezeigt, das ohne jede Spur von „Resignation“ ausklingt!

Das *Wiegenlied* taucht mehrfach auf: in der ungewöhnlichen Kombination aus vier Violinen (unter dem Titel *Die Wiege*), als Eröffnung der letzten sinfonischen Dichtung Von der Wiege bis zum Grabe und in Gestalt dieses feinfühligsten Klavierwerks, das für Liszts Schüler und Sekretär Arthur Friedheim komponiert wurde.

Unstern! zeichnet sich durch stellenweise brutal unfreundliche Harmonik aus, darunter offener Tritonus, Ganztonharmonien, erhöhte Dreiklänge über einem



LISZT IN 1875

Orgelpunkt und wilde Dissonanzen, ehe der Schlußteil im Orgelstil ein gewisses Maß an Frieden, wenn schon nicht Labung gewährt. Kein Wunder, daß Liszt von seiner musikalischen Sprache behauptet hat, sie werde zu seinen Lebzeiten nicht mehr verstanden werden!

Während sich in Liszts Musik, zumindest innerhalb der Grenzen des *Scherzando*, immer wieder sein oft recht teuflischer Sinn für Humor offenbart, fehlen musikalische Scherze im eigentlichen Sinne fast ganz, bis auf ein Stück, das vom Anblick der korpulenten Madame Pelet-Narbonne inspiriert wurde, als diese sich das Vergnügen einer Karussellfahrt gönnte. Zugegeben: Liszts Wiedergabe des Vorfalls ist nicht gerade liebenswert—man denke nur an die Bezeichnung „*Allegro intrepido*“ und an die Klänge, die dem Geist von Bartóks *Allegro barbaro* nahestehen.

Die unglückselige Mme P-N war eine Freundin Olga von Meyendorffs, mit der Liszt eine lebhafte und ergebige Korrespondenz führte und für die er eine Reihe von Stücken schrieb, darunter die fünf Albumblätter, die irreführend so publiziert wurden, als bildeten sie eine Art Zyklus, obwohl sie über einen Zeitraum von vielen Jahren komponiert wurden und ziemlich unabhängig voneinander sind. Sie sind der Inbegriff der Schlichtheit. Das zweite Stück ist aus dem zweiten der *Liebesträume* hervorgegangen, und nur das etwas längere fünfte hat einen Titel, nämlich *Sospiri!* („Seufzer!“).

Das andere Stück in Fis-Dur ist unbetitelt. Es wurde nach seinem Tod in Liszts Papieren aufgefunden, und wir wissen nichts über seine Entstehung. Sicher ist nur, daß es mit seinem ausgeprägten melodischen Bogen und seinen parallelen Terzen wesentlich stärker Liszts früherem Stil verhaftet ist, jedoch gar manchen Verweis auf die Musik des späteren *Impromptu* oder der *Valses oubliées* enthält.

Die *Romance oubliée* geht auf das Ansinnen eines Verlegers zurück, eine frühere *Romance* nachdrucken zu dürfen, die selbst eine Transkription von Liszts wenig

bekanntem Lied *Ô pourquoi donc* war. Liszt schlug die Bitte ab und schickte stattdessen eine Neubearbeitung des Materials—die nun wie die vier *Valses oubliées* als nostalgischer Rückblick auf die Vergangenheit anmutet—in vier Versionen: für Bratsche, Violine oder Cello und Klavier, sowie für Soloklavier.

Es gibt vier Stücke, die in Verbindung zum Tode Wagners stehen, jenes zeitgenössischen Komponisten, den Liszt besonders verehrte, trotz der gelegentlich ernsthaften Schwierigkeiten ihres persönlichen Verhältnisses. Liszt hielt sich Ende 1882 bei Wagner im Palazzo Vendramin am Canale Grande auf. Dort kam ihm die Vorahnung, daß Wagner in Venedig sterben werde, und daß darum sein Leichnam von einer Trauergondel befördert werden müsse. Die Musik, die er dazu schrieb (*La lugubre gondola*, wie der allgemein bevorzugte Titel lautet) ist eine musikalische Übertragung in Form einer Barkarole, mit derart origineller Harmonik, daß das Gefühl der Tragik außerordentlich niederschmetternd wirkt. Zu einem späteren Zeitpunkt revidierte und erweiterte Liszt das Werk. Er änderte das Metrum von $\frac{3}{8}$ auf $\frac{4}{4}$, ohne das Wiegen des Bootes oder den klagenden Charakter der Melodielinie einzubüßen. Vielmehr ist die zweite Version in kräftigeren Farben gestaltet (Liszt erstellte außerdem Fassungen für Violine oder Cello und Klavier). Das untröstliche *R W—Venezia*, das Liszt komponierte, als er von Wagners Tod erfuhr, ist fast so hitzig wie *Unstern!* in diesem Fall begründet durch persönlichen Kummer. Die bewußten Anklänge an Wagnersche Erhabenheit werden mit einem mächtigen dissonanten Aufschrei zerstört. Kurze Zeit später, an dem Tag, der Wagners 70. Geburtstag gewesen wäre, komponierte Liszt die kurze Elegie *Am Graben Richard Wagners*, die er mit dem Thema von *Excelsior!* einleitet, dem ersten Teil seines Chorwerks *Die Glocken des Straßburger Münsters*, das Wagner zur Eröffnung von *Parsifal* herangezogen hatte. Als eine Art

erwidertes Kompliment endet Liszts Stück mit einer gedämpften Erinnerung an das Glockenmotiv aus Wagners Oper. Dieses Stück, das außerdem in Bearbeitungen für Orgel bzw. für Streichquartett und Harfe existiert, blieb jahrzehntelang unveröffentlicht.

Irgendwie abgehoben von den übrigen Stücken sind die sanfte Neuvertonung eines russischen Volksliedes mit dem Titel *Abschied* (das Liszt zweifellos vom Adressaten der Widmung, seinem Schüler Alexander Ziloti, überlassen wurde) und das Klavierstück, das aus einem von Liszts Rezitativen für Sprecher und Klavier hervorgegangen ist, nämlich *Der blinde Sänger* nach einem Gedicht von Alexei Tolstoi, und durch die Elimination des (insgesamt 30 Strophen umfassenden) Textes—einer Ballade von jagenden Bojaren und den Sangesleistungen eines blinden Poeten—stark verdichtet wurde.

Die übrigen Stücke haben allesamt Verbindungen zu Ungarn. *Ungarns Gott* ist in vielen Versionen erhalten, war jedoch ursprünglich ein Lied mit Chor- und Klavierbegleitung, genau wie das *Ungarische Königslied*. Das *Epitbalam* („Hochzeitslied“) wurde zur Vermählung des

Violinisten Reményi geschrieben, für den Liszt sein unvollendetes Violinkonzert skizziert hatte, und außerdem als Werk für Violine und Klavier veröffentlicht. *Mosonyis Grabgeleit* und *Dem Andenken Petöfis* wurden später in veränderter Form den *Historischen ungarischen Bildnissen* einverleibt. Das gleiche Schicksal ereilte den *Trauermarsch* des Stücks zum Gedenken an Ladislaus Teleki. Keines dieser Werke greift auf traditionelle ungarische Vorlagen zurück, aber die Anklänge in Rhythmus und Kadenzen sind unverkennbar. Die abschließenden drei Stücke sind eindrucksvolle Elegien, und das letzte mit dem Titel *Trauvorspiel und Trauermarsch* baut zu einem imposanten Höhepunkt über einem wiederholten, aus den vier Noten Fis, G, B und Cis bestehenden Motiv auf, das den Hörer ständig im unklaren läßt, ob das Stück nicht eigentlich in g-Moll stehen möchte, trotz des überwältigenden Beharrens auf Cis, das am Ende obsiegt, ohne je das Gefühl zu vermitteln, daß damit echte Tonalität verknüpft ist.

LESLIE HOWARD © 1991

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE LATE
PIECES

† first recordings

Recorded on
21–23 June 1990Recording Engineer & Producer
TRYGG TRYGGVASONFront Design
TERRY SHANNONExecutive Producers
CECILE KELLY, EDWARD PERRY© & © Hyperion Records Ltd,
London, MCMXCIFront illustration:
Villa am Meer II (1865)by Arnold Böcklin (1827–1901)
Bayer Staatsgemäldesammlungen,
Schackgalerie, MunichLESLIE
HOWARD
piano

- [1] **Schlaflos!** Frage und Antwort:
Nocturne nach einem Gedicht von A Raab, S203 (1883) [1'52]
- [2] **Trübe Wolken** Nuages gris, S199 (1881) [2'39]
- [3] **Recueillement** S204 (1877) [2'25]
- [4] **Toccata** S197a (c1875–1881) [0'59]
- [5] **Resignazione** S187a (c1877) [0'59]
- [6] **Wiegenlied** Chant du berceau, S198 (1881) [2'36]
- [7] **Unstern!—Sinistre** S208 (after 1880) [3'12]
- [8] **Carrousel de Madame P-N** S214a (c1875–1881) [0'49]
- [9] **Sospiri!** No 5 of Fünf Klavierstücke, S192 (1879) [2'30]
- [10] **Schlaflos!** alternative version, S203 (1883) † [1'43]
- [11] **Klavierstück in F sharp major** S193 (after 1860) [1'53]
- [12] **Piano Piece in E major** No 1 of Fünf Klavierstücke, S192 (1865) [2'27]
- [13] **Piano Piece in A flat major** No 2 of Fünf Klavierstücke, S192 (1865) [2'05]
- [14] **En rêve—Nocturne** S207 (1885) [2'02]
- [15] **Piano Piece in F sharp major** No 3 of Fünf Klavierstücke, S192 (1873) [1'15]
- [16] **Romance oubliée** Vergessener Romanze, S527 (1880) [2'48]
- [17] **Piano Piece in F sharp major** No 4 of Fünf Klavierstücke, S192 (1876) [1'09]
- [18] **Die Trauergondel** La lugubre gondola I, S200 (1882) [3'47]
- [19] **Die Trauergondel** La lugubre gondola II, S200 (1885) [6'18]
- [20] **RW—Venezia** S201 (1883) [1'57]
- [21] **Am Grabe Richard Wagners** S202 (1883) [2'11]
- [22] **Abschied** Russisches Volkslied, S251 (1885) † [1'56]
- [23] **Slyepoi** Der blinde Sänger, S542a (1878) † [5'36]
- [24] **Ungarns Gott** S543 (1881) † [3'01]
- [25] **Ungarisches Königslied** S544 (1883) † [3'20]
- [26] **Epithalam** Zu Eduard Reményis Vermählungsfeier, S526 (1872) [3'24]
- [27] **Mosonyis Grabgeleit** Mosonyi Gyázmenete, S194 (1870) [5'12]
- [28] **Dem Andenken Petöfis** Petöfi Szellemének, S195 (1877) [3'08]
- Trauvorspiel und Trauermarsch** S206 (1885) [5'15]
- [29] Trauvorspiel [1'35] [30] Trauermarsch [3'39]

LISZT WALTZES

Leslie Howard



hyperion

ASIDE FROM JUVENILIA, a few album-leaves, early versions and works based upon other composers' music, these works represent the complete original concert waltzes for piano by Liszt. The *Ländler* and *Albumblatt* are given by way of encores. The third of the *Trois Valses-Caprices*, S214, is based on themes by Donizetti (Leslie Howard has recorded it for Hyperion on 'Rare Piano Encores', CDH55109). The *Bagatelle* without tonality was originally to have been the Fourth Mephisto Waltz. The *Petite Valse favorite* is omitted since it is merely an earlier version of the *Valse-Impromptu*. Two recently-published additions to the Mephisto Waltz No 1 are included here. Liszt left three pages of sketches for an Andantino he wished to add to the Mephisto Waltz No 4. Leslie Howard completed the piece in 1978 for the Liszt-Bartók cycle at La Scala, Milan, and this version, which is dedicated to Alfred Brendel, is published by Basil Ramsey.

We are accustomed to look benignly upon the shortcomings of the great: if Johann Sebastian Bach should write such a clumsy fugue as the example in the B flat *Capriccio* we are amused rather than concerned at the, genius's early struggles. But we are less charitable when confronted with achievement of less predictable quality; longueur, banality and technical error even in so great a man as Schubert have not been exempt from unsympathetic criticism. In Liszt's case we have acquired, in the century since his death, a complete critical mythology which has successfully prevented the investigation and performance of many of his finest works. Anyone who is pushing back creative frontiers in a prodigious output and over a long life is bound to produce an uneven body of work where sometimes a sense of experiment outweighs one of achievement. Yet, despite the enormous quantity of the Liszt oeuvre—well over a thousand pieces—there is remarkably little without

interest. In order to comprehend and eventually pardon Liszt's imperfections the critical mythology must be attacked. That Liszt was a powerful character and an influential man is beyond dispute. That younger composers from Smetana and Glazunov to Grieg and Macdowell and older contemporaries like Schumann, Berlioz and Wagner asked and received Liszt's assistance is testimony to esteem for the man's music as much as for his generosity. That Liszt propagated the works of other composers old and new by means of piano transcriptions or fantasies need offend no-one—the overtly audience-slaying nature of a number of these works is not, in any case, an essentially unpleasant phenomenon. That Liszt's character was so multi-faceted as to reflect itself in an enormous range of styles is at once an advantage and a defect. But the present writer for one would rather have a hero who tried and didn't always succeed than one who took the eternal safe option. It is essential to respect the sincerity of Liszt's aims: the flatulent and intellectually pusillanimous epithets 'Mephistopheles disguised as a priest', 'Virtuoso, Prophet, Charlatan', 'Thunder, Lightning, Mesmerism, Sex' or 'The Tragi-Comedy of a Soul divided against itself' (Ernest Newman at his most miserable) are, at the most charitable, corrosive barnacles of half-truth and small help to the listener. The conflict between the spiritual and the material is as germane to art as it is to life, and if Liszt's nobler aspirations are occasionally tainted with saccharine, or his worldlier offerings sometimes afflicted with a serious overdose of rhetoric, there seems no need to accuse him of posturing in order to explain his lapses from greatness.

Performances and recordings of the canon of Chopin waltzes are anything but a rarity; the Liszt waltzes, not quite as homogeneous a compendium, are seldom encountered *in toto*, but form a collection properly comparable to Chopin in musical worth, and cover a

rather broader scope. The reasons for the comparative neglect may be: that the four Mephisto Waltzes are physically draining to play consecutively; that the avant-garde qualities of the later works were at first a significant hurdle to conservative audiences; and that some of the music has been very difficult to obtain until quite recently. (A word here about Liszt editions: almost all of the old editions are notoriously unreliable or full of deliberate alterations to the text, often made by Liszt pupils—such as the famous erroneous D sharp in bar 763 of the First Mephisto Waltz, the gratuitous omission of the tie over the last two notes of the *Valse oubliée* No 1, and a plethora of mistakes in the Mephisto Waltz No 3. Unfortunately, even the Breitkopf and Russian collected editions and the Liszt Society publications are not immune from considerable quantities of error, and the Neue Liszt-Ausgabe, which ought to be perfect, contains many silly misprints as well as failing to remark possible slips of Liszt's pen, even by way of a footnote—as in the obviously mistaken trill in bar 57 of the Mephisto Waltz No 3.)

The **Valse-Impromptu**, **Valse mélancolique** and **Valse de bravoure** are by turns light and witty, delicate and languid, brilliant and cheerful works from Liszt's early years as a concert performer, but all revised and eventually published in 1852 during Liszt's time at Weimar. Although they are by no means among Liszt's most important works, they are all full of charm and originality, and their neglect seems inexplicable.

Twenty years separate the famous **Mephisto Waltz No 1** from its companion pieces of the 1880s, but the work marks a point of transition to Liszt's later style. Early critics were shocked by the daring harmonies, especially at the beginning where a devilish pile of fifths is assembled. The original title is *Dance in the Village Inn*, and refers specifically to a long passage (quoted in the score) from Nikolaus Lenau's dramatic poem *Faust*. In the orchestral



version the waltz is preceded by *Der Nächtliche Zug* (*The Nocturnal Procession*) and the whole work is called *Two Episodes from Lenau's 'Faust'*. Unlike the piano duet version, which is a straight forward transcription of the orchestral work, the solo version is really quite an independent piece. It is not known when Liszt wrote the two extra passages, but this was certainly a habit of his later years when, probably whilst teaching his music to aspiring pianists, he made a good many slight additions and alterations to the published versions—which, happily, may be consulted in the *Neue Liszt-Ausgabe*.

The Mephisto Waltz No 1 (piano version) is dedicated to Karl Tausig; the **Mephisto Waltz No 2**, in both the concurrently written piano and orchestral versions, is dedicated to Camille Saint-Saëns. The second waltz begins, and dares to end, with the unresolved interval of a tritone—the familiar *diabolus in musica*, whilst the piece proper is, for all its spiky dissonance, firmly in E flat until the expected climax is shattered by the return of the B–F interval, and the piece ends unmistakably and disconcertingly on B, rather than *in B*! Anticipations of the harmonic world of Busoni, Skryabin or Bartók continue in the **Mephisto Waltz No 3** (which, like its successor, exists only as a solo piano piece). Like its companions, it has the devil dancing a waltz where the groups of three move by so quickly that a larger rhythm of four is established, and indeed the third waltz abandons all reference to triple time in the dreamlike passage towards the end. Tonally, the piece is constantly pulled between F sharp major, D minor and D sharp minor.

The reference to the *Faust* legend is maintained throughout all of the Mephisto music, but the seventy-year-old Liszt's Mephistopheles is a grimmer, more unrelenting figure than that of the Faust Symphony or the Mephisto Waltz No 1. The **Bagatelle sans tonalité** (what a title, in 1885!) and the **Mephisto Waltz No 4** remained

unpublished for eighty years. It's not certain exactly when the *Bagatelle* was written, but since it bears (confusingly) the title of *Fourth Mephisto Waltz* it must postdate the *Third*. Whilst the piece is not especially dissonant, it is certainly very wayward in any kind of feeling for a tonal centre and ends with an upward-rushing set of diminished sevenths. The piece for which the title Mephisto Waltz No 4 is nowadays exclusively reserved resembles the second in its possession of an introduction and coda which defy the basic key. Here the piece is in D, but begins and ends on C sharp. This similarity was an encouragement, when completing the sketches for the contrasting section, to refer to the main material during the Andantino, and to recapitulate a portion of the Allegro before Liszt's coda.

The four **Valses oubliées** are all wistful late works and, as their marvellous title suggests, conjure up images of times and joys past. Although they are as modern in their harmonic style as the late Mephisto music, they speak in a much gentler language. The first was an immediate success, and has remained so. Liszt had it reprinted shortly afterwards with the second, which refers nostalgically to a passage from the *Valse de bravoure*, and the third, with its almost impressionistic colourings and repeated chords. The fourth became almost permanently 'oubliée' and the first publication was not until 1954. Like many of the visionary pieces of Liszt's last years, the ending is enigmatic: a beautiful irresolution of a striving dominant seventh over the immovable keynote.

LESLIE HOWARD © 1986

Recorded on 24–25 October 1985
Recording Engineer ANTONY HOWELL
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producer EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Limited, London, MCMLXXXVI

Front illustration: A Scene from *El hechizado por fuerza*
(The Forcibly Bewitched) by Francisco de Goya (1746–1828)

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR PIANO SOLO – 1

WALTZES

- [1] **Valse oubliée No 2** S215 No 2 (1883) [5'25]
- [2] **Mephisto Waltz No 2** S515 (1881) [9'41] [3] **Valse oubliée No 3** S215 No 3 (1883) [5'00]
- [4] **Mephisto Waltz No 3** S216 (1883) [7'39] [5] **Valse oubliée No 4** S215 No 4 (c1884) [2'46]
- [6] **Mephisto Waltz No 4** S696 (1885) [6'36] [7] **Ländler in A flat** S211 (1843) [0'57]
- [8] **Album Leaf in Waltz Form** S166 (1842) [0'45]
- [9] **Valse-Improptu** S213 (1842/1852) [5'04] [10] **Valse mélancolique** S214 No 2 (1839/1850) [6'13]
- [11] **Valse de bravoure** S214 No 1 (c1835/c1850) [7'06]
- [12] **Bagatelle sans tonalité** S216a (c1885) [2'23] [13] **Valse oubliée No 1** S215 No 1 (1881) [3'05]
- [14] **Mephisto Waltz No 1 'Der Tanz in der Dorfschenke'** S514 (1859–62) [11'18]

'For sheer virtuosic panache and the ability to translate Liszt's ever-changing moods, Leslie Howard must be heard' (*Hi-Fi News*)

LESLIE HOWARD
piano

LC 7533

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

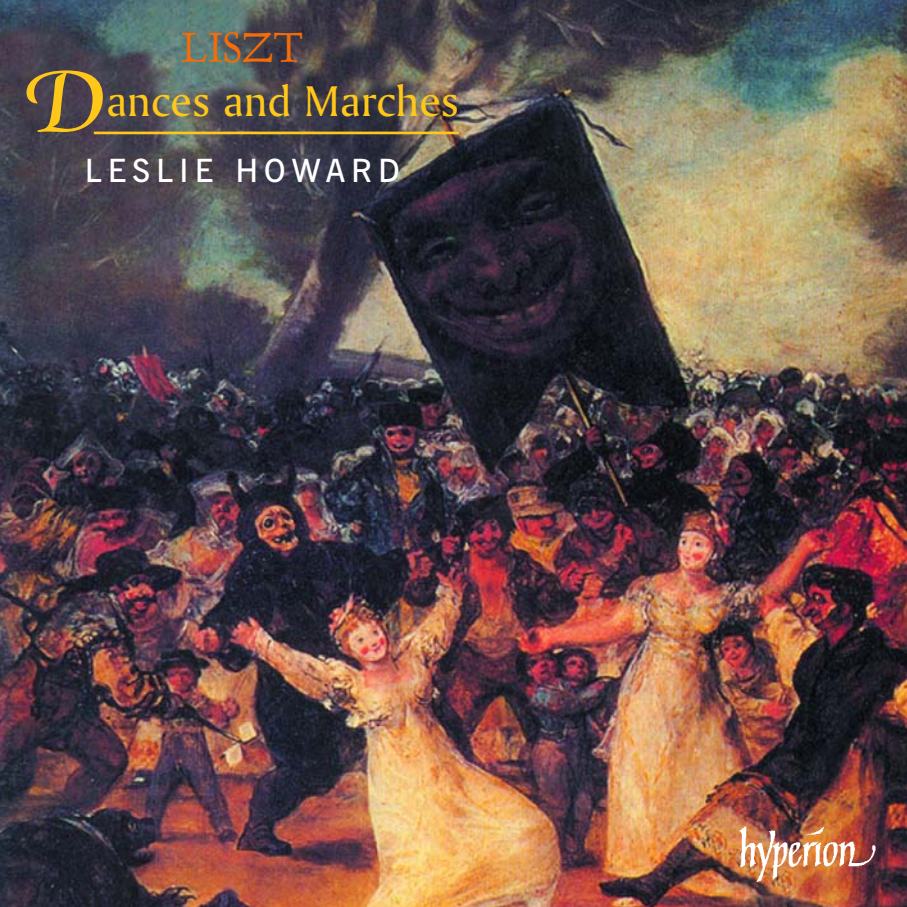
MADE IN ENGLAND
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



LISZT

Dances and Marches

LESLIE HOWARD



hyperion

THIS COLLECTION includes the final versions of all of Liszt's original dances and marches for piano, with the exception of the Waltzes (see Volume 1 of the present series), four Polonaises (the *Deux Polonaises* are in Volume 2, and the *Polonaises de St Stanislaus* are in Volume 14) and the marches from the oratorios (Volume 14).

The **Scherzo und Marsch** is a work apart from the others: one of Liszt's larger structures, it exploits the combination of two movements into one which is familiar from the *Großes Konzertsolo* and which reached its apogee with the Sonata. But the musical language of the Scherzo—in a very brisk $\frac{3}{8}$, with its many barbed appoggiaturas—is a direct precursor of the Mephisto music: the Mephistopheles movement of the *Faust Symphony* (right down to the uncompromising fugal development) and the Mephisto Waltzes and Polka. The March, which is at once a new movement and a kind of trio section to the Scherzo, begins as a ghostly affair which presages the young Mahler and is denied its triumph by the shortened return of the Scherzo, only to reappear in diabolical glory at the furious coda. The neglect of this minor masterpiece is due to its severe technical demands; Liszt himself lamented that neither Kullak nor Tausig could bring the piece off in performance, and that only Blow had mastered it. (Typically, he never played it himself.) According to the *Neue Liszt-Ausgabe* the original incomplete draft of the work dates from 1851 and is subtitled *Wilde Jagd* ('Wild Hunt'). The hunting title is not really appropriate to the character of the work, however, and Liszt put it to much better use in the eighth of the Transcendental Études. The work was finally published in the present form in 1854.

The musical material of the **Petite valse favorite** provided the basis for the longer *Valse-Improptu* (volume 1 of the present series), and was something of a

financial success, published by five different companies. However, the revised version of June 1843 remained unpublished until the *Neue Liszt-Ausgabe* issued it in 1985.

The **Mazurka brillante** is Liszt's only original contribution to this genre, and its world is much more public than that of Chopin's mazurkas. But it is an effective little concert piece whose Polish flavour is authentic enough.

The **Grand Galop chromatique** figures prominently in Liszt's own recital programmes, and its enormous popularity probably accounts for the quick publication of the simplified version and the version for piano duet. But Liszt returned to the concert version on several occasions over the years, adding ossia passages and extending the overall structure. The present version represents his fullest extension of the original. The obvious lightness of the work's character made this piece an instant crowd-pleaser, but the imaginative undercurrent throws in a marvellous sequence of whole-tones and some wickedly unresolved chromatics at the coda.

The posthumously published (1927, and 1985 with the variant) and entitled **Galop** in A minor is frustratingly dated Gand 20 et 21 janvier. Searle and others ascribed it to 1841. But Liszt was in Scotland then, so that cannot be right. (He was in Ghent in February 1841. Michael Short, who is working with the present writer on an updated version of the Liszt catalogue, has also prepared a remarkable day-by-day account of Liszt's movements, as and when they become known, for every day of Liszt's life—a life which is fortunately well documented, even if the source documents are widely spread about the world.) Liszt was in Belgium and in the vicinity, but it's difficult to pin him down to the exact town, on the dates in question in 1846. As far as can be ascertained at present, Liszt was not in Ghent on those dates in any later year of his life. A pity, really, because this menacing piece has many traits of composition in common with the very late Mephisto

music and with the three late Csárdás. Perhaps its very avant garde nature caused him not to release the work for publication. On this recording the alternative passage from bar 143 is played and then the main text is recapitulated from bar 34 so that all of Liszt's text can be heard in a single performance.

The **Festpolonaise** was formerly catalogued as an arrangement of a work Liszt wrote for piano duet, but the dates on the MSS show the solo version to antedate the duet by one day. A far cry from the two grand **Polonaises** in C minor and E major, and not yet in the austere world of the *St Stanislaus* Polonaises, this modest work is very old-fashioned and stately in its demeanor.

The three **Csárdás** are amongst the most interesting of Liszt's later works. Less free than the Hungarian Rhapsodies and more specifically Hungarian rather than gypsy in tone, full of spare lines, angular rhythms and the harmonies of the future, they point the way to Bartók. The first of them is a short Allegro which begins as if in A minor, passes to A major and, after much sequential modulation ends quietly but in an unsettled F sharp minor. The better known **Csárdás obstinée** (Liszt's title, usually employed, gives 'obstiné', but, as the *Neue Liszt-Ausgabe* shows, 'Csárdás' is a feminine substantive in French) is of a similar mien—indeed, it takes up where the first Csárdás leaves off with a repeated F sharp before the ostinato accompaniment begins, with its left-hand F sharp major triad contrasted with a falling phrase in the right hand beginning on an A natural. But the piece is really in B minor/major, and before the coda strepitosa there is a marvellous transformation of the theme into B major in repeated octaves. The most famous of these pieces is undoubtedly the **Csárdás macabre**, which Liszt first wrote in 1881 but gradually expanded through a second draft in 1882 to the definitive version here recorded. The version prepared in good faith by Humphrey

Searle, from the short draft in the British Library, and supplemented by his solo transcription of extra passages found in János Véghe's (rather than Liszt's, as Searle thought) arrangement for piano duet, was published by the Liszt Society in its first volume, and recorded several times. But this version lacks the first 48 bars (which Liszt certainly added later) and is quite unlike Liszt's final version in many other respects. It should be disregarded in favour of the full text as printed by the *Neue Liszt-Ausgabe*. That edition also tells us that Liszt's oft-quoted remark 'Should one write or listen to such a thing?' (Liszt's original in German and French reads: 'Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören? Peut on écrire ou écouter pareille chose?') found above the title on the MS has been crossed out by him with a red pencil, but that may only mean that he did not wish it published. The sentiment is appropriate enough since it anticipates that this, one of his most forward-looking works, would prove difficult for musicians and public alike. Bartók knew the work, although the copy he prepared for publication in 1912 never saw fruition, so the first complete and accurate edition of the work had to wait until the *Neue Liszt-Ausgabe* of 1984, where further information about the sources of the work may be found.

The **Mephisto Polka** was written for Lina Schmalhausen, one of Liszt's later students and possibly his last intimate friend. Out of deference to her, it would seem, the difficult but preferable text (recorded here) is often relegated to ossia passages above the stave, whilst the main text is the simplified version. The piece has something in common with the language of the other late Mephisto music: the crushed notes which constantly decorate the melodic line, the tonal uncertainty and the clarity of the texture all make the piece as spiky as the waltzes. Just before the music settles for F sharp minor—at bar 17—it hovers around the F natural above middle

C, and it to this note that it will return in concluding bitterness.

A greater contrast with the preceding piece than the **Festvorspiel** would stretch the imagination: comfortably, even ponderously in C major, the piece was composed for a collection published in Stuttgart in 1857 called *Das Pianoforte*. Its subtitle 'Prélude' may only refer to its being the first piece in the miscellany by different composers (Liszt's MS also bears the work's original title: 'Preludio pomposo'), but the piece has the style of an academic processional march.

This brings us to Liszt's marches. It seems only reasonable to take this opportunity to make a brief apology for the march as a vehicle for serious composition. The sway of fashion is cruel, and a march, unless it be safely embedded in a larger work of overtly lofty nature such as an opera or a symphony, is generally treated with affable contempt. Popular exceptions like Elgar's orchestral marches represent the merest fraction of a vast and predominantly neglected literature to which most important eighteenth- and nineteenth-century composers contributed in great variety. Setting aside for the moment the marches written for outdoor performance and actual marching—usually for wind band, and containing treasures from Handel and Berlioz through Sousa to the present day—the march occurs quite regularly in baroque keyboard music, is a well-stocked department of occasional music by Haydn, Mozart and Beethoven, and is represented in the output of all the Romantic composers from Schubert to Richard Strauss. In more recent times the march has been used to depict man's inhumanity and 'serious' composers have reserved the form almost entirely for inclusion in large-scale works: it is impossible to imagine Mahler or Shostakovich without the march, for example. The current attitude seems to be that Beet-

hoven's funeral marches (in the 'Eroica' Symphony and in the Opus 26 Piano Sonata) are perfectly decent music, but that his *Zapfenstriebe*, and even his own orchestration of the Opus 26 march may be airily dismissed. Granted, Wagner's funeral march in *Götterdämmerung* is much superior to his *Kaisermarsch*, but the latter can certainly compare with the *Entry of the Guests* march from *Tannhäuser*. Mozart's marches only appear smuggled into large boxed sets of recordings—although no one complains about the marches in *Figaro* and *Die Zauberflöte*. Schubert's marches are never heard, with the solitary exception of one piano duet. And yet no consideration of musical history over the last five centuries or so could fail to notice how important the character of the march has proved in the broadest range of music, and indeed how it almost eclipses all other metrical patterns to the point where practically all modern popular music is slavishly attendant upon it.

Liszt's marches have not so much had an unfair press as no press at all. Like Beethoven and Schubert before him, Liszt wrote many occasional pieces which he prepared both for piano and for orchestra, and the majority of his marches exist in both instrumentations, and often for piano duet as well. It is impossible to say whether the **Heroischer Marsch in ungarischem Stil** was written first for the piano or for orchestra. (The excellent orchestral score, one of Liszt's earliest, remains unpublished, and is usually omitted from catalogues, but it adds to the destruction of the myth that he needed Conradi or Raff to teach him to orchestrate rather than to help him to prepare fair copies of scores from his instructions.) Written for the King of Portugal in 1840, this effective work later became the basis for the symphonic poem *Hungaria*.

The *Seconde Marche hongroise*, as the **Ungarischer Sturmarsch** is also known, was published in 1843 for

the piano. But it was not until the revised version of the piece was made that Liszt also prepared a version for orchestra (containing a part for the cimbalom which is unaccountably absent in most recordings). This is extraver stuff, with a wonderfully elaborate alternative coda, rather than the more conventional main text which shadows the orchestral and duet versions.

The **Goethe-Festmarsch**, as it is usually called, is the most serious and stately of Liszt's marches, and even abandons the four-beats-to-a-bar formula in the trio section, which, in the revised version at any rate, is in $\frac{3}{4}$. Liszt wrote the work in 1849 for piano, but indicated some of the instrumentation even in that version. Scores in both Conradi's and Raff's hands survive, but Liszt reworked both orchestral and piano versions in 1857 and prepared the duet version at the same time. He made just a few alterations to the solo version for the present version which was published around 1872.

The second **Festmarsch**, on motifs by Duke Ernst of Saxe-Coburg-Gotha (cousin to Queen Victoria, upon whose opera *Tony* Liszt made a paraphrase—in Volume 6 of this series—and whose song *Die Gräberinsel* he transcribed) is also known as the *Coburger-Festmarsch*, especially in its orchestral guise. The motifs in question come from the opera *Diana von Solange* of which original the present writer is obliged to admit total ignorance. But the march itself is felicitously constructed and sounds perfectly *echt*-Liszt.

The **Marche héroïque** is a transcription of one of Liszt's many works for men's chorus with piano: the *Arbeiterchor* ('Workers' Chorus'), which was withdrawn just before publication in 1848 lest it be thought inflammatory in the current revolutionary political climate. Liszt also made a version for piano duet. Anton von Webern, of all people, orchestrated the original accompaniment to

the choral work in 1924. For the piano version, Liszt added a new central section, and the opening will be familiar to those who recognise the coda to the symphonic poem *Mazeppa*.

The **Huldigungsmarsch** ('Homage March') was composed for the inauguration of Liszt's friend Prince Carl Alexander. Raff produced an orchestral score which Liszt revised in 1857, and the piano version, with a few corrections, was published in 1858. Liszt returned to the melody of the trio section for his *Weimars Volkslied*—a piece which exists in many instrumental and vocal versions, and which he clearly saw as a potential anthem for the principality of Sachsen-Weimar.

The **Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier am 8ten Juni 1867 in Ofen-Pest** may well have been thought of for the Hungarian coronation at that time, but it was not completed until 1870. It was published the following year, also in versions for orchestra and for piano duet. This is a concise, rather violent piece, in which the tonality is constantly threatened or altered by mediant progressions, although the trio section is much more reflective, and the solo version has some extra decoration which suspends the metrical flow.

Nothing seems to be known of the origins of **Siegesmarsch—Marche triomphale** (Victory March) which was not published until very recently. Although the MS is clearly a piano work, the piece seems not quite suited to the instrument, and Liszt may have intended duet and orchestral versions. The undated piece can only be loosely ascribed to Liszt's later years on stylistic grounds, and it may be that Liszt did not wish the piece to be published, at any rate in its present form.

The **Ungarischer Geschwindmarsch—Magyar gyors induló** was a Szekszárd publisher's commission for an album, and Liszt produced a very brisk quick

march indeed, full of harmonic Hungarianisms.

Vom Fels zum Meer!—Deutscher Siegesmarsch (From Rock to Sea!—German Victory March) does not appear to commemorate anything particular in history, but, whether for piano or orchestra, is as jolly and four-square a thing as even Sousa ever wrote.

It is as well to admit at once that the **Bülow-Marsch**, despite its good intentions of honouring Liszt's favourite conductor and quondam son-in-law for his achievements with the Meiningen orchestra, is not one of Liszt's finest achievements. There are many points of interest in the tonal language, but some passages turn out very dry and predictable. Relief comes with a more winsome second theme, which recalls the harmonic language of *Parsifal*, but the first theme is scarcely a theme at all. The piece was orchestrated by one of Liszt's students, but Bülow waspishly declined to play it. Versions for duet and for two pianos, eight hands, both by Liszt himself, have fared no better over the years, and the solo version is likewise ignored. It could unfortunately be that Liszt's occasional moments of depression, coupled with his increasing reliance upon cognac—up to two bottles a day towards the end of his life—had some bearing upon this work's failure.

Par contre, the **Künstlerfestzug** for the Schiller centenary in 1859 is a splendid piece in every way, and compares very handsomely with the march which Meyerbeer wrote (and which Liszt transcribed—see volume 23 of the present series) for the same occasion. The memorable theme of the trio section is based on the same musical material as the second theme of Liszt's symphonic poem *Die Ideale*, which is itself, of course, inspired by Schiller's eponymous poem. Liszt also wrote orchestral and duet versions, and made some very minor revisions in the piano version for the edition of 1883, which is recorded here.

This survey of Liszt's marches concludes with one of the seven extant versions of the **Rákóczi-Marsch**, which is perhaps best known from the fifteenth *Rapsodie hongroise*. The version recorded here is the concert transcription of Liszt's elaborate orchestral march, and is thus the longest of the piano versions. (Liszt also transcribed his orchestral version for two pianos, for piano duet, and as a simplified piano solo.) Liszt's devotion to the theme and, by extension, to Hungary, is never clearer than in this fully symphonically developed work.

LESLIE HOWARD © 1994

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

RENOWNED CONCERT PIANIST Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast array of more than 80 concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors. The recital programmes that Leslie Howard gives on his extensive travels throughout the world are always noted for their communication of his personal joy in musical discovery, and his playing for its combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's gramophone recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and,



© JASON P. TAILBY

most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt—a project which was completed in a total of 94 compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for many years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

LISZT *Danses et Marches*

DANS CETTE COLLECTION SONT RÉPERTORIÉES les versions finales des partitions originales des danses et marches pour piano de Liszt, à l'exception des Valses (voir Volume 1 de cette collection), des quatre Polonaises (les *Deux Polonaises* sont incluses dans le Volume 2, et la *Polonaise de St Stanislaus* dans le Volume 14) et des marches des oratorios (voir Volume 14).

Le **Scherzo** et **Marsch** est une oeuvre qui se distingue des autres compositions de Liszt dans le sens où sa structure est ambitieuse et exploite la fusion de deux mouvements en un seul. Cette structure nous est familière depuis les *Großes Konzertsolo* et a atteint son apogée avec la Sonate. Mais le langage musical du Scherzo—avec ses nombreuses appoggiatures grinçantes et une mesure à trois-huit très rapide—est un précurseur direct de la musique méphistophélique : le mouvement méphistophélique de la *Faust Symphonie* (jusque dans son développement intransigeant en forme de fugue) et les Valses et Polkas méphistophéliques. La Marche, à la fois un nouveau mouvement à part entière et une sorte de subdivision du Scherzo, débute sur un univers spectral qui laisse présager le jeune Mahler, mais est abruptement réprimée par un rapide retour au Scherzo afin de réapparaître dans une gloire diabolique dans l'impétieuse coda. Ce modeste chef-d'œuvre a été bien souvent négligé de par les difficultés techniques qu'il présente. Liszt lui-même se lamentait de voir que ni Kullak, ni Tausig n'étaient capables d'interpréter cette œuvre avec succès, et que seul Bülow y était parvenu. (Bien sûr, il ne l'exécutait jamais lui-même.) Si l'on se réfère au *Neue Liszt-Ausgabe*, le premier brouillon original de l'œuvre date de 1851 et porte le sous-titre *Wilde Jagd* (la « Chasse sauvage »). Pourtant, ce titre n'est pas vraiment approprié à l'œuvre, et Liszt l'utilisa à de meilleures fins pour sa huitième *Étude transcendantale*.

L'œuvre fut finalement publiée sous sa forme actuelle en 1854.

La **Petite Valse favorite** sert de base à l'écriture de la *Valse-Improptu*, œuvre plus conséquente (Volume 1 de cette collection) et fut un réel succès financier dans le sens où elle fut publiée par cinq maisons d'édition différentes. Pourtant, la version révisée de juin 1843 resta inédite jusqu'en 1985, date à laquelle elle fut publiée dans le *Neue Liszt-Ausgabe*.

La **Mazurka brillante** est la contribution la plus originale qu'ait fait Liszt à ce genre musical. Son univers est beaucoup plus proche de celui du public que les mazurkas de Chopin. Cette œuvre est néanmoins une petite pièce orchestrale saisissante dont les sonorités polonaises sonnent vraies.

Le **Grand Galop chromatique** est un morceau très familier des récitals de Liszt, et la publication très rapide d'une version simplifiée et d'un arrangement pour piano est très certainement due à cette grande popularité. Pourtant, Liszt revint à sa forme orchestrale en plusieurs occasions, en ajoutant des passages ossia et en développant la structure générale du morceau. Le présent enregistrement est la version la plus épanouie de ces arrangements. La légèreté évidente de l'œuvre en fit un succès immédiat, mais son mouvement sous-jacent plein d'imagination y mêle toute une série de tons entiers et de chromatismes malicieusement laissés irrésolus dans la coda.

Le **Galop** en la mineur, publié à titre posthume (en 1927, et la variante en 1985) porte la mention « 20 et 21 janvier 1846 à Gand ». Searle ainsi que d'autres musicologues datent ce morceau de 1841. Mais Liszt était alors en Écosse, et ne pouvait donc pas l'avoir composé à cette date. (Liszt était à Ghent en février 1841. Michael Short, qui travaille actuellement avec l'auteur sur la version remise à jour du catalogue des œuvres de Liszt, a égale-

ment mis sur pied un remarquable compte-rendu jour par jour de la vie du compositeur—une vie qui est fort heureusement bien documentée, même si certains documents sont éparpillés aux quatre coins du monde.) Même si l'on sait que Liszt vivait à cette époque en Belgique et dans ses environs proches, il est difficile de localiser avec exactitude la ville dans laquelle il résidait aux dates en question. Autant que l'on puisse l'affirmer, Liszt n'était pas à Ghent à ces dates, même à une époque ultérieure. Et cela est dommage, car ce morceau saisissant a de nombreux traits en commun avec la musique méphistophélique, d'époque tardive, ainsi qu'avec les trois Csárdás composées vers la fin de sa vie. Il est possible que le caractère très avant-gardiste de l'œuvre ait retardé sa publication. Sur cet enregistrement, le passage supplémentaire débutant à la 143^e mesure est exécuté entièrement et le texte principal récapitulé à la 34^e mesure, et ce afin de pouvoir découvrir la pièce complète en une seule écoute.

La **Festpolonaise** fut initialement archivée comme l'arrangement d'une pièce à quatre mains, mais les dates incrites sur le manuscrit révèlent que la version solo a été en fait écrite avant le morceau à quatre mains. Très différente des deux grandes Polonaises en do mineur et mi majeur, mais néanmoins encore lointaine de l'univers austère des *Polonaises de St Stanislaus*, cette œuvre modeste est très surannée et très majestueuse dans son allure.

Les trois **Csárdás** sont parmi les œuvres les plus intéressantes qu'ait composées Liszt vers la fin de sa vie. Moins affranchies que les *Rapsodies hongroises*, et plus hongroises que tziganes dans leurs tonalités, abondant en lignes supplémentaires, en rythmes anguleux et en harmonies futuresques, les trois Csárdás préfigurent les compositions de Bartók. La première Csárdás est un court Allegro qui passe très rapidement d'une tonalité en la

mineur à une tonalité en la majeur, et s'achève, après une modulation continue, sur un fa dièse mineur. La **Csárdás obstinée** est une pièce bien plus connue (le titre est habituellement orthographié avec « obstiné » au masculin, mais comme il l'est expliqué dans le *Neue Liszt-Ausgabe*, « Csárdás » est un nom féminin en français) bien que semblable à la première—elle débute en effet là où s'achève la première Csárdás, sur un fa dièse majeur, juste avant que l'accompagnement ostinato ne débute avec un accord parfait de la main gauche en la dièse majeur contrastant avec une phrase décroissante de la main droite débutant par un la bécarre. Mais la pièce est en fait en si mineur/si majeur, et avant la coda strepitosa il se produit une transformation admirable du thème en si majeur en octaves répétées. La pièce la plus connue est sans aucun doute la **Csárdás macabre** que Liszt composa en 1881 mais qu'il développa au travers d'un second brouillon en 1882 pour aboutir à cette version finale contenue sur cette enregistrement. La version faite de toute bonne foi par Humphrey Searle, à partir du court brouillon annoté qui est archivé à la British Library, et supplémentée par ses transcriptions solo de plusieurs passages de l'arrangement pour quatre mains de János Vég (plutôt que de Liszt, comme le pensait Searle), fut publiée par la Liszt Society dans son premier volume, et enregistrée à plusieurs reprises. Mais il manque à cette version les 48 premières mesures (que Liszt a certainement ajoutées ultérieurement) et c'est pourquoi celle-ci ne ressemble guère à la version finale. Le texte publié dans le *Neue Liszt-Ausgabe* doit être préféré à cette version. Cette édition contient également l'inscription manuscrite suivante « Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören? Peut-on écrire ou écouter pareille chose? », écrite de la main de Liszt, inscription qui réapparaît à maintes reprises dans le texte. Cette inscription, couchée

au dessus du titre dans le manuscrit, est rayée à l'encre rouge, mais cela peut simplement signifier qu'il ne désirait pas que cette version soit publiée. Cette inter-
prétation est tout à fait plausible dans le sens où cette œuvre, l'une des plus avant-gardistes qu'il ait composées, aurait semblé ardue à la fois aux musiciens et au public de l'époque. Bartók connaissait l'œuvre, bien que la copie sur laquelle il travailla en 1912 ne fut jamais publiée. L'édition complète et fidèle de cette œuvre dut attendre 1984 afin d'être publiée dans le *Neue Liszt-Ausgabe* où sont répertoriées de plus amples informations à son sujet.

La **Mephisto Polka** fut dédiée à Lina Schmalhausen, l'une des dernières étudiantes qu'il ait formées et peut-être aussi l'une des dernières amies intimes qu'il ait eues. Par déférence pour elle, il semble que le texte le plus difficile et aussi le meilleur (enregistré ici), se confine souvent aux passages ossia au dessus de la portée, alors que le corps du texte est une version plus dépouillée. Cette œuvre partage un point commun avec le langage caractéristique de la musique méphistophélique d'une période tardive : les notes serrées, brodées sur la ligne mélodique, l'incertitude de la tonalité et la clarté de la texture font de ce morceau une œuvre tout aussi ardue que ses valse. La musique évolue autour d'un fa bécarre au dessus du do moyen avant de se tourner vers un fa dièse mineur (à la 17^e mesure) pour revenir à cette note dans le cinglant passage final.

Il est difficile d'imaginer un plus grand contraste entre la **Festvorspiel** et l'œuvre précédemment mentionnée : cette première est en do majeur, tonalité rassurante, et même pesante, et fut écrite pour une collection publiée à Stuttgart en 1857 sous le nom de *Das Pianoforte*. Son sous-titre « Prélude » se réfère probablement au seul fait que cette pièce est la première d'une série composée par différents compositeurs (le manuscrit de Liszt porte aussi le titre original de l'œuvre : « Preludio pomposo »), mais

la pièce a pourtant le style d'une marche processionnelle et académique.

Ceci nous entraîne à parler des marches de Liszt. Il semble raisonnable de profiter de cette occasion afin de faire l'apologie de ce genre musical, vecteur de compositions solennelles. Le règne de la mode est cruel, et c'est pourquoi, à moins d'être insérées dans une œuvre de plus grande envergure, tels un opéra ou une symphonie, les marches sont généralement traitées avec un mépris courtois. Les quelques exceptions à cette règle, telles que les marches d'orchestre d'Elgar, très populaires, ne représentent qu'une infime fraction de ce genre musical vaste et largement négligé auquel de nombreux et importants compositeurs du dix-huitième et du dix-neuvième siècles ont pourtant contribué, et ce avec une grande diversité. Mises à part les marches composées pour les représentations en plein air et la marche militaire (habituellement pour orchestres de cuivre, et comprenant des chefs-d'œuvre écrits par des auteurs éminents, allant de Handel et Berlioz à des compositeurs contemporains, en passant par Sousa), la marche est un genre musical qui apparaît assez souvent dans les pièces baroques pour clavier, et qui représente une riche source de musique de circonstance pour Haydn, Mozart et Beethoven. C'est un genre qui est compté parmi les œuvres de compositeurs romantiques, allant de Schubert à Richard Strauss. Plus récemment, ce genre a été utilisé afin de dépendre l'inhumanité du genre humain, et les compositeurs que l'on qualifie de « sérieux » l'insèrent dans le cadre d'œuvres de grande envergure : il est impossible d'imaginer, par exemple, une composition de Mahler ou de Shostakovich sans marche. L'opinion actuelle veut aujourd'hui que les marches funèbres de Beethoven (dans la Symphonie « Eroica » et dans la Sonate pour piano Op. 26) soient considérées comme un genre musical digne d'intérêt. Pourtant, son *Zapfenstreich*, et

voire même sa propre orchestration de l'Op. 26, sont quelquefois écartés avec désinvolture. La marche funèbre de Wagner dans *Götterdämmerung* est contemplée de manière plus favorable que sa *Kaisermarsch*, bien que cette dernière soutienne la comparaison avec l'*Entrée des Invités* de *Tannhäuser*. Les marches de Mozart n'apparaissent que modestement au sein des imposantes collections de ses œuvres, bien que personne n'ait dénigré les marches dans *Figaro* et *Die Zauberflöte*. Les marches de Schubert sont également largement négligées, à l'exception d'une seule pièce à quatre mains pour piano. Pourtant, une reconstitution historique de l'évolution de la musique au cours de ces cinq derniers siècles ne peut ignorer l'importance capitale de ce genre pour la musique en général. En effet, la marche éclipse presque toutes les autres formes métriques jusqu'à rendre la musique populaire moderne pratiquement subordonnée à ce genre musical.

Les marches écrites par Liszt n'ont pas tant souffert d'une mauvaise presse que d'un pur et simple dédain. De même que Beethoven et Schubert, Liszt composa de nombreuses pièces de circonstance pour lesquelles il fit des arrangements à la fois pour piano et pour orchestre (la plupart des marches qu'il composa ont été écrites avec ces deux instrumentations), et composa également des versions à quatre mains. Il est impossible de savoir si la **Heroischer Marsch im ungarishem Stil** fut écrite initialement pour piano ou pour orchestre. (L'excellente partie d'orchestre, l'une des premières qu'ait écrit Liszt, n'a pas encore été publiée, et est généralement omise dans les catalogues. Elle est néanmoins intéressante dans le sens où elle permet de détruire un mythe, celui qui voudrait que Liszt ait eu besoin de Conradi et de Raff, non pas afin de l'aider à mettre sur papier les partitions à partir de ses instructions, mais plutôt afin de lui enseigner l'art de l'orchestration.) Composée pour le roi du

Portugal en 1840, cette pièce servit ultérieurement de thème pour *Hungaria*, poème symphonique.

La *Seconde Marche hongroise* pour piano, connue encore sous le nom de **Ungarischer Sturmarsch**, fut publiée en 1843. Mais, Liszt en fit seulement un arrangement pour orchestre (contenant une partie pour cymbalum, arrangement qui est mystérieusement omis dans la plupart des enregistrements) lorsque qu'il révisa la première version. Cette œuvre est une pièce ouverte sur l'extérieur, accompagnée de la version admirablement finie de la coda plutôt que de la version originale qui obscurcit les arrangements pour orchestre et piano.

La **Goethe-Festmarsch**, comme on l'appelle communément, est la marche la plus majestueuse et la plus grave qu'ait composé Liszt. Elle abandonne même dans la version révisée la mesure à trois temps du trio pour une mesure à trois-deux. Liszt écrivit en 1849 cette pièce pour piano, mais cette version témoigne d'une certaine instrumentation. Les partitions de Conradi et de Raff ont survécu jusqu'à nos jours, bien que Liszt ait révisé en 1857 les versions pour piano et pour orchestre et ait travaillé en même temps sur une partition à quatre mains. Il ne changea que très légèrement la version solo afin d'obtenir la version actuelle, publiée en 1872.

La seconde **Festmarsch**, inspirée de motifs musicaux composés par le Duc Ernest de Saxe-Coburg-Gotha, cousin de la reine Victoria (Liszt paraphrasa son opéra *Tony* (Volume 6 de cette collection) et transcrivit également la chanson *Die Gräberinsel*), est également connue, spécialement dans sa forme orchestrale, sous le nom de *Coburger-Festmarsch*. Les motifs en question proviennent de l'opéra *Diana von Solange*, dont la version originale reste totalement inconnue du présent auteur. Mais la marche elle-même est construite de manière joyeuse et ressemble véritablement à du Liszt.

La **Marche héroïque** est une transcription d'une des

nombreuses pièces composées par Liszt pour chœurs d'hommes et piano : la *Arbeiterchor* (le « Chœur des travailleurs ») qui ne fut finalement pas publiée de peur d'attiser le climat politique révolutionnaire de l'époque. Liszt en fit également une version à quatre mains pour piano. Anton von Webern orchestra l'accompagnement original de l'œuvre vocale en 1924. Liszt ajouta à la version pour piano une nouvelle section centrale ; l'ouverture semblera familière à ceux qui connaissent la coda du poème symphonique *Mazepa*.

La **Huldigungsmarsch** (la « Marche hommage ») fut composée en l'honneur du Prince Carl Alexander, ami de Liszt. Raff produisit une partie d'orchestre que Liszt révisa en 1857 ; la version pour piano fut publiée, avec quelques corrections, en 1858. Liszt emprunta la mélodie du trio pour *Weimars Volkslied*, pièce qui existe en de nombreuses versions instrumentales et vocales et qu'il perçut comme étant destinée à devenir l'hymne national de la principauté de Sachsen-Weimar.

Il est possible que la **Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier am 8ten Juni 1867 in Ofen-Pest** ait été initialement composée pour le couronnement hongrois, mais ayant été seulement achevée en 1870, elle ne fut publiée que l'année suivante. Des versions pour orchestre et pour piano furent également écrites. Ce morceau est concis et impérieux. La tonalité est constamment menacée, voire même altérée, par des progressions médiantes, bien que le trio soit plus pondéré et la version solo ornée de telle manière à suspendre le flot métrique.

L'origine de **Siegesmarsch** ou Marche triomphale, publiée seulement très récemment, reste inconnue. Bien que le manuscrit indique clairement que c'est une pièce pour piano, celle-ci ne semble pas appropriée à l'instrument en question et il est possible que Liszt ait eu l'intention d'en composer des versions pour pianos et orchestres. Cette composition non datée ne peut lui être

attribuée, sur de seules considérations stylistiques, que de manière supputatoire. Il est possible que Liszt n'ait pas souhaité que la pièce soit publiée sous sa forme actuelle.

La **Ungarischer Geschwindmarsch—Magyar gyors induló** fut commisionnée par une maison d'édition de Szerszárd pour un album, et Liszt composa en effet une marche très vive et très rapide, pleine d'harmonies hongroises.

Vom Fels zum Meer!—**Deutscher Siegesmarsch** (Du Rocher à la Mer!—Marche Triomphale allemande) ne semble pas commémorer un événement historique particulier. Cette pièce pour piano ou orchestre est une œuvre enjouée et énergique que même Sousa n'aurait pu composer.

Il est aussi bien d'avouer que la **Bülów-Marsch** n'est pas la pièce la plus accomplie qu'ait composé Liszt, en dépit des ses intentions louables d'honorer son chef d'orchestre favori et son ancien beau-fils pour son œuvre au sein de l'orchestre Meiningen. La tonalité choisie est, à bien des égards, intéressante, mais certains passages manquent nettement d'imagination et d'éclat. Le thème secondaire est plus attrayant (il rappelle le langage harmonique de *Parsifal*) et apporte un certain soulagement. Il est néanmoins regrettable que le thème principal ne constitue pas un thème à proprement parler. La pièce fut orchestrée par l'un de ses étudiants, Bülow, qui refusa pourtant fermement de l'interpréter. Les versions à quatre mains ou pour deux pianos ainsi que la version solo, composées par Liszt lui-même, ne trouveront pas non plus grâce aux yeux du public et furent ignorées. Son état dépressif occasionnel ainsi que sa dépendance de plus en plus accrue au cognac—il buvait jusqu'à deux bouteilles de cognac par jour à cette époque—expliquent peut-être la faiblesse de cette pièce.

La **Künstlerfestzug**, composée à l'occasion de la célébration du centenaire de Schiller en 1859, est par

contre une pièce éblouissante à tous points de vue, et soutient parfaitement la comparaison avec la marche que Meyerbeer composa pour la même occasion (et que Liszt transcrivit—voir Volume 23 de cette collection). Le thème mémorable du trio est basé sur le même motif qui tient lieu de thème secondaire dans le poème symphonique, composé par Liszt, *Die Ideale*, qui est lui-même bien sûr inspiré du poème éponyme de Schiller. Liszt composa également une version orchestrale ainsi qu'une version à quatre mains, et effectua quelques modifications mineures sur la version pour piano de 1883, enregistrée ici.

Ce bref aperçu des marches de Liszt s'achève sur une des sept versions subsistantes de la **Rákóczi-Marsch**, qui est peut-être plus connue comme la quinzième *Rapsodie hongroise*. La version qui est enregistrée ici est une transcription en version de concert de cette marche orchestrale très élaborée. C'est la plus longue des versions pour piano. (Liszt transcrivit également cette version orchestrale pour deux pianos, pour piano à quatre mains, ainsi qu'une version simplifiée pour piano solo.) La dévotion de Liszt pour le thème principal, et donc pour la Hongrie, n'est jamais aussi manifeste que dans cette œuvre dont les intonations symphoniques sont amplement développées.

LESLIE HOWARD © 1994
Traduction BÉATRICE LE SADE

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Tänze und Märsche*

DIESE SAMMLUNG enthält die Endfassungen aller von Liszt original für Klavier komponierter Tänze und Märsche, mit Ausnahme der Walzer (siehe Teil 1 der vorliegenden Serie), sowie von vier Polonaisen (die *Deux Polonaises* sind in Teil 2 enthalten, und die *Polonaises de St Stanislaus* in Teil 14) und der Märsche aus den Oratorien (Teil 14).

Das **Scherzo und Marsch** ist ein Werk, das sich von allen anderen abhebt: es ist eine von Liszts größeren Strukturen und lebt aus der Verschmelzung zweier Sätze zu einem einzigen Satz, die wir schon aus dem *Großen Konzertsolo* kennen und die ihren Höhepunkt in der Sonatenform erreichte. Die musikalische Sprache des in einem sehr raschen $\frac{3}{8}$ -Takt abgefaßten und von gezackten Verzerrungen wimmelnden Scherzos ist jedoch ein unmittelbarer Vorläufer der Mephisto-Musik: des Mephistopheles-Satzes der *Faust-Symphonie* (einschließlich selbst dessen kompromißloser fugaler Entwicklung) sowie des Mephisto-Walzers und der Mephisto-Polka. Der Marsch stellt gleichzeitig einen neuen Satz und eine Art von Scherzo gehörigem Trio dar. Er beginnt in spukhafter, an die Kompositionen des jungen Gustav Mahler gemahnender, Manier, wird dann, bevor er sich zu voller Blüte entfalten kann, von der verkürzten Wiederholung des Scherzos unterbrochen, um dann schließlich doch wieder in teuflischer Herrlichkeit in der furiosen Koda zu erscheinen. Die großen technischen Anforderungen, die das Stück an den Pianisten stellt, hatten zur Folge, daß dieses kleine Meisterwerk vernachlässigt wurde; Liszt selber beklagte, daß weder Kullak noch Tausig das Stück im Vortrag richtig zur Geltung bringen konnten und daß nur Bülow es vollkommen beherrschte. (Bezeichnenderweise spielte er es nie selber.) Laut der *Neue Liszt-Ausgabe* stammt der unvollständige Entwurf des Werkes aus dem Jahre 1851 und trägt den Titel *Wilde Jagd*. Dieser

Jagdtitel ist jedoch für den Gesamtcharakter des Werkes ziemlich unpassend und Liszt machte in der achten der Transzendentalen Studien viel besseren Gebrauch davon. 1854 wurde das Werk endlich in seiner jetzigen Form gedruckt.

Der musikalische Stoff des **Petite Valse favorite** diente als Grundlage für das längere *Valse-Improptu* (Teil 1 der vorliegenden Serie), wurde von fünf verschiedenen Verlagen gedruckt und stellte für Liszt einen finanziellen Erfolg dar. Die revidierte Fassung vom Juni 1843 blieb jedoch bis zu ihrer Aufnahme in die *Neue Liszt-Ausgabe* im Jahre 1985 unveröffentlicht.

Die **Mazurka brillante** ist Liszts einziger Originalbeitrag zu diesem Genre und ihre Atmosphäre ist weniger intim als die der Mazurken Chopins. Aber sie ist ein wirkungsvolles kleines Konzertstück, dessen polnische Klangfarbe durchaus authentisch wirkt.

Der **Grand Galop chromatique** nahm einen bedeutenden Platz in Liszts eigenen Vortragsprogrammen ein und seine außergewöhnliche Beliebtheit ist wahrscheinlich der Grund für die rasche Veröffentlichung der vereinfachten Fassung, sowie der für Klavier zu vier Händen. Aber im Laufe der Jahre kehrte Liszt bei verschiedenen Anlässen zur Konzertversion zurück, fügte alternative Tonfolgen hinzu und erweiterte die Gesamtstruktur. Die vorliegende Version stellt die vollste Erweiterung der Originalfassung dar. Die offensichtliche Leichtigkeit der Atmosphäre dieses Stückes machte es zu einem sofortigen Publikumsliebbling. Es besitzt jedoch auch eine phantasievolle Unterströmung, die eine großartige Sequenz von Gantzönen und innerhalb der Koda einige in teuflischer Weise unaufgelöste chromatische Tonfolgen hineinklingen läßt.

Der posthum (1927, und 1985 mit der Variante) veröffentlichte und betitelt **Galop** in a-moll ist ärger-

licherweise nur „Gand 20 et 21 janvier“ datiert. Searle und andere geben als Entstehungsjahr 1841 an. Aber dies kann nicht stimmen, denn Liszt hielt sich zu jenem Zeitpunkt in Schottland auf. (In Gent war er im Februar 1841. Michael Short, der mit dem Autor des hier vorliegenden Begleittextes an einer Neufassung des Verzeichnisses der Werke Liszts arbeitet, hat zusätzlich eine bemerkenswerte Chronik ausgearbeitet, in der Liszts Aufenthaltsorte an jedem Tag seines Lebens, soweit sie bekannt sind bzw. bekannt werden, aufgezeichnet sind. Zum Glück ist sein Leben gut dokumentiert, wenn auch das Quellenmaterial über die ganze Welt verstreut ist.) An den fraglichen Tagen in 1846 war Liszt in Belgien und in der Nähe von Gent, aber es ist schwierig, seinen Aufenthaltsort genau festzulegen. Soweit es sich heute mit Bestimmtheit sagen läßt, hielt sich Liszt in allen späteren Jahren seines Lebens an jenem Datum nicht in Gent auf. Eigentlich ist dies schade, denn dieses drohend wirkende Stück teilt viele Kompositionszüge mit der sehr späten Mephisto-Musik und mit den drei späten Csárdás. Vielleicht ist es gerade seine avantgardistische Qualität, die Liszt veranlaßte, dieses Stück zur Veröffentlichung freizugeben. In der vorliegenden Aufzeichnung wird die alternative Passage aus Takt 143 gespielt und dann wird der Haupttext aus Takt 34 wiederaufgenommen, so daß der ganze vorhandene Text aus der Feder Liszts in einem einzigen Vortrag gehört werden kann.

Die **Festpolonaise** stand vordem im Werkeverzeichnis als Transkription eines von Liszt verfaßten vierhändigen Klavierstücks, aber die auf den Manuskripten angegebenen Daten zeigen, daß die Solofassung einen Tag früher als die Duettfassung entstand. Dieses bescheidene, sehr altmodisch und würdevoll anmutende Werk befindet sich in beträchtlicher Distanz zu den zwei großen Polonaisen in c-moll und E-Dur und noch nicht in

der schmucklosen Welt der *St Stanislaus*-Polonaisen.

Die drei **Csárdás** gehören zu den interessantesten späteren Werken Liszts. Sie sind weniger frei als die Ungarischen Rhapsodien und in ihrem Klang mehr ungarisch als zigeunerhaft, voll von überzähligen Notennlinien, eckigen Rhythmen und in die Zukunft blickenden Harmonien; in alledem weisen sie auf Bartók hin. Die erste von ihnen ist ein kurzes Allegro, das in a-moll beginnt, dann nach A-Dur geht und im Anschluß an viel sequenzierende Modulation leise, aber in einem unerschütterlichen fis-moll, endet. Der bekanntere **Csárdás obstinée** (Liszts gewöhnliche Schreibweise ist „obstiné“, aber, wie die *Neue Liszt-Ausgabe* angibt, ist „Csárdás“ im Französischen ein weibliches Substantiv) zeigt eine ähnliche Stimmung ja, er beginnt da, wo der erste Csárdás aufhört, mit einem wiederholten Fis vor Beginn der Ostinato-Begleitung. Der von der linken Hand gespielte Fis-Dur-Dreiklang steht dabei im Kontrast zu der fallenden Phrase der Rechten, die mit einem natürlichen A anfängt. Aber das Stück ist eigentlich in h-moll/Dur und vor der coda strepitosa wird das Thema auf wunderbare Weise in wiederholten Oktaven nach H-dur verkehrt. Das berühmteste dieser Stücke ist zweifellos der **Csárdás macabre**, den Liszt zuerst im Jahre 1881 verfaßte und den er dann allmählich über einen zweiten, 1882 entstandenen, Entwurf zu der maßgeblichen, hier aufgenommenen Version erweiterte. Die mit Hilfe des kurzen Entwurfs im Besitze der British Library von Humphrey Searle in gutem Glauben ausgearbeitete Fassung, die er durch seine Solo-Transkription zusätzlicher, in János Véghs (nicht wie Searle fälschlich annahm, in Liszts) Bearbeitung für Klavier zu vier Händen enthaltener Passagen ergänzt hatte, wurde von der Liszt Society in ihrem ersten Band veröffentlicht und wiederholt in Schallplattenaufnahmen aufgezeichnet. Aber in dieser

Fassung fehlen die ersten 48 Takte (die Liszt mit Sicherheit später hinzugefügt hatte) und sie weicht in manch anderer Hinsicht von Liszts Endfassung ab. Daher sollte sie zugunsten des vollständigen Textes, wie er in der *Neue Liszt-Ausgabe* erscheint, außer acht gelassen werden. Diese Ausgabe teilt uns auch mit, daß Liszts oft zitierte Bemerkung „Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören? Peut on écrire ou écouter pareille chose?“, die im Manuskript über dem Titel stand, von ihm mit einem Rotstift durchgestrichen wurde, doch daß dies lediglich bedeuten mag, daß er sie nicht veröffentlicht haben wollte. Dieser Gedanke des Komponisten ist durchaus angebracht, da er vorwegnimmt, daß dieses Werk, welches eines seiner am meisten in die Zukunft gewandten ist, sich sowohl für die Musiker als auch fürs Publikum als schwierig erweisen würde. Bartók kannte das Werk, doch wurde sein Plan der Veröffentlichung einer von ihm 1912 abgefaßten Kopie nicht verwirklicht. Die erste vollständige und genaue Ausgabe dieses Musikstücks gab es daher erst in der *Neue Liszt-Ausgabe* von 1984, in welcher weitere Angaben zu seinen Quellen gefunden werden können.

Die **Mephisto Polka** wurde für Lina Schmalhausen, eine von Liszts späteren Schülerinnen und vielleicht seine letzte enge Freundin, geschrieben. Es scheint so, als habe er als Zeichen seiner Achtung für sie den schwierigen aber dennoch vorzuziehenden Text (den Sie in dieser Aufzeichnung hören) in alternative, oberhalb der Notenlinien angegebene, Tonfolgen verwiesen, während die vereinfachte Version den Haupttext darstellt. Das Stück hat manches gemein mit der Sprache der übrigen späten Mephisto-Musik: gedrängte Noten, die ständig die Melodielinie verzieren, tonale Ungewißheit und Klarheit der Struktur tragen alle dazu bei, dieses Musikstück so widerspenstig wie die Walzer zu machen. Kurz bevor die Musik sich in Takt 17 zu fis-moll entschließt, schwebt sie

um das natürliche F über dem eingestrichenen C, und diese Note ist es dann auch, zu der sie in abschließender Bitterkeit zurückkehren soll.

Kaum kann man sich einen größeren Gegensatz vorstellen, als den zwischen dem vorausgehenden Stück und dem **Festvorspiel**: es besitzt einen bequemen, ja schwerfälligen C-Dur-Klang und wurde für eine 1857 in Stuttgart veröffentlichte Sammlung mit dem Titel *Das Pianoforte* komponiert. Sein Untertitel „Prélude“ mag nur darauf hinweisen, daß es das erste Stück in einer bunten Sammlung von Arbeiten verschiedener Komponisten ist (Liszts MS trägt auch den Originaltitel des Werkes: „Préludio pomposo“), aber es ist dem Stil nach ein akademischer Prozessionsmarsch.

Dies bringt uns zum Thema der Marschkompositionen Liszts. Es erscheint hier durchaus angemessen, die Gelegenheit zu ergreifen, eine kurze Apologie für den Marsch als Vehikel für ernsthafte Komposition zu geben. Die Mode ändert sich in oft grausamer Weise und so begegnet man dem Marsch allgemein mit herablassender Verachtung, es sei denn, er sei sicher eingebettet in ein Werk von ganz offensichtlich erhabener Natur, wie z. B. eine Oper oder Sinfonie. Populäre Ausnahmen wie Elgars Märsche für Orchester stellen nur einen winzigen Bruchteil einer riesigen und fast gänzlich vernachlässigten Literatur dar, zu der die meisten bedeutenden Komponisten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die verschiedenartigsten Beiträge leisteten. Auch wenn man von den für Konzerte im Freien und fürs eigentliche Marschieren komponierten Märschen absieht die meisten von ihnen sind für Blaskapelle komponiert und es gibt unter ihnen wahre Schätze, von Händel und Berlioz über Sousa bis zur heutigen Zeit so erscheint der Marsch regelmäßig im Repertoire der barocken Tastenmusik, stellt ein Großteil der Gelegenheitsmusik Haydns, Mozarts und Beethovens dar und nimmt einen Platz im Schaffen aller

romantischen Komponisten von Schubert bis Richard Strauss ein. In neuerer Zeit diente der Marsch zur Darstellung der Unmenschlichkeit der Menschen gegeneinander und „ernste“ Komponisten machen von dieser Kunstform fast nur im Rahmen groß angelegter Werke Gebrauch: zum Beispiel ist es nicht möglich, sich Mahler oder Shostakovich ohne den Marsch vorzustellen. Die augenblickliche Auffassung scheint zu sein, daß Beethovens Trauermärsche (in der „Eroica“-Sinfonie und in der Klaviersonate Opus 26) vollkommen achtbare Musik sind, aber daß seine *Zapfenstriche*, und sogar seine eigene Orchestration des Marsches Opus 26 leichthin abgelehnt werden können. Zugegebenermaßen ist Wagners *Trauermarsch* in der *Götterdämmerung* seinem *Kaisermarsch* qualitativ weit überlegen, aber der letztere kann gewiß einen Vergleich mit dem *Marsch Einzug der Gäste* aus dem *Tannhäuser* aushalten. Mozarts Märschen begegnen wir nur, wenn sie in größere Kassettenaufnahmen eingeschmuggelt werden obwohl sich niemand über die Märsche im *Figaro* und in der *Zauberflöte* beschwert. Mit der alleinigen Ausnahme eines vierhändigen Klavierstücks bekommt man Schuberts Märsche nie zu hören. Und doch hat es keine geschichtliche Betrachtung des musikalischen Schaffens der letzten fünf Jahrhunderte vermocht, zu übersehen, was für bedeutende Auswirkungen die Marschmusik auf alle Arten von Musik hatte, und wie der Marsch sogar alle anderen metrischen Schemata fast ganz in den Schatten gestellt hat bis zu dem Punkte, wo praktisch die gesamte moderne populäre Musik ihm sklavisch unterworfen ist.

Liszts Märsche haben nicht so sehr unter schlechter Kritik, als unter fehlender kritischer Beachtung gelitten. Wie Beethoven und Schubert vor ihm schrieb Liszt viele Stücke Gelegenheitsmusik, die er sowohl für Klavier, als auch für Orchester abfaßte, und die Mehrzahl seiner Märsche existiert in diesen beiden Arten der

Instrumentation und oft gleichzeitig in Fassungen für vierhändiges Klavier. Es läßt sich nicht sagen, ob der **Heroische Marsch im ungarischen Stil** zuerst als Klavier- oder als Orchesterversion geschrieben wurde. (Die ausgezeichnete Partitur für Orchester, eine von Liszts frühesten, bleibt weiterhin ungedruckt und wird in der Regel nicht in die Werkverzeichnisse aufgenommen, aber sie eignet sich dazu, den Mythos zu entkräften, daß Liszt Conradi oder Raff eher dazu brauchte, ihm Orchestrierung beizubringen, als ihm unter seiner Anweisung bei der Reinschrift von Partituren zu assistieren.) Dieses wirkungsvolle Musikstück wurde 1840 für den König von Portugal geschrieben und diente später als Grundlage für die symphonische Dichtung *Hungaria*.

Der *Seconde Marche hongroise*, unter welchem Titel der **Ungarische Sturmarsch** auch bekannt ist, wurde 1843 für Klavier veröffentlicht. Aber erst nach Fertigstellung der überarbeiteten Fassung dieses Stücks wandte sich Liszt einer Fassung für Orchester zu (mit einer Partie für Zimbal, die ohne erklälichen Grund in den meisten Schallplattenaufnahmen fehlt). Dies ist Musik von extravertiertem Charakter, die eine wunderbar kunstvolle alternative Koda enthält im Gegensatz zum konventionellen Text, der den Ausführungen für Orchester, bzw. für vierhändiges Klavier, stark gleicht.

Das gewöhnlich als **Goethe-Festmarsch** bekannte Musikstück ist der ernsteste und würdevollste der Märsche Liszts und weicht in seinem Trio sogar vom Vierertakt-Schema ab; auf jeden Fall wird dieser in der revidierten Fassung durch $\frac{3}{4}$ ersetzt. Liszt schrieb das Musikwerk für Klavier im Jahre 1849, aber deutete sogar in jener Erstfassung Teile der Instrumentation an. Partituren in der Handschrift Conradis und Ruffs sind erhalten geblieben, aber Liszt arbeitete 1857 sowohl die Orchester-, als auch die Klavierversion um und stellte die Fassung für vier Hände zur selben Zeit fertig. Er änderte

die Soloausführung nur in wenigen Einzelheiten ab und das Produkt ist die vorliegende, erstmalig um 1872 veröffentlichte Version.

Der **Zweite Festmarsch nach Motiven von Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha** (einem Vetter von Königin Victoria, dessen Oper *Tony* Liszt umspielte siehe Teil 6 dieser Serie und dessen Lied *Die Gräberinsel* er transkribierte) ist auch, besonders in seinem orchestralen Gewand, als *Coburger Festmarsch* bekannt. Die betreffenden Motive stammen aus der Oper *Diana von Solange* und der Autor dieser Zeilen muß eingestehen, daß er mit diesem Werk ganz und gar nicht vertraut ist. Aber der Marsch selber ist auf glückliche Weise konstruiert und klingt ganz wie echter Liszt.

Der **Marche héroïque** ist eine Transkription eines der vielen Musikwerke Liszts für Männerchor mit Klavierbegleitung, nämlich des *Arbeiterchors*. Dieser wurde kurz vor seiner Veröffentlichung im Jahre 1848 vom Druck zurückgezogen, da befürchtet wurde, daß er in dem damaligen revolutionären politischen Klima als aufrührerisch empfunden werden könne. Liszt schuf auch eine Fassung für vierhändiges Klavierspiel. Es war ausgerechnet Anton von Webern, der 1924 die Originalbegleitung des Chorwerks orchestrierte. Liszt fügte seiner Klavierfassung ein neues Mittelstück hinzu und ihr Anfang wird denen bekannt vorkommen, die darin die Koda des Tongedichts *Mazepa* erkennen.

Den **Huldigungsmarsch** komponierte Liszt für die Amtseinführung seines Freundes Prinz Carl Alexander. Raff brachte eine Partitur für Orchester hervor, welche Liszt 1857 überarbeitete, und die Klavierfassung erschien 1858 mit wenigen Abänderungen. Liszt kehrte zu der Melodie des Trios in seinem *Weimars Volklied* zurück einem Stück, das in vielen Instrumental- und Vokalfassungen existiert und das er mit Sicherheit als mögliche Hymne für das Fürstentum Sachsen-Weimar betrachtete.

Der **Ungarische Marsch zur Krönungsfeier am 8ten Juni 1867 in Ofen-Pest** kann gut als Beitrag zur ungarischen Königzeit jener Zeit geplant worden sein, wurde jedoch erst 1870 vollendet. Er erschien im darauffolgenden Jahr und zusätzlich auch in Fassungen für Orchester und Klavier zu vier Händen. Hier haben wir es mit einem straffen, ziemlich gewaltsamen Stück zu tun, dessen Tonalität ständig durch fortschreitenden Mittelton bedroht oder verändert wird. Das Trio ist jedoch viel besinnlicher und die Solofassung besitzt ein paar zusätzliche Verzerrungen, die das metrische Gleichmaß ins Stocken bringen.

Über die Ursprünge des **Siegesmarsch—Marche triomphale**, der erst vor sehr kurzer Zeit im Druck erschien, scheint nichts bekannt zu sein. Obgleich das MS deutlich ein Klavierwerk ist, erscheint das Stück dem Instrument nicht ganz angemessen, und möglicherweise plante Liszt orchestrale und vierhändige Fassungen. Aus stilistischen Gründen kann dieses undatierte Musikstück Liszts späteren Schaffensjahren lose zugeschrieben werden. Es mag sein, daß er nicht vorhatte, es zu veröffentlichen, jedenfalls nicht in seiner jetzigen Form.

Der **Ungarische Geschwindmarsch—Magyars gyors induló** ist ein wirklich sehr rascher Marsch, in dem es von typisch ungarischen Harmonien wimmelt. Liszt hat ihn zur Erfüllung eines von einem Verleger aus Szekszárd erhaltenen Auftrages für ein Album geschrieben.

Vom Fels zum Meer!—Deutscher Siegesmarsch scheint nicht zum Gedenken an einen besonderen geschichtlichen Anlaß entstanden zu sein. Dieser Marsch ist jedoch, sei es in seiner Klavier- oder Orchesterfassung, so fröhlich und energisch, daß er einen Vergleich mit jeder beliebigen Marschkomposition selbst eines Sousa ertragen könnte.

Wir können getrost gleich eingestehen, daß der

Bülow-Marsch (trotz seines lobenswerten Vorhabens, Liszts liebsten Dirigenten und ehemaligen Schwiegersohn für seine Erfolge mit dem Orchester von Meiningen zu ehren) nicht zu Liszts eindrucksvollsten Leistungen gehört. In seiner tonalen Ausdrucksweise gibt es viele interessante Stellen, aber einige Passagen stellen sich als sehr trocken heraus und bieten dem Hörer wenig Überraschungen. Ein zweites, liebenswerteres Thema, das an die harmonische Sprache des *Parsifal* anklingt, bringt Erleichterung, doch kann das erste Motiv kaum ein Thema genannt werden. Das Stück wurde von einem von Liszts Schülern orchestriert, doch lehnte Bülow giftig ab, es zu spielen. Den beiden von List selber fertiggestellten Versionen für vierhändiges Klavier und für zwei Klaviere zu acht Händen war im Laufe der Jahre kein besseres Los beschieden und die Solofassung wird auf ähnliche Art links liegengelassen. Unglücklicherweise könnte es sein, daß Liszt gelegentliche Anwendungen von Depression in Verbindung mit seiner zunehmenden Abhängigkeit vom Kognac gegen Ende seines Lebens trank er zwei Flaschen pro Tag etwas mit dem Mißerfolg dieses Werks zu tun haben.

Im Gegensatz dazu ist der 1859 anlässlich des hundertsten Jahrestages von Schillers Geburt komponierte **Künstlerfestzug** ein in jeder Hinsicht brillantes Musikstück und läßt sich mit dem zum selben Anlaß von

Meyerbeer komponierten (und von Liszt transkribierten siehe Teil 23 der vorliegenden Serie) Marsch sehr gut vergleichen. Das einprägsame Thema des Trios hat als Grundlage denselben musikalischen Stoff wie das zweite Thema aus Liszts Tondichtung *Die Ideale*, welches natürlich selbst durch Schillers gleichnamiges Gedicht inspiriert worden war. Liszt fertigte auch Orchester- und Duettversionen an und machte für die Ausgabe von 1883, die Sie in dieser Aufzeichnung hören, einige geringfügige Änderungen in der Klavierfassung.

Dieser Überblick über Liszts Märsche schließt mit einer der sieben vorhandenen Fassungen des **Rákóczi-Marsches** ab. Dieser ist vielleicht am besten aus dem Kontext der fünfzehnten *Rapsodie hongroise* bekannt. Die hier aufgezeichnete Fassung ist die Konzert-Transkription von Liszts kunstvollem, für Orchester komponiertem, Marsch und sie ist somit die längste der vorhandenen Ausführungen für Klavier. (Seine Fassung für Orchester wurde von Liszt außerdem auch für zwei Klaviere, für vierhändiges Klavierspiel und als vereinfachtes Klaviersolo transkribiert.) Liszts Hingabe an sein Thema und darüber hinaus an Ungarn werden nirgendwo deutlicher als in diesem zu voller sinfonischer Entfaltung gebrachten Werk.

LESLIE HOWARD © 1994
Übersetzung ANGELIKA MALBERT

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

LISZT *Dances and Marches*

COMPACT DISC 1 [70'05]

- 1 **Scherzo und Marsch** S177 (1851–4) [12'15]
- 2 **Petite Valse favorite** second version [3'38]
S212a (1842, revised 1843)[†]
- 3 **Mazurka brillante** S221 (1850) [4'37]
- 4 **Grand Galop chromatique** S219 [4'10]
(1838, and later additions)
- 5 **Galop (in A minor)** S218 (1846) [8'12]
- 6 **Festpolonaise** S230a (1876)[†] [4'06]
- 7 **Csárdás** S225/1 (1882) [1'28]
- 8 **Csárdás obstinée** S225/2 (1882) [3'12]
- 9 **Csárdás macabre** S224 [7'28]
(1881, and later additions)
- 10 **Mephisto Polka** S217 (1883) [4'29]
- 11 **Festvorspiel** S226 (1856) [4'27]
- 12 **Heroischer Marsch im ungarischem Stil** S231 (1840)
- 13 **Ungarischer Sturm marsch** [5'16]
second version, S524 (c1842, revised 1875)[†]

[†] FIRST RECORDINGS

LESLIE HOWARD piano

Recorded in St Martin's Church, East Woodhay, Berkshire, on 6 October 1992 (*Festvorspiel* and *Festpolonaise*) and 28–30 April 1993
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY, prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIV

Front illustration: *The Burial of the Sardine* (c1812–1819) by Francisco Goya (1746–1828)

COMPACT DISC 2 [76'08]

- 1 **Goethe-Festmarsch** second version, [10'12]
S521 (1849, revised 1857 & c1872)[†]
- 2 **Zweite Festmarsch nach Motiven von E H z S-C-G** S522 (1857)[†]
- 3 **Marche héroïque** S510 (by 1848)[†] [8'05]
- 4 **Huldigungsmarsch** S228 (1853–8) [5'56]
- 5 **Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest** S523 (1870)[†]
- 6 **Siegesmarsch** S233a (c1870?)[†] [3'46]
- 7 **Ungarischer Geschwindmarsch** [3'10]
S233 (1870)[†]
- 8 **Vom Fels zum Meer!** S229 (c1853–6)[†] [6'36]
- 9 **Bülow-Marsch** S230 (1883)[†] [5'12]
- 10 **Künstlerfestzug** S520 [9'08]
(by 1860, revised 1883)
- 11 **Rákóczi-Marsch nach der Orchesterbearbeitung** S244b/1 [10'48]
(from the orchestral version) (1863)[†]



Liszt

Pieces from

Christus and
St Elisabeth

Polonaises de
St Stanislaus
Salve Polonia

LESLIE
HOWARD

hyperion

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.



LISZT

THE RECENT REVIVAL OF INTEREST in Liszt's oratorios has been a welcome change from the well-nigh total neglect into which they had fallen. True, oratorio by and large is not the great staple of the repertoire it once was, and, with the exception of one or two favourites, very few works of this genre enjoy any real popularity today. It is probably a question of expense which keeps one-time regulars like Mendelssohn's *St Paul*, Dvořák's *St Ludmilla* or Gounod's *Mors et Vita* out of concert programmes, and in contrast with, say, the mighty library of oratorio vocal scores which Novello published a century ago, even the greatest works are rarities, and the recording industry has scarcely been able to fill the gaps.

Liszt's masses and oratorios were very important to him and were all composed with particular care and subject to intense self-criticism and reworking. The early success of the great orchestral *Mass for the Consecration of the Basilika at Esztergom* ('Graner-Messe') may have encouraged Liszt to complete *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, his first oratorio. The time to complete the work was at hand too, since Liszt had resigned his post at Weimar. Although Liszt refused to attend a production in 1883, the work was quite often given as an opera in the nineteenth century — it is certainly as close as Liszt ever came to completing an opera in his maturity — the work is organised rather like a set-number opera with solos, choruses and orchestral pieces, but bound together by a series of themes and their transformations. These themes, which Liszt quotes in the preface to the full score, act as leitmotifs in the drama. The first, which dominates the orchestral introduction and recurs in some form whenever Saint Elizabeth herself is involved, is a plainchant, 'Quasi stella matutina', copied for Liszt by Mihály Mosonyi from an old Hungarian ecclesiastical hymnal. The second, 'On the Life of St Elizabeth', which is heard at the beginning of the 'Interludium', is from the seventeenth-century collection *Lyra coelestis* of György Naray. The third, which is a Hungarian popular song given to Liszt by the violinist Reményi, appears in the central martial section of the 'Interludium'. The Saxon hymn 'Schönster Herr Jesu' is used as the lyrical melody in the 'Crusaders' March', while the fifth, a plainchant-derived group of three ascending notes (G, A, C) forms the basis of the main theme of that march, and is, in fact, the so-called 'Cross-motif' which recurs throughout Liszt's religious music, from the Esztergom Mass to the *Via Crucis*. The vocal score (which also used to be printed by Novello with a Liszt-approved English text) was prepared by Liszt himself.

As might be expected, the piano writing is beautifully organised, and the textures never sound like a crude representation of an orchestral score — a virtue familiar from Liszt's painstaking transcriptions of the Beethoven symphonies. And like those transcriptions, Liszt does not hesitate to substitute music which recreates the general effect sooner than the precise notes of the original — compare the Liszt piano part in the *St Elisabeth* vocal score with the no doubt more pedantically correct but absolutely unusable accompaniment provided in a recent Hungarian edition of the work. The first and third orchestral movements of the oratorio first appeared as piano pieces in their own right within the vocal score, and the second combines the

introduction to the third number of the oratorio with the March that concludes the first part. The pieces were issued separately, but for some reason they were not accorded a listing in the Searle catalogue of Liszt's works. Unfortunately, no version for piano solo of the 'Miracle of the Roses' section from the second number of the oratorio has come down to us, even though Liszt played it (improvised?) on more than one occasion. Like much of Liszt's large-scale religious works, the musical language of these pieces is gentle and restrained, the harmonies largely unchromatic, the lines long and the architecture noble.

The two enormous orchestral movements from the oratorio *Christus* also appeared first in Liszt's vocal score, but in the reissue he made some corrections and alternative suggestions which are incorporated in the *New Liszt Edition* and in this recording. *Christus* is a very different conception from *Saint Elisabeth* in its musico-dramatic structure. It is divided into three almost distinct sections — *Christmas Oratorio*, *After Epiphany* and *Passion and Resurrection*. There are movements based upon plainchants, others entirely freely composed. Some movements are for voices and organ only, others use the full orchestra, and the last two movements of the first part — for orchestra alone — are like orchestral pictures of the early life of Jesus. Most commentators agree that *Christus* as a whole contains, along with the Piano Sonata and the *Faust-Symphonie*, the best of Liszt's music. The two orchestral sections may not represent the highest point of the whole oratorio — surely the Passion music does that — but they are nonetheless particularly moving evocations of the shepherds and their pipes, and of the Wise Men following the star. Both movements have an almost Schubertian suspension of time to them. The shepherds' pipes begin carolling in a regular 6/8 before the shepherds themselves — in something reminiscent of a choral undulating between 3/4 and 2/4 — join in. A central hymn-like theme completes the material and all three themes weave in an out, leading to a jubilant outburst of the pastoral opening theme before the recapitulation. The march of the kings begins in an uncomplicated, almost playful mood, but at the moment when they see the star and follow it the mood is transformed, and one of Liszt's most inspired melodies raises the music to quite another level. An adagio section symbolises the offerings of gold, frankincense and myrrh, and the kings' joy finally becomes uncontainable and the tempo increases to a splendid display of justifiable rhetoric. It is sad to have to report that most orchestral performances of this movement on record miss this mighty transformation of mood and pace altogether.

Saint Elisabeth of Hungary was certainly an obvious choice for Liszt. So too was the life of Jesus for a man who, whatever his personal and public shortcomings, has to be credited with the sincerest religious devotion. The life of the Polish saint Stanislaus seems to have been taken up partly to please the Polish Princess to Sayn-Wittgenstein and, apart from the three pieces recorded here and a setting of Psalm 129, 'De profundis', never developed into the finished oratorio, even though Liszt worked on it intermittently for a dozen years (between 1873 and 1885). From the inclusion of the earlier 'Salve Polonia' as an interlude, and from the use of some of the same material in the second of the Polonaises, it seems that Liszt was going to use

national melodies to bind the work together in the same way that he employed them in *St Elisabeth*, but the setting of 'De profundis' is a stark and serious affair akin to the style of the late piano pieces, and it is hard to see how the elements might have fused together. In any event, Liszt published *Salve Polonia* in versions for orchestra, piano and piano duet in 1884, and the Psalm appeared in one version in 1883, so he may have known for a long time that he would not finish the oratorio. The rest remained in his desk, but the two Polonaises were complete in versions for solo piano — it cannot be said that they are transcriptions in the sense that there is no orchestral version of them extant — so their only place is amongst the bone fide works for piano, remembering the while that Liszt never revised them for publication.

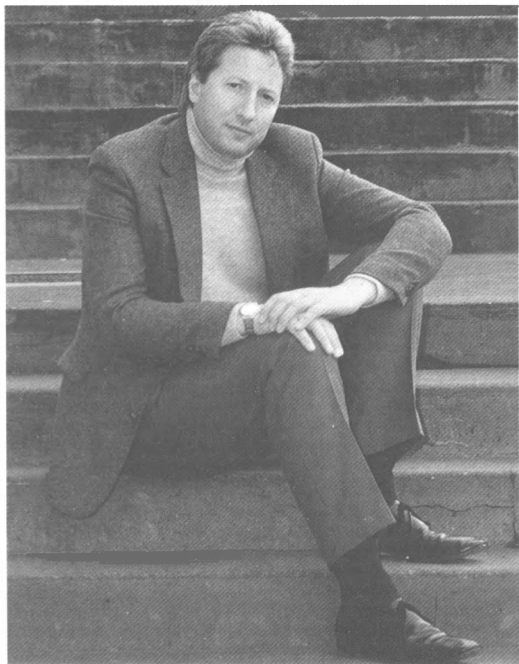
The first Polonaise is a dark piece, harking back in some ways to such forerunners as Chopin's C minor Polonaise and Liszt's *Polonaise melancolique*, and by the end even the metre, let alone the rhythm, of the dance is quite removed in a mystical rocking of simple chords. By contrast, the second Polonaise is thoroughly festive, breaking into a Polish revolutionary song 'Dabrowski-Mazurek' at the coda. This song also generates the second part of *Salve Polonia*, while the first section of that work, full of portents of Liszt's late music, varies another famous Polish patriotic-religious song 'O Lord who has guarded Poland' around a tranquil and harmonically daring development of it — superscribed with a quotation from Psalm 83 (84 in the Authorised Version): "Yea, the sparrow hath found an house, and the swallow a nest for herself, where she may lay her young, even thine altars, O Lord of hosts".



LESLIE HOWARD

British pianist Leslie Howard was born in Australia, has lived in London since 1972, and in 1991 celebrates the twenty-fifth season of an international recital, concerto and chamber music career which has taken him all over the world. With many distinctions as pianist, composer, and musicologist, Howard maintains a vast repertoire which includes over eighty concertos and specialities such as the rare Russian literature and the complete piano works of Beethoven and Liszt. His dedication to the music of Liszt has been recognised by many accolades, including the Hungarian Government's Ferenc Liszt Medal of Honour. Leslie Howard succeeded the late Louis Kentner as President of the British Liszt Society where, in conjunction with the present series of recordings, he has devoted much effort to the dissemination of Liszt's music, and to the elimination of the discrimination born of ignorance that has often been raised against the Hungarian master.

Leslie Howard's most important recording achievement is the continuing series of the complete piano music of Liszt for Hyperion, listed below. In Budapest, in 1989, he was awarded the Grand Prix du Disque of the Hungarian Liszt Society for his recording of the Ballades, Legends and Polonaises (Volume 2), and Volumes 5 and 6 were similarly honoured in 1991.



LESLIE HOWARD

Volume 1 – THE COMPLETE WALTZES

Four Mephisto Waltzes, Valse oubliées, Valse de Bravoure, Valse-Improptu, Valse Mélancolique etc
Compact Disc CDA66201 Cassette KA66201

Volume 2 – BALLADES, LEGENDS, POLONAISES

(and Berceuse, Improptu, Klavierstück in A flat)

Compact Disc CDA66301 Cassette KA66301
LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1989

Volume 3 – ‘BACH’ FANTASIA AND FUGUE, VARIATIONS, ‘WEINEN KLAGEN’

(and Trois Odes Funébres, Grosses Konzertsolo)

Compact Disc CDA66302 Cassette KA66302

Volume 4 – TRANSCENDENTAL STUDIES

(and Adagio in C; Mariotte; Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand)

Compact Disc CDA66357 Cassette KA66357

Volume 5 – SAINT-SAËNS, CHOPIN AND BERLIOZ TRANSCRIPTIONS

Compact Disc CDA66346

Volume 6 – LISZT AT THE OPERA

(Operatic Fantasies, Paraphrases and Transcriptions from Weber, Handel, Mozart, Verdi, Glinka, Tchaikovsky, Berlioz,
Gounod, Donizetti, Wagner, Meyerbeer, Bellini, Auber)

2 Compact Discs CDA66371/2

Volume 7 – HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES

and other music inspired by sacred texts

2 Compact Discs CDA66421/2

Volume 8 – WEIHNACHTSBAUM; VIA CRUCIS

Compact Disc CDA66388

Volume 9 – SONATA; CONSOLATIONS; ELEGIES; GRETCHEN; TOTENTANZ

Compact Disc CDA66429 Cassette KA66429

Volume 10 – HEXAMÉRON; UN PORTRAIT EN MUSIQUE; SYMPHONIE FANTASTIQUE

Compact Disc CDA66433

Volume 11 – THE LATE PIECES

Compact Disc CDA66445

Volume 12 – 3ÈME ANNÉE DE PÈLERINAGE; HISTORICAL HUNGARIAN PORTRAITS

and Five Hungarian Folksongs, Puszta Wehmuth, Ungarns Gott

Compact Disc CDA66448

Volume 13 – A LA CHAPELLE SIXTINE; BACH TRANSCRIPTIONS

Compact Disc CDA66438

If you are interested in further information about the music of Liszt please write to the Liszt Society at
135, Stevenage Road, Fulham, London, SW6 6PB.

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on
the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9
1AX, England, and we will be pleased to send you one free of charge.

Liszt

MUSIQUE COMPLETE POUR PIANO SOLO – VOLUME 14

Passages pour piano extraits des oratorios *St Elisabeth, Christus et St Stanislaus*

LE RÉCENT RENOUVEAU D'INTÉRÊT pour les oratorios de Liszt est un changement bienvenu après l'abandon presque total dont ils avaient souffert. Il faut bien dire que l'oratorio n'est plus, en général, la base du répertoire qu'il fut autrefois, et à part un ou deux particulièrement aimés, très peu d'ouvrages de ce genre sont populaires de nos jours. Il est probable que c'est une question de frais qui empêche des oeuvres comme le *Saint Paul* de Mendelssohn, la *Sainte Ludmilla* de Dvořák ou le *Mors et Vita* de Gounod de figurer maintenant sur les programmes de concert, où ils apparaissent régulièrement autrefois, et par contraste avec, par exemple, la considérable collection de partitions vocales d'oratorios publiée par Novello il y a un siècle, même les plus grandes oeuvres sont maintenant des raretés, et les studios d'enregistrement ont grand peine à combler les vides.

Ses messes et oratorios avaient une grande importance pour Liszt et il les composait tous avec le plus grand soin et les travaillait et retravaillait en leur appliquant sa plus sévère critique. Le rapide succès de la *Grande Messe symphonique pour la consécration de la Basilique à Esztergom* ('Messe de Gran') peut avoir encouragé Liszt à terminer *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, qui est son premier oratorio. Liszt avait aussi le temps de le faire, puisqu'il venait de démissionner de son poste à Weimar. Bien qu'il ait refusé d'assister à une production de cette oeuvre en 1883, celle-ci fut très souvent jouée comme un opéra au dix-neuvième siècle — c'est certainement l'oeuvre où Liszt fut le plus près d'achever un opéra dans sa maturité. Elle est organisée un peu comme un opéra à parties déterminées, avec des solos, des chœurs et des passages symphoniques, mais ils sont joints les uns aux autres par une série de thèmes et leurs transformations. Ces thèmes, que Liszt mentionne dans la préface à la partition entière, servent de leitmotiv au drame. Le premier, qui domine l'introduction symphonique et réapparaît sous une forme ou une autre chaque fois qu'il est fait allusion à Sainte Elisabeth elle-même, est un plain-chant, 'Quasi stella matutina', que Mihaly Mosonyi avait copié pour Liszt sur un vieux livre de cantiques hongrois. Le second, 'Sur la vie de Sainte Elisabeth' que l'on entend au début de 'l'Interludium' date du dix-septième siècle, de la collection *Lyra coelestis* de György Naray. Le troisième, un chant populaire hongrois donné à Liszt par le violoniste Reményi, apparaît dans la section martiale centrale de 'l'Interludium'. Le cantique saxon 'Schönster Herr Jesu' sert de mélodie lyrique dans la 'Marche des Croisés', et le cinquième, un groupe de trois notes ascendantes (sol, la, do) dérivé de plain-chant, forme la base du thème principal de cette marche, et, en fait, est le soi-disant 'motif croisé' qui se retrouve à travers toute la musique religieuse de Liszt, de la 'Messe de Gran' à la *Via Crucis*. Liszt avait préparé lui-même la partition vocale

(que Novello imprimait aussi avec un texte anglais approuvé par Liszt).

Comme on peut s'y attendre, l'écriture de la musique pour piano est organisée à la perfection, et les tessitures ne paraissent jamais être une représentation rudimentaire d'une partition symphonique — qualité à laquelle Liszt nous a habitués avec ses transcriptions soigneuses des symphonies de Beethoven. Et de même que dans ces transcriptions, Liszt n'hésite pas à substituer aux notes précises de l'original une musique qui recrée l'effet général. Comparez par exemple la partie pour piano de Liszt dans la partition vocale de *Sainte Elisabeth* avec l'accompagnement offert dans une récente édition hongroise de cette oeuvre. Ce dernier est sans aucun doute plus correct à strictement parler, mais il est aussi absolument inutilisable. Les premier et troisième mouvements symphoniques de l'oratorio parurent d'abord comme des morceaux pour piano de plein droit dans la partition vocale, et le second combine l'introduction du troisième passage de l'oratorio à la Marche qui en finit la première partie. Les morceaux parurent séparément, mais pour une raison ou une autre, ils ne furent pas inclus dans la liste du catalogue Searle des oeuvres de Liszt. Malheureusement, aucune version pour piano solo ne nous est parvenue de la section du 'Miracle des Roses', dans le second passage de l'oratorio, bien que Liszt l'ait jouée (improvisée?) bien plus d'une fois. Comme la plus grande partie des oeuvres religieuses importantes de Liszt, le langage musical de ces morceaux est modéré et réservé, les harmonies sont dans une large mesure non chromatiques, les lignes sont longues et l'architecture noble.

Les deux énormes mouvements symphoniques de l'oratorio *Christus* parurent aussi d'abord dans la partition vocale de Liszt, mais dans la ré-édition, il apporta quelques corrections et suggéra quelques alternatives qui sont incluses dans la Nouvelle Edition de Liszt et dans cet enregistrement. Par sa structure musico-dramatique, *Christus* est de conception très différente de celle de *Sainte Elisabeth*. Il se divise en trois sections presque distinctes — 'Oratorio de Noël', 'Après l'Épiphanie' et 'Passion et Résurrection'. Certains mouvements sont basés sur des plain-chants, d'autres sont de composition libre. Il y a des mouvements pour voix et orgue seulement, d'autres utilisent l'orchestre entier, et les deux derniers mouvements de la première partie — pour orchestre seul — sont comme des tableaux symphoniques de la première partie de la vie de Jésus. La plupart des commentateurs s'accordent pour penser que dans l'ensemble, la meilleure musique de Liszt se trouve, conjointement avec la Sonate pour piano et la *Faust Sinfonie*, dans *Christus*. Il se peut que les deux sections symphoniques ne représentent pas l'apogée de l'oratorio tout entier — car c'est sans aucun doute la musique de la Passion qui le fait — mais ce sont néanmoins des évocations particulièrement émouvantes des bergers avec leurs pipeaux et des Rois mages suivant l'Étoile. Les deux mouvements ont aussi une qualité presque schubertienne de temps suspendu. Les pipeaux des bergers commencent leur chant joyeux sur un 6/8 régulier avant d'être rejoints par les bergers eux-mêmes — dans quelque chose qui rappelle un chœur oscillant entre 3/4 et 2/4. Un thème central de cantique complète le matériau et les trois thèmes s'y fauflent, menant à une joyeuse explosion du thème pastoral du début avant la récapitulation. La marche des Rois commence d'une façon simple, presque

espègle, mais à partir du moment où ils voient l'Étoile et la suivent, l'humeur change et l'une des mélodies les plus inspirées de Liszt transporte la musique sur un plan tout à fait différent. Une section adagio symbolise les offrandes d'or, d'encens et de myrrhe jusqu'à ce que finalement la joie des Rois ne puisse plus être contenue et le tempo augmente jusqu'à un splendide déploiement d'éloquence justifiable. Il est navrant d'avoir à dire que la plupart des enregistrements des représentations symphoniques de ce mouvement n'expriment pas cette puissante transformation d'humeur et de rythme.

Le choix de Sainte Elisabeth de Hongrie était certainement évident pour Liszt. Il en était de même en ce qui concerne la vie de Jésus pour un homme à qui, quels qu'aient pu être ses défauts personnels ou publics, on ne peut que reconnaître la dévotion religieuse la plus sincère. La vie du polonais Saint Stanislas semble avoir été adoptée pour plaire à la Princesse polonaise zu Sayn-Wittgenstein, et à part les trois morceaux enregistrés ici et une mise en musique du Psaume 129, 'De Profundis', ne devint jamais un oratorio complet, bien que Liszt y ait travaillé de façon intermittente pendant une douzaine d'années (entre 1873 et 1885). Si l'on en juge par l'inclusion de *Salve Polonia* composée bien plus tôt en interlude et par l'utilisation d'une partie du même matériau dans la seconde des Polonaises, il semble que l'intention de Liszt était de se servir de mélodies nationales pour lier tous les passages ensemble, de la même façon qu'il avait employée dans *St Elisabeth*; mais la mise en musique de 'De Profundis' est une affaire austère et sérieuse, qui se rapproche du style des derniers morceaux pour piano et il est difficile de voir comment tous ces éléments auraient pu s'unifier. De toute façon, Liszt publia *Salve Polonia* en versions pour orchestre, piano et piano à quatre mains en 1884, et une version du Psaume parut en 1883. Il devait donc savoir depuis longtemps qu'il ne finirait pas l'oratorio. Le reste demeura dans son bureau, mais les deux Polonaises étaient complètes en versions pour piano solo — on ne peut pas dire que ce sont des transcriptions puisqu'il n'existe pas de versions symphoniques — et leur seule place est donc parmi les oeuvres authentiques pour piano, tout en se rappelant que Liszt ne les a jamais révisées en vue de publication.

La première Polonaise est un morceau sombre, revenant en quelque sorte sur de tels précurseurs que la Polonaise en ut mineur de Chopin et la *Polonaise mélancolique* de Liszt, et vers la fin, même le mètre, sans parler du rythme, de la danse est tout à fait effacé par un bercement mystique de simples accords. Par contraste, la seconde Polonaise est entièrement festive, se lançant dans un chant révolutionnaire polonais 'DabrowskiMazurek' dans la coda. Ce chant produit aussi la seconde partie de *Salve Polonia*, tandis que la première section de cet ouvrage, plein de présages sur la musique à venir de Liszt, fait glisser des variations d'un autre célèbre chant religieux-patriotique polonais 'O Seigneur, qui as protégé la Pologne' autour d'un développement tranquille et harmoniquement audacieux de cet air — avec en suscription une citation du Psaume 83 (84 dans la Bible de 1611): "Le passereau même trouve une maison, et l'hirondelle un nid où elle dépose ses petits . . . Tes autels, Éternel des Armées!"

LESLIE HOWARD
Traduction ALAIN MIDOUX

LESLIE HOWARD

La carrière internationale de Leslie Howard — récitals, concertos et musique de chambre — l'a mené dans le monde entier, avec un vaste répertoire qui comprend plus de quatre-vingt concertos et des spécialités comme la musique russe rarement jouée et les intégrales de l'oeuvre pour piano de Beethoven et de Liszt. Le gouvernement hongrois a reconnu son dévouement à la musique de Liszt en lui remettant le 22 octobre 1986 — date du 175ème anniversaire de la naissance de Liszt, et également année du centenaire de sa mort — la médaille d'honneur Franz Liszt. A Londres en 1988, Leslie Howard a été désigné pour succéder à Louis Kentner comme président de la Société Liszt britannique, et à Budapest en 1989, la Société Liszt hongroise lui a décerné son Grand Prix du Disque pour son enregistrement des Ballades, Légendes et Polonaises.

L'entreprise la plus notable de Leslie Howard dans le domaine de l'enregistrement est la série en cours pour Hyperion de l'intégrale de l'oeuvre pour piano de Liszt.



Si vous aimez ce disque, vous désirerez peut-être vous procurer un catalogue contenant la liste des nombreuses autres oeuvres mises à votre disposition par les marques Hyperion et Helios. En ce cas, veuillez écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, et nous serons heureux de vous en envoyer un gratuitement.

Liszt

Klavierwerke – Teil 14

DIE KÜRZLICH ERFOLGTE NEUBELEBUNG DES INTERESSES an Liszts Oratorien kommt als willkommene Abwechslung nach der praktisch vollständigen Vernachlässigung, der sie anheimgefallen waren. Gewiß ist das Oratorium im großen und ganzen nicht mehr die Stütze des Repertoires, die es einmal war, und mit Ausnahme von ein bis zwei Favoriten erfreuen sich heutzutage nur sehr wenige Werke dieses Genres echter Beliebtheit. Es ist vermutlich die Kostenfrage, die ehemals allbekannte Kompositionen wie Mendelssohns *Paulus*, Dvořáks *Ludmilla* oder Gounods *Mors et Vita* aus den Konzertprogrammen verbannt hat. Selbst die bedeutendsten Werke sind, beispielsweise im Vergleich zur gigantischen Publikationsreihe mit Gesangspartituren von Oratorien, die Novello vor einem Jahrhundert herausgab, zur Seltenheit geworden, und die Plattenindustrie hat sich kaum in der Lage gesehen, die Lücken zu füllen.

Liszts Messen und Oratorien waren ihm persönlich sehr wichtig und wurden alle mit besonderer Sorgfalt komponiert und intensiver Selbstkritik und Überarbeitung unterzogen. Der frühe Erfolg der großen Orchestermesse zur Einweihung der Basilika in Gran ('Graner Messe') könnte Liszt ermutigt haben, *Die Legende von der heiligen Elisabeth* zu schaffen, sein erstes Oratorium. Außerdem war die Zeit vorhanden, dieses Werk zu vollenden, denn Liszt hatte seinen Posten in Weimar aufgegeben. Obwohl sich Liszt weigerte, eine Bühnenszenierung im Jahr 1883 zu besuchen, wurde das Oratorium im 19. Jahrhundert häufig als Oper dargeboten. Es ist unter den Werken von Liszts Reifezeit mit Sicherheit dasjenige, das einer Oper am nächsten kommt — sein Aufbau gleicht einer Oper mit feststehenden Nummern, d.h. Soli, Chören und Orchesterpassagen, allerdings untereinander verbunden durch eine Serie von Themen und deren Abwandlungen. Diese Themen, die Liszt im Vorwort der vollständigen Partitur anführt, dienen als Leitmotive des Dramas. Das erste, das die Orchesterintroduktion beherrscht und in der einen oder anderen Form jedesmal aufscheint, wenn es um die heilige Elisabeth selbst geht, ist ein Choral auf die Worte 'Quasi stella matutina', den Mihaly Mosonyi für Liszt aus einem alten ungarischen Kirchengesangsbuch herauskopierte. Das zweite Thema, mit dem das Leben der heiligen Elisabeth bezeichnet wird und das zu Beginn des 'Interludiums' zu hören ist, entstammt der Sammlung *Lyra coelestis* von György Naray aus dem 17. Jahrhundert. Das dritte Thema, ein populäres ungarisches Lied, das Liszt von dem Violinisten Reményi überlassen wurde, tritt im kriegerischen Mittelteil des 'Interludiums' auf. Die sächsische Hymne 'Schönster Herr Jesu' dient im 'Marsch der Kreuzfahrer' als lyrische Melodie, während das fünfte Thema, eine choralartige Gruppierung dreier ansteigender Noten (G, A, C), als Grundlage des Hauptthemas dieses Marsches erscheint. Es handelt sich dabei um das sogenannte 'Kreuz-Motiv', das in Liszts sakraler Musik von der Graner Messe bis zur *Via Crucis* immer wieder auftritt. Die Gesangspartitur (die ehemals auch bei Novello mit einem von Liszt genehmigten englischen Text erschien) wurde von Liszt persönlich erstellt.

Wie zu erwarten, ist der Klavierauszug wunderschön angelegt und klingt nie wie die bloße Wiedergabe einer Orchesterpartitur — eine Tugend, die von Liszts gewissenhaften Transkriptionen der Beethoven-Sinfonien her vertraut ist. Wie bei diesen Transkriptionen zögert Liszt auch hier nicht, stellvertretend Musik einzusetzen, die eher den Gesamteindruck als die genaue Notenfolge es Originals nachempfunden — man vergleiche nur Liszts Klavierpart in der Gesangspartitur der *Heiligen Elisabeth* mit der zweifellos pedantisch korrekteren, aber absolut unbrauchbaren Begleitung, die in einer neueren ungarischen Ausgabe des Werks mitgeliefert wird. Das erste und dritte Orchesterstück des Oratoriums traten in der erwähnten Gesangspartitur zum ersten Mal als eigenständige Klavierstücke auf, und das zweite Stück verbindet die Introduction zum dritten Nummer des Oratoriums mit dem Marsch, der den ersten Teil beschließt. Die Stücke wurden getrennt veröffentlicht, aber aus irgendeinem Grund nicht in Searles Katalog der Werke Liszts aufgeführt. Leider ist uns keine Soloklaviersversion des 'Rosenwunders' aus der zweiten Nummer des Oratoriums überliefert, obwohl Liszt selbst es mehrmals (improvisierend?) gespielt hat. Wie bei vielen von Liszts großangelegten Sakralwerken ist der musikalische Ausdruck dieser Stücke sanft und zurückhaltend, die Harmonik weitgehend frei von Chromatik; die Linien sind lang, der Gesamteindruck ist erhaben.

Die zwei umfänglichen Orchestersätze aus dem *Christus-Oratorium* traten ebenfalls in Liszts Gesangspartitur zum ersten Mal in Erscheinung; allerdings nahm er für die zweite Ausgabe einige Korrekturen vor und machte Alternativvorschläge, die in der Neuen Liszt-Ausgabe und in dieser Aufnahme berücksichtigt wurden. *Christus* ist musikalisch-dramatisch ganz anders aufgebaut als die *Heilige Elisabeth*. Das Werk ist in drei recht stark ausgeprägte Abschnitte unterteilt Weihnachtsoratorium, Nach Epiphania und Passion und Auferstehung. Einige Passagen beruhen auf Chorälen, andere sind völlig frei komponiert; einige beschränken sich auf Gesang und Orgel, andere nutzen das ganze Orchester, und die — rein orchestralen — letzten zwei Sätze des ersten Abschnitts sind quasi Orchestergemälde des frühen Lebens Jesu Christi. Die meisten Kommentatoren sind sich darüber einig, daß *Christus* insgesamt neben der Klaviersonate und der *Faust-Sinfonie* das Beste aus Liszts Musikschaffen enthält. Die beiden Orchesterstücke mögen nicht den Höhepunkt des ganzen Oratoriums darstellen — das ist gewiß der Passionsmusik vorbehalten — beschwören jedoch auf besonders ergreifende Art die Hirten mit ihren Flöten herauf, und die Weisen aus dem Morgenland, die dem Stern folgen. Beide Sätze haben eine metrische Spannung an sich, die fast an Schubert heranreicht. Die Hirtenflöten fangen im regelmäßigen 6/8-Takt zu spielen an, ehe die Hirten — mit einer Art Choral, der zwischen 3/4 und 2/4 hin- und herwogt — selbst mit einstimmen. Ein zentrales hymnisches Thema ergänzt das musikalische Material, und alle drei Themen erklingen und verklängen, bis es vor der Reprise zu einem jubelierenden Ausbruch des pastoralen Themas der Eröffnung kommt. Der Marsch der Heiligen Drei Könige beginnt in unkomplizierter, nahezu spielerischer Atmosphäre, doch wandelt sich diese Stimmung in dem Augenblick, da sie den Stern erblicken und ihm folgen, und eine von Liszts erlauchtesten Melodien hebt die Musik auf ein ganz anderes

Niveau. Ein Adagio-Abschnitt versinnbildlicht die Darreichung von Gold, Weihrauch und Myrrhe, aber am Ende läßt sich die Freude der Könige nicht mehr bezähmen, und das Tempo steigert sich zu einem eindrucksvollen, durchaus passenden Wortschwall. Es ist bedauerlich, daß die meisten Aufzeichnungen von Orchesterdarbietungen dieser Passage den gewaltigen Wandel von Stimmung und Tempo ganz vermissen lassen.

Die Legende von der heiliggesprochenen ungarischen Landgräfin Elisabeth war für Liszt mit Sicherheit ein naheliegendes Thema. Ebenso bedeutsam war das Leben Jesu für einen Mann, dem bei allen privaten und öffentlich gewordenen Mängeln seiner Person ernsthafte Religiosität zugestanden werden muß. Dagegen hat er sich mit dem Leben des polnischen Heiligen Stanislaus wohl teilweise der polnischen Fürstin zu Sayn-Wittgenstein zuliebe befaßt. Aus diesem Thema ging jedoch, von den drei vorliegenden Stücken und einer Vertonung des 129. Psalms 'De profundis' abgesehen, nie ein vollständiges Oratorium hervor. Allerdings arbeitete Liszt mit Unterbrechungen zwölf Jahre daran (zwischen 1873 und 1885). Die Einbeziehung des früher komponierten *Salve Polonia* als Zwischenspiel und der Einsatz eben dieses Materials in der zweiten Polonaise lassen darauf schließen, daß Liszt nationale Weisen zu verwenden gedachte, um dem Werk in gleicher Weise Zusammenhalt zu verleihen wie bei der *Heiligen Elisabeth*. Doch die Vertonung des 'De profundis' ist eine unerbittlich strenge Angelegenheit, die sich stilistisch an die späten Klavierstücke anlehnt, und es ist kaum vorstellbar, wie man diese Elemente hätte verschmelzen können. Jedenfalls veröffentlichte Liszt *Salve Polonia* 1883 in Fassungen für Orchester, Klavier und Klavier vierhändig. Das könnte heißen, daß er sich längst darüber im klaren war, daß er das Oratorium nie vollenden würde. Die übrigen Teile wurden beiseitegelegt, aber die zwei Polonaisen lagen als Version für Soloklavier fertig vor — man kann sie insofern nicht als Transkriptionen bezeichnen, als von ihnen keine Orchestervorlage erhalten ist. Darum haben sie Anspruch auf einen Platz unter den echten Klavierwerken Liszts, mit dem Vorbehalt, daß Liszt sie nie selbst zur Veröffentlichung bearbeitet hat.

Die erste Polonaise ist ein düsteres Stück, das in gewisser Hinsicht an Vorläufer wie Chopins c-Moll-Polonaise und Liszts eigene *Polonaise melancolique* gemahnt, und gegen Ende wirkt selbst das Metrum, vom Rhythmus des Tanzes ganz zu schweigen, im mystischen Wiegen schlichter Akkorde weit entrückt. Im Gegensatz dazu ist die zweite Polonaise ganz und gar festlich und bricht bei der Coda sogar in ein polnisches Revolutionslied mit dem Titel 'Dabrowski-Mazurek' aus. Aus diesem Lied geht übrigens auch der zweite Teil von *Salve Polonia* hervor, während der erste Teil des Werks, das in vieler Hinsicht bereits auf Liszts späte Musik verweist, ein weiteres berühmtes patriotisch-religiöses Lied aus Polen mit dem Titel 'O Herr, der du Polen hast geschützt' variiert, das einer ruhigen und harmonisch kühnen Durchführung unterzogen wird. Darüber steht ein Zitat aus dem 84. Psalm: 'Denn der Vogel hat ein Haus gefunden und die Schwalbe ihr Nest, da sie Junge hecken: deine Altäre, Herr Zebaoth, mein König und mein Gott.'

LESLIE HOWARD, 1991
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

LESLIE HOWARD

Leslie Howards internationale Solo-, Konzert- und Kammermusikkarriere hat ihn in alle Welt geführt, mit einem umfangreichen Repertoire von über 80 Konzerten und Spezialitäten, darunter selten gespielte russische Werke sowie das vollständige Klavierwerk von Beethoven und Liszt. Sein Engagement für die Musik von Liszt wurde am 22. Oktober 1986 — Liszts 175. Geburtstag, der in sein hundertstes Todesjahr fiel — von der ungarischen Regierung mit der Verleihung der Ferenc-Liszt-Ehrenmedaille gewürdigt. 1988 wurde Leslie Howard in London als Nachfolger des verstorbenen Louis Kentner zum Präsidenten der British Liszt Society ernannt, und 1989 wurde Howard für seine Aufnahme der Balladen, Legenden und Polonaisen in Budapest der Grand Prix du Disque der Ungarischen Liszt-Gesellschaft verliehen.

Leslie Howards bedeutendste Leistung im Aufnahmebereich ist die fortlaufende Serie für Hyperion mit dem vollständigen Klavierwerk Liszts.



Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der Serien 'Hyperion' und 'Helios'. Bitte schreiben Sie an Koch Records GmbH, Hermann Schmidt Strasse 10, D-8000 München, Deutschland, oder Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog.

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – VOLUME 14

piano pieces from the oratorios
St Elisabeth, Christus & St Stanislaus

THREE PIECES FROM 'DIE LEGENDE VON DER HEILIGEN ELISABETH' S2

- | | | |
|---|-----------------------------------|--------|
| 1 | Orchestral Introduction (1857-62) | [6'58] |
| 2 | Crusaders' March (1857-62) | [6'46] |
| 3 | Interludium (1857-62) | [7'21] |

TWO ORCHESTRAL MOVEMENTS FROM THE ORATORIO 'CHRISTUS' S3

- | | | |
|---|--|---------|
| 4 | Shepherds' Song at the Manger (1862-6) | [10'45] |
| 5 | The Three Holy Kings – March (1862-6) | [10'48] |

TWO POLONAISES FROM THE ORATORIO 'ST STANISLAUS' S688

- | | | |
|---|-------------------------------|--------|
| 6 | Polonaise I S519 no 1 (1875) | [5'32] |
| 7 | Polonaise II S519 no 2 (1875) | [8'03] |

INTERLUDIUM FROM THE ORATORIO 'ST STANISLAUS' S688

- | | | |
|---|---------------------------|---------|
| 8 | Salve Polonia S518 (1863) | [15'47] |
|---|---------------------------|---------|

LESLIE HOWARD

Steinway piano

Recorded on 26, 27, 28 April 1990

Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON

Recording Producer TRYGG TRYGGVASON

Design TERRY SHANNON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *Saint Elisabeth, Queen of Hungary, gives clothes to the poor.*
 Cologne School, end of 14th century. Rheinisches Bildarchiv Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



LISZT

Liebesträume

and other song
transcriptions

LESLIE HOWARD

hyperion

IT IS PROBABLY ONLY JUST that the best known work of the greatest transcriber in the history of Western music should be a transcription, but fortunate, at least, that it should be a transcription of one of his own works. The third of the *Liebesträume*, often quite erroneously entitled '*Liebstraum* No 3' (the plural applies to each piece), is one of the world's most treasured melodies, and it has been the piano transcription, rather than the equally splendid original song, that has claimed a permanent place on the short-list of best love-inspired themes. But all three pieces are characterised by generous melodic lines, and they work very well as a group—as do the original songs. Each piece bears the title 'Notturmo', and the subtitle—the song title, in fact—and the full text of the song follow. As a triptych, the *Liebesträume* invite comparison with the three settings of Petrarch sonnets, which also became better known as piano pieces. (In this series of recordings those transcriptions will appear in due course in both versions.) For the German songs, however, Liszt used two different poets: Ludwig Uhland's *Hobe Liebe* speaks of the heaven on earth that has come from being drunk in the arms of love, and his *Seliger Tod* (the piece has often been known by the poem's first line: 'Gestorben wer ich') makes the conceit of love being a happy death awakened by a kiss, while Ferdinand Freiligrath's *O Lieb!* enjoins us to love whilst we may, for love lost is miserable. (There is an earlier piano piece based on the second of these songs which will appear later in this series, and a later echo of it in the second of the Meyendorff *Klavierstücke*, which has already been recorded on volume 11: Late Pieces.)

The two Liszt Songbooks contain twelve of his early songs in very straightforward transcriptions, in the sense that the music basically follows the original song bar-for-bar, with a certain amount of cadential licence but without the addition of extended variation. Liszt makes every effort

to preserve all of the character, if not the actual text, of the original accompaniment, and he adds the vocal line to the texture, often distributed between the two hands and sometimes doubled at the octave. All of these transcriptions are rarities, largely due to Liszt's acute self-criticism in the matter of his songs. All six of the transcriptions in the first book follow upon an issue in one volume of the six original songs. But Liszt withdrew the songs and revised them, and allowed the transcriptions to fade away because they no longer represented his attitude to the poems. Eventually he made a transcription of the revised setting of Heine's *Die Lorelei* which was for a time rather popular, but the others remained in only the one-piano version. The second book suffered a worse fate: all six transcriptions remained in manuscript. Four of the songs later underwent revision. The transcriptions were believed lost for many years, although they were tantalisingly mentioned in a few catalogues, and it was not until the excellent *Neue Liszt-Ausgabe* volume I/18 of 1985 that they were finally published.

The poetry which inspired all these works is generally familiar. Heine's *Die Lorelei* tells the familiar story of the siren-like witch who haunts a rock in the river Rhine—Liszt's dramatic setting (in either version) is vastly superior to the tawdry little Silcher version beloved of amateur children's choruses, but the revised version is more subtle, less four-square, and there may even be a deliberate hint of the *Tristan* prelude in the introduction; *Am Rhein im schönen Strome* ('In the beautiful waters of the Rhine') is also by Heine and best known in Schumann's setting in *Dichterliebe*—but Schumann changes 'schönen' to 'heiligen' and, having thus canonised the river, makes his song an allegory, whereas Liszt remains faithful to the beauty of the waters which he reflects in a florid accompaniment of either 9 or 12 notes to the bar (he used the 12-note version in the transcription);

Mignons Lied from Goethe's *Wilhelm Meister—Kernst du das Land, wo die Zitronen blühen* ('Do you know the land where the lemons bloom')—has been set by many a composer (Liszt made a transcription of Beethoven's setting, for example, recorded on volume 15 of the present series) and Liszt's setting has proved one of his more durable songs. The music reflects the growing intensity of each verse of the poem, and the faster refrain: 'Dahin!' ('Return!') eventually requires the most impassioned expression. Goethe's ballad of the king of Thule and his golden goblet—the gift of his dying lady love which brought tears to his eyes whenever he drank from it, and which he threw into the sea as he was dying rather than allow it to be inherited—is one of Liszt's finest dramatic songs, and the transcription contains no superfluous decoration. *Der du von dem Himmel bist* ('You who are from Heaven') is again from Goethe and much beloved of composers. Subtitled 'Invocation', the piece is held together by a felicitous motif of pair of rising and falling semiquavers. The last of the collection, actually the first-composed of all the Liszt songs, was originally set in Italian—Bocella's poem *Angiolin dal biondo crin* ('Little angel with the golden locks')—and later issued in German as 'Englein du mit blondem Haar'. Both titles and the poems in both languages appear at the head of the piano transcription. The piece is a very simple love song in six verses, which becomes almost like a set of variations in the transcription.

All of the songs chosen for the second songbook are settings of Victor Hugo, and the first four, at least, have always been amongst Liszt's most performed songs. His

setting of the French language came easier to him at first than German setting, and his melodic style was often more expansive as a result. In *Ob! quand je dors* ('Oh! when I sleep') the poet asks for his lover to appear to him as Laura did to Petrarch. *Comment, disaient-ils* ('How? say the lads') is one of Liszt's few songs at an animated tempo and suits to perfection Hugo's little dialogue of questions and answers from the lads to the lasses. *Enfant, si j'étais roi* ('Child, if I were king')—a marvellous poem of love, telling first of what the poet would do for the child if he were king, and if he were God—set by Liszt with real majesty. *S'il est un charmant gazon* ('if it is a charming green') is a graceful setting of another love poem whose conceits are that the poet would like to be the path beneath the lover's foot, or a nest for the lover's heart (the text of the Liszt transcription presents a few minor problems towards the end: this performance transposes the right hand down by an octave in bars 48-56). *La tombe et la rose* is an allegorical conversation between a grave and a rose, each pressing its merits upon the other, the grave's final observation being that out of every soul it receives it makes an angel. Liszt's intense tremolos and dotted rhythms make it a powerful piece indeed. *Gastibelza* is the song of an eponymous *carabiniere* in the form of a bolero-cum-love-song of the man with the rifle who is made mad by 'le vent qui vient à travers le montagne' ('the wind that comes over the mountain'). Here Liszt wisely shortened the number of verses of the original song in order to make a tighter construction for the piano piece and a fitting conclusion to the collection as a whole.

LESLIE HOWARD © 1992

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LESLIE *Howard*

Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast repertoire of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Glazunov, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt—a project which was completed in a total of ninety-five compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Other recordings for Hyperion include the Tchaikovsky Sonatas (CDH55215), and a double-disc set of music by

Anton Rubinstein (CDD22007). Other important recordings include *Ungarischer Romanzero*, a disc entirely of unpublished music by Liszt (CDA67235); a pair of two-disc sets containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher (CDA67401/2 and CDA67403/4); and a bargain-price two-disc set, 'The Essential Liszt', presenting highlights from the series (LISZT1).

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for more than thirty years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

For further information visit Leslie Howard's website:
www.lesliehowardpianist.com

LISZT *Liebesträume* et les *Recueils de Lieder*

C'EST PROBABLEMENT QUE JUSTICE que l'œuvre la plus connue de Liszt—dont les transcriptions sont les plus célèbres de l'histoire de la musique occidentale—soit une transcription, mais c'est, néanmoins, une chance que ce soit la transcription d'une de ses propres œuvres. Le troisième des *Liebesträume* (Rêves d'amour), lequel on donne souvent, à tort, le titre « *Liebstraum* No 3 » (le pluriel s'applique à chaque morceau), est une des mélodies les plus aimées de par le monde, et c'est la transcription qui se trouve au palmarès des meilleurs thèmes sur l'amour, plutôt que le lied original, qui est pourtant aussi magnifique. Tous ces trois morceaux se distinguent par l'ampleur de leurs lignes mélodiques qui permettent de les apprécier aussi bien séparément qu'ensemble; il en est d'ailleurs de même pour les lieder originaux. Chaque morceau porte le titre « *Notturmo* » suivi du sous-titre—en fait le titre du lied—et du texte entier de celui-ci. On est tenté de comparer le groupe des trois *Liebesträume* aux trois mises en musique des sonnets de Pétrarque, qui devinrent eux aussi plus célèbres comme compositions pour piano. (Dans cette série d'enregistrements, ces transcriptions paraîtront finalement dans les deux versions). Cependant, Liszt utilisa, pour les lieder, les œuvres de deux différents poètes : *Hohle Liebe*, de Ludwig Uhland, compare l'enivrement de l'amour au paradis sur terre, et son *Seliger Tod* (le poème est souvent plus connu par son premier vers : « *Gestorben war ich* ») imagine que l'amour est une mort heureuse ressuscitée par un baiser, tandis que *O Lieb!* de Ferdinand Freiligrath, nous encourage à aimer tant que nous le pouvons, car sans amour nous sommes malheureux. (Un morceau pour piano composé plus tôt, qui est basé sur le deuxième de ces lieder, paraîtra plus tard dans cette série, et le deuxième des *Klavierstücke* de Meyendorff, dans lequel

on en retrouve un écho, a déjà été enregistré dans le volume 11 : Derniers ouvrages).

Les deux recueils de poésies lyriques de Liszt offrent douze de ses premiers lieder dans des transcriptions directes car, fondamentalement, la musique suit la chanson originale mesure par mesure, avec une certaine licence de cadence mais sans y ajouter de variation. Liszt prend grand soin de préserver tout le caractère, sinon le texte actuel, de l'accompagnement original, et il ajoute la ligne vocale à la texture, qui est souvent partagée entre les deux mains et quelquefois doublée à l'octave. Si toutes ces transcriptions sont des raretés, c'est à cause de l'extrême critique à laquelle Liszt soumettait ses lieder. Les six transcriptions du premier recueil suivent la publication en un volume des six poésies lyriques originales. Mais Liszt retira celles-ci et les révisa, et laissa les transcriptions disparaître parce qu'elles ne correspondaient plus à son attitude envers les poèmes. Finalement, il fit une transcription de la mise en musique révisée de *Die Lorelei* (La Loreley) de Heine, qui fut populaire pendant un certain temps, mais les autres ne subsistèrent que dans la version pour piano seul. Le sort du second recueil fut pire encore : les six transcriptions restèrent toutes au stade manuscrit. Quatre des chansons furent révisées plus tard. On crut pendant longtemps les transcriptions perdues, bien que quelques catalogues en fassent cruellement mention, et ce n'est qu'avec l'excellent *Neue Liszt-Ausgabe* volume I/18, de 1985, qu'elles furent finalement publiées.

La poésie qui a inspiré toutes ces œuvres nous est dans l'ensemble familière. *Die Lorelei* de Heine raconte l'histoire bien connue de la sorcière qui a pris la forme d'une sirène et hante un rocher sur le Rhin—la mise en musique dramatique de Liszt (dans les deux versions) est bien supérieure à la version médiocre de Silcher que les



chœurs amateurs d'enfants aiment tant, mais la version révisée est plus subtile, moins définitive, et il peut même y avoir une allusion délibérée au prélude de *Tristan* dans l'introduction; *Am Rhein im schönen Strome* (« Dans les belles eaux du Rhin ») est aussi de Heine et mieux connu dans la mise en musique de Schumann dans *Dichterliebe* —mais Schumann change « schönen » en « heiligen » et, ayant ainsi canonisé le fleuve, transforme son lied en allégorie, tandis que Liszt demeure fidèle à la beauté des eaux qu'il exprime dans un accompagnement très orné, de 9 ou 12 notes par mesure (il utilise la version à 12 notes dans la transcription); *Mignons Lied*, inspiré de *Wilhelm Meister* de Goethe—*Kennst du das Land wo die Zitronen blühen* (« Connais-tu le pays où fleurit l'oranger »)—a été mis en musique par de nombreux compositeurs. (Ainsi, par exemple, Liszt fit une transcription de la mise en musique de Beethoven, enregistrée dans le volume 15 de la série actuelle) et celle de Liszt est devenue une de ses mélodies les plus durables. La musique reflète l'intensité grandissante de chaque strophe du poème, et le refrain plus rapide: « Dahin! » (« Reviens ») exige finalement une expression des plus passionnées. La Ballade du roi de Thulé, de Goethe, et son gobelet d'or—cadeau de sa maîtresse mourante, dont il ne pouvait se servir sans avoir les larmes aux yeux, et qu'il jeta à la mer avant de mourir plutôt que de le laisser à un autre—est une des plus belles chansons dramatiques de Liszt et la transcription ne contient aucune décoration superflue. *Der du von dem Himmel bist* (« Toi qui viens du Ciel ») est une fois encore un poème de Goethe, très aimé par les compositeurs. Sous-titré « Invocation », un heureux motif de paires de double-croches ascendantes et descendantes forme la trame de ce morceau. Le dernier lied de la collection—en fait, le premier de tous ceux que Liszt composa—était à l'origine en italien, le poème de Boccella *Angiolin dal biondo crin* (« Petit ange aux boucles

blondes») et il parut plus tard en allemand sous le titre « Englein du mit blondem Haar ». Les deux titres et les deux poèmes, dans les deux langues, sont imprimés en tête de la transcription pour piano. Le morceau est un chant d'amour très simple en six couplets, qui devient presque une série de variations dans la transcription.

Toutes les mélodies choisies pour le second recueil sont des mises en musique de poèmes de Victor Hugo; et du moins les quatre premières ont toujours figuré parmi les mélodies de Liszt les plus souvent jouées. Il était plus facile, au début, pour Liszt de mettre en musique le français que l'allemand, et son style mélodique s'en trouvait souvent plus démonstratif. Dans *Ob! quand je dors*, le poète demande à sa maîtresse de lui apparaître comme Laure apparut à Pétrarque. *Comment, disaient-ils* est une des rares mélodies de Liszt avec un tempo animé et convient à la perfection au petit dialogue de demandes et réponses écrit par Victor Hugo pour les jeunes gens et jeunes filles. Liszt met en musique *Enfant, si j'étais roi*, merveilleux poème d'amour qui raconte avec beaucoup de grandeur ce que le poète ferait pour l'enfant

d'abord s'il était roi, ensuite s'il était Dieu. *S'il est un charmant gazon* est l'élégante mise en musique d'un autre poème d'amour qui exprime le rêve du poète d'être le sentier sous les pas de sa maîtresse, ou un nid pour le cœur de la femme qu'il aime (le texte de la transcription de Liszt présente quelques légères difficultés vers la fin : dans cet enregistrement, nous avons transposé la main droite un octave plus bas entre les mesures 48-56). *La tombe et la rose* est une conversation allégorique entre une tombe et une rose, chacune vantant ses mérites à l'autre; le dernier argument de la tombe est qu'elle fait un ange de chaque âme qu'elle reçoit. Les trémolos intenses et les rythmes pointés de Liszt en font un morceau très émouvant. *Gastibelza* est la chanson d'un éponyme carabinero, sous forme d'un boléro-chant d'amour de l'homme au fusil que « le vent qui vient à travers la montagne » rend fou. Ici Liszt a judicieusement abrégé le nombre des couplets de la version originale afin de donner une construction plus rigoureuse à la musique pour piano et une conclusion satisfaisante à l'ensemble de la collection.

LESLIE HOWARD © 1992
Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Liebesträume und die Liederbücher*

ES IST WOHL NUR GERECHT, daß das bekannteste Werk des bedeutendsten transkribierenden Komponisten in der westlichen Musikgeschichte eine Transkription ist, aber auch mindestens ein glücklicher Zufall, daß es sich dabei um die Transkription eines seiner eigenen Werke handelt. Der dritte der *Liebesträume*, oft fälschlich als „Liebestraum Nr. 3“ apostrophiert (die Pluralform gilt für jedes Stück), ist eine der meistgeschätzten Melodien auf der Welt, und es war die Klaviertranskription, nicht das ebenso prachtvolle ursprüngliche Lied, die auf Dauer in die engere Wahl der schönsten Liebesthemen eingegangen ist. Dabei sind alle drei Stücke durch großzügige Melodielinien gekennzeichnet und funktionieren—genau wie die Originallieder—sehr gut als Gruppe. Jedes Stück trägt den Titel „Notturmo“, und es folgen der Untertitel—der jeweilige Liedtitel—sowie der vollständige Text des Liedes. Als Dreiergruppe fordern die *Liebesträume* zum Vergleich mit den drei Vertonungen von Sonetten von Petrarca, die ebenfalls als Klavierstücke größere Bekanntheit erlangten. (Im weiteren Verlauf dieser Aufnahmeserie werden diese Transkriptionen in beiden Fassungen erscheinen.) Bei den deutschen Liedern griff Liszt allerdings auf zwei verschiedene Dichter zurück: Ludwig Uhlands *Hobe Lieb* spricht vom Himmel auf Erden, der eintritt, wenn man trunken in den Armen der Liebe liegt, und sein *Seliger Tod* (dieses Stück ist oft nach der ersten Gedichtzeile „Gestorben war ich“ benannt worden) geht von der Idee aus, die Liebe sei ein seliger Tod, aufgehoben durch einen Kuß. Ferdinand Freiligraths *O Lieb!* dagegen rät uns zur Liebe, solange wir ihrer fähig sind, denn Liebesleid sei jammervoll. (Ein früheres Klavierstück, das auf dem zweiten der Lieder aufbaut, wird in dieser Serie noch erscheinen; ein späteres Zitat in einem der Meyendorffschen *Vier kleinen Klavierstücke* wurde

bereits für den 11. Teil der Serie eingespielt, der späten Stücken gewidmet ist.)

Die beiden Liederbücher Liszts enthalten zwölf seiner frühen Lieder, deren Transkription insofern äußerst schlicht ist, als sie der Liedvorlage Takt für Takt folgt, sich zwar gewisse kadenziale Freiheiten herausnimmt, aber ohne längere Variation auskommt. Liszt gibt sich alle Mühe, die Originalbegleitung vom Charakter her, wenn schon nicht notengetreu zu erhalten, und diesem Grundgerüst fügt er die Gesangslinie hinzu, oft auf beide Hände verteilt und manchmal oktavisch verdoppelt. Die Transkriptionen sind ausnahmslos Raritäten, was auf Liszts scharfe Selbstkritik bezüglich seines Liedschaffens zurückzuführen ist. Alle sechs Transkriptionen im ersten Buch der Lieder folgen der Ausgabe der sechs Originallieder in einem Band. Aber Liszt zog die Lieder zurück und bearbeitete sie, und die Transkriptionen ließ er in der Versenkung verschwinden, da sie nicht mehr seiner Beziehung zu den Liedern entsprachen. Später schuf er eine Transkription der revidierten Vertonung von Heines *Lorelei*, die einige Zeit recht beliebt war, während die anderen nur in der Fassung für Klavier allein erhalten blieben. Das zweite Buch erlitt ein noch traurigeres Schicksal: Die sechs Transkriptionen kamen nicht über das Manuskriptstadium hinaus. Vier der Lieder wurden später neu bearbeitet. Die Transkriptionen galten trotz ihrer aufreizenden Erwähnung in einigen Werksverzeichnissen jahrelang als verschollen und wurden erst im 1985 erschienenen Band 1/18 der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe* endgültig veröffentlicht.

Die Gedichte, die sämtliche vorliegenden Werke inspiriert haben, sind allgemein bekannt. *Die Lorelei* von Heine erzählt die vertraute Geschichte von der Zauberin, die auf einem Felsen am Rhein ihr Unwesen treibt. Liszts dramatische Vertonung (in beiden Versionen) ist der bei

Kinderchören so beliebten geschmacklosen kleinen Version von Silcher haushoch überlegen, doch wirkt die revidierte Fassung subtiler, weniger grob und weist in der Einleitung einen möglicherweise bewußten Verweis auf das *Tristan*-Vorspiel auf. *Am Rhein, im schönen Strome* stammt ebenfalls von Heine und ist bekanntgeworden durch Schumanns Vertonung in *Dichterliebe*. Allerdings wechselt Schumann „schön“ gegen „heilig“ aus und macht nach dieser Heiligsprechung des Flusses sein Lied zur Allegorie. Liszt dagegen hält sich an die Schönheit des Stroms, den er mit einer kunstvollen Begleitung von entweder neun oder zwölf Noten pro Takt darstellt (die Variante mit zwölf Noten benutzte er für die Transkription). *Mignons Lied* aus Goethes *Wilhelm Meister*—„Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen“—ist von zahlreichen Komponisten vertont worden (Liszt unternahm beispielsweise eine Transkription von Beethovens Vertonung, die im 15. Teil dieser Serie eingespielt vorliegt), und Liszts eigene Liedvertonung hat sich als einer seiner anhaltenden Erfolge erwiesen. Die Musik spiegelt die zunehmende Intensität jeder Strophe des Gedichts wieder, und der schnellere Refrain „Dahin, dahin“ verlangt nach überaus leidenschaftlichem Ausdruck. Goethes Ballade *Der König von Thule* berichtet vom goldenen Becher des Herrschers: Das Geschenk seiner sterbenden Liebsten hat ihn jedesmal zu Tränen gerührt, wenn er daraus trank, und er wirft es, als er selbst im Sterben liegt, lieber ins Meer, als es zu hinterlassen. Liszts Vertonung zählt zu seinen gelungensten dramatischen Liedern, und die Transkription kommt ohne überflüssige Verzierungen aus. *Der du von dem Himmel bist* („Wandlers Nachtlied“) stammt ebenfalls von Goethe und war unter Komponisten sehr gefragt. Das Stück mit dem Untertitel „Anrufung“ wird durch ein geglücktes Motiv aus paarig ansteigenden und fallenden Sechzehntelnoten zusammengehalten. Das



letzte Werk der Zusammenstellung, das übrigens als erstes aller Lieder von Liszt komponiert worden ist, wurde zunächst in italienischer Sprache vertont—nach Bocellas Gedicht *Angiolin dal biondo crin*—und erst später auf deutsch als „Englein du mit blondem Haar“ herausgegeben. Beide Titel und die Gedichte in beiden Sprachen sind vor der Klaviertranskription abgedruckt. Das Stück ist ein sehr schlichtes Liebeslied mit sechs Strophen, die in der Transkription fast zur Variationsfolge geraten.

Die für das zweite Buch ausgewählten Lieder sind ausschließlich Vertonungen von Texten Victor Hugos, und zumindest die ersten vier haben immer zu den meistaufgeführten Liedern von Liszt gehört. Vertonungen in französischer Sprache fielen ihm zunächst leichter als in der deutschen, und seine Melodik war dementsprechend oft viel überschwenglicher. In *Ob! quand je dors* („O, wenn ich schlafe“) fordert der Dichter seine Geliebte auf, ihm zu erscheinen, wie Laura Petrarca erschienen sei. *Comment, disaient-ils* („Wie? sagen die Burschen“) ist eines der wenigen Lieder von Liszt in lebhaftem Tempo und paßt perfekt zu Hugos kleinem Frage- und Antwortspiel zwischen Burschen und Mädchen. *Enfant, si j'étais roi* („Kind, wenn ich König wär“) —ein herrliches Liebesgedicht, das erst davon erzählt, was der Dichter für

das Kind tun würde, wenn er König wäre, und dann, wenn er Gott wäre—ist von Liszt mit wahrer Majestät vertont worden. *S'il est un charmant gazon* („Wenn es ein reizender Rasen“) ist die anmutige Vertonung eines weiteren Liebesgedichts, das vom Wunsch des Dichters ausgeht, der Pfad unter den Füßen der Geliebten zu sein, oder ein Nest für ihr Herz (die Niederschrift der Lisztschen Transkription wirft gegen Ende gewisse Probleme auf: Für diese Darbietung wurde die rechte Hand der Takte 48–56 eine Oktave herabtransponiert). *La tombe et la rose* ist ein allegorisches Zwiegespräch zwischen einem Grabmal und einer Rose, die gegeneinander mit ihren Vorzügen auftrumpfen; so gibt das Grab abschließend damit an, daß es jede Seele, die es aufnimmt, in einen Engel verwandle. Liszts intensive Tremoli und punktierte Rhythmen jedenfalls sorgen dafür, daß ein eindrucksvolles Stück daraus wird. *Gastibelza* ist das Lied eines *Carabiniere* gleichen Namens; es ist als Bolero und Liebeslied angelegt und handelt vom Mann mit dem Gewehr, den der „vent qui vient travers le montagne“ („Wind, der übers Gebirge weht“) um den Verstand bringt. Hier hat Liszt die Strophenzahl des Originalliedes geschickt verringert, um für das Klavierstück einen strafferen Aufbau zu schaffen, und einen passenden Abschluß für die ganze Serie.

LESLIE HOWARD © 1992
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 30–31 October 1991
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY & SONS

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCII

Front illustration: *Venus and her Doves* by William Etty (1787–1849)
City of Manchester Art Gallery

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 19

Liebesträume and the Songbooks

	Liebesträume 3 Nottornos für das Pianoforte, S541 (c1850)	[14'04]
1	Hohe Liebe	[5'44]
2	Seliger Tod	[4'04]
3	O lieb, so lang du lieben kannst!	[4'06]
	Buch der Lieder für Piano allein 6 Poésies—I, S531 (c1843)	[29'33]
4	Die Lorelei (first version)	[6'52]
5	Am Rhein, im schönen Strome	[3'14]
6	Mignons Lied	[5'54]
7	Der König von Thule	[2'52]
8	Der du von dem Himmel bist	[4'48]
9	Angiolin dal biondo crin	[5'29]
	Buch der Lieder für Piano allein 6 Poésies lyriques pour piano seul—II (1847)	[23'58]
10	Oh! quand je dors, S536	[4'52]
11	Comment, disaient-ils, S535	[2'25]
12	Enfant, si j'étais roi, S537	[4'06]
13	S'il est un charmant gazon, S538	[3'25]
14	La tombe et la rose, S539	[4'12]
15	Gastibelza, S540	[4'43]
16	Die Lorelei (second version) S532 (1861)	[6'22]

LESLIE HOWARD piano

An abstract painting with a warm, textured background. The colors range from deep reds and oranges on the left to bright yellows and greens on the right. In the lower-left quadrant, there is a small, faint silhouette of a house with a chimney.

Liszt

THE CANTICLE
OF THE SUN

FROM THE CRADLE TO THE GRAVE
MOTETS AND ROMANCES

LESLIE HOWARD

hyperion

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.



LESLIE HOWARD

A photograph by Patrick Douglas-Hamilton

This is a collection of piano rarities and recent discoveries, most of which have their origins in works which Liszt composed for other forces. But simply to apply the word 'transcription' to these pieces would not account for their genesis, nor their value in their own right. Liszt very often prepared his music for different forces simultaneously, and often on the same manuscript, only indicating occasional divergences. Elsewhere he would almost start the work afresh and only refer obliquely to an earlier version. The pieces in this collection represent a broad spectrum of this technique of adaptation, but they lend themselves to be gathered together in their depiction of the more sober and serious side of Liszt's character, whether in sacred or secular mood.

Liszt had a deep spiritual affinity with the stories of his two patron saints – St Francis of Assisi and St Francis of Paola – and the two *Légendes*, whether in their piano or orchestral shape, are among Liszt's best-loved works. The *Fioretti* (Little Flowers) of St Francis of Assisi was amongst Liszt's favourite inspirational and devotional readings, and it is *The Canticle of the Sun* from that book which provides him with the text for the choral version of the *Cantico del Sol*. The first setting of the text (for baritone, *ad lib* male chorus and piano or organ) was made in 1862 but, although it was performed, has remained unpublished. The definitive version, with the accompaniment of orchestra or piano and organ, was completed by 1881 and published immediately, but the contemporary version for piano solo remained unpublished until the excellent *Neue Liszt-Ausgabe* printed it in 1983. In the piano version Liszt had abbreviated the title to *Cantico di San Francesco*, but the piece really deserves the same title as the cantata. The piece is partly based upon the familiar carol *In dulci jubilo* and is that rare thing amongst Liszt's later works: a paean of joy.

San Francesco, although a straightforward enough piece, presents a conundrum as yet unsolved: it was composed for organ, with an alternative version for piano supplied alongside, to go with the organ and piano versions of *Cantico del Sol*. But the organ version of the latter piece has proved elusive, and yet the piano version has been known for some time. *San Francesco* presents some of the thematic material of the *Cantico* in rather a processional garb.

During his time at Weimar Liszt composed twelve symphonic poems which had an incalculable influence over the orchestral music of the later nineteenth and early twentieth centuries. After Weimar, Liszt no longer had an orchestra at his ready command, and that is at least one reason why his orchestral output is much slenderer in his final period. But at the time he was completing the *Cantico* he was working on a thirteenth and final symphonic poem whose subject was **From the Cradle to the Grave**, after a drawing by Mihály Zichy depicting three stages of existence: birth, the struggle for being, and death – the cradle of the life to come. Zichy's actual title was *Du berceau jusqu'au cercueil* ('From the Cradle to the Coffin'), which would not have suited Liszt's philosophical purpose at all. The outer sections have much in common with the composer's late introspective keyboard works, whilst the strivings of the middle section hark back to the earlier symphonic poems. The first part is very similar to the separately published *Wiegenlied* (recorded on Volume 11 of this series), and the

final part combines themes from the previous two before disappearing in etherium. Unusually, Liszt drafted the work for piano, then arranged and amplified it for duet and for orchestra, and transferred later alterations back into the solo version. Equally unusually, he made very little effort to incorporate extra instrumental lines into the piano version but left them printed on an extra stave to be included at will. Such inclusion, as on the present recording, requires one or two small accommodations to be made in the main solo text, but to omit the extra voices would be to diminish a beautiful piece, especially as the fuller text is not unknown in its orchestral form.

At this remove it is impossible to know what Liszt had in mind when he indicated against certain keyboard works, or against keyboard parts in concerted works, 'organ or harmonium'; or 'harmonium or piano', or again 'organ or harmonium or piano' and similarly impossible to know which if any of the three instruments might necessarily have been proscribed from participation. And it is easily possible, and, given the state of the average harmonium, surely preferable, to present all of the harmonium literature on the grand organ, with judicious choice of registration and use of the pedalboard, or, indeed upon the piano. As we know, Liszt owned several instruments which combined piano and harmonium in one, and there are some piano pieces where he might well have used both keyboards together, even though the rarity of the machine precluded his passing specific compositions for it down to us. What is clear, however, is that much of the harmonium music was conceived at such an instrument and is as readily performable on one keyboard instrument as on another. In one or two cases it seems clear that the indication 'Ped.' (or 'con Ped.' on a two-stave manuscript) might well refer to the piano's sustaining pedal rather than to the occasional bass note wanting to be touched in by the pedals of the pipe organ. But since organists can be thankful for quite a large body of work from Liszt, it is to be hoped that they will not be disconcerted at the notion that some of the two-stave works might just as well be played on the piano.

Of course, Liszt made distinctly different piano versions of some of his *bona fide* organ compositions, but those do not concern us here. He also indicated the alternative of piano in many of his harmonium works, and many of these are to be found in Volumes 7 and 8 of the present series. The present selection virtually completes this branch of his activity (with the exception of the little cycle of three settings of the *Ave Maria* called *Rosario* which will appear in a future volume) by including the few works where the piano was not specifically mentioned. Alternative readings of the **O sacrum convivium** (just as in the choral and organ versions), the *Zwei Kirchenhymnen*, as the choral motets *Salve Regina* and *Ave maris stella* were called in the first organ edition of 1880, the *Gebet* which later found its way into the *Missa pro organo* and the almost Mozartean **Ora pro nobis** (which despite its title and liturgical implications does not seem ever to have been accompanied with a text) form a very attractive little addition to the repertoire which one hopes will not be begrudged. (The *Gebet* is not the same work as the similarly titled organ version of an *Ave Maria*, S20/2, and the *Ave maris stella* is a different version of the melody of S506 – see Volume 7 – in 6/4 time.)

The organists may have to concede **Resignazione** to the pianists. The previously known version, just one page long, has been in the repertoire of both instruments simply because there is no indication on the manuscript of Liszt's requirements beyond a two-stave reading instrument. Now a more elaborate second version of the work has been published for the first time in 1992 from a hitherto unknown manuscript (in the Pierpont Morgan Library), and the piano is unequivocally stipulated. What is a strange and unfulfilled page of wistfulness (see Volume 11) is extended into a substantial and conclusive poem. So this is no transcription but really a new original composition. (The title, one supposes, is what Liszt thought was correct Italian for what is generally rendered *Rassegnazione*; his meaning is clear enough.)

Finally, this recorded recital remains in the secular world for a group of piano pieces based upon Liszt's own songs – transcriptions which fall outside the better-known collections such as the *Liebesträume*, the *Bücher der Lieder* (see Volume 19) or the *Sonetti di Petrarca* (Volume 21). **Il m'aimait tant**, which tells of the grief of love lost after a broken tryst, was one of Liszt's most successful early songs, and the piano version has been reprinted many times, whereas the *Romance* of 1848 was not published until 1908 and not reprinted until the Liszt Society edition in 1978. The song of 1843 upon which it is quite loosely based – **O pourquoi donc** (*Les pleures des femmes* – 'Let not earthly laughter deride the heavenly tears shed by loving women') – is also a rarity, last reprinted in the 1989 *Journal* of the Liszt Society. The piece is extraordinary for its fluctuations between E major and E minor which were unaccountably discarded in the more familiar recollection of the piece in Liszt's later *Romance oubliée* (see Volumes 11 and 23).

The piano version of **Ich liebe dich**, with Rückert's text ('I love you, since I must, since I cannot otherwise . . .') overlaid, remained unpublished until very recently although it may have been prepared for publication at the same time as the song (1860). It is one of Liszt's freshest and simplest utterances.

Die Zelle in Nonnenwerth was something of an obsession with Liszt. At the last count, beginning around 1841 and continuing until the last years of his life, he seems to have made three versions of the song to Lichnowsky's poem about the cloisters on the island in the Rhine, an *Élegie* with a different text over the same music, four versions of it for solo piano, the second of these with an alternative reading effectively making version number five, just one version for piano duet, and versions for violin or cello and piano, most of which can be readily run to ground today by the diligent collector. The present piano version is the last, and the simple song has become a nostalgic reflection upon happier times and gives rise to the speculation that, in old age, Liszt mused upon one of the happiest periods of his life when he and the Countess d'Agout holidayed on the island of Nonnenwerth with their children Blandine, Cosima and Daniel in the summers of 1841-43 – some of the terribly few occasions when that extraordinary family was united.



LESLIE HOWARD

With an all-embracing repertoire from the earliest piano music to that of our own time, Leslie Howard has been described as “a master of a tradition of pianism in serious danger of dying out” (*The Guardian*). In 1991 he celebrated 25 years as a professional concert artist.

He was born in Melbourne. Early success in Australia as a pianist, composer, musicologist and conductor led to studies in Italy and in London where he has lived since 1972 (he holds both British and Australian citizenship). Howard has travelled extensively throughout the world with programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity. With a vast array of concertos he has played with many of the great orchestras in Britain, Europe, America and Australasia with many distinguished conductors including Claudio Abbado, Arthur Fiedler, Vernon Handley, Hiroyuki Iwaki, Sir Charles Mackerras and Fritz Rieger. As a soloist and ensemble player at international festivals like Santa Fe, Newport Rhode Island, Lapland, Prussia Cove, Cricklade, Greenwich, Cheltenham, Naples, Kuhmo and Edinburgh, Leslie Howard has collaborated with such artists as the late Benny Goodman, Barry Tuckwell, Steven Isserlis, Norbert Brainin and Martin Lovett, and the Britten and Endellion Quartets.

His work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* (which he conducted in Finland in 1990), completions of Mozart's quartet movement K464a, Liszt's Mephisto Waltz No 4, Tchaikovsky's Piano Sonata in F minor, and a set of 24 Classical Preludes for piano which he recorded for Boosey and Hawkes. He is one of the few pianists of today able to improvise publicly on any unseen theme.

Since 1985 Leslie Howard has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist – nothing less than the complete solo piano music of Liszt, a project which it is estimated will take fifteen years to complete, and total some 70 compact discs. This disc is Volume 25. This project will include many première recordings and several works still unpublished and unheard since Liszt's lifetime. So far the series has been awarded no fewer than four Grands Prix du Disque, most recently for *Album d'un voyageur*.

Mr Howard is currently the President of the British Liszt Society and holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. The volumes of the Leslie Howard Liszt series for Hyperion already available are:

- | | | |
|-------|---|----------|
| Vol 1 | The Complete Waltzes (Mephisto Waltes, Valse oubliées, Valse de Bravoure, Valse-Improptu, Valse Mélancolique etc) | CDA66201 |
| Vol 2 | Ballades, Legends, Polonaises, Berceuse, Improptu, Klavierstück in A flat
LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1989 | CDA66301 |
| Vol 3 | 'BACH' Fantasia and Fugue, Variations, 'Weinen Klagen'; Odes Funébres; Grosses Konzertsolo | CDA66302 |
| Vol 4 | Transcendental Studies, Adagio in C; Mariotte; Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand | CDA66357 |
| Vol 5 | Saint-Saëns, Chopin and Berlioz Transcriptions
LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1991 | CDA66346 |

Vol 6	Liszt at the Opera: 1 – Operatic Fantasies, Paraphrases and Transcriptions from Weber, Handel, Mozart, Verdi, Glinka, Tchaikovsky, Berlioz, Gounod, Donizetti, Wagner, Meyerbeer, Bellini, Auber LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1991	CDA66371/2
Vol 7	Harmonies Poétiques et Religieuses and other music inspired by sacred texts	CDA66421/2
Vol 8	Weihnachtsbaum; Via Crucis	CDA66388
Vol 9	Sonata; Consolations; Elegies; Gretchen; Totentanz	CDA66429
Vol 10	Hexaméron; Un Portrait en Musique; Symphonie Fantastique	CDA66433
Vol 11	The Late Pieces	CDA66445
Vol 12	3ème Année de Pèlerinage; Historical Hungarian Portraits, Five Hungarian Folksongs, Pusztá Wehmuth, Ungarns Gott	CDA66448
Vol 13	A la Chapelle Sixtine; Bach transcriptions	CDA66438
Vol 14	Piano Pieces from the oratorios St Elisabeth, Christus and St Stanislaus	CDA66466
Vol 15	'Songs Without Words': songs by Beethoven, Mendelssohn, Dessauer, Franz, Rubinstein, and the Schumanns	CDA66481/2
Vol 16	Bunte Reihe: Transcriptions of Ferdinand David's 'Bunte Reihe', op 30	CDA66506
Vol 17	Liszt at the Opera II	CDA66571/2
Vol 18	Liszt at the Theatre - Transcriptions of music by Beethoven, Lassen, Liszt, Mendelssohn and Weber	CDA66575
Vol 19	Liebesträume and the Songbooks	CDA66593
Vol 20	Album d'un voyageur and other pieces from Liszt's years of travel in France and Switzerland LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1993	CDA66601/2
Vol 21	Soirées Musicales & Soirées Italiennes	CDA66661/2
Vol 22	Beethoven Symphonies	CDA66751/5
Vol 23	Berlioz: Harold en Italie (with Paul Coletti, viola)	CDA66683
Vol 24	Beethoven and Hummel Septets, Choral transcriptions etc	CDA66761/2
Vol 25	Canticle of the Sun, From the Cradle to the Grave, Motets and Romances	CDA66694



If you are interested in further information about the music of Liszt please write to the Liszt Society at 135 Stevenage Road, Fulham, London SW6 6PB.

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, and we will be pleased to send you one free of charge.

Liszt

MUSIQUE COMPLETES POUR PIANO SOLO – 25

LE CANTIQUE DU SOLEIL

Du berceau jusqu' à la tombe, motets et romances

Ce disque rassemble des pièces de piano peu connues ou récemment découvertes, dont la plupart proviennent d'oeuvres que Liszt composa d'abord pour d'autres instruments. Mais ce serait ne pas tenir compte de leur genèse ni de leur valeur intrinsèque que de leur appliquer le terme de 'transcriptions': il n'était pas rare que Liszt préparât une oeuvre simultanément pour différentes forces, souvent sur le même manuscrit, en indiquant simplement les éventuelles divergences. Ailleurs, il recommençait pratiquement toute la composition en faisant indirectement référence à une version antérieure. Les pièces rassemblées ici représentent une large gamme de ces techniques d'adaptation, mais ont ceci en commun qu'elles dépeignent le côté sobre et sérieux du caractère de Liszt, que ce soit dans le domaine sacré ou profane.

Liszt éprouvait une profonde affinité spirituelle avec la vie de ses deux saints patrons – saint François d'Assise et saint François de Paule – et les deux *Légendes*, que ce soit dans leur version orchestrale ou pour piano, comptent parmi les oeuvres les plus populaires de son répertoire. Les *Fioretti* ('Petites Fleurs') de Saint François d'Assise était l'un des recueils de dévotion et d'inspiration qu'il préférait, et c'est *Le Cantique du soleil*, tiré de cet ouvrage, qui fournit le texte de la version chorale du **Cantico del Sol**. La première mise en musique de ce texte, pour baryton, choeur masculin *ad lib* et piano ou orgue, date de 1862; mais bien qu'exécutée en public, elle n'a jamais été publiée. La version définitive, avec accompagnement d'orchestre ou de piano et orgue, fut publiée sitôt achevée, en 1881, tandis que la version contemporaine pour piano seul demeura inédite jusqu'à sa publication par l'excellente *Neue Liszt-Ausgabe* en 1983. Liszt intitula simplement la version pour piano **Cantico di San Francesco**, mais elle mérite en fait le même titre que la cantate. La pièce s'inspire en partie du célèbre Noël *In dulci jubilo*, et c'est effectivement un hymne à la joie, chose assez rare parmi les compositions des dernières années.

Bien que **San Francesco** soit une pièce assez simple, elle présente une énigme qu'on n'a pas encore résolue: elle fut composée pour orgue, avec une version pour piano, pour aller avec les versions pour orgue et pour piano du *Cantico del Sol*. Mais la version pour orgue du *Cantico* reste inconnue, alors qu'on connaît la version pour piano depuis un certain temps. *San Francesco* reprend une partie du matériau thématique du *Cantico* dans un style assez processionnel.

Durant ses années à Weimar, Liszt composa douze poèmes symphoniques qui devaient avoir une influence considérable sur la musique orchestrale de la fin du XIXe et du début du XXe siècles. Après Weimar, Liszt cessa d'avoir un orchestre à sa disposition, ce qui explique en partie qu'il écrivit beaucoup moins d'œuvres orchestrales dans les dernières années. Mais en même temps qu'il terminait le *Cantico*, il commença à travailler sur un trizième et dernier poème symphonique qu'il intitula *Du berceau jusqu'à la tombe*, d'après un dessin de Mihály Zichy décrivant les trois étapes de la vie: la naissance, la lutte pour la survie, et la mort – le berceau de la vie à venir. Le titre original de l'œuvre de Zichy était *Du berceau jusqu'au cercueil*, ce qui n'aurait pas du tout convenu au propos philosophique de la musique de Liszt. La première et la troisième sections ont beaucoup de points communs avec ses dernières pièces de piano, au caractère introspectif, tandis que les efforts de la section intermédiaire rappellent plutôt ses premiers poèmes symphoniques. La première partie révèle une forte similitude avec le *Wiegenlied* (enregistré sur le onzième volume de la présente collection), qui fut publié séparément, alors que la dernière section mêle des thèmes des deux précédentes avant de disparaître dans l'éther. De manière assez insolite, Liszt écrivit une première version de l'œuvre pour le piano, puis l'arrangea en l'amplifiant pour duo et pour orchestre, avant de retransférer les modifications ainsi apportées dans la version soliste initiale. De plus, il fit très peu d'efforts pour incorporer les lignes instrumentales supplémentaires dans la version pour piano, les faisant apparaître sur une autre portée et laissant à l'interprète le choix de les inclure ou non. Leur inclusion, qui figure sur le présent enregistrement, nécessite du reste un ou deux ajustements de détail dans le texte soliste principal; mais ce serait priver cette œuvre de toute sa beauté que d'omettre les voix supplémentaires, d'autant plus que le texte complet n'est pas inconnu dans sa version orchestrale.

Il est désormais impossible de savoir ce que Liszt avait exactement à l'esprit lorsqu'il indiquait en tête d'une pièce pour clavier, ou de la partie de clavier d'une œuvre incluant d'autres parties instrumentales ou vocales, orgue ou harmonium, ou harmonium ou piano, ou encore orgue ou harmonium ou piano; il est également impossible de savoir si l'un ou l'autre de ces instruments ait dû nécessairement être proscrit pour telle ou telle pièce. Mais il est tout à fait possible et, étant donné l'état de l'harmonium moyen, sans doute préférable, de présenter toute la littérature pour l'harmonium soit au grand orgue (avec une registration et une utilisation du pédalier judicieuses), soit au piano. Nous savons que Liszt possédait plusieurs instruments combinant à la fois le piano et l'harmonium, et il est probable que certaines pièces de piano aient utilisé les deux claviers en même temps, même si la singularité de cette machine hybride ait empêché le compositeur de nous laisser des œuvres lui étant spécifiquement destinées. Il est cependant clair que la majeure partie de la musique pour harmonium de Liszt fut conçue sur un tel instrument et peut tout aussi bien être exécutée sur un type de clavier ou sur l'autre. A une ou deux reprises, il semble que l'indication 'Ped.' (ou 'con Ped.' sur un manuscrit à deux parties) fasse référence à la pédale forte du piano plutôt qu'à une note basse occasionnelle au pédalier de l'orgue. Mais il est à penser que les organistes, qui doivent à Liszt une très vaste quantité

d'oeuvres pour leur instrument, ne sauraient être déconcertés à l'idée que certaines pièces écrites sur deux portées puissent être également jouées au piano.

Il est vrai que Liszt fit des versions pour piano bien distinctes pour certaines de ses pièces écrites spécifiquement pour l'orgue, mais ce n'est pas de celles-ci dont il s'agit ici. Il indiqua également l'utilisation possible du piano dans un certain nombre de ses pièces d'harmonium, et l'on retrouvera la plupart d'entre elles sur les septième et huitième volumes de la présente collection. Ce disque vient pratiquement compléter cette partie du répertoire (à l'exception du bref cycle de trois arrangements de l'*Ave Maria*, intitulé *Rosario* – qui figurera sur un prochain enregistrement) en incluant les quelques oeuvres où le piano n'est pas spécifiquement mentionné. Ainsi, les lectures alternatives de l'**O sacrum convivium** (dans ses versions pour choeur et pour orgue), des *Zwei Kirchenhymnen*, titre sous lequel étaient regroupés les motets pour choeur **Salve Regina** et **Ave maris stella** dans la première édition pour orgue de 1880, du *Gebet*, qui fut plus tard incorporé à la *Missa pro organo*, et de l'**Ora pro nobis**, une oeuvre quasi mozartienne (qui, malgré son titre et sa signification liturgique, semble n'avoir jamais été accompagnée d'un texte), constituent un petit ajout des plus attrayants et, espérons-le, bienvenu, au répertoire de piano de Liszt. (Le *Gebet* n'est pas la même oeuvre que la version pour orgue d'un *Ave Maria*, S20/2, portant le même nom, et l'*Ave maris stella* est une différente version de la mélodie de S506 – voir volume 7 – dans une mesure 6/4.)

Les organistes devront sans doute concéder **Resignazione** aux pianistes: la seule version qu'on en connaissait, qui ne faisait pas plus d'une page, ne devait sa présence dans le répertoire des deux instruments qu'au fait que le manuscrit de Liszt ne donnait aucune précision à ce sujet sinon qu'elle était destinée à un instrument capable de lire deux portées. Cependant, une version plus élaborée a été publiée pour la première fois en 1992 à partir d'un manuscrit jusque-là inconnu (de la Pierpont Morgan Library), sur lequel le piano est cette fois stipulé sans équivoque. Ce qui n'était qu'une page étrange et peu convaincante de vague mélancolie (voir volume 11) devient un poème solide et concluant. Ainsi ne s'agit-il pas d'une transcription, mais bien d'une nouvelle composition originale. (Le titre de l'oeuvre est sans doute ce que Liszt pensait être le mot italien pour l'impression qui s'en dégage: *rassegnazione*, dont le sens est tout à fait clair.)

La dernière partie de ce récépissé enregistré reste dans le domaine du profane avec une série de pièces de piano basées sur des mélodies de Liszt – des transcriptions qui n'appartiennent pas aux recueils les plus connus tels que la *Liebesträume*, le *Bücher der Lieder* (voir volume 19) ou les *Sonetti di Petrarca* (volume 21). **Il m'aimait tant**, qui évoque le chagrin d'un amour perdu, est l'une des premières mélodies de Liszt qui connut un grand succès, et sa version pour piano a été maintes fois rééditée, tandis que la *Romançe*, qui date de 1848, ne fut publiée qu'en 1908 et rééditée par la Société Liszt qu'en 1978. La mélodie de 1843 dont elle s'inspire assez librement – **O pourquoi donc** (*Les pleurs des femmes* - 'que les rires terrestres ne raillent pas les pleurs célestes des femmes amoureuses') – est également une oeuvre peu connue, rééditée pour la dernière fois dans le *Journal* de la Société Liszt en

1899. On notera dans cette pièce les extraordinaires fluctuations entre mi majeur et mi mineur, qui seront inexplicablement omises de la citation que Liszt en fera plus tard dans la *Romance oubliée* (voir volumes 11 et 23).

La version pour piano de **Ich liebe dich**, sur un texte de Rückert (“Je t’aime, car il le faut, car il ne peut pas en être autrement . . .”), est demeurée non publiée jusqu’à très récemment, bien qu’elle ait sans doute été préparée pour la publication à la même époque que la mélodie (1860). Il s’agit de l’une des oeuvres les plus fraîches et les plus simples que Liszt ait jamais écrites.

Die Zelle in Nonnenwerth avait quant à elle quelque chose d’obsessionnel chez Liszt. On dénombre aujourd’hui trois versions différentes de cette mélodie sur un poème de Lichnowsky évoquant le monastère de l’île du Rhin, leur composition s’étalant de 1841 aux dernières années de sa vie, mais également une *Élégie* avec un texte différent sur la même musique, dont on compte quatre versions pour piano seul, la seconde d’entre elles avec une lecture alternative qui en constitue en fait une cinquième, une seule version pour duo pour piano, et plusieurs versions pour violon ou violoncelle et piano, la plupart d’entre elles étant aujourd’hui accessibles au collectionneur enthousiaste. C’est la dernière version pour piano qui est ici enregistrée; la simple mélodie initiale y devient une réflexion nostalgique sur des jours plus heureux, ce qui permet de supposer que Liszt, dans sa vieillesse, médite ici sur l’une des époques les plus heureuses de son existence: lorsque lui et la comtesse d’Agoult allaient passer l’été sur l’île de Nonnenwerth avec leurs enfants Blandine, Cosima et Daniel, entre 1841 et 1843 – quelques-unes des rarissimes occasions où cette extraordinaire famille se retrouva réunie.

LESLIE HOWARD

Traduction JEAN-PAUL METZGER



Si ce disque vous a plu, sachez qu’il existe un catalogue de tous les autres disques disponibles sur les labels Hyperion et Helios. Écrivez à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Angleterre, et nous vous enverrons un catalogue gratuit.

Liszt

KLAVIERWERKE – Teil 25

DAS CANTICUM VON DER SONNE (SONNENHYMNUS)

Von der Wiege bis zum Grabe, Motetten und Romanzen

Dies ist eine Sammlung an Klavierraritäten und Neuentdeckungen, von denen viele ihren Ursprung in Werken haben, die Liszt für andere Stärken komponierte. Doch einfach den Begriff 'Transkription' auf diese Stücke übertragen zu wollen, würde weder ihrer Genese noch ihrem Wert um ihrer selbst willen Rechnung tragen: Liszt schrieb seine Werke häufig gleichzeitig für verschiedene Stärken, und oft auf demselben Manuskript, wobei er nur gelegentliche Abweichungen andeutete. An anderer Stelle begann er ein Werk ganz neu und berief sich nur andeutungsweise auf eine frühere Version. Die Stücke in dieser Sammlung verdeutlichen ein breites Spektrum seiner Adaptionstechnik, doch eignen sie sich in ihrer Darstellung einer sachlicheren und ernsteren Seite des Charakters Liszts, sowohl in sakraler als auch weltlicher Stimmung, sehr gut dazu, zusammengefaßt zu werden.

Liszt fühlte eine innige Verbundenheit mit den Geschichten seiner beiden Schutzheiligen St. Franziskus von Assisi und St. Franziskus von Paola, und die beiden *Légendes* gehören sowohl in ihrer Klavier- als auch in der Orchesterform zu den beliebtesten Werken Liszts. Zu seinen Lieblingsschriften zählte Liszt die *Fioretti* ('Kleinen Blumen') von St. Franziskus von Assisi, die für ihn immer eine Quelle der Inspiration und Erbauung waren. Aus diesem Werk stammt auch Das *Canticum von der Sonne*, aus dem er den Text für die Chorversion des **Cantico del Sol** nahm. Die erste Bearbeitung des Textes, für Bariton, ad libitum-Männerchor und Klavier oder Orgel entstand 1862, doch blieb es zwar gespielt, aber unveröffentlicht. Die endgültige Version mit einer Orchester- oder Klavier- und Orgelbegleitung war 1881 fertiggestellt und sofort veröffentlicht worden, jedoch wurde die zeitgenössische Version für Klaviersolo nicht veröffentlicht, bis sie erst 1983 in der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe* erschien. In der Klavierversion kürzte Liszt den Titel auf **Cantico di San Francesco** ab, obwohl sie eigentlich den gleichen Titel wie die Kantate verdient hätte. Das Stück beruft sich teilweise auf das bekannte Weihnachtslied *In dulci jubilo* und es ist unter den späteren Werken Liszts eine wahre Seltenheit, nämlich ein Freudengesang.

San Francesco ist zwar ein unkompliziertes Stück, doch gibt es uns ein Rätsel auf, das bisher noch nicht gelöst werden konnte: es war für die Orgel komponiert, wobei eine Alternativversion für Klavier nebenherlief, und sollte zu den Orgel- und Klavierversionen von **Cantico del Sol** passen. Doch stellte

sich die Orgelversion des letzteren Stückes als unauffindbar heraus, während die Klavierversion schon seit einiger Zeit bekannt ist. **San Francisco** enthält einiges von dem Themenmaterial des *Cantico*, jedoch in einer eher feierlichen Aufmachung.

Während seiner Zeit in Weimar komponierte Liszt zwölf sinfonische Dichtungen, die einen unermeßlichen Einfluß auf die Orchestermusik des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts hatte. Liszt verfügte nach seiner Weimarer Zeit über kein Orchester mehr, und das ist mindestens einer der Gründe, aus dem sein Schaffen für das Orchester in seiner letzten Periode wesentlich spärlicher ausfiel. Doch zum Zeitpunkt, als er das *Cantico* komponierte, arbeitete er auch an einer dreizehnten und vierzehnten Tondichtung, deren Thema aus **Von der Wiege bis zum Grabe** stammte – nach einer Zeichnung von Mihály Zichy mit der Abbildung der drei Stufen der Existenz: Geburt, der Kampf ums Leben, und Tod – die Wiege des kommenden Lebens. Zichy nannte die Zeichnung eigentlich *Du berceau jusqu'au cercueil* ('Von der Wiege in den Sarg'), was allerdings dem philosophischen Zweck Liszts keineswegs entsprochen hätte. Die äußeren Teile besitzen viel mit Liszts späten introspektiven Tastaturstücken gemeinsam, wobei die mittleren Teile eher an die früheren Tondichtungen erinnern. Der erste Teil gleicht stark dem getrennt veröffentlichten *Wiegenlied* (das auf Band 11 dieser Serie aufgenommen wurde), und der letzte Teil verbindet Themen der beiden vorangegangenen, bevor er im Äther verschwindet. Ungewöhnlich ist, daß Liszt das Werk erst für Klavier entwarf, dann für Duett und für Orchester bearbeitete und verstärkte, und später alle Änderungen wieder in die Soloversion übertrug. Gleichermäßen ungewöhnlich ist auch, daß er sich nur wenig Mühe gab, die zusätzlichen Instrumentalzeilen in die Klavierversion aufzunehmen, sondern er beließ sie als separat gedrucktes Liniensystem, das nach Belieben mitgespielt werden kann. Dies erfordert allerdings einige kleine Modifikationen im Hauptsolotext, wie es auf dieser Aufnahme geschah, doch die zusätzlichen Stimmen wegzulassen, würde die Verminderung eines wunderbaren Stückes bedeuten, besonders da der umfangreichere Text in seiner Orchesterform nicht bekannt ist.

An dieser Stelle ist es unmöglich, genau zu wissen, was Liszt mit den Anweisungen Orgel oder Harmonium; oder Harmonium oder Klavier; oder wieder Orgel oder Harmonium oder Klavier für bestimmte Tastaturwerke oder für die Tastenstimmen in Konzertstücken im Sinn hatte, und ebenso weiß man nicht, welchem, falls überhaupt, der drei Instrumente die Teilnahme verwehrt wurde. Und es ist durchaus möglich und angesichts des Zustandes eines gewöhnlichen Harmoniums gewiß vorzuziehen, die gesamte Harmoniumliteratur auf der Orgel mit wohlüberlegter Wahl der Registrierung und Verwendung des Pedalwerkes, oder natürlich auf dem Klavier zu spielen. Wie bekannt ist, besaß Liszt mehrere Instrumente, die eine Mischung aus Klavier und Harmonium bildeten, und in manchen Klavierstücken konnte er durchaus beide Tastaturen zusammen eingesetzt haben, wobei die Seltenheit des Gerätes für die Überlieferung spezieller Kompositionen dafür gewiß hinderlich war. Klar ist jedoch, daß der Großteil der Harmoniummusik auf einem solchen Instrument entstand und genau so gut auf dem einen Tasteninstrument wie auf einem anderen gespielt werden kann. In ein paar Fällen wird deutlich, daß sich der Hinweis 'Ped.' (oder 'con Ped.' in einem

Manuskript mit zwei Liniensystemen) eher auf das Tonhaltungspedal des Klaviers als auf die gelegentliche Baßnote bezieht, die auf den Pedalen der Pfeifenorgel angeschlagen werden sollen. Da die Organisten aber ohnehin für eine große Menge an Werken von Liszt dankbar sein können, werden sie hoffentlich nicht übelnehmen, wenn ein paar der Werke mit zwei Liniensystemen auf dem Klavier gespielt werden.

Natürlich fertigte Liszt auch deutliche unterschiedliche Klavierversionen seiner bona fide-Organekompositionen an, doch diese lassen wir hier außer acht. Auch wies er in vielen seiner Harmoniumwerke auf das Klavier als Alternative hin, von denen eine Reihe auf Band 7 und 8 dieser Serie zu hören sind. Die vorliegende Auswahl vervollständigt sozusagen diesen Zweig seiner Aktivitäten (mit Ausnahme des kleinen dreiteiligen Tonzyklusses des *Ave Maria* namens *Rosario* – der in einem späteren Band erscheinen wird), indem die wenigen Werke, für die das Klavier nicht speziell angegeben war, mit aufgenommen wurden. Eine sehr attraktive Ergänzung zum Repertoire, die hoffentlich von keinem mißgönnt wird, bilden abwechselnd das **O sacrum convivium** (genau wie in den Chor- und Orgelversionen); die Zwei Kirchenhymnen, wie die Chormotetten **Salve Regina** und **Ave maris stella** in der ersten Orgelausgabe von 1880 genannt wurden; das Gebet, das sich später in der *Missa pro organo* wiederfand; und das fast Mozart-artige **Ora pro nobis**, das trotz seines Titels und seiner liturgischen Implikationen anscheinend nie von einem Text begleitet gewesen war. (Das **Gebet** ist nicht dasselbe Werk wie die ähnlich bezeichnete Orgelversion eines *Ave Marias*, S20/2, und das *Ave maris stella* ist eine andere Version der Melodie von S506 – siehe Band 7 – im 6/4-Takt.)

Das **Resignazione** müssen die Organisten jedoch den Pianisten überlassen: die zuerst bekannte, nur eine Seite lange Version ist im Repertoire beider Instrumente enthalten, ganz einfach weil im Manuskript außer für ein zwei Liniensysteme lesendes Instrument kein Hinweis bezüglich der Wünsche Liszts zu finden ist. Jetzt wurde 1992 zum ersten Mal eine anspruchsvollere zweite Version des Werkes herausgegeben, das die in einem bisher unbekanntem Manuskript (in der Pierpont Morgan Bibliothek) gefunden worden war, und hier wird das Klavier unmißverständlich vorgeschrieben. Was als eine merkwürdige und unerfüllte Seite voll Sehnsucht beginnt (siehe Band 11), wird in ein umfangreiches und überzeugendes Gedicht erweitert. Dies ist also keine Transkription, sondern in Wirklichkeit eine vollkommen neue Komposition. (Der Titel ist vermutlich, was sich Liszt als korrektes Italienisch für das normalerweise als *Rassegnazione* übersetzte Wort vorstellte; seine Bedeutung ist jedoch deutlich genug.)

Zum Abschluß verbleibt diese Konzertaufnahme mit einer Gruppe von Klavierstücken, die auf Liszts eigenen Liedern beruhen, in der weltlichen Welt – dies sind Transkriptionen, die nicht in den Rahmen bekannterer Sammlungen wie die *Liebesträume*, die *Bücher der Lieder* (siehe Band 19) oder die *Sonetti di Petrarca* (Band 21) fallen. Il m'aimait tant, das von der Trauer um eine verlorene Liebe nach einem nicht eingehaltenen Rendezvous erzählt, gehört zu den erfolgreichsten der frühen Lieder Liszts, und die Klavierversion wurde mehrmals nachgedruckt, obwohl die Romance von 1848 erst

1908 veröffentlicht und erst in der Ausgabe der Liszt-Gesellschaft von 1978 wieder nachgedruckt wurde. Das Lied von 1843, an das es sich leicht anlehnt – **O pourquoi donc** (*Les pleures des femmes* – “Laß kein irdisches Lachen die himmlischen Tränen einer liebenden Frau verhöhnen”) – ist ebenfalls eine Rarität, die zuletzt im Journal der Liszt-Gesellschaft von 1989 nachgedruckt wurde. Das Werk ist um seine Tonartschwankungen zwischen E-Dur und e-Moll außergewöhnlich, die in dem bekannteren Erinnerungsstück in Liszts späterer *Romance oubliée* (siehe Band 11 und 23) unerklärlicherweise weggelassen wurden.

Die Klavierversion von **Ich liebe dich**, das mit Rückerts Text “Ich liebe dich, weil ich muß, weil ich nicht anders kann . . .” unterlegt ist, wurde erst vor kurzem veröffentlicht, wobei es allerdings schon zur gleichen Zeit wie das Lied (1860) zur Veröffentlichung vorbereitet worden sein kann. Sie ist eine der frischsten und einfachsten Äußerungen Liszts.

Die Zelle in Nonnenwerth war eine Art Besessenheit für Liszt, denn nach allen Berechnungen scheint er seit 1841 und bis hin zu den letzten Jahren seines Lebens drei Versionen des Liedes zu einer Dichtung von Lichnowski über das Kloster auf der Rheininsel; eine *Élegie* mit einem anderen Text zur selben Musik; vier Versionen für Soloklavier, wovon die zweite noch eine Alternativform hatte und somit sozusagen eine fünfte darstellte; eine Version für Klavierduett; sowie *Versionen für Violine oder Cello und Klavier gemacht zu haben, die ein gewissenhafter Sammler fast alle aufspüren müßte. Die vorliegende Klavierversion ist die letzte, und das einfache Lied hat sich in eine nostalgische Erinnerung an glücklichere Zeiten entwickelt und gibt Grund zu der Annahme, daß Liszt im Alter an eine der glücklichsten Augenblicke seines Lebens dachte, als er mit der Gräfin d'Agout und ihren drei Kindern Blandine, Cosima und Daniel im Sommer der Jahre 1841-43 auf der Insel Urlaub machte – ein paar der ungemein seltenen Gelegenheiten, bei denen diese außergewöhnliche Familie beisammen war*

LESLIE HOWARD 1993
Übersetzung MECKIE HELLARY



Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der Serien ‘Hyperion’ und ‘Helios’. Bitte schreiben Sie an Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog.

Si este disco le ha gustado y desea recibir un catálogo con otros de las marcas Hyperion y Helios, escriba a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, y le enviaremos un ejemplar gratuito.

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 25 THE CANTICLE OF THE SUN

From the Cradle to the Grave, Motets and Romances

- | | | |
|------|--|---------|
| [1] | San Francesco - Preludio per il Cantico del Sol, S499a (1880) * | [3'51] |
| [2] | Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi, S499 (1881) * | [10'53] |
| | VON DER WIEGE BIS ZUM GRABE / Du berceau jusqu'à la tombe, S512 (1881) [14'46] | |
| [3] | Die Wiege / Le berceau * | [5'19] |
| [4] | Der Kampf um's Dasein / Le combat pour la vie * | [2'48] |
| [5] | Zum Grabe: Die Wiege des zukünftigen Lebens / A la tombe: Berceau de la vie future * | [6'36] |
| [6] | O sacrum convivium, S674a (c1880) * | [4'10] |
| [7] | Salve regina, S669/1 (1877) | [4'30] |
| [8] | Ave maris stella, S669/2 (after 1868) | [4'44] |
| [9] | Gebet, S265 (1869) * | [1'27] |
| [10] | Ora pro nobis - Litanei, S262 (1864) * | [4'45] |
| [11] | O sacrum convivium, S674a (alternative version) * | [4'21] |
| [12] | Resignazione - Ergebung, S187b (second version) (1877) * | [3'11] |
| [13] | Il m'aimait tant, S533 (c1843) | [6'18] |
| [14] | Romance 'O pourquoi donc', S169 (1848) | [3'12] |
| [15] | Ich liebe dich, S546a (c1860) | [3'21] |
| [16] | Die Zelle in Nonnenwerth, S534 (fourth version) (1880) | [7'37] |

* first recordings

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 6 October 1992, 27 April 1993
Recording Engineer TRYGGVI TRYGGVASON
Recording Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editor EMMA STOCKER

Piano STEINWAY, prepared by Ulrich Gerhartz
Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIII

Front illustration: *Sun setting over a lake (c1835-45)* by *JMW Turner. The Tate Gallery, London.*



Liszt
Excelsior!

— *and other rare* —
original works

LESLIE HOWARD

hyperion



FRANZ LISZT

AS THE KIND LISTENERS who have followed this series of recordings will already have imagined, much of Liszt's music is out of print, or not yet published, and frequently missing from the existing catalogues. Various pieces of one sort or another, often alternative texts of known works, are still being unearthed. Most of the pieces in this selection are rather rare, several are unpublished, and some only recently published for the first time.

Whilst my own enquiries in the field have occupied me intensively for upwards of thirty years, the study of Liszt's entire oeuvre is a project which could not have been attempted without the help and support of many people. This fifty-seventh disc seems a good place in this cycle of recordings to acknowledge by name some of the people who have supplied me with copies, or led me to originals, of some of Liszt's *introuvables*. First and foremost is Kenneth Souter, a member of Council and Vice-President of the Liszt Society, who owns the finest collection of Liszt first editions in the world. Other Liszt Society members who have helped me include Michael Short (with whom I am preparing a Liszt catalogue), Lord Londonderry (one of the Society's patrons), Dr Kenneth Hamilton (who has researched all of the operatic fantasies), and Elgin Ronayne (who has obtained material from the Goethe-Schiller Archive in Weimar with the kind assistance of the curator Frau Liepsch). I am grateful to Dr Kate Rivers at the Library of Congress, to Dr Mária Eckhardt at the Budapest Liszt Museum, and to Imre Sulyok and Imre Mező at Editio Musica Budapest. And various friends and well-wishers around the world, including Caine Alder of Salt Lake City, Riccardo Risaliti of Florence, Serge Gut of Paris, Robert Threlfall of London, Albert Brussee of

Amsterdam, and Don Manildi of Washington have all shed welcome light on obscurities.

The old *Thematisches Verzeichnis* of Liszt's works, which appeared in two editions during the composer's lifetime, mentions a solo piano version of the prelude to the Longfellow cantata *Die Glocken des Strassburger Münsters*, S6 (1874), published by Schubert. This publication does not seem to have been made, and no manuscript of a piano version survives, but the piece has been cited in all subsequent Liszt catalogues. The present writer hopes to have solved the mystery: the full score of the cantata bears a footnote on the first page of the music suggesting that the prelude could be performed without the voices as a separate orchestral piece. The hope was that, if the elusive piano and vocal score which Liszt prepared could be tracked down, a similar instruction might allow the piano to play the prelude alone. After some searching, a copy of the *Klavierauszug* was located in the Library of Congress, and it happily revealed that the prelude could indeed be performed without the voices as a piano solo. Interestingly, the vocal score transposes the prelude from E flat in the orchestral version to E major, presumably entirely for the convenience of the pianist, but also establishing a connection with Liszt's other piano pieces in E major inspired by his religious faith, such as the 'Bells of Rome' *Ave Maria* (recorded on volume 7) or the second St Francis *Légende*. The ending of the piece is slightly different from the orchestral version, too. All told, Liszt's *Excelsior!* exists for mezzo-soprano, mixed chorus or male chorus, and orchestra or piano, for orchestra, for solo piano, for piano duet, and for organ. Wagner knew the work well, and 'borrowed' (with very uncustomary

acknowledgement) Liszt's theme for the opening of *Parsifal*, a circumstance remarked on by Liszt in the manuscript of his very sad little piece *Am Grabe Richard Wagners*. In the cantata, Liszt contents himself with the repeated setting of the one word 'Excelsior!' from Longfellow's *Golden Legend*, reserving the second part of the cantata proper to set the text of the section 'The Bells of Strasburg Cathedral' in full. Not a word about 'the banner with the strange device' known to us all from Balfe's famous parlour duet. But Longfellow happily accepted Liszt's dedication.

This programme contains yet two more accounts of Liszt's beloved *Die Zelle in Nonnenwerth* ('The Nonnenwerth Cloister'). (The final version is in volume 25, the third in volume 26, and the first in volume 51.) The present – second – version is effectively two versions in one, because its more florid alternative text proceeds alongside the main text for much of the work, printed together on four staves. The two texts are both offered here because of their great divergence in letter and spirit, even though the general air of melancholy in the rueful recollection of happier times – implied in the original song and in the occasion of its conception – permeates both.

Liszt scholars had long been aware of an earlier unpublished version of the fifth *Consolation* under the title *Madrigal* – in an inaccessible manuscript in a private collection. But a manuscript, partly in Liszt's hand and partly in the hand of a copyist, shows there to be a complete set of six pieces in an earlier version, and, for the moment, we must presume that the copyist's manuscript of No 5 agrees with the *Madrigal* manuscript in all but title. The first set of *Consolations* has recently been published for the first time (in tandem with the second set), under the scrupulous

editorship of Mária Eckhardt. The most obvious difference from the later set (in volume 9 of this series) is the third piece – another piece altogether, which later served as the main material for the opening of the first *Rapsodie hongroise*. But, the lack of the great D flat *Consolation* No 3 aside, the early versions are a revelation in their generally less pristine view of the material. Only No 6 is more restrained than its later counterpart – and yet perhaps fits better in the scheme of the series on that account. Those familiar with the later set will find themselves constantly and delightfully deflected from their expectations by music which seems every bit as valid as the final conceptions.

The two short cycles, *Gebarnische Lieder* ('Songs in Armour') and *Rosario*, remind us again of the sheer variety of Liszt's musical palette. As so often with Liszt, the genesis of his *Gebarnische Lieder* is a little complicated: the piano pieces derive not just from the eponymous unaccompanied male choruses of 1860 in the collection *Für Männergesang*, but also from earlier versions of these choruses with piano accompaniment. The order and titles of the piano version are the same as in the later choral version, which credits the texts to Carl Götze, whilst the earlier version (with Nos 2 and 3 the other way about) ascribes them to Theodor Meyer (the present writer would be grateful for any enlightenment on this subject). *Vor der Schlacht* ('Before the battle') and *Es ruft Gott uns mahnend* ('God calls and warns us') are both settings of a poem apparently originally called *Trost* ('Consolation'), in which soldiers are called by God to the sacred battle; *Nicht gezagt!* encourages leaden-hearted soldiers under a leaden sky to enter the fray without hesitation or lament.

Rosario, which is in fact marked by Liszt as

transcribed for organ or harmonium – from his work for mixed chorus and organ – is as readily justified as a piano piece as are those similar transcriptions which are marked for harmonium or piano. In any event, organists seldom approach these delicate manuals-only pieces, and the harmonium is at best a stop-gap solution. As the title implies, the original works are three settings of the *Ave Maria*, and the subtitles show Liszt's plan to convey, with the subtlety of musical distinctions, different aspects of the holy Marian mysteries.

The final versions of the two *Élégies* (in volume 9 of this series) are perfect pieces of their kind. But it is interesting to examine the unpublished early manuscript material, especially of the first piece. It is clear that Liszt added the introduction later, and that he had no fewer than five attempts at the coda of the piece originally entitled *Schlummerlied im Grabe* ('Lullaby in the grave'). The use of his coloured crayon and other instructions to the engraver indicate that his intention to publish the piece was well advanced. For some reason he withdrew it, and only then made the version for chamber ensemble and the piano solo text of the definitive version. The *Schlummerlied* differs from the *Élégie* in details of texture in almost every bar, but both are inscribed to the memory of Mme Mukhanov. The fragments of sketches – *Entwurf der Ramann-Élégie* – for the first draft of the second piece (composed for Lina Ramann) were collected by Liszt's pupil August Göllerich. Although they had been later rejected by Liszt, they yield one passage in particular – at the climax before the coda – which is well worth preserving (the rest being more or less identical to passages in the published text). This passage seems to have given Liszt some trouble – and several variants are sketched and

then deleted – and even the published text differs between the piano solo and the instrumental versions.

The remaining pieces in this recital are of an occasional nature. The shorter version of *Weimars Volkslied* – a piece which Liszt had developed from a theme in his *Huldigungsmarsch* (in volume 28) – appeared in print in 1873, just one of almost countless versions for a variety of forces for which Liszt adapted the melody which he had clearly hoped would become some kind of anthem. Apart from being in Liszt's hand and dated by him 'Villa d'Este, '76', the *National Hymne* remains something of a mystery. Liszt has written 'Kaiser Wilhelm!' over the first notes, but, although the piece resembles a piano arrangement of a chorus, no such chorus (presumably an original work by Liszt) has yet come to light.

The *Fanfare* is an unpublished transcription – in a copyist's hand but entitled and dated 'Weimar '75' in preparation for the engraver in Liszt's hand – of the first of the *Zwei Festgesänge zur Enthüllung des Carl August Denkmals in Weimar am 3. September 1875: Carl August weilt mit uns* ('Two festival songs for the unveiling of the Carl August memorial: Carl August stay with us') originally scored for men's chorus, brass, timpani and organ.

Finally, the five-versed account of *Weimars Volkslied* with which this programme closes is the piano version of the choral work composed in 1857 to mark the laying of the cornerstone of the monument to the aforementioned Prince Carl August. Of its kind, it is an excellent ceremonial piece, with moments of depth and beauty not normally associated with such music.

LESLIE HOWARD © 1995

Leslie Howard AND THE LISZT SERIES ON HYPERION

Embracing repertoire from the earliest piano music to the music of our time, British/Australian pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world with many distinguished conductors. He has travelled extensively throughout the world with recital programmes renowned for their communication of his personal joy in musical discovery and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. In 1985 he embarked upon the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt – a project completed on 95 discs on Hyperion. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses première recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt's lifetime, and Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions.

Leslie Howard is currently the President of the British Liszt Society, and holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music.

Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and

Tchaikovsky. He conducted the first performance of his recent composition *Meditation with Marimbas* at the Zimbabwe National Music Camp, which he directed in 1998. Leslie Howard is also a regular writer and broadcaster on radio and television.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

A full catalogue of Liszt's piano works, with a detailed list of the contents of each volume in this series, is available separately from Hyperion. A summary of the volumes is included opposite. In addition to the 57 volumes of the original series, two supplementary volumes have now been issued. These contain works discovered since the series was officially concluded and are available as CDA67346 and CDA67455.

If you are interested in knowing more about Liszt, please contact the Secretary of the Liszt Society, Mr Jan Hoare, 9 Burnside Close, Twickenham, Middlesex, England, TW9 1ET; or email liztsoc@cd.com

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

- | | | | | | |
|----|------------|--|-----|-------------|--|
| 1 | CDA66201 | Waltzes | 28 | CDA66811/2 | Dances and Marches |
| 2 | CDA66301 | Ballades, Legends and Polonaises | 29 | CDA66851/2 | Magyar Dalok and Magyar Rapszódiai |
| 3 | CDA66302 | Fantasy, Variations, Funeral Odes and Grosses Konzertsolo | 30 | CDA66861/2 | Liszt at the Opera III |
| 4 | CDA66357 | Transcendental Études | 31 | CDA66951/3 | The Schubert Transcriptions I |
| 5 | CDA66346 | Saint-Saëns, Chopin and Berlioz transcriptions | 32 | CDA66954/6 | The Schubert Transcriptions II |
| 6 | CDA66371/2 | Liszt at the Opera I | 33 | CDA66957/9 | The Schubert Transcriptions III |
| 7 | CDA66421/2 | Harmonies poétiques et religieuses, and other pieces inspired by sacred texts | 34 | CDA66973 | Douze grandes Études |
| 8 | CDA66388 | Christmas Tree, Chorales and Via Crucis | 35 | CDA66984 | Arabesques – Russian and Hungarian transcriptions |
| 9 | CDA66429 | Sonata, Elegies, Consolations, Gretchen and Totentanz (solo version) | 36 | CDA66995 | Excelsior! and other rare original works |
| 10 | CDA66433 | Hexaméron and Symphonie fantastique (Berlioz transcription) | 37 | CDA67004 | Tanzmomente and other rare German and Austrian transcriptions |
| 11 | CDA66445 | The Late Pieces | 38 | CDA67015 | Les Préludes, Concert Études, Episodes from Lenau's Faust |
| 12 | CDA66448 | Troisième Année de pèlerinage and Hungarian Historical Portraits | 39 | CDA67026 | Années de pèlerinage – première année |
| 13 | CDA66438 | A la Chapelle Sixtine and Bach transcriptions | 40 | CDA67034 | Gaudeamus igitur – Pièces d'occasion |
| 14 | CDA66466 | St Elizabeth, Christus and St Stanislaus: piano pieces from the oratorios | 41 | CDA67045 | The Recitations with piano/forte |
| 15 | CDA66481/2 | Songs without Words: sixty transcriptions of songs by Beethoven, Mendelssohn and others | 42 | CDA67101/2 | Liszt at the Opera IV |
| 16 | CDA66506 | Ferdinand David's Bunte Reihe | 43 | CDA67107 | Années de pèlerinage – deuxième année |
| 17 | CDA66571/2 | Liszt at the Opera II | 44 | CDA67111/3 | The Early Beethoven Transcriptions |
| 18 | CDA66575 | Liszt at the Theatre | 45 | CDA67145 | Rapsodie espagnole and other pieces on Spanish themes |
| 19 | CDA66593 | Liebesträume and the Songbooks | 46 | CDA67161/2 | Méditations – Responsories and Antiphons |
| 20 | CDA66601/2 | Album d'un voyageur | 47 | CDA67187 | Litanies de Marie and other works intended for a first cycle of Harmonies poétiques et religieuses |
| 21 | CDA66661/2 | Soirées musicales, Soirées italiennes | 48 | CDA67193 | The Complete Paganini Études |
| 22 | CDA66671/5 | The Beethoven Symphonies | 49 | CDA67203 | Schubert and Weber transcriptions |
| 23 | CDA66683 | Harold in Italy – Berlioz, Gounod and Meyerbeer transcriptions | 50 | CDA67231/2 | Liszt at the Opera V |
| 24 | CDA66761/2 | Beethoven and Hummel Septets, and transcriptions from choral works by Mozart, Verdi, Rossini, Goldschmidt, Mendelssohn and Weber | 51 | CDA67233/4 | Paralipomènes – The original two-movement Dante Sonata and other first thoughts and second drafts |
| 25 | CDA66694 | Canticle of the Sun, From the Cradle to the Grave, Motets and Romances | 52 | CDA67235 | Ungarischer Romanzero |
| 26 | CDA66771/2 | The Young Liszt | 53a | CDA67401/2 | Music for piano and orchestra – 1 |
| 27 | CDA66787 | Fantasies on national songs and anthems | 53b | CDA67403/4 | Music for piano and orchestra – 2 |
| | | | 54 | CDA67406/7 | Liszt at the Opera VI |
| | | | 55 | CDA67408/10 | Grande Fantasia sur La Clochette and other first thoughts and second drafts |
| | | | 56 | CDA67414/7 | Rarities, Curiosities, Album-Leaves and Fragments |
| | | | 57 | CDA67418/9 | The Hungarian Rhapsodies |

Liszt MUSIQUE COMPLÈTES POUR PIANO SOLO – 36
Excelsior! ET AUTRES PIÈCES RARES

AINSI QUE les aimables auditeurs ayant suivi cette série d'enregistrements l'auront déjà compris, une grande partie des œuvres de Liszt n'est plus ou pas encore éditée et fait souvent défaut dans les catalogues existants. On continue de découvrir des pièces d'un genre ou d'un autre, souvent des variantes d'œuvres connues. La plupart des morceaux de cette sélection sont assez rares, certains n'ayant jamais été publiés et d'autres n'ayant été que très récemment publiés pour la première fois.

Bien que mes propres recherches en la matière m'aient occupé depuis plus de trente ans, l'étude de l'œuvre entière de Liszt n'aurait pas pu être entreprise sans la collaboration et le soutien de nombreuses personnes. Ce cinquante-septième disque semble tout indiqué dans ce cycle d'enregistrements pour remercier publiquement et nominativement certaines personnes qui m'ont fourni des copies ou qui m'ont guidé vers certains originaux des *introwables* de Liszt. Je voudrais en premier lieu remercier Kenneth Souter, membre du Conseil et vice-président de la Liszt Society, qui possède la plus belle collection au monde de premières éditions de Liszt. Parmi les autres membres de la Liszt Society m'ayant apporté leur aide, je voudrais également remercier Michael Short (avec qui je prépare un catalogue de Liszt), Lord Londonderry (un des mécènes de la Society), Dr. Kenneth Hamilton (qui a recherché toutes les fantaisies d'opéra), et Elgin Ronayne (qui a obtenu des sources des archives Goethe-Schiller à Weimar avec l'aimable assistance de son conservateur Frau Liepsch). Je voudrais également exprimer ma reconnaissance au Dr. Kate Rivers de la Bibliothèque du

Congrès, au Dr. Mária Eckhardt du Budapest Liszt Museum, et à Imre Sulyok et Imre Mező de Editio Musica Budapest. Ont également contribué à faire la lumière sur de nombreux points différents amis et personnes du monde entier m'ayant encouragé, parmi lesquels : Caine Alder de Salt Lake City, Riccardo Risaliti de Florence, Serge Gut de Paris, Robert Threlfall de Londres, Albert Brussee d'Amsterdam et Don Manildi de Washington.

Le vieux ouvrage intitulé *Thematisches Verzeichnis* (« Comparaison thématique ») des œuvres de Liszt, paru en deux éditions durant la vie du compositeur, fait mention d'une version pour piano seul du prélude de la cantate à Longfellow *Die Glocken des Strassburgers Münsters*, S6 (1874), aux éditions Schubert. Cette publication ne semble pas avoir été faite et il ne subsiste aucun manuscrit de la partition pour le piano, mais la pièce a été citée dans tous les catalogues postérieurs. L'auteur de ces notes espère avoir résolu le mystère : la partition de la cantate présente une note sur la première page indiquant que le prélude pouvait être exécuté comme une pièce orchestrale séparée, sans accompagnement vocal. On espérait que si l'on pouvait suivre la trace de l'insaisissable composition pour piano et chœur que Liszt avait préparée, une instruction similaire permettrait au piano de jouer le prélude seul. Après recherches, une copie du *Klavierauszug* fut découverte à la Bibliothèque du Congrès et révéla heureusement que le prélude pouvait bien être exécuté au piano seul et sans accompagnement vocal. Il est intéressant de constater que la composition vocale transpose le prélude du mi bémol de la version

orchestrale en mi majeur ; il est probable que la transposition n'ait pour but que de faciliter la tâche du pianiste, mais cela établit également une relation avec les autres morceaux pour piano de Liszt en mi majeur inspirés par sa foi religieuse, tels que l'*Ave Maria* « Les Cloches de Rome » (enregistré dans le volume 7) ou la seconde *Légende*. La fin du morceau est également légèrement différente de la version pour orchestre. Ceci dit, l'*Excelsior!* de Liszt existe bel et bien pour mezzo-soprano, chœur mixte ou masculin, et pour orchestre ou piano, pour orchestre, pour piano seul, pour deux pianos, et pour orgue. Wagner connaissait bien cette œuvre et « emprunta » (avec une gratitude peu commune) le thème de Liszt pour le thème d'ouverture de *Parsifal*, ce que remarqua Liszt comme on peut le constater sur le manuscrit de son triste petit morceau *Am Grabe Richard Wagners*. Dans la cantate, Liszt se contente de la répétition d'une seule parole « Excelsior! » de *Golden Legend* de Longfellow, réservant la seconde partie de la cantate à la mise en musique du texte de toute la section des « Cloches de la cathédrale de Strasbourg ». Pas un mot sur la « bannière étrangement équipée » que nous connaissons tous du célèbre duo du parloir de Balfe. Longfellow reçut avec joie la dédicace de Liszt.

Ce programme contient encore deux morceaux de *Die Zelle in Nonnenwerth* (« Le Cloître de Nonnenwerth ») si cher à Liszt. (La version finale figure sur le volume 25, la troisième version sur le volume 26, et la première sur le volume 51.) Cette deuxième version présentée ici est en fait la combinaison de deux versions ; étant donné que la variante plus ornée du texte suit le texte principal sur une grande partie de l'œuvre, laquelle est imprimée sur quatre portées. Les deux textes vous sont ici présentés en raison de leur

grande divergence à la fois dans la lettre et dans l'esprit, bien que la mélancolie générale de la tristesse de ces souvenirs des jours heureux – que l'on retrouve à la fois dans le texte original de la mélodie et dans les circonstances de sa conception – soit perceptible dans les deux versions.

Les spécialistes de Liszt connaissent depuis longtemps l'existence d'un manuscrit d'une version plus ancienne non publiée de la cinquième *Consolation* sous le titre de *Madrigal* et qui, inaccessible, fait partie d'une collection privée. Cependant, un manuscrit écrit en partie par Liszt et en partie par un copiste, indique l'existence d'une version complète des six morceaux plus ancienne et, pour le moment, nous en sommes tenus à supposer que le manuscrit du copiste de la cinquième *Consolation* correspond parfaitement au manuscrit du *Madrigal* sauf pour ce qui est du titre. Le premier recueil des *Consolations* a récemment été publié pour la première fois (en tandem avec le second), sous la direction scrupuleuse de Mária Eckhardt. La différence la plus évidente avec le dernier recueil (sur le volume 9 de cette série) apparaît dans le troisième morceau – un morceau complètement différent qui allait plus tard servir de base pour la composition de l'ouverture de la première *Rapsodie hongroise*. Néanmoins, mis à part l'absence de la remarquable *Consolation* en ré bémol n°3, les premières versions sont révélatrices par leur traitement généralement moins original. Seule la sixième est plus retenue que celle du second recueil – ce qui fait qu'elle a peut-être plus sa place dans l'organisation de cette série. Les auditeurs habitués au recueil plus récent seront chaque fois agréablement surpris par cette musique qui est en tous points aussi valable que les conceptions finales.

Les deux petits cycles, *Gebarnische Lieder* et *Rosario*, nous rappellent une fois de plus la grande richesse de la palette musicale de Liszt. Comme cela est souvent le cas dans les œuvres de Liszt, l'origine de ses *Gebarnische Lieder* est un peu compliquée : les morceaux pour piano ne sont pas simplement inspirés des chœurs masculins sans accompagnement éponymes du recueil de 1860 *Für Männergesang*, mais également de versions plus anciennes de ces chœurs avec accompagnement au piano. L'ordre et les titres de la version avec piano sont les mêmes que ceux de la version vocale qui suivit, et qui attribue les textes à Carl Götz, alors que la version précédente (avec les n°2 et 3 inversés) les attribue à Theodor Meyer (l'auteur de cet article remercie toute personne pouvant apporter la lumière sur ce point). *Vor der Schlacht* (« Avant la bataille ») et *Es rufet Gott uns mahnd* (« Dieu nous appelle et nous prévient ») sont tous deux des adaptations d'un poème qui aurait pour titre original *Trost* (« Consolation »), dans lequel Dieu appelle les soldats pour la bataille sacrée, et *Nicht gezagt!* encourage les soldats ayant le cuir lourd sous ce ciel de plomb à combattre sans hésitation et sans plainte.

Rosario, que Liszt a en fait annoté comme une transcription pour orgue ou harmonium – de son œuvre pour chœur mixte et orgue – se justifie aussi bien comme morceau pour piano que ces transcriptions similaires qui sont annotées pour harmonium ou pour piano. Quoiqu'il en soit, les organistes abordent rarement ces morceaux délicats exécutés uniquement sur le manuel, et l'harmonium est au mieux une solution de rechange. Comme l'indique le titre, les œuvres d'origine sont trois mises en musique de *Ave Maria*, les sous-titres indiquant l'intention de Liszt de rendre avec les subtilités

musicales les plus raffinées, les différents aspects du mystère de la vierge Marie.

Les versions finales des deux *Élégies* (dans le volume 9 de cette série) sont des exemples parfaits du genre, mais il est intéressant d'examiner les premiers manuscrits non publiés, particulièrement pour ce qui est du premier morceau. Il est clair que Liszt n'a ajouté l'introduction que plus tard, et qu'il s'est repris pas moins de cinq fois pour la composition de la coda du morceau, dont le titre original était *Schlummerlied im Grabe* (« Berceuse dans la tombe »). L'utilisation du crayon de couleur et les autres instructions à l'imprimeur indiquent qu'il avait la ferme intention de publier ce morceau. Pour une raison ou pour une autre il y renonça et ce n'est qu'ensuite qu'il fit la version pour l'orchestre de chambre et le texte du piano seul pour la version finale. Ce *Schlummerlied* diffère de l'*Élégie* dans les détails de la texture pratiquement à chaque mesure, mais les deux morceaux sont l'un et l'autre dédiés à la mémoire de Mme Mukhanov. Les fragments des esquisses – *Entwurf der Ramann-Elegie* – pour le premier manuscrit du deuxième morceau (composé pour Lina Ramann) furent recueillis par l'élève de Liszt, August Göllerich. Bien que Liszt les ait plus tard rejetés, ces fragments rendent en particulier un passage – l'apogée avant la coda – qui vaut la peine d'être conservé (le reste étant plus ou moins identique aux passages du texte publié). Il semble que Liszt ait eu du mal à écrire ce passage – plusieurs variantes ont été esquissées puis effacées – et même la version publiée diffère entre le piano seul et les versions instrumentales.

Les autres morceaux de ce récital sont de diverses natures. La version courte de *Weimar Volkslied*, un morceau que Liszt avait développé à partir de sa

Huldigungsmarsch (volume 28), fut publiée en 1873, une version parmi tant d'autres d'une diversité d'inspirations puissantes pour lesquelles Liszt adapta la mélodie qu'il espérait ériger comme une sorte d'hymne. Outre le fait qu'il soit écrit de la propre main de Liszt et daté par lui-même « Villa d'Este, '76 », l'*Hymne National* demeure quelque peu mystérieux. Liszt a composé « Kaiser Wilhelm ! » à partir des premières notes, mais bien que ce morceau ressemble à un arrangement de piano ou pour un chœur, l'œuvre chorale (on peut supposer qu'il s'agit d'une œuvre chorale de Liszt) n'a pas encore été mise à jour.

La *Fanfare* est une transcription non publiée (écrite de la main d'un copiste mais titrée et datée « Weimar '75 » de la main même de Liszt pour l'imprimeur) du premier des *Zwei Festgesänge zur*

Entbillung des Carl August Denkmals in Weimar am 3. September 1875: Carl weilt mit uns (« Deux compositions pour l'inauguration du mémorial de Carl August: Carl August, reste avec nous ») composé à l'origine pour chœur masculin, cuivres, timbales et orgue.

Pour finir, la version en cinq couplets de *Weimar Volkslied* sur laquelle se termine ce programme est une version pour piano de l'œuvre chorale composée en 1857 pour marquer la pose de la première pierre du monument à la mémoire du sus-mentionné Prince Carl August. Cette œuvre est dans son genre une excellente composition de musique de cérémonie, avec des passages d'une beauté et d'une profondeur qui ne sont pas courants dans ce genre de musique.

LESLIE HOWARD © 1995

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Excelsior! Liszt SÄMTLICHE KLAVIERWERKE – 36
UND ANDERE SELTENE ORIGINALWERKE

WIE DIE WOHL WOLLENDEN HÖRER, die diese Aufnahmeserie verfolgt haben, sich sicher vorstellen können, sind viele von Liszts musikalischen Stücken vergriffen oder noch nicht veröffentlicht und fehlen in den bestehenden Katalogen häufig. Verschiedene Stücke der einen oder anderen Art, oft alternative Texte bekannter Arbeiten, werden immer noch zutage gebracht. Die meisten der Stücke in dieser Selektion sind eher selten, ein Teil ist bisher unveröffentlicht und einige sind erst kürzlich zum ersten Mal veröffentlicht worden.

Während meine eigenen Untersuchungen auf diesem Gebiet mich über dreißig Jahre intensiv beschäftigt haben, ist die Studie von Liszts Gesamtwerk ein Projekt, daß ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen nicht möglich gewesen wäre. Diese siebenundfünfzigste CD scheint deshalb in diesem Aufnahmezyklus der passende Anlaß zu sein, um namentlich einigen der Personen Anerkennung zu zollen, die mir Kopien bereitstellten und den Zugang zu den Originalen einiger von Liszts *introuvables* ermöglichten. Allen voran Kenneth Souter, Mitglied und Vizepräsident der Liszt Society (Liszt Gesellschaft), der weltweit die feinste Sammlung von Liszts Erstausgaben besitzt. Andere Mitglieder der Liszt Society, die mir behilflich waren, sind Michael Short (mit dem ich einen Katalog der Arbeiten Liszts vorbereite), Lord Londonderry (einer der Schirmherren der Gesellschaft), Dr. Kenneth Hamilton (der alle operatischen Phantasien erforscht hat) und Elgin Ronayne (der, mit der freundlichen Assistenz der Kuratorin, Frau Liepsch, Material aus dem Goethe-

Schiller Archiv in Weimar bereitgestellt hat). Ich bin Dr. Kate Rivers von der Library of Congress, Dr. Mária Eckhardt vom Liszt Museum in Budapest und Imre Sulyok wie auch Imre Mezö von der Editio Musica Budapest dankbar. Auch zahlreiche Freunde und Gönner in der ganzen Welt, einschließlich Caine Alder aus Salt Lake City, Riccardo Risaliti aus Florenz, Serge Gut aus Paris, Robert Threfall aus London, Albert Brussee aus Amsterdam und Don Manildi aus Washington, haben willkommenes Licht ins Dunkel gebracht, wofür ich ihnen dankbar bin.

Das alte *Thematische Verzeichnis* über Liszts Arbeiten, das in zwei Ausgaben zur Lebenszeit des Komponisten herausgegeben wurde, erwähnt eine Pianoversion aus dem Präludium der Longfellow Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters*, S6 (1874), von Schubert veröffentlicht. Diese Veröffentlichung scheint nicht geschehen zu sein; es gibt kein Manuskript der Pianoversion, das Stück ist jedoch in allen späteren Liszt Katalogen erwähnt worden. Der Autor dieses Werkes hofft, das Mysterium gelöst zu haben: Die Gesamtpartitur der Kantate trägt auf der ersten Seite eine Fußnote mit dem Vorschlag, daß das Präludium ohne Chor, als separates orchestrales Stück, aufgeführt werden könnte. Es bestand die Hoffnung, daß, wenn Liszts mysteriöse Piano- und Chorpertitur aufgefunden werden könnte, eine ähnliche Anleitung dem Piano das alleinige Spielen des Präludiums erlauben würde. Nach einigem Suchen wurde eine Kopie des *Klavierauszug* in der Library of Congress ermittelt und brachte glücklicherweise zum Vorschein, daß das Präludium tatsächlich ohne Chor als ein

Pianosolo gespielt werden kann. Interessanterweise ist die Chorpartitur des Präludiums im Vergleich zur orchestralen Version von Eb (Es-dur) auf E-dur versetzt worden, wahrscheinlich aus für den Pianisten vollkommen praktischen Gründen, sie bildet jedoch auch eine Verbindung mit den anderen Pianostücken Liszts in E-dur, die von seinem religiösen Glauben inspiriert wurden, wie „Bells of Rome“ („Glocken von Rom“) *Ave Maria* (aufgenommen in Ausgabe 7) oder die zweite von St. Francis *Légende*. Auch das Ende des Stückes ist im Vergleich zur Orchesterversion ein wenig anders. Insgesamt existiert Liszts *Excelsior!* für Mezzosopran, gemischten oder Männerchor sowie für Orchester oder Piano, Orchester, Pianoso, Pianoduoett und für Orgel. Wagner kannte das Stück sehr gut und „lieh“ (mit sehr ungewöhnlichem Eingeständnis) Liszts Thema für ein einleitendes Thema des *Parsifal*, ein Umstand, den Liszt im Manuskript seines sehr traurigen, kleinen Stückes *Am Grabe Richard Wagners* notierte. In der Kantate begnügt Liszt sich mit der wiederholten Vertonung des einen Wortes, „Excelsior!“, aus Longfellow *Golden Legend*, und bewahrt den zweiten Teil der Kantate für den eigentlichen Text von „The Bells of Strasburg Cathedral“ („Die Glocken der Kathedrale von Straßburg“). Nicht ein Wort über „das Banner mit dem sonderbaren Kunstgriff“, weithin als Balfes berühmtes Salonduoett bekannt. Longfellow aber akzeptierte Liszts Widmung mit Freuden.

Dieses Programm enthält zwei weitere Aufzeichnungen von *Die Zelle in Nonnenwerth*, die Liszt so sehr mochte. (Die Schlußversion ist in Ausgabe 25, die dritte in Ausgabe 26 erschienen, die erste in Ausgabe 51.) Die vorliegende – zweite – Version besteht effektiv aus zwei Versionen in einer, weil ihr kräftigerer alternativer Text in vier Notennlinien

zusammengeschrieben, weitgehend durch das Stück, parallel zum Haupttext, geführt wird. Die Texte sind hier beide wegen ihrer großen Divergenz in Schrift und Geist aufgeführt, obwohl der generelle Hauch von Melancholie in der reuevollen Erinnerung an glücklichere Stunden – im ursprünglichen Lied und in dem Umstand seiner Konzeption angedeutet – beide durchdringt.

Kenner von Liszt wußten seit langem von einer früheren, unveröffentlichten Version der 5. *Consolation* mit dem Titel *Madrigal* – in einem unzugänglichen Manuskript einer privaten Sammlung. Aber ein Manuskript, teilweise von Liszt und einem Kopisten handgeschrieben, zeigt, daß es einen kompletten Satz aus sechs Stücken in einer früheren Version geben muß, und wir müssen für den Augenblick annehmen, daß das Manuskript Nr. 5 des Kopisten mit dem *Madrigal* Manuskript in allem mit Ausnahme des Titels übereinstimmt. Der erste Satz der *Consolations* wurde kürzlich erstmals (im Gespann mit dem zweiten Satz) unter der gewissenhaften Schriftleitung von Mária Eckhardt veröffentlicht. Der deutlichste Unterschied zum späteren Satz (in Ausgabe 9 dieser Serie) ist das dritte Stück – im großen und ganzen ein anderes Stück, das später als Hauptmaterial bei der Eröffnung der ersten *Rapsodie hongroise* diente. Von dem Fehlen der großen C-dur *Consolation* Nr. 3 abgesehen, sind die frühen Versionen in ihrer generell ursprünglicheren Ansicht des Materials eine Enthüllung. Nur Nr. 6 ist zurückhaltender als sein späteres Pendant – und paßt womöglich gerade deshalb besser in das Schema der Serie. Jene, denen der spätere Satz bekannt ist, werden sich immer wieder und wunderbar von ihren Erwartungen an die Musik, die in jedem kleinsten Detail so wertvoll wie die Schlußkonzeptionen ist, abgelenkt fühlen.

Die beiden kurzen Zyklen, *Gebarnischte Lieder* und *Rosario* erinnern uns wieder an die schiere Vielfalt in Liszts musikalischer Palette. Wie so oft bei Liszt ist die Entstehung der *Gebarnischten Lieder* ein wenig kompliziert: Die Pianostücke sind nicht nur von dem eponymen unbegleiteten Männerchor der Sammlung *Für Männergesang* von 1860, sondern auch von früheren Versionen dieser für den Chor geschriebenen Stücke mit Pianobegleitung, abgeleitet worden. Die Reihenfolge und Titel der Pianoversion sind mit denen der späteren Version identisch, weshalb der Text Carl Götzte zugeschrieben wird, während er in der früheren Version (mit Nr. 2 und 3 in umgekehrter Reihenfolge) Theodor Meyer zugeschrieben wird (der Autor dieser Zeilen wäre für jede aufschlußreiche Erklärung zu diesem Thema dankbar). *Vor der Schlacht* und *Es rufet Gott uns mahnend* sind beide Vertonungen eines scheinbar ursprünglich genannten Gedichts, in dem Soldaten von Gott zur heiligen Schlacht gerufen werden, und *Nicht gezagt!*, das Soldaten bleischweren Herzens unter bleiernem Himmel zum Kampf ohne Zögern oder Klagen auffordert.

Rosario, von dem Liszt notierte, das es für Orgel oder Harmonium übertragen worden ist – von seiner Arbeit für gemischten Chor und Orgel – kann als ein Pianostück ebenso bereitwillig gerechtfertigt werden wie die ähnlichen Transkriptionen, die für Harmonium oder Piano geschrieben wurden. Organisten jedenfalls nähern sich diesen delikaten Stücken reiner Klaviatur nur selten, und das Harmonium ist bestenfalls eine Notlösung. Wie der Titel schon andeutet, sind die ursprünglichen Arbeiten die drei Vertonungen des *Ave Maria*, und die Untertitel zeigen Liszts Vorhaben, verschiedene Aspekte der gesanten Heilige Marien-

Mysterien mit den feinsten der musikalischen Unterschiede, zu überbringen.

Die Schlußversionen der zwei *Elegien* (in Ausgabe 9 dieser Serie) sind in ihrer Art perfekte Stücke. Es ist jedoch interessant, das frühe unveröffentlichte Manuskriptmaterial, besonders des ersten Stückes, zu untersuchen. Es wird deutlich, daß Liszt die Einführung später hinzufügte und daß er nicht weniger als fünf Versuche mit der Koda des Stückes, das ursprünglich *Schlummerlied im Grabe* hieß, unternahm. Die Benutzung von Farbbleistiften und andere Anleitungen für den Graveur deuten darauf hin, daß seine Absicht, das Stück zu veröffentlichen, weit fortgeschritten war. Aus irgendeinem Grund zog er es zurück und schuf erst dann die Version für Kammerensemble und den Text des Pianosolo der definitiven Version. Das *Schlummerlied* ist von der *Elegie* in strukturellen Einzelheiten in fast jedem Taktstrich verschieden, doch sind beide dem Gedenken an Mme Mukhanov gewidmet worden. Die Entwurfsfragmente – *Entwurf der Ramann-Elegie* – des ersten Entwurfs des zweiten Stückes (komponiert für Lina Ramann) wurden von Liszts Schüler August Göllerich gesammelt. Obwohl sie später von Liszt abgewiesen wurden, beinhalten sie im besonderen doch eine Passage – bei dem Höhepunkt vor der Koda – deren Erhaltung wertvoll ist (der Rest ist mehr oder weniger identisch mit den Passagen des veröffentlichten Textes). Diese Passage scheint Liszt einige Sorgen bereitet zu haben – zahlreiche Varianten sind entworfen und dann wieder ausradiert worden – und selbst der veröffentlichte Text unterscheidet sich zwischen dem Pianosolo und den instrumentalen Versionen.

Die restlichen Stücke in diesem Konzert sind eher

gelegentlicher Natur. Die kürzere Version von *Weimars Volkslied* – ein Stück, das Liszt aus dem Thema seines *Huldigungsmarsches* (in Ausgabe 28) entwickelt hatte – erschien 1873 gedruckt, nur eine von fast zahllosen Versionen einer Vielfalt von Kräften, denen Liszt die Melodie anpaßte, von der er eindeutig gehofft hatte, daß sie eine Art Nationalhymne werden sollte. Abgesehen davon, daß sie aus der Hand Liszts stammt und von ihm „Villa d’Este, ’76“ datiert wurde, verbleibt die *National Hymne* ein Mysterium. Liszt schrieb „Kaiser Wilhelm!“ über die ersten Noten, aber obwohl das Stück an ein Pianoarrangement für ein Chorstück erinnert, ist bisher noch kein solches Chorstück (wahrscheinlich eine Originalarbeit Liszts) ans Licht gekommen.

Die *Fanfare* ist eine unveröffentlichte Transkription – von Hand eines Kopisten, jedoch

„Weimar ’75“ von Liszt für die Vorbereitung des Graveurs datiert und betitelt – des ersten von *Zwei Festgesänge zur Entbüllung des Carl August Denkmals in Weimar am 3. September 1875: Carl August weilt mit uns*, die ursprünglich eine Partitur für Männerchor, Blechinstrumente, Timpani und Orgel beinhaltete.

Abschließend die Aufzeichnung des *Weimars Volkslied* in fünf Strophen, mit dem dieses Programm seine Pianoversion der Chorstücke, komponiert im Jahre 1857, um die Grundsteinlegung eines Monuments des schon erwähnten Prinzen Carl August zu markieren, abschließt. In seiner Art ist es ein ausgezeichnet zeremonielles Stück mit Momenten der Tiefe und Schönheit, die normalerweise nicht mit solcher Musik assoziiert werden.

LESLIE HOWARD © 1995

Recorded on 9, 10 March 1995

Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCXV

Front illustration: *Gothic church on a rock near the sea* (1815) by Karl Friedrich Schinkel (1781–1841)

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 36

Excelsior! and other rare original works

1	Excelsior! – Preludio (Die Glocken des Strassburger Münsters) S500 1874	[3'41]
2	Die Zelle in Nonnenwerth S534ii 2nd version, 1844	[6'49]
	Consolations S171a first series; the original No 3 and the first versions of the other five, c1845	[23'20]
3	No 1 in E major	[1'51]
4	No 2 in E major	[4'03]
5	No 3 in C sharp minor	[6'31]
6	No 4 in D flat major	[3'16]
7	No 5 in E major	[3'17]
8	No 6 in E major	[4'13]
9	Die Zelle in Nonnenwerth S534ii <i>bis</i> 2nd version, alternative text, 1844	[6'54]
	Geharnischte Lieder S511 published 1861	[6'41]
10	Vor der Schlacht	[1'35]
11	Nicht gezagt!	[3'00]
12	Es ruft Gott uns mahrend	[2'06]
	Rosario S670 1879	[5'40]
13	Mysteria gaudiosa	[1'46]
14	Mysteria dolorosa	[2'10]
15	Mysteria gloriosa	[1'39]
16	Schlummerlied im Grabe (Première Élégie, 1st version) S195a 1874	[5'52]
17	Entwurf der Ramann-Elegie (Zweite Élegie, 1st draft) S196a 1877	[4'23]
18	Weimars Volkslied (No 2 in F major) S542ii 1873	[1'15]
19	National Hymne: Kaiser Wilhelm! S197b 1876	[1'03]
20	Fanfare zur Enthüllung des Carl-Augusts Monument S542b 1875	[1'04]
21	Weimars Volkslied (No 1 in C major) S542i 1857	[5'50]

LESLIE HOWARD piano

The background of the cover is a painting. It depicts a lone figure in dark clothing standing on a light-colored, rocky or sandy shore. The figure is looking out towards a dark, turbulent sea. The sky above is filled with large, billowing clouds in shades of teal, blue, and grey, creating a dramatic and atmospheric scene.

Liszt
MEDITATIONS
LESLIE HOWARD

hyperion

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.

I In nativitate Domini			
Christmas			
[1]	R	Responsorium 1	[0'43]
		<i>Versus Gloria in excelsis Deo</i>	
[2]		<i>Gloria Patri</i>	[0'40]
[3]	R	72 <i>V Hodie illuxit</i>	[1'03]
[4]	R	73 <i>V Dicite</i>	[0'44]
[5]		<i>Gloria Patri</i>	[0'38]
[6]	R	74 <i>V Ave, Maria, gratia plena</i>	[0'46]
[7]	R	75 <i>V Beata, quae credidit</i>	[0'52]
[8]	R	76 <i>V Benedicta tu in mulieribus</i>	[0'49]
[9]		<i>Gloria Patri</i>	[0'35]
[10]	R	77 <i>V Dies sanctificatus</i>	[0'59]
[11]	R	78 <i>V Omnia per ispum facta sunt</i>	[0'51]
[12]		<i>Gloria Patri</i>	[0'47]
 II Feria V in coena Domini			
Maundy Thursday			
[13]	R	71 <i>In monte Oliveti</i>	[1'33]
[14]		<i>V Vigilae</i>	[1'19]
[15]	R	72 <i>Tristis est anima mea</i>	[1'44]
[16]		<i>V Ecce appropinquat</i>	[1'38]
[17]	R	73 <i>Ecce vidimus</i>	[1'53]
[18]		<i>V Vere languores</i>	[0'54]
[19]		R73 reprise	[1'52]
[20]	R	74 <i>Amicus meus</i>	[2'03]
[21]		<i>V Bonum erat ei</i>	[1'36]
[20]	R	75 <i>Judas mercator pessimus</i>	[1'28]
[23]		<i>V Melius illi erat</i>	[1'02]
[24]	R	76 <i>Unus ex discipulis meis</i>	[1'15]
[25]		<i>V Qui intingit</i>	[1'19]
[26]		R76 reprise	[1'17]
[27]	R	77 <i>Eram quasi agnus</i>	[2'38]
[28]		<i>V Omnes inimici mei</i>	[2'26]
[29]	R	78 <i>Una hora non potuisti</i>	[1'28]
[30]		<i>V Quid dormitis?</i>	[1'29]
[31]	R	79 <i>Seniores populi</i>	[1'14]
[32]		<i>V Collegerunt Pontifices</i>	[1'14]
[33]		R79 reprise	[1'18]
[34]	Ad	Benedictus Antiphona	[1'06]
		<i>Traditor autem dedit eis signum</i>	
 III Feria VI in Parasceve			
Good Friday			
[35]	R	71 <i>Omnes amici mei</i>	[1'31]
[36]		<i>V Inter iniquos</i>	[1'13]
[37]	R	72 <i>Velum templi scissum est</i>	[1'29]
[38]		<i>V Petrae scissae sunt</i>	[1'59]
[39]	R	73 <i>Vinea mea electa</i>	[1'10]
[40]		<i>V Sepivi te</i>	[1'31]
[41]	R	74 <i>Tamquam ad latronem</i>	[1'21]
[42]		<i>V Cumque injecissent</i>	[1'52]
[43]	R	75 <i>Tenebrae factae sunt</i>	[2'16]
[44]		<i>V Exclamans Jesus</i>	[1'47]
[45]	R	76 <i>Animam meam dilectam</i>	[3'09]
[46]		<i>V Insurrexerunt in me</i>	[1'36]
[47]	R	77 <i>Tradiderunt me</i>	[1'38]
[48]		<i>V Alieni insurrexerunt</i>	[1'20]
[49]	R	78 <i>Jesum tradidit</i>	[1'18]
[50]		<i>V Adduxerunt autem eum</i>	[1'33]
[51]	R	79 <i>Caligaverunt oculi mei</i>	[1'29]
[52]		<i>V O vos omnes</i>	[0'56]
[53]		R79 reprise	[1'34]
[54]	Ad	Benedictus Antiphona	[1'22]
		<i>Posuerunt super caput ejus</i>	

IV Sabbato majoris hebdomadae

(Sabbato Sancto) Holy Saturday

[1]	R71	<i>Sicut ovis</i>	[1'23]
[2]		<i>Ÿ Tradidit in mortem</i>	[1'12]
[3]	R72	<i>Jerusalem, surge</i>	[1'15]
[4]		<i>Ÿ Deduc quasi torrentem</i>	[1'14]
[5]	R73	<i>Plange quasi virgo</i>	[1'49]
[6]		<i>Ÿ Accingite vos</i>	[1'39]
[7]	R74	<i>Recessit pastor noster</i>	[1'57]
[8]		<i>Ÿ Destruxit quidem</i>	[2'01]
[9]	R75	<i>O vos omnes</i>	[1'00]
[10]		<i>Ÿ Attendite</i>	[1'31]
[11]	R76	<i>Ecce quomodo moritur justus</i>	[1'51]
[12]		<i>Ÿ Tamquam agnus</i>	[1'18]
[13]	R77	<i>Astiterunt reges terrae</i>	[1'11]
[14]		<i>Ÿ Quare fremuerunt gentes</i>	[1'21]
[15]	R78	<i>Aestimatus sum</i>	[1'04]
[16]		<i>Ÿ Posuerunt me</i>	[1'34]
[17]	R79	<i>Sepulto Domino</i>	[1'43]
[18]		<i>Ÿ Accedentes principes</i>	[1'26]
[19]	Ad Benedictus Antiphona	[1'00]	
		<i>Mulieres sedentes ad monumentum</i>	

V In Officio defunctorum

The Office for the Dead

[20]	R71	<i>Credo quod Redemptor meus</i>	[1'13]
[21]		<i>Ÿ Quem visurus</i>	[1'16]
[22]	R72	<i>Qui Lazarum resuscitasti</i>	[1'09]
[23]		<i>Ÿ Qui venturus est</i>	[1'15]
[24]	R73	<i>Domine, quando veneris</i>	[1'11]
[25]		<i>Ÿ1 Commissa mea</i>	[1'15]
[26]		<i>Ÿ2 Requiem aeternam</i>	[1'21]
[27]	R74	<i>Memento mei Deus</i>	[0'48]
[28]		<i>Ÿ De profundis</i>	[1'16]
[29]	R75	<i>Hei mihi! Domine</i>	[1'30]

[30]		<i>Ÿ Anima mea</i>	[1'07]
[31]	R76	<i>Ne recorderis</i>	[0'42]
[32]		<i>Ÿ1 Dirige, Domine</i>	[2'12]
		<i>Ÿ2 Requiem aeternam</i>	
[33]	R77	<i>Peccantem me</i>	[1'07]
[34]		<i>Ÿ Deus, in nomine tuo</i>	[1'04]
[35]	R78	<i>Domine, secundum actum meum</i>	[1'22]
[36]		<i>Ÿ Amplius lava me</i>	[1'14]
[37]	R79	<i>Libera me Domine de viis inferni</i>	[1'39]
[38]		<i>Ÿ1 Clamantes et dicentes</i>	[0'58]
[39]		<i>Ÿ2 Requiem aeternam</i>	[1'13]
[40]	R79bis	<i>Libera me, Domine, de morte</i>	[1'28]
[41]		<i>Ÿ1 Tremens factus</i>	[0'37]
[42]		<i>Ÿ2 Dies illa, dies irae</i>	[1'01]
[43]		<i>Ÿ3 Requiem aeternam</i>	[0'43]
[44]		<i>Ÿ9bis reprise</i>	[1'35]

VARIANT HARMONIZATIONS

... to II

[45]	R71	<i>In monte Oliveti</i>	[1'33]
[46]		<i>Ÿ Vigilare</i>	[1'20]
[47]	R77	<i>Eram quasi agnus</i>	[2'38]
[48]		<i>Ÿ Omnes inimici</i>	[2'26]

... to III

[49]	R74	<i>Tamquam ad latronem 1</i>	[1'31]
		<i>Ÿ Cumque injecissent</i>	
[50]	R74	<i>Tamquam ad latronem 2</i>	[1'32]
[51]	R76	<i>Animam meam dilectam</i>	[3'09]
		<i>Ÿ Insurrexerunt in me</i>	

... to IV

[52]	R76	<i>Ecce quomodo moritur justus</i>	[1'42]
[53]		<i>Ÿ Tamquam agnus</i>	[1'20]

... to V

[54]	R71	<i>Credo quod Redemptor meus</i>	[1'13]
		<i>Ÿ1 Quem visurus</i>	
[55]	R79bis	<i>Ÿ1 Tremens factus</i>	[0'40]

LISZT'S MUSIC FOR THE CHURCH forms a most important strand in his work and, allied with his free compositions inspired by sacred themes, represents for many the finest aspects of Liszt both as man and musician. A brief scan of any Liszt catalogue reveals his oratorios, masses, Psalms, hymns, motets, chorales, and less easily classified items such as the *Via Crucis* and the present settings of chants from the Office, as well as the many further secular compositions upon sacred themes such as the *Légendes*, the *Harmonies poétiques et religieuses*, *De profundis*, many of the pieces in the *Années de pèlerinage*, and much of the organ music. In much of this music, Liszt makes use of plainchant.

The plainchant setting of the Office (as found, for example, in the *Liber Usualis*) is rarely heard today in liturgical context; even the monastic use of it is limited and most parish churches never use anything but the occasional section or conflation of sections from these services of the Hours, and then quite often spoken rather than chanted. These daily services in addition to the Mass – Matins, Lauds, Prime, Terce, Sext, None, Vespers and Compline – contain Psalms, hymns, lessons, Responsories (usually on texts of biblical origin), canticles, antiphons and prayers, which were either chanted or intoned. There are special services for all the important days in the church calendar, as well as a regular system of liturgies for every day of the year. Matins and Lauds are often combined, especially as an evening service before the day to which the Office belongs, and these combined Offices of the last three days of Holy Week – Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday – are usually called *Tenebrae*. Liszt's interest in this material was both religious and musical, and his personal library (preserved today in Budapest and tended by that doyen of Liszt scholars, Dr Mária Eckhardt) contains several breviaries and other kindred tomes which he probably used for private meditation as well as in acts of corporate worship, especially during his years in Rome. They certainly contain all of his sources for the present work (as well as that for the Credo in his *Missa coronationalis*) and show that he was familiar with at least two varieties of plainchant notation, one the neumatic system familiar from the *Liber Usualis* and other current Office books, the other a system employing conventional secular notation, with the minim being employed as a standard note value. Liszt uses the semibreve as his basic unit in his harmonizations.

We have only slight specific documentary information about Liszt's intentions with this work, which he wrote for Cardinal Hohenlohe in Rome, but, as with the *Chorales* he later produced for the same prelate, Liszt took some trouble to make a fair copy of the manuscript, and therefore accorded it some importance. The chants are accompanied for the most part in four, but occasionally in three, voices on two staves, and the text is generally reproduced in full. As with

the *Chorales*, Liszt does not specify whether the work is choral or solo vocal, with or without keyboard accompaniment, or for keyboard alone. (The *Chorales* appear in Volume 8 of the present series.) It seems very likely that a keyboard instrument is essential, given the many places where Liszt has added fingering, and even that voices may be entirely optional. Writing, one presumes, about this work in a letter to the Princess zu Sayn-Wittgenstein on 24 July 1860 (*Briefe* V 19 pp34/5; no title is given in the letter and the manuscript lacks one), Liszt outlines his intention of restoring plainchant to popular Catholic worship, allowing only voices with possible reinforcement by the organ. But he also refers to an *ad libitum* organ part, which is certainly not to hand with the present work. In the old *Liszt-Gesamtausgabe*, the editor of the only edition of this work (which as far as can be currently ascertained, has never been performed nor employed liturgically), Dr Philipp Wolfrum, suggested that Liszt probably intended these harmonizations for practical church use, but it has long seemed to the present writer that they are equally suitable as private aids to devotion. The simplicity of the music and the fundamental universality of the chants mean that, divorced from any performance context, this music may be of real and possibly even therapeutic value to listeners of all kinds, whether of religious bent or not. The piano (and it might equally have been a simple organ or harmonium in Liszt's mind) becomes merely a vehicle for the uncomplicated transmission of the music and calls no attention to itself.

As for Liszt's treatment of the chants, one must remember that Liszt was in the vanguard of the revival of Gregorian chant and sought a harmonic language which would not get in the way of the simple expression of faith. So he is not concerned to invent a special modal harmony, as many later composers have done to great effect, nor is he interested in any contrapuntal fantasy. The piece remains simple and straightforwardly tonal, almost touchingly jejune from time to time, and harmonic word-painting only occurs at very special moments.

For the listener who wishes to identify completely with the liturgical context, a breviary is indispensable, but for the present purpose a précis of each Office follows, and the plainchants which Liszt used are given in full: music, words and translations. The usual structure of each Responsory is: Responsory/Verse/repeat of last section of Responsory. Some get rather more complex in their system of recapitulations, particularly the last Responsory of the Office for the Dead. Each new section (but not each partial reprise) is given a separate track number for ease of identification, and the symbols in the plainchant show readily enough where the reprises are.

CHRISTMAS

Liszt deals only with the matutinal Responsories from the Christmas Offices. Matins begins with the Our Father, the *Ave Maria* and the Creed, and continues with versicles and responses and the invitatory appropriate to the festival. After Psalm 94 (Vulgate numbering is used throughout these notes) and the hymn *Jesu, Redemptor omnium* come the three Nocturns. The first contains Psalms 2, 18 and 44, each with antiphons, and three lessons from Isaiah (chapters 9, 40 and 52) each of which is followed by a Responary (tracks [1] [3] [4]). (In his settings of the Christmas Responsories, Liszt only harmonizes the central Verses with the doxology, 'Gloria Patri'; elsewhere, he harmonizes the whole pieces.) The second Nocturn contains Psalms 47, 71 and 84, three lessons from Pope Saint Leo (Leo IX) and three more Responsories [6] [7] [8]. The third Nocturn contains Psalms 88, 95 and 97, three lessons consisting of Christmas Verses from St Luke (Chapter 2) and St John (Chapter 1) with little homilies from Saints Gregory, Ambrose and Augustine, two further Responsories [10] [11] and the Te Deum.

HOLY WEEK

For the Offices of the last three days of Holy Week, Liszt has again confined himself to the matutinal Responsories, with the Antiphon of the Benedictus from the Office of Lauds; so it is clear that he has the combined *Tenebrae* Office in mind. On Maundy Thursday the first Nocturn contains Psalms 68 to 70 and three lessons from Jeremiah (Chapter 1) each followed by a Responary [13] [15] [17]. The second Nocturn contains Psalms 71 to 73, lessons from St Augustine on a text from Psalm 54, and three further Responsories [20] [22] [24]. The third Nocturn has Psalms 74 to 76, lessons from I Corinthians (Chapter 2) and three more Responsories [27] [29] [31]. Lauds continues with Psalms 50, 89, 35, the Canticle of Moses (Exodus, Chapter 15) and Psalm 146. Then comes the Antiphon of the Benedictus *Traditor autem* [34], which precedes and follows the Canticle of Zachary (from St Luke Chapter 1), and the Office concludes with prayers, a silent Our Father and a low, subdued spoken *Miserere*. This service is accompanied by the extinguishing one by one of all of the church lights and candles.

On Good Friday, the three Nocturns at Matins contain the following Psalms (with antiphons, as usual): 2, 21, 26; 37, 39, 53; 58, 87, 93; lessons from Jeremiah (Chapters 2 and 3), from St Augustine on a text from Psalm 63, and from Hebrews (Chapters 4 and 5); and the nine

Responsories [35] [37] [39] [41] [43] [45] [47] [49] [51] after the lessons. Lauds continues with Psalms 50, 142 and 84, the Canticle of Habacuc (Chapter 3) and Psalm 147, with the Antiphon of the Benedictus *Posuerunt* [54] before and after the Canticle of Zachary.

COMPACT DISC TWO

On Holy Saturday, the matutinal Psalms are 14, 15; 23, 26, 29; 53, 75, 87; the lessons are from Jeremiah Chapters 3 to 5, St Augustine on a text from Psalm 63, and Hebrews Chapter 9, each lesson followed by a Responary [1] [3] [5] [7] [9] [11] [13] [15] [17]. At Lauds, the Psalms are 50, 91 and 63, then the Canticle of Ezechias (Isaiah Chapter 38) and Psalm 150. The Antiphon to the Benedictus *Mulieres* [19] encloses the Canticle of Zachary (here as elsewhere Liszt does not set the doxological ‘E u o u a e’ – the vowels from ‘seculorum Amen’). *Christus factus est* is sung before the Office closes as upon the two previous evenings. In the second Responary [3] Liszt omitted to include the phrase ‘per diem et noctem’ in his manuscript. He noted the error, but does not seem to have provided an inserted harmonization of the missing phrase. It is supplied here by the present writer.

THE OFFICE FOR THE DEAD

Liszt sets the matutinal Responsories only. After a chanted Invitatory, the three Nocturns contain Psalms 5 to 7; 22, 24, 26; 39-41; the lessons are from Job (Chapters 7 and 10; 13 and 14; 17, 11 and 10) and the Responsories follow the lessons in the usual way [20] [22] [24] [27] [29] [31] [33] [35] [37]. The extra ninth Responary [40] actually comes from the Burial Service (*Missis quotidianis defunctorum*), and replaces the regular ninth Responary if the three Nocturns are spoken rather than sung (according to the *Liber Usualis*); according to Liszt’s copy of the *Paroissien Romain* (Paris, 1860) it may also be used on All Souls’ Day.

The alternative harmonizations of various parts of the work are typical of Liszt’s restlessness in his search for the right musical solution, so they are included here for completeness’ sake. (The alternative harmonies at the end of Maundy Thursday Responary 4 when it is repeated after the Versus are included in the main recording.)

LESLIE HOWARD ©1997

This recording is gratefully dedicated to Dr Mária Eckhardt.

If you are interested in further information about the music of Liszt please write to the Liszt Society at 9 Burnside Close, Twickenham, Middlesex TW1 1ET, England, or via their e-mail address: 100707.47@compuserve.com

LESLIE HOWARD

‘A virtuoso in the true Romantic style with its emphasis on musicality as much as bravura’
(*The Guardian*)

Embracing repertoire from the earliest piano music to the music of our own time, British pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world, working with many distinguished conductors.

Born in Australia but long resident in London, Howard has travelled extensively throughout the world with recital programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard’s gramophone recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. Since 1985 he has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist – the complete solo piano music of Franz Liszt – a project which, it is estimated, will take fifteen years to complete. The total will be some ninety compact discs, all on the Hyperion label. (By mid-1997, Howard had completed eighty of them.) The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt’s lifetime, and so far Howard has been awarded the Grand Prix du Disque for no fewer than five volumes of the series. He is currently president of the British Liszt society and holds numerous international awards for his dedication to Liszt’s music.

The most recent Hyperion releases include Tchaikovsky sonatas, a double CD of music by Anton Rubinstein, and a recording with viola player Paul Coletti of music by Beethoven, Mendelssohn and Schumann. The next volume in the Liszt series will be of the *Litanies de Marie* – a disc entirely of unpublished music.

Howard’s work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility for completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach’s *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky.

Leslie Howard is a regular writer and broadcaster on radio and television.



© Adam Scott

LESLIE HOWARD

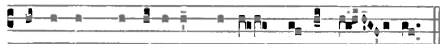
I IN NATIVITATE DOMINI

in this section Liszt only sets the Verse; to give the liturgical context the English words of the Responsory are given in italics

1



∇. Gló-ri-a in excélsis Dé-o, et in



tér-ra pax homínibus bó-nae vo-luntá-tis.

Today the King of the heavens saw fit to be born for us of the Virgin, so that he might recall lost mankind to the heavenly kingdoms: let the army of Angels rejoice: for perpetual salvation for human kind has appeared.

Glory to God in the highest, and on earth peace to men of good will.

2



∇. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i



Sán-cto.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.

3



∇. Hó-di-e illú-xit



nóbis dí-es redempti-ónis nó-vae, repara-ti-ónis antí-



quae, fe-li-ci-tá-tis aetér-nae.

Today true peace descends to us from heaven: Today across the whole world the heavens are made honey-sweet.

Today has dawned on us the day of new redemption, of former restitution, of eternal happiness.

4



∕. Dí-ci-te, quídnam vi-dí-

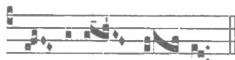


stis? et annunti-áte Chrísti na-ti-vi-tá-tem.

5



Gló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-

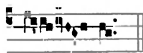


rí-tu-i San-cto.

6



∕. A-ve, Ma-rí-a, grá-ti-a plé-na : Dó-mi-nus



té-cum.

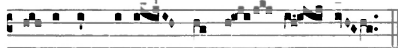
7



∕. Be-á-ta,



quae crédi-dit : quóni-am perfécta sunt ómni-a, quae



dí-cta sunt é-i a Dó-mi-no.

Whom do you see, shepherds? say, tell us, who appears in the lands? We see the new-born boy, and the chorus of Angels praising the Lord together.

Say, what do you see? and announce the nativity of Christ.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.

O great mystery, and wondrous sign, that animals saw the Lord born, lying in a manger: Blessed Virgin, whose limbs were worthy to bear the Lord Christ.

Hail Mary, full of grace: the Lord is with you.

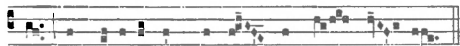
Blessed Mother of God, Mary, whose body remains untouched: Today she bore the Saviour of the age.

Blessed woman who believed: for everything has been accomplished which was said to her by the Lord.

8

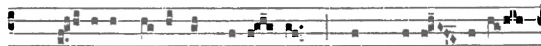


∩. Benedí-cta tu in mu-li-é-ri-



bus, et benedíctus frúctus véntris tú- i.

9



∩. Gló-ri-a Pátri, et Fí-li- o, et Spi-rí- tu-i



Sán-cto.

10



∩. Dí- es san-



cti-fi-cátus illúxit nó- bis : ve- ní- te, Géntes, et ado-



rá- te Dó- mi- num.

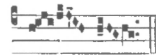
11



∩. Omni- a



per ípsum fácta sunt, et sine ípso fá- ctum est



ni- hil.

Holy and immaculate virginity, I do not know what praises to offer you: For the one whom the heavens could not hold, you bore in your lap.

You are blessed among women, and blessed is the fruit of your womb.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.

Blessed limbs of the Virgin Mary, which carried the Son of the eternal Father: and blessed breasts, which suckled Christ the Lord: Who today saw fit to be born for the salvation of the World of the Virgin.

A holy day has dawned on us: come, peoples, and worship the Lord.

The work was made flesh, and lived among us: and we see his glory, like the glory of the Only Son of the Father, full of grace and truth.

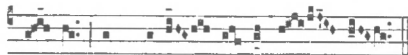
All things were done through him, and without him was nothing done.

12



Gló-ri- a Pátri, et Fí-

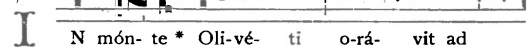
Glory be to the Father, and
to the Son, and to the Holy
Spirit.



li- o, et Spi-rí- tu- i Sán- cto.

II FERIA V IN COENA DOMINI

13

R⁷1

N món- te * Oli- vé- ti o- rá- vit ad

On the mount of Olives he
prayed to the Father: Father,
if it should be possible, take
from me this cup:



Pá- trem : Pá- ter, si fí- e-ri pót- est, tránse-at a me

* The spirit is willing, but
the flesh is weak.



cá- lix í- ste : * Spí- ritus qui- dem pómptus est, cá-



ro autem in- fír- ma. V. Vi- gi- lá- te, et o- rá-

Ŵ Watch, and pray, so that
you do not step into
temptation.



te, ut non intré- tis in ten- ta- ti- ó- nem. * Spí- ritus.

* The spirit ...

15 **R**72

Rístis est * á-ni-ma mé- a us- que ad
 mór- tem : sustiné-te hic, et vi-gi-lá-te mé- cum : nunc
 vidébi- tis túrbam, quae circúmdabit me : * Vos fú-
 gam capi- é- tis, et é- go vá- dam immo-
 lá- ri pro vó- bis. *lib* Ecce appropínquat
 hó- ra, et Fí-li-us hó-mi-nis tradétur in má-nus pec-
 cató- rum. * Vos.

Sad is my soul to the point of death: wait here, and watch with me: now you will see a crowd, which will surround me:

* You will take flight, and I shall go to be sacrificed for you.

Behold, the hour approaches, and the Son of man will be betrayed into the hands of sinners.

* You ...

17 **E**73

Ecce * vídimus é- um non habéntem
 spé-ci- em, neque de- có- rem : aspé-ctus éjús

Behold, we saw him who has no form, or comeliness: that we should look



in é- o non est : hic peccá-ta nó-



stra portá- vit, et pro nóbis dó- let : ípse



au- tem vulnerá- tus est propter in- íqui-tá-tes



nó- stras: * Cújus livó- re saná- tí sú-



mus. V. Vere languóres nóstros ípse tú- lit, et do-



lóres nóstros í- pse portá- vit. * Cújus. R. Ecce.

at him: this man has carried our sins, and sorrows for us: he was wounded on account of our iniquities:

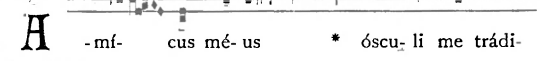
* By whose bruising we are made whole.

Truly he has borne our misery, and he has carried our sadness.

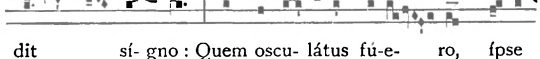
* By whose ...

Behold ...

R. 4



- mí- cus mé- us * óscu- li me trádi-



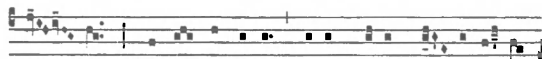
dít sí- gno : Quem oscu- látus fú- e- ro, ípse

My friend betrayed me by the sign of a kiss: The one whom I shall kiss, that



est, te-né- te é- um : hoc má- lum fé-cit

is the man, take him: he

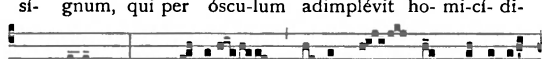


sí- gnum, qui per óscu-lum adimplévit ho- mi-cí- dí-

makes this evil sign, who

through a kiss brings about

homicide.

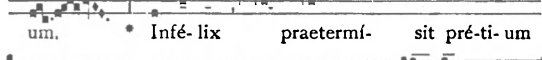


um. * Infé-lix praetermí- sit pré-ti- um

* The unhappy man forgot

the blood money, and at the

end hung from a noose.

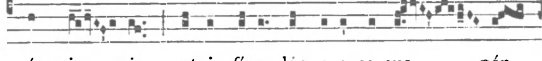


sángui- nis, et in fine láque-o se sus- pén-

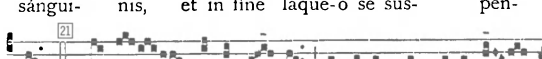
∇ It would have been good

for him if he had not been

born, that man.

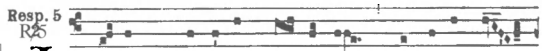
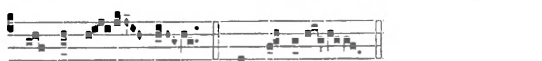
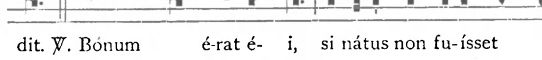


dit. ∇. Bónum é-rat é- i, si ná-tus non fu-ísset



hó-mo íl- le. * Infé-lix.

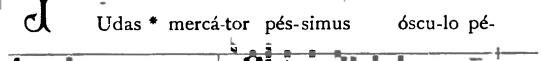
* Unhappy ...



Udas * mercá-tor pés-simus óscu-lo pé-

Judas, most worthless

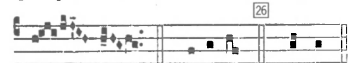
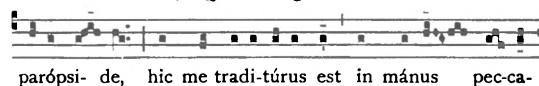
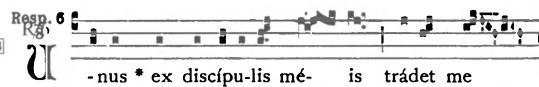
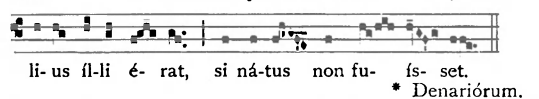
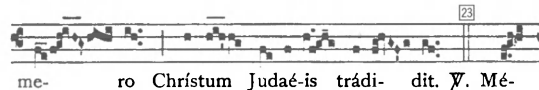
trader, went to kiss the



ti- it Dómi- num : íl- le ut á-gnus ínno- cens non

Lord: he as an innocent

lamb did not



deny Judas a kiss:

* For a number of denarii he betrayed Christ to the Jews.

∇ It would have been better for him, if he had not been born.

* For a number of denarii ...

One of my disciples will betray me today: Woe to that man by whom I shall be betrayed:

* It would have been better for him, if he had not been born.

∇ Whoever puts his hand into the dish with me, this man will betray me into the hands of sinners.

* It would have been better ...

R. One ...

27  R7
 ram * qua- si á- gnus ínno- cens :
 dú-ctus sum ad im-mo- lán- dum, et ne- sci- é-
 bam : consí- li- um fecé- runt in- imí- ci mé- i advérsum
 me, dicéntes : * Vení- te, mittámus lígnum in pánem
 é- ius, et e- radá- mus é- um de tér- ra
 vi- vénti- um.  Omnes inimí- ci mé- i advér-
 sum me cogi- tábant má- la mí- hi : vér- bum iníquum
 mandavé- runt advérsum me, di- cén- tes. * Vení- te.

I was as an innocent lamb: I
 was led to be slaughtered,
 and I was not guilty: my
 enemies made plans against
 me, saying:

* Come, let us put wood
 into his bread, and let us
 remove him from the land
 of the living.

∇ All my enemies plot evil
 things against me: they lay
 a false charge against me,
 saying.

* Come ...

28  R8
 - na hó- ra * non potu- í- stis ví- gi-
 watch

Could you not for one hour
 watch

lá- re mé- cum, qui exhortabá- mi- ni mó-
 ri pro me? * Vel Jú- dam non vi- dé- tis, quómo-
 do non dór- mit, sed festí- nat tráde-re me
 Ju- dae- is? *¶*. Quid dormí- tis? súrgi- te, et
 orá- te, ne intré- tis in ten- ta- ti- ó- nem. * Vel.

with me, you who were asking to die in my place?

* Or do you not see Judas, how he does not sleep, but hurries to betray me to the Jews?

¶ Why do you sleep? get up, and pray, so that you do not step into temptation.

* Or ...

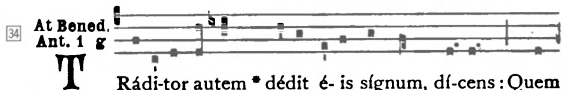
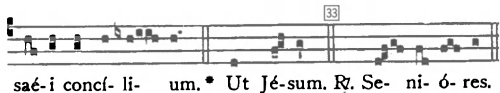
31

Ry9
S E- ni- ó- res * pó- pu- li consí- li- um fe-
 cé- runt, * Ut Jé- sum dó- lo tené- rent, et occí-
 de- rent : cum gládi- is et fústi- bus ex- i- é- runt tam-
 quam ad latró- nem. *¶*. Collegé- runt pontí- fices et pha- ri-

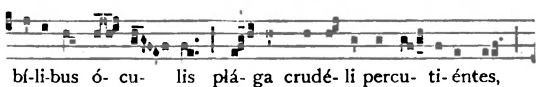
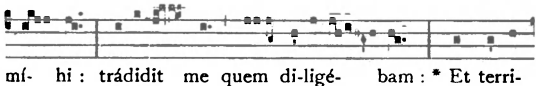
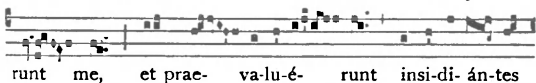
The elders of the people took counsel,

* So that they might catch Jesus in a trap, and kill him: with swords and cudgels they set out like a thief.

¶ The priests and pharisees called



III FERIA VI IN PARASCEVE



an assembly.

* So that they might ...

∇ The elders ...

Now the betrayer gave them a sign, saying: The one whom I shall kiss, that is the man, take him.

All my friends have deserted me, and those who plot against me have grown strong: the one whom I loved has betrayed me:

* And with hateful eyes cruel men strike at me, and give me vinegar to drink.

∇ Amongst enemies

quos pro-jecé-runt me, et non pepercé-runt á- ni-
mae mé- ae. * Et terri-bí-li-bus.

they have thrown me, and
they have not spared my
soul.

* And with hateful ...

37 **V** Ry2

Elum témpli * scís-sum est, * Et ómnis tér-
ra trému- it : látro de crú- ce clamábat,
dí- cens : Meménto mé- i, Dómi- ne, dum vé-ne-
ris in régnum tú- um. ¶ Pé-trae scíssae sunt,
et monuménta apérta sunt, et múlta córpo-ra sanctó-
rum, qui dormí-e-rant, surre- xé- runt. * Et ómnis.

The veil of the temple was
torn,

* And the whole earth
shook: the thief shouted
from the cross, saying:
Remember me, Lord, when
you come into your
kingdom.

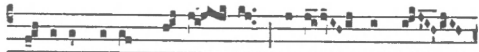
¶ Rocks were shattered,
and tombs were opened,
and many bodies of the
saints, who were sleeping,
rose up.

* And the whole ...

[39]

R73

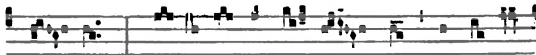
V




I-ne-a mé-a * e-lé-cta, égo te plan-

The vine which I chose, I
planted you:


* How have you been
turned to bitterness, so that
you will crucify me, and let
Barabbas go?



tá-vi : * Quómo-do convér-sa es in ama-



ri-túdi-nem, ut me cru-ci-fí-ge-res, et Ba-




rábbam di-mítte-res? ¶. Sepí-vi te, et

∇ I have cherished you,
and I have chosen stones
from you, and I have built a
tower.



lápides e-légi ex te, et aedi-fi-cá-vi túr-

* How ...




rim. * Quómo-do. R7. VÍ-ne-a.

R7 The vine ...

[41]

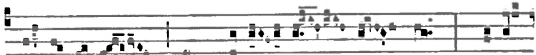
R74

T



Amquam * ad latrónem exístis cum gládi-is et

Like a thief you came out
with swords and cudgels to
arrest me:



fú-sti-bus comprehén-de-re me : * Quotí-

* Daily



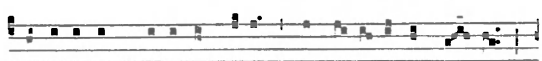
di-e apud vos é- ram in témplo dó- cens, et



non me tenu- f- stis : et ecce flagellátum dú- ci-



tis ad cru- ci- fi- gén- dum. ∇. Cumque



inje- c- s- sent mánu- s in Jésum, et te- nu- s- sent é- um,



dí- xit ad é- os. * Quo- tí- di- e.

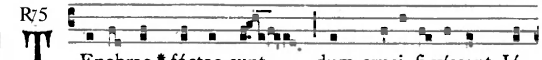
I was among you in the temple teaching, and you did not take me: and, behold, you lead me flogged to be crucified.

∇ When they laid their hands on Jesus, and took him, he said to them.

* Daily ...

43

R75



Enebrae * fáctae sunt, dum cruci- fi- x- s- s- sent Jé-

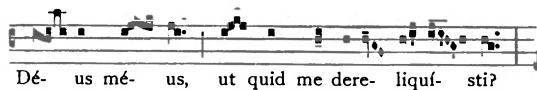


sum Ju- dae- i : et cir- ca hó- ram nó- nam



excla- má- vit Jé- sus vó- ce má- gna :

It became dark, as the Jews were crucifying Jesus: and at about the ninth hour Jesus cried out in a loud voice:



My God, why have you forsaken me?



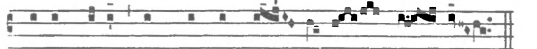
* And with his head bowed, he gave up the ghost.

44



∇. Exclá- mans Jé- sus vóce má- gna, á- it : Pá- ter, in

∇ Crying out in a loud voice, Jesus said: Father, into your hands I commend my spirit.



má- nus tú- as commé- ndo spí- ri- tum mé- um.
* Et incliná- to.

* And with his head bowed ...

45



R:6
A- nimam mé- am * di- lé- ctam trá- di- di in má-

I have given my beloved heart into the hands of her enemies, and my heritage has become to me like a lion in the forest: she has lifted up her voice against me, saying: Let us



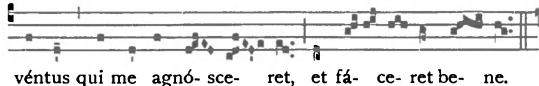
nus iniquo- rum, et fá- cta est mí- hi heré- di- tas



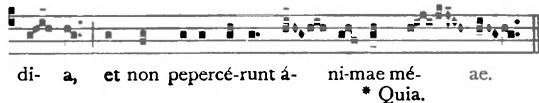
mé- a sic- ut lé- o in sí- lva : dé- dit contra



me vó- ces adver- sá- ri- us, dí- cens : Congregá-



46



gather together, and let us hasten to swallow him up: they put me in a desert of solitude, and the whole earth dawned over me:

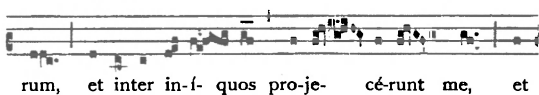
* For there is none to be found who will acknowledge me, and who will do good.

¶ Men rose up against me without mercy, and they did not spare my soul.

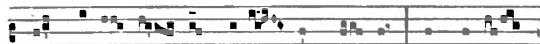
* For ...

R:7

47



They have betrayed me into the hands of the ungodly, and amongst enemies they have thrown me, and



non peper-cé- runt áni- mae mé- ae : congregá-



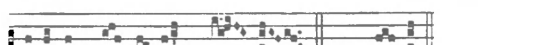
ti sunt advérsus me fó- tes : * Et sic- ut gi- gán-



tes ste- té- runt contra me. V. A- li- é-



ni insur- rexé- runt advérsus me, et fórtes quae-



si- é- runt á- nimam mé- am. * Et sic- ut.

they did not spare my soul:

the strong have gathered

against me:

* And like giants they stood

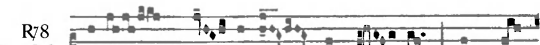
against me.

∇ Strangers rose up against

me, and the strong sought

my soul.

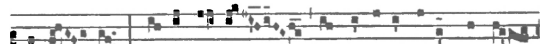
* And like ...



Es- um * trá- di- dit ím- pi- us s- úm- mis



prínci- pí- bus sacer- dó- tum, et seni- ó- ribus



pópu- lí : * Pé- trus autem sequebá- tur é- um a lon-

An ungodly man betrayed

Jesus to the highest leaders

of the priests, and to the

elders of the people:

* Peter however followed

him at a

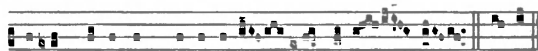
50



ge, ut vi-dé- ret ff- nem. *V.* Adduxé-runt



autem é-um ad Cá-ipham prínci-pem sacer-dó- tum,



u-bi scrí-bae et pha-risae-i convéne- rant. * Pé-trus.

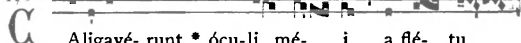
distance, so that he might see the end.

V Now they led him to Caiph the high priest, where the scribes and pharisees were gathered.

* Peter ...

R:9

51



C Aligavé- runt * ócu-li mé- i a flé- tu



mé- o : qui- a e-longátus est a me, qui conso- la-



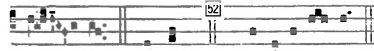
bá- tur me : Vidé-te, ómnes pó-pu- li, * Si est dó- lor



sí- mi- lis sic-ut dó-lor mé- us. *V.* O vos



ó-mnes, qui transí-tis per ví- am, atté-ndi-te et vi-



dé- te. * Si est. *R.* Ca-ligavé- runt.

Dark are my eyes from my crying: for he is far me, who used to console me:

See, all people,

* Whether there be any sorrow like my sorrow.

V All of you, who progress through life, watch and see.

* Whether there be ...

R Dark ...

At Bened.
Ant. 1 g

54

P Osu- é-runt * super cáput é-jus cáusam ipsi-
us scríptam : Jésus Nazaré-nus, Rex Judae-ó-rum

They placed over his head a sign with this charge: Jesus of Nazareth, King of the Jews.

COMPACT DISC TWO

IV SABBATO MAJORIS HEBDOMADÆ (SABBATO SANCTO)

1

Ry1
S Icut óvis * ad occi-si-ó-nem dú-ctus est,
et dum ma-le tracta-ré-tur, non apéru-it os
sú-um : trádi-tus est ad mór-tem, * Ut vi-vi-fi-
cá-ret pó-pu-lum sú-um. ¶ Trádidit in
mórtem á-nimam sú-am, et inter sce-lerátos re-pu-
tá-tus est. * Ut vi-vi-ficá-ret.

Like a sheep he was led to slaughter, and while he was being manhandled, he did not open his mouth: he was betrayed to death,

* So that he might give life to his people.

¶ He gave up to death his life, and he was looked on as wicked.

* So that he might give life ...

3 R72



Erú-sa-lem, *súr-ge, et éxu-e te vé-sti-bus



jucun-di-tá-tis : indú-e-re cí-ne-re et ci-lí-



ci-o, *Qui-a in te oc-cí-sus est Salvá-



tor Isra-él. √. Dédúc quasi torréntem lácri-



mas per dí-em et nó-ctem, et non táce-at pupilla



ó-cu-li tú-i. *Qui-a.


Jerusalem, arise, and cast off your clothes of rejoicing: put on ashes and sackcloth,

* For amongst you the Saviour of Israel has been killed:

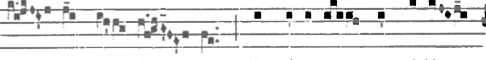
√ Shed tears as if in a torrent both day and night, and let not the pupils of your eyes be at rest.

* For ...

5 R73

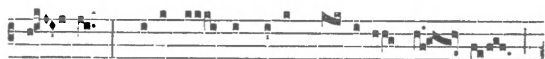


Lángo *qua-si vír-go, plebs mé-a :



ulu-lá-te, pa-stó-res, in cí-ne-re et ci-lí-

Weep like a woman, my people: wail, shepherds, in ashes and sackcloth

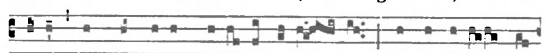


ci o: * Qui-a vé- nit dí-es Dómi-ni má- gna,

[6]



et amá- ra val- de. ∇. Accíngi-te vos, sacer-



dótes, et plángi-te, místri altá- ris, aspérge-te vos



cíne- re. * Qui-a.

* For today is come the day of the Lord, mighty and most bitter.

∇ Gird yourselves up, priests, and weep, attendants of the altar, sprinkle yourselves with ashes.

* For ...

[7]

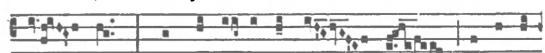
R⁷4

R

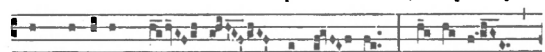
Ecéssit * pástor nó- ster, fons á- quae



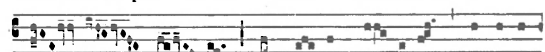
ví- vae, ad cú- jus tránsi- tum sol obscu- rá-



tus est: * Nam et fl- le cáptus est, qui captí-



vum tenébat prí- mum hómi- nem: hó- di- e



pór- tas mórt- tis et sé- ras pá- ri- ter Salvá- tor

Our shepherd has withdrawn, the spring of living water, at whose death the sun was obscured:

* For even he has been captured, who held the first men captive: today our Saviour has shattered the gates of hell, and the bolts

nó- ster dis- rú- pit. ¶. Destrú- xit quidem cláu-
 stra infér- ni, et subvértit poténti- as di- á-
 bo- li. * Nam et fl- le.

equally.

¶ For he has destroyed the
 barricades of hell, and
 overturned the powers of
 evil.

* For even he ...

O vos ómnes, * qui transí- tis per ví- am, attén-
 di- te, et vidé- te * Si est dó- lor sí- mi- lis sic- ut
 dó- lor mé- us. ¶. Atté- ndi- te, u- ni- vérsi pó-
 pu- li, et vidé- te do- ló- rem mé- um. * Si est.

All of you, who progress

through life, watch, and see

* Whether there be any
 sorrow like my sorrow.

¶ Watch, all people, and
 see my sorrow.

* Whether there be ...

E C- ce * quómo- do mó- ri- tur jú- stus, et né- mo

Behold how the just man
 dies, and no one

pér-ci-pit cór-de : et ví-ri jú-sti tollún-tur, et
 né-mo con-sí-de-rat : a fá-ci-e i-ni-quí-tá-
 tis sublá-tus est jú-¹²stus : * Et é-rit in pá-
 ce memó-ri-a é-jus. √. Tamquam ágnus co-
 ram tondénte se obmú-tu-it, et non apé-ru-it os
 sú-um : de angústi-a, et de judí-ci-o sublá-tus

est. * Et é-rit.

R7

A

-sti-té-runt * réges térrae, et prínci-pes

conve-né-runt in ú-num, * Advér-sus Dó-mi-

understands it in his heart:
 and the just men are
 destroyed, and no one takes
 note: in the face of injustice
 the just man was carried
 off:

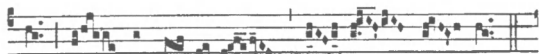
* And his memory will live
 on in peace.

√ Like a lamb at the
 shearing he kept his silence,
 and did not open his mouth:
 from distress, and from
 judgement he was carried
 off.

* And his memory will ...

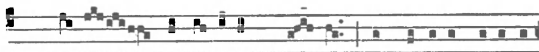
The kings of the earth have
 stood up, and the princes
 have gathered into one,

* Against the Lord,



num, et advér-sus Chrí- stum é- jus.

and against his Christ.



14 ¶. Quare fremu-érunt gén- tes, et pópu-li medi-tá-

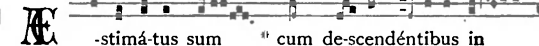
Why do the nations rage,
and the people imagine
inaneities?



ti sunt in-áni- a? * Advér-sus.

* Against ...

R:8



15 **A**-stimá-tus sum " cum descendentibus in

I was reckoned among
those who are gone down
into the lake:



lá- cum : * Fá-ctus sum sic- ut hó- mo sine ad-ju-tó-

* I was made as a man
without help, free among
the dead.



16 ri- o. inter mór- tu- os lí- ber. ¶. Posu-érunt



me in lácu infe-ri- ó- ri, in tenebró-sis, et

They placed me in the
lake of hell, in the shadows,
and in the shade of death.



in úmbra mór- tis. * Fá-ctus.

* I was made ...

17 ^{R79}
S Epulto * Dómino, signátum est monumén-
 tum, volvén-tes lápi- dem ad ósti-um monumén-
 ti: * Ponén-tes mí-li- tes, qui custodí- rent fl-
 lum. ¹⁸ *∇*. Accedén-tes príncipes sacerdotum ad Pi-lá- tum,
 pe-ti- érun- t fl- lum. * Ponén-tes.

When the Lord was buried,
 the tomb was sealed up,
 rolling a stone to the
 entrance of the tomb:

* Stationing soldiers, to
 guard him.

∇ The leaders of the priests
 went to Pilate, to ask for
 him.

* Stationing ...

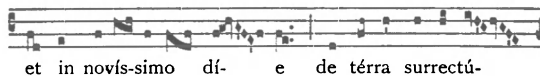
19 *At Bened.*
 Ant. 1 g
M Ulí- e-res * sedéntes ad monuméntum la-
 mentabántur, fléntes Dóminum.

The women seated at the
 tomb wept, crying for the
 Lord.

V IN OFFICIO DEFUNCTORUM

20 ^{R71}
C Rédo * quod Redémptor mé- us ví- vit,

I believe that my Redeemer
 lives,



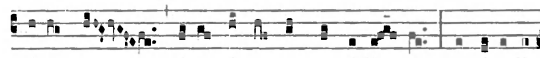
et in novís-simo dí- e de térra surrectú-



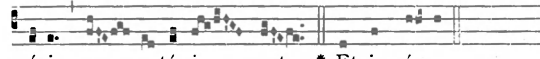
rus sum : * Et in cárne mé- a vidé- bo Dé-



um Salva-tó- rem mé- um. V̄. Quem vi-



surus sum : égo ípse, et non á-li- us, et ócu-li



mé-i con- spectú-ri sunt. * Et in cárne.

and that on the last day I shall be raised from the earth.

* And in my flesh I shall see God my Saviour.

∇ Whom I shall see: I myself, and no other, and my eyes will glimpse him.

* And in my flesh ...



QUI Lá- zarum * re-susci- tá- sti a monumén-



to foéti- dum : * Tu é- is, Dó- mi- ne, dóna ré-



qui- em et lo- cum indul- génti- ae. V̄. Qui ventúrus



es judi- cá- re ví- vos et mórtu- os, et saécu-

You who revived the dead Lazarus from the tomb:

* May you, Lord, give them rest and a place of comfort.

∇ You who will come to judge the living and the dead, and the



lum per- í- gnem. * Tu é- is.

age in the fire.

* May you ...

[24]

R73

D

Omi- ne, * quando véne- ris ju- di- cá- re

Lord, when you will come

to judge the earth, where

shall I hide myself from the

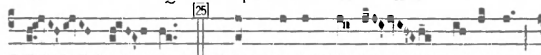
sight of your anger?



tú- ae? * Qui- a pec- cávi ní- mis in ví-

* For I have sinned

prodigiously during my life.



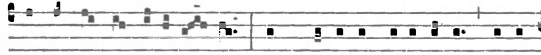
ta mé- a. *∇*. Comíssa mé- a pavésco,

∇ I fear my transgressions,

and I blush before you:

when you will come to

judge, do not condemn me.



et ante te erubé- sco : dum véne- ris judi- cá- re nó- li

* For ...

∇ Rest eternal give them,

Lord: and may light

perpetual shine upon them.

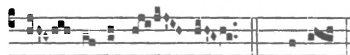


me condemná- re. * Qui- a. *∇*. Réqui- em



aetérnam dóna é- is Dómi- ne : et lux perpé- tu- a

* For ...




lú- ce- at é- is. * Qui- a.

R74

27

M



 Eméto mé- i * Dé- us, qui- a véntus est


Remember me God, for my life is done:


* And let not the sight of man look on me.

∇ From the depths I have called to you, Lord: Lord, hear my voice.

* And let not ...


 ví- ta mé- a : * Nec aspí- ci- at me ví- sus hó-

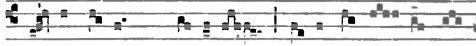

 mi- nis. ∇. De profún- dis clamá- vi ad te, Dómi- ne :


 Dómine, exáudi vócem mé- am. * Nec.

R75

28


h


 E- i mí- hi! * Dómine, qui- a peccá- vi ni-

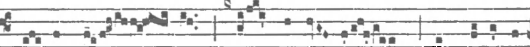
Woe is me! Lord, for I have sinned prodigiously during my life. What shall I do, miserable? where shall I flee, if not to you my God?


* Have mercy on me, when you will come on the last day.

∇ My soul is in great confusion,


 mis in ví- ta mé- a. Quid fá- ci- am mí- ser? u- bi


 fú- gi- am, ni- si ad te Dé- us mé- us? * Mi- se-


 ré- re mé- i, dum véne- ris in novissi-


 mo dí- e. ∇. A- nima mé- a turbá- ta est val- de,



sed tu Dómine, suc- curre é- i. * Mi-se-ré- re.

but you Lord, help me.

* Have mercy ...

31

R:6

R E recordé- ris * peccá- ta mé- a, Dó- mi-

Do not recall my sins, Lord,



ne, * Dum véne- ris judi- cá- re saé-

* When you will come to

judge the age in the fire.



cu- lum per í- gnem. √. Dí- rige, Dó- mine

∇ Direct, Lord my God,

my life in your sight.



Dé- us mé- us, in conspéctu tú- o ví- am mé-

* When ...

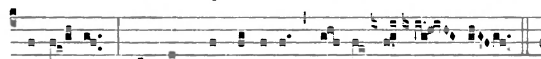
∇ Rest eternal give them,



am. * Dum. √. Réqui- em aetér- nam dóna é- is

Lord: and may light

perpetual shine upon them.



Dómi- ne : et lux perpé- tu- a lú- ce- at é- is.

* When you will come ...



* Dum véne- ris.

33 **R7**
P Eccántem me * quo-tí-di-e, et non me paeni-
 tén-tem, tímor mórtis contúr-bat me: * Qui-a in in-
 fér-no nùlla est red-émpti-o, **34** mi-se-ré-re
 mé-i Dé-us, et sál-va me. **V.** Dé-us, in nómine
 tú-o sal-vum me fac, et in virtú-te tú-a lí-be-
 ra me. * Qui-a.

Sinning daily, and not
 regretting it, the fear of
 death troubles me:

* For in hell there is no
 relief, have mercy on me
 God, and save me.

V God, in your name make
 me saved, and in your
 power free me.

* For ...

35 **R8**
D Omine, * secúndum áctum mé-um nó-li
 me ju-di-cá-re: ni-hil dígnum in conspéctu
 tú-o é-gi: íd-e-o dé-pre-cor ma-jestá-

Lord, do not judge me by
 what I have done: I have
 done nothing that is worthy
 in your sight: accordingly I
 beseech your majesty,

tem tú- am, * Ut tu Dé-us dé-le- as in-
 iqui-tá- tem mé- am. √. Ampli- us láva
 me Dómine ab injustí- ti- a mé- a, et a de- lícto
 mé- o munda me. * Ut tu.

* So that you, God, might
 remove my iniquity.

√ Wash me thoroughly,
 Lord, of my injustices, and
 cleanse me of my faults.

* So that you ...

Líbe- ra me * Dó-mi- ne de ví- is infér-
 ni, qui pórtas aére- as confre- gí- sti : et vi-
 si- tá- sti inférnum, et dedísti é- is lú- men,
 ut vi- dé- rent te : * Qui é- rant in poé- nis te-

Free me, Lord, from the
 paths of hell, you who
 shattered the bronze gates:
 and you visited hell, and
 gave to them light, so that
 they might see you:

* Those who were in the
 sufferings of

38



nebrá- rum. V. Clamántes et di-



céntes : Adveni- sti Redémptor nó- ster. * Qui



é- rant. V. Réqui-em aetérnam dóna é- is Dómine :



et lux perpé- tu- a lúce-at é- is. * Qui é- rant.

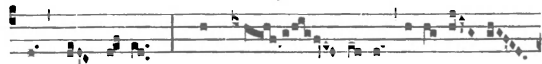
R⁷9bis

40

L Ibe-ra me, Dó- mine, * de mórtē aetér- na, in



dí- e flla tremén- da : * Quando caé- li mo- véndi



sunt et térra : † Dum vé- ne-ris judi- cá- re



saé- cu-lum per í- gnem. V. Trémens fáctus sum égo,

the shadows.

V̇ Calling out and saying:

Come our Redeemer.

* Those who were ...

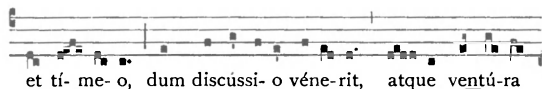
V̇ Rest eternal give them,

Lord: and may light
perpetual shine upon them.

* Those who were ...

Free me, Lord, from eternal
death, on that terrifying
day:* When the heavens are to
be moved and the earth:† When you will come to
judge the age in the fire.

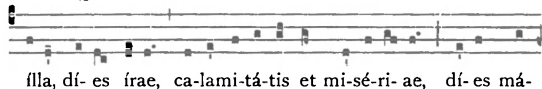
V̇ I am made to tremble,



and I fear, when the
division will come, and the
coming anger.



* When the heavens are to
be moved and the earth.



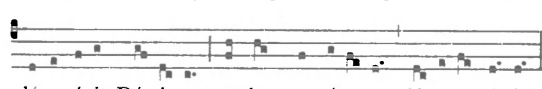
∇ That day, day of anger,
of disaster and misery, a
great day and most bitter.



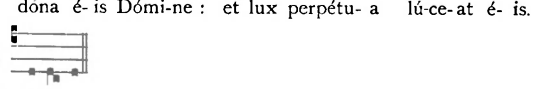
† When you will come to
judge the age in the fire.



∇ Rest eternal give them,
Lord: and may light
perpetual shine upon them.



∇ Free ...



44

RyLibe-ra

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or e-mail us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>. It includes an index of all of Liszt's piano music in order of S number, with details of all recordings issued in the Liszt series to date.

LISZT

Répons et antiennes

MUSIQUE POUR LA MÉDITATION PERSONNELLE

LA MUSIQUE SACRÉE constitue un élément majeur de l'œuvre de Liszt; alliée à ses compositions librement inspirées de thèmes sacrés, elle représente pour beaucoup les plus beaux aspects de l'homme et du compositeur qu'il fut. Un rapide coup d'œil à tout catalogue de Liszt suffit à nous révéler ses oratorios, messes, psaumes, hymnes, motets, chorals, mais aussi des pièces moins aisément classifiées, telles *Via Crucis* et les présentes mises en musique de chants grégoriens de l'office, ainsi que de nombreuses autres compositions profanes sur des thèmes sacrés, telles les *Légendes*, les *Harmonies poétiques et religieuses*, le *De profundis*, quantité de morceaux des *Années de pèlerinage* et l'essentiel de la musique pour orgue. Dans une grande partie de cette musique, Liszt recourt au plain-chant.

De nos jours, la mise en musique du plain-chant de l'office (tel qu'il se trouve, par exemple, dans le *Liber Usualis*) s'entend rarement dans un contexte liturgique: même son usage monastique est limité et la plupart des églises paroissiales n'en utilisent plus qu'une section de temps en temps, ou un ensemble de sections colligées à partir de ces services des heures, et très souvent déclamées plutôt que chantées. Ces services quotidiens (outre la messe) – matines, laudes, prime, tierce, sexte, none, vêpres et complies – contiennent des psaumes, des hymnes, des leçons, des répons (généralement sur des textes d'origine biblique), des cantiques, des antiennes et des prières, soit chantés, soit psalmodiés. Des offices spéciaux marquent les jours importants du calendrier ecclésiastique, tandis qu'un système régulier de liturgies rythme chaque jour de l'année. Matines et laudes sont souvent combinées, notamment en un service vespéral précédant le jour auquel l'office appartient; ces offices combinés des trois derniers jours de la Semaine sainte – Jeudi saint, Vendredi saint et Samedi saint – sont habituellement appelés 'ténèbres'. L'intérêt de Liszt pour ce matériau était autant religieux que musical, et sa bibliothèque privée (conservée à Budapest par la doyenne des spécialistes de Liszt, le Dr Mária Eckhardt) comporte plusieurs bréviaires et ouvrages connexes, qu'il utilisait probablement pour ses méditations personnelles comme pour les actes de culte collectif, surtout pendant ses années romaines. Ces livres, qui recèlent certainement toutes les sources de la présente œuvre (et du Credo de la *Missa coronationalis*), attestent qu'il connaissait au moins deux sortes de notation du plain-chant, savoir le système neumatique du *Liber Usualis* et d'autres livres d'office courants, et un système fondé sur une notation profane conventionnelle, la minime étant la valeur de note standard. Dans ses harmonisations, Liszt utilise la semi-brève comme unité de base.

La documentation à notre disposition demeure superficielle quant aux intentions de Liszt à l'égard de cette œuvre écrite pour le cardinal Hohenlohe à Rome, mais, à l'instar de ce qu'il fera plus tard pour les *Chorales* destinés au même prélat, il prit la peine de faire une bonne copie du manuscrit, accordant donc quelque importance à l'œuvre. La plupart des chants sont accompagnés à quatre voix, parfois à trois, sur deux portées, et le texte est généralement reproduit in extenso. Comme pour les *Chorales*, Liszt ne spécifie pas si l'œuvre est chorale ou vocale solo, avec ou sans accompagnement au clavier, ou encore pour clavier seul. (Les *Chorales* figurent dans le volume 8 de la présente série.) Il semble fort probable qu'un instrument à clavier soit essentiel, compte tenu des maints endroits où Liszt a ajouté des doigtés, les voix pouvant même être totalement facultatives. Évoquant, présume-t-on, cette œuvre, dans une lettre adressée à la princesse zu Sayn-Wittgenstein, le 24 VII 1860 (*Briefe* V 19, pp.34/5; aucun titre n'est mentionné dans la lettre – pas plus que dans le manuscrit), Liszt souligne son intention de restituer le plain-chant au culte catholique populaire, n'admettant que les voix avec un éventuel renforcement à l'orgue. Mais il fait aussi référence à une partie d'orgue *ad libitum* qui ne cadre certainement pas avec la présente œuvre. Dans l'ancienne *Liszt-Gesamtausgabe*, où figure la seule édition de cette œuvre (laquelle n'a, pour autant que nous puissions l'affirmer à ce jour, jamais été jouée ou utilisée liturgiquement), le Dr Philipp Wolfrum suggéra que Liszt destinait ces harmonisations à un usage ecclésial pratique, mais l'auteur de ces lignes a depuis longtemps le sentiment qu'elles sont tout autant des aides personnelles à la dévotion. La simplicité de la musique, l'universalité fondamentale des chants font que, séparée de tout contexte interprétatif, cette musique peut présenter une valeur réelle, voire thérapeutique, pour tous les auditeurs, qu'ils soient d'inclination religieuse ou non. Le piano (mais il a pu également s'agir d'un simple orgue ou d'un harmonium dans l'esprit de Liszt), qui devient juste le véhicule de la transmission peu complexe de la musique, n'attire pas l'attention sur lui.

Quant au traitement lisztien des chants, il faut se rappeler que Liszt était à l'avant-garde du renouveau du chant grégorien et recherchait un langage harmonique qui n'empêchât pas la simple expression de la foi. Aussi ne s'occupait-il pas d'inventer une harmonie modale spéciale, comme le firent avec succès tant de compositeurs ultérieurs, pas plus qu'il ne se soucia d'une quelconque fantaisie contrapuntique. La pièce demeure simple et franchement tonale, parfois d'une candeur presque touchante, et le figuralisme harmonique se limite à des moments très particuliers.

L'auditeur désireux d'assimiler complètement le contexte liturgique devra se munir d'un bréviaire; un résumé de chaque office est cependant proposé ci-dessous, tandis que les plain-chants utilisés par Liszt sont donnés in extenso, paroles et musique. La structure de chaque répons est: répons/verset/reprise de la dernière section du répons. Certains présentent un système de reprises

plus complexe, notamment le dernier répons de l'Office des morts. Pour permettre une identification plus facile, chaque section nouvelle (mais pas chaque reprise partielle) reçoit un numéro de plage distinct, les symboles du plain-chant indiquant assez aisément où sont les reprises.

DISQUE COMPACT 1

NOËL

Liszt ne traite que les répons matutinaux des offices de Noël. Les matines débutent par le *Notre Père*, l'*Ave Maria* et le *Credo*, puis se poursuivent par des versicules, des répons et l'invitatoire approprié à la fête religieuse. Après le psaume 94 (la présente notice adopte la numérotation de la Vulgate) et l'hymne *Jesu, Redemptor omnium* viennent les trois nocturnes: le premier contient les psaumes 2, 18 et 44, avec leurs antiennes, et trois leçons d'Isaïe (chapitres 9, 40 et 52), chacune suivie d'un répons [1] [3] [4]. (Dans ses mises en musique des répons de Noël, Liszt n'harmonise que les versets centraux avec la doxologie, *Gloria Patri*. Ailleurs, il harmonise les pièces entières.). Le deuxième comporte les psaumes 47, 71 et 84, trois leçons du pape saint Léon (Léon IX) et trois autres répons [6] [7] [8]. Quant au troisième, il rassemble les psaumes 88, 95 et 97, trois leçons – composées de versets de Noël extraits des évangiles selon saint Luc (chapitre 2) et saint Jean (chapitre 1), assortis de petites homélies de saint Grégoire, saint Ambroise et saint Augustin –, deux autres répons [10] [11] et le *Te Deum*.

SEMAINE SAINTE

Pour les offices des trois derniers jours de la Semaine sainte, Liszt s'est limité aux répons matutinaux, avec l'antienne du Benedictus de l'office de laudes – ce qui nous montre clairement qu'il pensait à l'office combiné de 'ténèbres'. Lors du Jeudi saint, le premier nocturne contient les psaumes 68-70 et trois leçons de Jérémie (chapitre 1), chacune suivie d'un répons [13] [14] [17]. Le deuxième nocturne est constitué des psaumes 71-73, de leçons de saint Augustin sur un texte du psaume 54, et de trois autres répons [20] [22] [24]. Le troisième nocturne comprend les psaumes 74-76, des leçons de la Première Épître aux Corinthiens (chapitre 2), et trois autres répons [27] [29] [31]. Les laudes se poursuivent avec les psaumes 50, 89 et 35, le Cantique de Moïse (Exode, chapitre 15) et le psaume 146. Vient ensuite l'antienne du Benedictus *Traditor autem* [34], qui précède et suit le Cantique de Zacharie (extrait de l'évangile selon saint Luc, chapitre 1); puis, l'office s'achève sur des prières, un *Notre Père* silencieux et un *Miserere* prononcé à voix basse. Ce service s'accompagne de l'extinction de tous les cierges et de toutes les lumières de l'église, les uns après les autres.

Le Vendredi saint, les trois nocturnes de matines contiennent les psaumes suivants (avec leurs antennes, comme toujours): 2, 21, 26; 37, 39, 53; 58, 87, 93; des leçons de Jérémie (chapitres 2 et 3), de saint Augustin sur un texte du psaume 63, et de l'Épître aux Hébreux (chapitres 4 et 5); plus les neuf répons [39] [37] [39] [41] [43] [45] [47] [49] [51] après les leçons. Les laudes continuent avec les psaumes 50, 142 et 84, le Cantique d'Habacuc (chapitre 3) et le psaume 147, avec l'antienne du *Benedictus Posuerunt* [54], avant et après le Cantique de Zacharie.

DISQUE COMPACT 2

Le Samedi saint réunit les psaumes matutinaux 14, 15; 23, 26, 29; 53, 75, 87, et des leçons extraites des chapitres 3-5 de Jérémie, de saint Augustin sur un texte du psaume 63, et du chapitre 9 de l'Épître aux Hébreux, chaque leçon étant suivie d'un répons [1] [3] [5] [7] [9] [11] [13] [15] [17]. A Laudes, les psaumes 50, 91 et 63 précèdent le Cantique d'Ezéchias (Isaïe, chapitre 38) et le psaume 150. L'antienne du *Benedictus Mulieres* [19] encadre le Cantique de Zacharie (ici comme ailleurs, Liszt ne met pas en musique l' 'E u o u a e ' doxologique – les voyelles du 'seculorum Amen'). *Christus factus est* est chanté avant que l'office s'achève, comme les deux soirs précédents. Dans le deuxième répons [3], Liszt omit d'inclure dans son manuscrit 'per diem et noctem'. Il remarqua son erreur, mais n'inséra apparemment pas d'harmonisation de la phrase manquante – laquelle est fournie ici par le présent auteur.

L'OFFICE DES MORTS

Liszt ne met en musique que les répons matutinaux. A l'invitatoire succèdent les trois nocturnes contenant les psaumes 5-7; 22, 24, 26; 39-41; les leçons sont extraites du Livre de Job (chapitres 7 et 10; 13 et 14; 17, 11 et 10) et suivies des répons, comme à l'accoutumée. Le neuvième répons supplémentaire provient en réalité du service funèbre (*Missis quotidianis defunctorum*) et remplace le neuvième répons habituel lorsque les trois nocturnes sont déclamés plutôt que chantés (selon le *Liber Usualis*); selon le *Paroissien Romain* de Liszt (Paris, 1860), il peut également être utilisé le Jour des morts.

Les harmonisations optionnelles des diverses parties de l'œuvre reflètent l'implacabilité de Liszt dans sa quête de la solution musicale juste et sont donc incluses ici, dans un souci d'exhaustivité. (Les harmonies optionnelles à la fin du répons IV du Jeudi, lorsque celui-ci est repris après le verset, sont incluses dans l'enregistrement principal.)

LESLIE HOWARD ©1997
Traduction HYPERION

LISZT

Responsorien und Antiphonen

MUSIK ZUR PRIVATEN MEDITATION

LISZTS KIRCHENMUSIK bildet einen höchst wichtigen Bestandteil seines Werkes und stellt für manch einen, neben seinen von kirchlichen Themen inspirierten, freien Kompositionen, einen der bedeutendsten Aspekte von Liszt als Mann und Musiker dar.

Ein kurzer Blick auf einen Katalog der Werke Liszts zeigt seine Oratorien, Messen, Psalmen, Hymnen, Motetten, Choräle, und schwerer klassifizierbare Stücke wie die *Via Crucis* und die vorliegende Vertonung von Offizien – Gesängen, sowie zahlreiche weltliche Kompositionen, die auf kirchliche Themen zurückgehen, wie beispielsweise die *Légendes* und die *Harmonies poétiques et religieuses*, *De profundis*, sowie viele Stücke in den *Années de pèlerinage* und viele seiner Orgelwerke. In einem Großteil dieser Musikstücke greift Liszt auf den Gregorianischen Choral zurück.

Das als Gregorianischer Choral vertonte Offizium (wie man es beispielsweise im *Liber Usualis* vorfindet) hört man heutzutage selten im liturgischen Kontext: selbst im Kloster – ...ant es nur begrenzt zum Einsatz. Die meisten Gemeindekirchen greifen lediglich auf Teile zurück, die zu einem bestimmten Anlaß komponiert wurden, oder auf eine Zusammenstellung verschiedener, aus Stundengebeten stammenden Teile, wobei diese dann meistens eher gesprochen als gesungen werden. Diese täglichen Gottesdienste (die zusätzlich zur Messe stattfanden) – Metten, Lobgesänge, Primen, Terzen, Sexten, Nonen, Vesper und Komplete – enthalten Psalmen, Hymnen, Lesungen, Responsorien (üblicherweise auf biblische Texte), Lobgesänge, Antiphonen und Gebete, die entweder gesungen oder intoniert wurden. Für alle wichtigen Tage des Kirchenkalenders gibt es spezielle Gottesdienste, so wie es ein reguläres System von Liturgien für jeden einzelnen Tag im Jahr gibt. Metten und Lobgesänge werden oft kombiniert, insbesondere als Gottesdienst, der einen Abend vor dem dazugehörigen Offizium stattfindet. Diese kombinierten Gottesdienste an den letzten drei Tagen der heiligen Karwoche – Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag – werden im allgemeinen ‘Tenebrae’ genannt. Liszts Interesse an diesem Material war sowohl religiöser wie auch musikalischer Natur, und seine persönliche Bibliothek (die heutzutage noch in Budapest erhalten ist und von Dr. Mária Eckardt, jener Altmeisterin unter den Schülern Liszts, gehütet wird) enthält mehrere Breviere und damit verwandte Bände, die er möglicherweise zu persönlicher Meditation, wie auch zu Zwecken gemeinsamer Gottesdienste, besonders während seiner Jahre in Rom, verwendet hat. Sie enthalten mit Sicherheit das gesamte Quellenmaterial für

das vorliegende Werk (sowie das Material für das Credo in seiner *Missa coronationalis*) und zeigen, daß er mit mindestens zwei unterschiedlichen Notationsarten des Gregorianischen Choralis vertraut war. Eine Notationsart bildet das Neumensystem, das aus dem *Liber Usualis* und anderen gängigen Offizienbüchern bekannt ist, das andere System greift auf die konventionelle nichtkirchliche Notation zurück, wobei die Minima als Standardnote verwendet wurde. In seinen Harmonisationen verwendet Liszt die Semibrevis als Grundeinheit.

Für dieses Werk und die Intentionen, die Liszt damit verband, liegen uns nur andeutungsweise spezifische dokumentatorische Informationen vor. Geschrieben hat er es für den Kardinal von Hohenlohe in Rom. Wie auch bei den später komponierten *Chorälen*, die für denselben Prälaten geschaffen wurden, hat sich Liszt einige Mühe gemacht, eine saubere Abschrift des Manuskriptes anzufertigen; er muß ihm aus diesem Grund einige Bedeutung beigemessen haben. Die Gesänge werden größtenteils von vier, gelegentlich aber auch von drei, auf zwei Notenlinien notierten, Stimmen begleitet. Der Text wird im allgemeinen in voller Länge wiedergegeben. Wie dies auch bei den *Chorälen* der Fall ist, legt sich Liszt nicht fest, ob das Werk als Chor oder als Solostimme gesungen werden soll, ob es mit oder ohne Begleitung eines Tasteninstrumentes gedacht war, oder nur für Tasteninstrument geschrieben wurde. (Die *Choräle* sind auf der achten Folge dieser Reihe aufgenommen.) Wenn man von den zahlreichen Stellen ausgeht, an denen Liszt einen Fingersatz angegeben hat, erscheint es als sehr wahrscheinlich, daß ein Tasteninstrument eine wesentliche Rolle gespielt haben muß. Auch kann man annehmen, daß sogar die Singstimmen vollständig fakultativ gewesen sind. Vermutlich deutet Liszt in einem Brief vom 24.07.1860 (*Briefe V 19*; S. 34 f.; der Brief gibt keinen Titel an, und im Manuskript fehlt er ebenfalls) an die Prinzessin zu Sayn-Wittgenstein seine Absicht an, den Gregorianischen Choral innerhalb des katholischen Gottesdienstes wieder einzuführen, bei dem nur der Einsatz von Stimmen, nebst einer möglichen Unterstützung durch die Orgel, erlaubt war. Er bezieht sich allerdings auch auf einen *ad libitum* Orgelpart, der beim hier behandelten Werk mit Sicherheit nicht zur Hand ist. In der alten *Liszt-Gesamtausgabe* hat der Herausgeber der einzigen Werkausgabe dieses Werks (das, soweit dies bis dato bestätigt werden kann, noch nie aufgeführt oder liturgisch verwendet worden ist), Dr. Philipp Wolfrum, die Vermutung geäußert, daß Liszt die Absicht gehabt habe könnte, diese Harmonisierungen zum praktischen Einsatz in der Kirche einsetzen zu wollen. Dem Verfasser des vorliegenden Textes hingegen erscheint es seit langer Zeit plausibel, daß sie als Unterstützung zur privaten Andacht genauso geeignet sind. Die Einfachheit der Musik, ergänzt vom fundamentalen Universalcharakter der Gesänge, weist darauf hin, daß diese Musik, wenn man sie sich außerhalb des Aufführungsrahmens vorstellt, jedem Zuhörer (ganz gleich, ob er nun eine religiöse Neigung haben sollte oder nicht) von wahrhaftem, vielleicht sogar therapeutischem Wert sein könnte. Das

Klavier (Liszt könnte genauso gut eine einfache Orgel oder ein Harmonium im Sinn gehabt haben) wird lediglich als Mittel zur unkomplizierten Übertragung der Musik eingesetzt. Als Instrument selbst erregt es keine Aufmerksamkeit.

Was Liszts Umgang mit Gesängen angeht, so sollte man sich daran erinnern, daß Liszt sich an der Spitze einer Bewegung zur Wiedereinführung des Gregorianischen Chorals befand, und daß er nach einer harmonischen Umsetzungsmöglichkeit suchte, durch die dem Glauben weiterhin auf einfache Weise Ausdruck verliehen werden konnte. So ist er dann auch nicht darauf bedacht, eine spezielle modale Harmonie zu erfinden, so wie dies viele spätere Komponisten äußerst wirkungsvoll getan haben. Zudem ist er auch an keiner kontrapunktischen Fantasie interessiert. Das Stück bleibt einfach und ist freimütig tonal. Hin und wieder erreicht es einen fast ergreifend simplen Charakter. Eine harmonische Untermauerung des Textes erfolgt nur an ganz speziellen Stellen.

Der Zuhörer, der sich mit dem liturgischen Kontext vollständig identifizieren möchte, braucht auf jeden Fall ein Brevier. Zum hiesigen Zweck mag eine Zusammenfassung, die auf jedes Offizium folgt, genügen. Die Gregorianischen Choräle, auf die Liszt zurückgegriffen hat, werden vollständig wiedergegeben: Text und Musik. Die übliche Struktur eines Responsoriums lautet folgendermaßen: Responsorium/Vers/Wiederholung des letzten Teils des Responsoriums. Manche Responsorien sind in bezug auf ihr Rekapitulations – System um einiges komplexer gestaltet, insbesondere das letzte Responsorium der Totenmesse. Jeder neue Teil (aber nicht jede Teil-Reprise) hat zu Zwecken der leichteren Identifizierung eine eigene Stücknummer erhalten, und die Zeichen im Gregorianischen Choral zeigen deutlich, an welcher Stelle die Reprises stattfinden.

COMPACT DISC 1

WEIHNACHTEN

Liszt befaßt sich lediglich mit den matutinalen Responsorien der Weihnachtsgottesdienste. Metten beginnen mit dem *Pater noster*, dem *Ave Maria* und dem *Credo*, darauf folgen die Lobgesänge, die Responsorien und ein dem Feiertag entsprechendes Invitorium. Nach Psalm 94 (bei diesen Anmerkungen wurde durchgängig auf die Numerierung in der Vulgata zurückgegriffen) und der Hymne *Jesu, Redemptor omnium* stehen die drei Nokturne: die erste enthält die Psalmen 2, 18 & 44, die jeweils antiphonisch aufgebaut sind, und drei Lesungen Jesajas (Kapitel 9, 40 & 52), von denen jede durch ein Responsorium ergänzt wird [1] [3] [4]. (In Liszts Vertonung der Weihnachts-Responsorien werden lediglich die zentralen Verse, die die Lobpreisung (Doxologie) enthalten (*Gloria Patri*), harmonisiert. An anderer Stelle harmonisiert Liszt die gesamten Stücke.) Die zweite Nokturn greift auf die Psalmen 47, 71 & 84, drei Lesungen des Heiligen Papstes Leo (Leo

IX), sowie drei weitere Responsorien zurück [6] [7] [8]. Die dritte Nokturn enthält die Psalmen 88, 95 & 97, und drei Lesungen, die sich aus dem Weihnachtskapitel von Lukas (Kapitel 2) und aus Johannes (Kapitel 1) zusammensetzen. Außerdem enthält das Stück kleinere Predigten des Heiligen Gregors, von Ambrosius und Augustinus, zwei weitere Responsorien [10] [11] und das Te Deum.

KARWOCHE

Für die Offizien an den letzten drei Tagen der Karwoche hat sich Liszt auf die matutinalen Responsorien beschränkt. Ein Beispiel dafür bildet das Antiphon der aus dem Benedictus entnommenen Lobgesänge. Auf diese Weise wird klar, daß ihm der kombinierte Tenebrae-Gottesdienst vorgeschwebt haben muß. Die erste Nokturn für Gründonnerstag enthält die Psalme 68-70, drei Lesungen aus Jeremia (Kapitel 1), wobei jede einzelne von einem Responsorium ergänzt wird [13] [15] [17]. Die zweite Nokturn enthält die Psalmen 71-73, Lesungen des Hl. Augustinus auf einen Text, der dem Psalm 54 entnommen ist, sowie drei weitere Responsorien [20] [22] [24]. Die dritte Nokturn greift auf die Psalme 74-76 und auf Lesungen aus dem 1. Korintherbrief (aus Kapitel 2) zurück, an die sich drei weitere Responsorien anschließen [27] [29] [31]. Die folgenden Lobgesänge enthalten die Psalme 50, 89 und 35, den Lobgesang von Moses (Exodus, Kapitel 15), sowie den Psalm 146. Darauf folgt das Antiphon *Traditor autem* [34] aus dem Benedictus, welches vor und nach dem Lobgesang des Zacharys (aus dem 1. Kapitel des Lukas-Evangeliums) steht. Das Offizium schließt mit Gebeten, einem stillen Vaterunser und einem ruhigen, gedämpft gesprochenen *Miserere*. Im Verlauf des Gottesdienstes werden sämtliche Kirchenleuchter und Kerzen nach und nach ausgelöscht.

Am Karfreitag enthalten die drei Nokturne der Morgenandacht (neben den üblichen Antiphonen) die Psalme 2, 21, 26; 37, 39, 53; 58, 87 und 93; außerdem Lesungen aus Jeremia (Kapitel 2 und 3) und vom Hl. Augustinus (auf einen Text, der dem Psalm 63 entnommen ist), sowie Lesungen aus den Hebräern (Kapitel 4 und 5). Auf die Lesungen folgen die neun Responsorien [35] [37] [39] [41] [43] [45] [47] [49] [51]. In den Lobgesängen tauchen weiterhin die Psalme 50, 142 & 84, der Lobgesang des Habacuc (Kapitel 3) und der Psalm 147 auf. Das Antiphon *Posuerunt* [54] aus dem Benedictus steht vor und nach dem Lobgesang des Zacharys.

COMPACT DISC 2

Am Karsamstag sind die matutinalen Psalmen Nrn. 14, 15; 23, 26, 29; 53, 75 und 87. Die Lesungen stammen aus Kapitel 3-5 von Jeremias, von einem auf den Psalm 63 verfaßten Text des Hl. Augustinus, sowie aus dem neunten Kapitel der Hebräer, wobei jede Lesung von einem Responsorium ergänzt wird [1] [3] [5] [7] [9] [11] [13] [15] [17]. Bei den Lobgesängen wird auf die

Psalme 50, 91 und 63, weiterhin auf den Lobgesang von Ezechias (Jesaja, Kapitel 38), und auf Psalm 150 zurückgegriffen. Das Antiphon zum Benedictus *Mulieres* [9] schließt den Lobgesang von Zacharys (hier, wie auch an anderer Stelle, vertont Liszt nicht das doxologische 'E u o u a e' – die Vokale aus dem 'seculorum Amen) mit ein. Das *Christus factus est* wird wie an den beiden vorangegangenen Abenden vor dem Ende des Gottesdienstes gesungen. Im zweiten Responsorium [3] hat Liszt es versäumt, die Phrase 'per diem et noctem' in sein Manuskript einzugliedern. Er muß den Fehler bemerkt haben, scheint aber keine Harmonisierung der fehlenden Phrase eingefügt zu haben. Letztere wird vom Verfasser dieses Textes geliefert.

TOTENMESSE

Liszt vertont lediglich die matutinalen Responsorien. Nach einem gesungenen Invitatorium folgen die Nokturne, die die Psalme 5-7; 22, 24, 26; und 39-41 enthalten. Die Lesungen sind aus Hiob (Kapitel 7 & 10, 13 & 14, 17, 11 und 10) entnommen und die Responsorien folgen den Lesungen in der üblichen Weise [20] [22] [24] [27] [29] [31] [33] [35] [37]. Das extra zugefügte neunte Responsorium [40] stammt eigentlich aus der Trauerfeier (*Missis quotidianis defunctorum*) und ersetzt das reguläre neunte Responsorium dann, wenn die drei Nokturne (entsprechend dem *Liber Usualis*) eher gesprochen als gesungen werden. Liszts Ausgabe des Römischen Gebetbuchs (Paris, 1860) zufolge kann es auch an Allerheiligen verwendet werden.

Die alternativen Harmonisierungen mehrerer Teile des Werkes sind typisch für Liszts unnachgiebige Suche nach der richtigen musikalischen Lösung. Um der Vollständigkeit Rechnung zu tragen, wurden sie der vorliegenden Aufnahme beigelegt. (Die alternativen Harmonien am Ende des Responsoriums Nr. IV (Gründonnerstag) sind an den Stellen, an denen dieses nach den Versen wiederholt wird, im Hauptteil der Aufnahme enthalten.)

LESLIE HOWARD ©1997
Übersetzung INGE SCHNEIDER

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 46

Responsorien und Antiphonen
S30 (1860)

Responsories and Antiphons

Music for private meditation

first recording

Recorded on 9, 10 May 1996

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editing and Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Cover Design TERRY SHANNON

Booklet Editor NICK FLOWER

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVII

Front illustration: *The Monk by the Seashore* (1808-1810)

by Caspar David Friedrich (1774-1840)

Liszt
Gaudeamus igitur – Pièces d'occasion
LESLIE HOWARD



hyperion

THIS RECITAL—a palindrome with an encore—gathers several varieties of occasional music, some quite ephemeral pieces cheek by jowl with more enduring creations and transcriptions, along with some of Liszt's earlier versions of pieces better known today as he finally offered them.

The student song *Gaudeamus igitur* has long been associated with graduations and other academic festivals, and Liszt also used it in the music for the dramatic dialogue *Vor hundert Jahren* (mistakenly entered in most Liszt catalogues as a melodrama, but, in fact, a theatrical work) as well as in the present pieces. The *Gaudeamus igitur*—*Paraphrase* (or *Gaudeamus! Chanson des étudiants* as the Schlesinger edition gives the title) was composed for we know not what occasion, but is one of Liszt's typically extrovert paraphrases on such material and, although quite entertaining in its dare-devilry, is scarcely a masterpiece—indeed, the extra melodic appendage which the theme acquires in midstream is numbingly banal, but fortunately funny. There is a certain amount of imagination in between a very clumping fugato and bold Hungarianisms, along with treacherous double-note glissandi and other tricks of the virtuoso's trade. The later work on the same theme, *Gaudeamus igitur—Humoreske*, is actually a lot less humorous than its precursor: commissioned for the centenary of the Jena Academy Concerts of 1870, Liszt used and recast elements of the early piece in a larger work for orchestra, with optional male or mixed chorus. He also prepared versions for piano duet and for solo piano. As ever, in the solo piano version, he made many alterations to the texture to make the final result much more than a literal transcription. The fugato is much improved, the appendage to the theme is expunged, and there is an excellent contrasting slower section derived from the end of the theme. The piece ranges much further in tonality—the Hungarian variation

is more imposing in A major than it was in C major—and the whole work, whilst still festive, is much more a product of Liszt's later years.

The three Italian transcriptions are utter rarities, by three composers of varying distinction but uniform in their vanishment from the repertoire: enquiries to date reveal that F. Pezzini (his Christian name and his dates are elusive) lived in Tivoli and became acquainted with Liszt at the Villa d'Este. He was a bandmaster ('Capo Musica del Concerto Municipale a Roma' is his title on the cover of Liszt's transcription), and his *Una stella amica—Valzer* ('A Friendly Star—Waltz') was transcribed, one presumes, from a work for band. Liszt's arrangement was published both by Manganelli and Ricordi, so there must have been some prospect of popularity in its day. It remains a pleasant and utterly unimportant trifle.

Giuseppe Donizetti (1788–1856) has fared even less well than Michael Haydn as a brother of a much more gifted and celebrated man. Like Pezzini, Giuseppe was a bandmaster, although, on the strength of the present piece, does not seem totally unworthy of a place by brother Gaetano's side. But it was at Napoleon's side in a military capacity that Giuseppe made his career. Having developed an interest in things Turkish, he moved to Istanbul in 1828, was granted the title Pasha, and founded the court orchestra 'Mizikay-i Hümayun'. The *Grande Marche* was composed for the coronation of Sultan Abdülmeccid-Khan in 1839, and for some decades became the national anthem of the Ottoman Empire. Liszt composed his version when he visited and was decorated by the Sultan at Istanbul-Büyükdere in 1847. (The present writer is indebted to the Turkish composer-pianist Aydın Karlibel for his kind assistance with some of this information.) Liszt's piece, originally entitled *Grande Paraphrase de la Marche de Giuseppe Donizetti composée pour Sa*

Majesté le Sultan Abdul Médjid-Khan, is splendid of its kind, and well worth rescuing from oblivion.

According to the surviving correspondence, Liszt made three elaborations of the music of Pier Adolfo Tirindelli (1858–1937) in Rome on 31 October 1880, but only this elaboration of the *Seconda Mazurka per pianoforte, variata da F Liszt* seems to have survived, and that rarely enough for the work to have been missing from most of the Liszt catalogues. (A letter of Liszt, in which he proposes to help Tirindelli in any way possible, speaks of a song *All'ideale* and an Adagio from a Trio, and suggests that all three works are ready for engraving.) Although Tirindelli was an all-round musician (he was also a violinist and a professor at the Liceo Marcello in Venice), and produced a body of work in all the major nineteenth-century forms, his personality does not seem to have been strong enough to guarantee his survival. This piece is several degrees more memorable than one might expect, and Liszt has extended it with several gentle-to-brooding variations of his own.

The three Russian transcriptions have already appeared in this series in their final versions (Volume 35: *Arabesques*) but, as ever, it is uncommonly interesting to compare them with Liszt's first thoughts. The first approach to *Le Rossignol*, a song by Aleksandr Alyabiev (1787–1851), restricts any imitation of birdsong to the introduction, and ends rather riotously—actually much closer to the original song than the later reflection of it. The first version of the *Galop russe* of Konstantin Bulhakov (1812–1862) gets down to business with a much shorter introduction, and manages one extra statement of the theme and a stunningly off-course harmonic gesture in the coda. (The popularity of this piece at the time resulted in Liszt's second version appearing within months of the first.) There is perhaps just a little too much decoration in the first transcription of *Lyubila*



ya by Michael Wielhorsky (1788–1856), and the sixteen-notes-to-the-bar accompaniment figuration was also much reduced in the second version. But the first has a number of harmonic piquancies which it would be a shame to lose by knowing only the second transcription of this sweet drawing-room melody.

The central triptych of this programme presents the first versions of three of Liszt's original works. The final versions of the two marches have been recorded in Volume 28 of the present series, and are much expanded from the originals, and, in the case of the Goethe march, much less march-like. In their first conceptions the pieces are quite straightforward examples of their genre. The *Seconde Marche hongroise—Ungarischer Sturmmarsch* was intended as a follow-up to the *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*, and there are also unpublished versions of both pieces for orchestra. (The orchestral form of the later version of the *Ungarischer Sturmmarsch* has been published and recorded.) The *Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag* was also drafted for orchestra in its early version, although only the later version has been published and recorded. Although the first thoughts are less poetic than the far grander final

form, the principal theme remains one of Liszt's most engaging. Between the marches is the *Nocturne*, the original form of the *Impromptu* (in Volume 2 of this series the chronology of the two pieces is described erroneously, thanks to a long-perpetuated blip in the catalogues) and, apart from the revised version's extensions by the odd bar of several phrases, is most noticeably different for a much stronger central climax.

To be honest, Liszt never expected the original version of his *Ballade No 2* to be published, but the original form has long been known—differing from the final version by the absence of two eight-bar phrases in the closing B major section, and by having a fast coda which recalls the central martial development material—this coda being itself a second draft of another cancelled fast ending. The original coda has appeared in several editions, although most of them fail to remark that, if it is performed, two eight-bar cuts need also to be made to restore the original text. It goes without saying that the beautiful quiet coda of the later version is a stroke of genius, but the present ending is not without its merits. (The final version is recorded in Volume 2 of this series: *Ballades, Legends and Polonaises.*)

LESLIE HOWARD © 1996

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

C’E RÉCITAL—un palindrome suivi d’un bis—réunit plusieurs variétés de musique de circonstance, quelques pièces parfaitement éphémères mais aussi des créations et des transcriptions plus impérissables et certaines versions antérieures de morceaux de Liszt, mieux connus dans leurs versions finales.

La chanson d’étudiant *Gaudeamus igitur* a longtemps été associée à des remises de diplômes et autres fêtes universitaires; Liszt l’utilisa dans la musique pour le dialogue dramatique *Vor hundert Jahren* (œuvre théâtrale répertoriée par erreur comme mélodrame dans la plupart des catalogues lisztien) et dans les morceaux interprétés ici. Le *Gaudeamus igitur—Paraphrase* (ou *Gaudeamus! Chanson des étudiants*, pour reprendre le titre de l’édition Schlesinger), composé pour une occasion qui nous est inconnue, constitue une des paraphrases typiquement extraverties que ce genre de matériau inspirait à Liszt. Nonobstant un caractère casse-cou fort divertissant, ce morceau n’est certainement pas un chef-d’œuvre. L’appendice extramélodique acquis par le thème au beau milieu est même mortellement banal, mais heureusement drôle. L’œuvre recèle une certaine imagination, entre un fugato très puissant et des traits hongrois hardis, le tout assorti de glissandi de brèves, traîtres, et d’autres particularités de la facture du virtuose. Œuvre ultérieure sur le même thème, le *Gaudeamus igitur—Humoreske* est en réalité beaucoup moins humoristique. Liszt, qui la composa pour le centenaire des Jena Academy Concerts, en 1870, utilisa et refondit des éléments du premier morceau dans une œuvre plus ample, pour orchestre, avec chœur d’hommes ou chœur mixte en option. Il en prépara également des versions pour duo pianistique ou pour piano solo. Comme toujours, la structure de cette dernière version fut l’objet de quantité d’altérations qui firent du résultat final bien

plus qu’une transcription littérale. Le fugato est ainsi extrêmement amélioré, tandis que l’appendice du thème est supprimé et qu’une excellente section contrastante, plus lente, dérive de la fin du thème. Le morceau va beaucoup plus loin dans la tonalité (la variation hongroise est plus imposante en la majeur qu’en do majeur) et l’ensemble de l’œuvre est, tout en demeurant festif, bien davantage un produit des années plus tardives de Liszt.

Les trois transcriptions italiennes sont des raretés absolues, inspirées d’œuvres de compositeurs de réputation variable, mais qui ont en commun d’avoir disparu du répertoire. On sait à ce jour que F. Pezzini (son nom de baptême et ses dates sont vagues) vécut à Tivoli et rencontra Liszt à la Villa d’Este. Il était chef de fanfare (« Capo Musica del Concerto Municipale a Roma », selon le titre qui lui est attribué sur la couverture de la transcription de Liszt) et son *Una stella amica—Valzer* (« Une étoile amicale—Valse ») fut, présume-t-on, la transcription d’une œuvre pour fanfare. Publié par Manganelli et par Ricordi, l’arrangement de Liszt dut connaître, à l’époque, quelque perspective de popularité. Il demeure une bagatelle agréable, absolument sans importance.

Giuseppe Donizetti (1788–1856) a, en tant que frère d’un homme célèbre beaucoup plus doué, encore moins bien survécu que Michael Haydn. Chef de fanfare, comme Pezzini, Giuseppe ne semble cependant pas, sur la foi de ce morceau, totalement indigne de figurer aux côtés de son frère Gaetano. Mais ce fut auprès de Napoléon, et à titre militaire, qu’il accomplit sa carrière. Intéressé par tout ce qui était turc, il s’installa à Istanbul en 1828, où il se vit accorder le titre de pacha et fonda l’orchestre de cour « Mizikay-i Hümayun ». La *Grande Marche*, composée pour le couronnement du sultan Abdülmecid-Khan en 1839, fut, pendant quelques décennies, l’hymne national de l’Empire ottoman. Liszt en composa sa version dans le

cadre d'une visite au sultan (Istanbul-Büyükdere, 1847), qui le décora. (L'auteur de ces lignes sait gré au compositeur-pianiste turc Aydin Karibel de lui avoir aimablement fourni une partie de ces informations.) Cette pièce de Liszt, originellement intitulée *Grande Paraphrase de la Marche de Giuseppe Donizetti composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul Médjid-Khan*, est une splendeur du genre, qui mérite d'être sauvée de l'oubli.

Selon la correspondance qui nous est parvenue, Liszt exécuta trois élaborations de la musique de Pier Adolfo Tirindelli (1858–1937) à Rome, le 31 octobre 1880, mais seule cette élaboration de la *Seconda Mazurka per pianoforte, variata da F. Liszt* semble avoir survécu, même si elle demeura trop rare pour figurer dans la plupart des catalogues lisztians. (Une lettre de Liszt, qui propose d'aider Tirindelli par tous les moyens, évoque également une chanson, *All'idéale*, et un adagio extrait d'un trio, suggérant que les trois œuvres sont prêtes à être gravées.) Bien que Tirindelli fût un musicien complet (il était aussi violoniste et professeur au Liceo Marcello de Venise), auteur d'un corpus d'œuvres composées dans toutes les formes majeures du XIXe siècle, sa personnalité ne semble pas avoir été suffisamment forte pour lui garantir la postérité. Ce morceau est bien plus mémorable que ce à quoi l'on pourrait s'attendre et Liszt l'a prolongé de plusieurs variations de son cru, qui vont du doux à l'inquiétant. Les trois transcriptions russes figurent déjà, dans leurs versions finales, dans la présente série (Vol. 35, *Arabesques*). Mais il est, comme toujours, singulièrement intéressant de les comparer aux premiers jets de l'artiste. La première approche de *Le Rossignol*—une chanson d'Aleksandr Alyabiev (1787–1851)—restreint toute imitation de chant d'oiseau à l'introduction et s'achève plutôt bruyamment, d'une manière en vérité beaucoup plus proche de l'original que ne le sera la version suivante.

La première version du *Galop russe*, de Konstantin Bulhakov (1812–1862), démarre sur une introduction beaucoup plus courte et réussit une formulation supplémentaire du thème, de même qu'un geste harmonique étonnamment décalé dans la coda. (À l'époque, la popularité de ce morceau se traduit par la publication d'une seconde version de Liszt, quelques mois après la première.) Peut-être la première transcription de *Lyubila ya*, de Michael Wielhorsky (1788–1856), était-elle un peu trop décorée, car l'accompagnement-figuration de seize notes par mesure fut beaucoup réduit dans la seconde version. Mais ce premier jet recèle un certain nombre de piquants harmoniques qu'il serait dommage de perdre en ne connaissant que la seconde transcription de cette douce mélodie de salon.

Le triptyque au centre de ce programme propose les premières versions de trois œuvres originales de Liszt. Les versions finales des deux marches ont été enregistrées dans le Vol. 28 de cette même série; elles sont beaucoup plus vastes que les originales et, dans le cas de la marche de Goethe, beaucoup moins *alla marcia*. Ces marches sont, dans leurs conceptions premières, de purs exemples du genre. La *Seconde Marche hongroise—Ungarischer Sturmmarsch* a été conçue comme une suite de la *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*, chacune de ces deux pièces existant dans une version inédite, pour orchestre. (La forme orchestrale de la seconde version de l'*Ungarischer Marsch* a cependant été publiée et enregistrée.) La première version de la *Festmarsch zur Säkulargefeier von Goethes Geburtstag* fut, elle aussi, composée pour orchestre, mais seule la seconde version a été publiée et enregistrée. Cette première version, bien moins poétique que la forme finale, nettement plus grandiose, possède un thème principal qui demeure l'un des plus engageants de Liszt. Intercalé entre ces deux marches, *Nocturne*, la forme originale de l'*Impromptu* (le

Vol. 2 de cette série décrit erronément la chronologie de ces deux pièces, suite à un blanc longtemps perpétué dans les catalogues), doit à un apogée central beaucoup plus fort de remarquablement se différencier de la version révisée, laquelle est prolongée par plusieurs phrases singulières.

Pour être honnête, Liszt n'a jamais espéré une publication de la version originale de sa *Ballade No 2*. Longtemps connue, elle diffère de la version finale par l'absence de deux phrases à huit mesures dans la section conclusive en si majeur tandis que sa coda rapide rappelle

le matériau du développement central, martial—cette coda étant elle-même une seconde esquisse d'une autre fin rapide, biffée. La coda originelle a paru dans plusieurs éditions, dont la plupart oimrent de préciser que l'interprétation suppose deux incisives de huit mesures pour restaurer le texte original. La magnifique coda paisible de la seconde version est, il va sans dire, un coup de génie, mais la fin de la première version ne démerite pas. (La version finale est enregistrée dans le Vol. 2 de cette série: *Ballades, Legends and Polonaises*.)

LESLIE HOWARD © 1996

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DIESER KLAVIERABEND—ein Palindrom mit einer Zugabe—vereint zahlreiche Werke, hierunter zum Teil recht vergängliche Stücke, solche von größerer Beständigkeit, wie auch Gelegenheitsstücke und Transkriptionen von Versionen, die heute einen größeren Bekanntheitsgrad genießen, als die ursprünglichen Formen, in der Liszt sie einst veröffentlichte.

Das Studentenlied *Gaudeamus igitur* wurde lange Zeit mit Abschlusfeierlichkeiten und anderen akademischen Anlässen verbunden. Liszt benutzte es sowohl in der Musik für den dramatischen Dialog *Vor hundert Jahren* (der in den meisten der Liszt-Kataloge irrtümlich als Melodrama aufgeführt, tatsächlich aber ein Werk für die Theaterbühne ist) als auch in den hier aufgenommenen Werken. Die *Gaudeamus igitur—Paraphrase* (oder *Gaudeamus! Chanson des étudiants*, wie der Titel der Schlesinger-Ausgabe lautet) war für einen uns unbekanntem Anlaß komponiert worden und stellt das Material in jenen extrovertierten Paraphrasen dar, die für Liszt so bezeichnend sind. Allerdings ist es kaum ein Meisterwerk, in seiner Waghalsigkeit jedoch recht unterhaltsam. Tatsächlich ist der melodische Zusatz, der in der Mitte dem Thema hinzugefügt wird, von benommener Banalität, zum Glück jedoch auch recht komisch. Zwischen einem sehr stapfenden Fugato und kühnen Ungarismen ist, neben trügerischen Doppelnoten-Glissandi und anderen Kunstgriffen des Virtuosenhandwerks, ein bestimmtes Maß an Vorstellungskraft vorhanden. Das spätere Werk mit demselben Thema, *Gaudeamus igitur—Humoreske*, ist in Wirklichkeit wesentlich humorloser als sein Vorgänger. Für die Konzerte der Jahrhundertfeier der Jenaer Akademie 1870 in Auftrag gegeben, verwendete Liszt in einem größeren Werk für Orchester zusammen mit entweder Männer- oder gemischtem Chor überarbeitete

Stilelemente dieses ersten Stückes. Zudem bereitete er jeweils eine Version für Klavierduett und Soloklavier vor, und wie immer versah er die Version für Soloklavier mit strukturellen Wechsellinien, um dann am Ende ein Stück geschaffen zu haben, das weitaus mehr als eine reine Transkription ist. Das Fugato ist nun bedeutend verbessert, der melodische Zusatz gestrichen, und statt dessen wurde ein ausgezeichneter, kontrastierender langsamer, vom Melodieschluß abgeleiteter Abschnitt eingeflochten. Auch die Tonalität des Werkes ist wesentlich umfangreicher (die ungarische Variation ist in A-Dur ungleich beeindruckender als in C-Dur), jedoch immer noch feierlich, und das gesamte Werk kann eher als ein Ergebnis Liszts reiferer Jahre betrachtet werden.

Die drei italienischen Transkriptionen sind im wahrsten Sinne des Wortes Raritäten. Sie stammen von drei Komponisten unterschiedlicher Stilrichtungen, deren Gemeinsamkeit indes in ihrem jeweiligen Verschwinden aus dem Repertoire liegt. Datierungsnachforschungen haben enthüllt, daß F. Pezzini (sein Vorname und seine persönlichen Daten sind nur schwer erfaßbar) in Tivoli lebte und Liszt in der Villa d'Este kennenlernte. Er war Konzertmeister (sein auf der Titelseite von Liszts Transkription angeführter offizieller Titel lautete 'Capo Musica del Concerto Municipale a Roma'), und es besteht die allgemeine Annahme, daß sein *Una stella amica—Walzer* ('Ein liebenswerter Stern—Walzer') ursprünglich ein Stück für die Kapelle war, das später umgeschrieben wurde. Die Veröffentlichung von Liszts Transkription durch Manganelli und Ricordi deutet außerdem an, daß man sich damals von dem Stück eine gewisse Popularität erhoffte; dies ist jedoch nicht mehr als eine höchst unwichtige Lappalie.

Giuseppe Donizetti (1788–1856) erging es als Bruder eines wesentlich begabteren und berühmteren Mannes sogar noch schlechter als Michael Haydn. Wie Pezzini war

auch Giuseppe ein Kapellmeister, und die Qualitäten des vorliegenden Stückes machen seinen Platz neben den Werken des Bruders Gaetano scheinbar nicht gänzlich unwürdig. Seine wahre Karriere bestritt Giuseppe allerdings an der Seite Napoleons. Seinem Interesse an allem Türkischen folgend, zog er 1828 nach Istanbul, wo er, zum Pascha ernannt, das Hoforchester 'Mizikay-i Hümayun' gründete. Der *Grande Marche* war 1839 für die Krönung des Sultan Abdülmecid-Khan komponiert worden und einige Jahrzehnte lang die Nationalhymne des Osmanischen Reiches. Liszt komponierte seine Version während eines Besuches beim Sultan, der ihm 1847 in Istanbul-Büyükdere hierfür eine Auszeichnung verlieh. (Der Autor möchte an dieser Stelle dem türkischen Komponisten und Pianisten Aydin Karlibel für seine Hilfsbereitschaft und freundliche Bereitstellung dieser Information danken.) Liszts Werk mit dem ursprünglichen Titel *Grande Paraphrase de la Marche de Guiseppe Donizetti composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul Médjid-Khan* ist ein hervorragendes Stück seiner Art, das es zweifellos verdient, aus dem Schatten der Vergessenheit ans Licht geholt zu werden.

Der erhalten gebliebenen Korrespondenz zufolge arbeitete Liszt am 31. Oktober in Rom drei Transkriptionen von Werken des Pier Adolfo Tirindelli (1858–1937) aus, von denen offenbar allein diese Transkription der *Seconda Mazurka per pianoforte, variata da F Liszt* erhalten geblieben ist. Dieses Werk ist von solcher Seltenheit, daß es in den meisten Lisztkatalogen nicht vorhanden ist. (In einem Brief bietet Liszt Tirindelli alle möglichen Hilfeleistungen an und erwähnt sowohl ein Lied als *All'ideale* als auch ein Adagio aus einem Trio und gibt weiter an, daß alle drei Stücke für das Notenstechen fertig seien.) Obwohl ein Allround-Musiker (er war auch Violinist und Professor am Liceo Marcello in Venedig), schuf Tirindelli in jeder wichtigen

Form des neunzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Werken. Es scheint ihm jedoch anjener ausreichenden Persönlichkeit gemangelt zu haben, die das Fortbestehen seiner Werke hätte sichern können. Dennoch ist dieses Stück von wesentlich größerer Denkwürdigkeit als man unmittelbar erwarten würde, und Liszt erweiterte es um zahlreiche seiner eigenen sanft bis nachdenklichen Variationen.

Die drei russischen Transkriptionen sind in dieser Reihe bereits in ihrer jeweils letztendlichen Version erschienen (Band 35, *Arabesques*), und wie so oft ist ein Vergleich dieser mit Liszts ursprünglicher Konzeption ungemain interessant. In seiner ersten Annäherung an *Le Rossignol*—ein Lied von Alexander Alyabjew (1787–1851)—beschränkt sich jedwede Imitation von Vogelgezwitscher auf die Einleitung, und das Finale ist eher wild—tatsächlich ist sie dem Originalied wesentlich ähnlicher als der späteren Überarbeitung. Die erste Version von *Galop russe* von Konstantin Bulhakow (1812–1862) kommt mit einer wesentlich kürzeren Einleitung zur Sache, mit einer zusätzlichen Themenvorstellung und einer verblüffenden harmonischen Geste in der Coda. (Die damalige Beliebtheit dieses Stückes bewirkte, daß Liszts zweite Version nur wenige Monate nach Veröffentlichung der ersten erschien.) Vielleicht ist die erste Transkription von *Lyubila ya* von Michael Wielhorski (1788–1856) etwas zu verziert, denn auch die begleitende Figuration mit sechzehn Noten je Takt wurde in der zweiten Version reduziert. Sie enthält jedoch einiges an harmonischer Würze, deren Verlust schade wäre, würde man lediglich die zweite Transkription dieser lieblichen Salonmelodie kennen.

Das zentrale Triptychon dieser Reihe präsentiert die ersten Versionen von drei ursprünglichen Stücken von Liszt. Die letztendlichen Versionen der beiden Märsche

wurden in Band 28 dieser Serie bereits aufgenommen und sind wesentlich umfangreicher als die Originalwerke und im Hinblick auf den Goethe-Marsch überdies weitaus weniger marschähnlich. In ihrer ersten Konzeption stellten die Stücke recht einfache Beispiele ihres Genres dar. Der *Seconde Marche hongroise—Ungarischer Sturmarsch* war als Nachfolger des *Heroischen Marsches im ungarischen Styl* konzipiert worden, und für beide Stücke gibt es außerdem unveröffentlichte Versionen für Orchester. (Die orchestrale Form der späteren Version des *Ungarischen Sturmarsches* ist bereits veröffentlicht und aufgenommen worden.) Der *Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag* war in seiner frühen Version ebenfalls für Orchester instrumentiert worden, obwohl allein die spätere Version veröffentlicht und aufgenommen wurde. Wenn auch die ersten Ideen weniger poetisch sind als in der weitaus prachtvolleren Endversion, ist das Hauptthema eines der bezauberndsten aus der Feder Liszts. Zwischen den beiden Märschen erscheint das *Nocturne*, die ursprüngliche Form des *Impromptu* (in Band 2 dieser Reihe ist die Chronologie der beiden Stücke falsch, was auf einen lange Zeit unentdeckten Fehler in den Katalogen zurückzuführen ist). Von den Erweiterungen um den einen oder

anderen Takt hier und da abgesehen, besteht der Unterschied zur überarbeiteten Version in deren wesentlich ausdrucksvolleren zentralen Höhepunkt.

Um ehrlich zu sein, hegte Liszt wohl nie die Erwartung, daß die Originalversion seiner *Ballade Nr. 2* veröffentlicht werden sollte, obwohl diese seit langem bekannt ist—der letztendlichen Version fehlen im abschließenden Abschnitt in H-Dur zwei achttaktige Phrasen, während nun eine schnelle Coda vorhanden ist, die sowohl das zentrale Entwicklungsmaterial der Militärmusik andeutet als auch in sich die zweite Skizze eines anderen, jedoch gestrichenen, schnellen Finales darstellt. Die ursprüngliche Coda ist bereits in zahlreichen Veröffentlichungen erschienen, in denen jedoch jener Tatsache, daß für die Wiederherstellung des ursprünglichen Textes bei ihrer Aufführung die Coda um zwei Achteltakte gekürzt werden muß, im großen und ganzen keine Beachtung geschenkt wurde. Selbstverständlich ist die wunderschön ruhige Coda in der späteren Version die geniale Handschrift eines Meisters, wenn auch die vorliegende Version nicht zu verachten ist. (Die letztendliche Version wurde in Band 2 dieser Reihe aufgenommen: *Ballades, Legends and Polonaises*.)

LESLIE HOWARD © 1996
Übersetzung UTE MANSFELDT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 21 & 22 August 1995
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editor MARIAN FREEMAN
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVI

Front illustration: *Max-Joseph-Platz mit National-theater und Königsbau der Residenz* (1839) (detail)
by Heinrich Adam (1787–1862)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 40

- | | | |
|----|---|---------|
| 1 | Gaudeamus igitur—Paraphrase | [9'08] |
| | S240i (1843) | |
| 2 | Una stella amica—Valzer | [3'17] |
| | PEZZINI S551 (c1880) | |
| 3 | La marche pour le Sultan Abdul Médjid-Khan | [7'45] |
| | GIUSEPPE DONIZETTI S403 (1847) | |
| 4 | Seconda Mazurka di Tirindelli, variata da F. Liszt | [5'36] |
| | S573a (1880) | |
| 5 | Seconde Marche hongroise—Ungarischer Sturmmarsch | [5'51] |
| | first version, S232 (1843) | |
| 6 | Nocturne | [3'19] |
| | Impromptu, first version, S190a (1872) | |
| 7 | Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag | [7'48] |
| | first version, S227 (1849) | |
| 8 | Соловей (Solovei)—Le Rossignol—Air russe | [2'37] |
| | ALYABIEV first version, S250a (1842) | |
| 9 | Galop russe | [2'44] |
| | BULHAKOV first version, S478i (1844) | |
| 10 | Любила Я (Lyubila ya) | [3'26] |
| | WIELHORSKY first version, S577i (1842) | |
| 11 | Gaudeamus igitur—Humoreske | [8'39] |
| | S509 (1869/70) | |
| 12 | Ballade No 2 | [13'43] |
| | first version, S170a (c1853) | |

LESLIE HOWARD piano



Liszt

Fantasies, paraphrases and
transcriptions of

NATIONAL SONGS
AND
ANTHEMS

LESLIE HOWARD

hyperion

LISZT'S COSMOPOLITAN and gregarious social bearing ensured that, apart from one or two early scandalous moments, he was accepted and honoured in all of the countries in which he travelled and lived. So, although he was unutterably proud of being Hungarian, he was not particularly viewed as a foreigner anywhere. The Germans referred to him as Franz, to the French he was always known as François, to the Hungarians as Ferenc, to the Italians as Francesco, and to the Vatican, in strict accordance with his birth register, as Franciscus. However, in England, for some xenophobic reason no doubt, he was never called Francis. (And yet English publishers were very keen to promote the works of one John S Bach for years.) The first editions of his works bear all of these names in a bewildering variety of spellings. (Liszt himself always signed his name as 'FL' or 'FLiszt'—without punctuation, even in letters to his children.)

In his years of travel Liszt was frequently obliged to improvise on themes suggested to him by members of his audience, and so, apart from popular operatic arias of the day, some of the most likely requests were national favourites, if not indeed the very anthems, of the country in which he found himself. Unfortunately, not all of these improvisations came to be notated and published, although there is always the possibility that more will turn up (there are persistent rumours about a piece based on 'Rule, Britannia', for example). The pieces in the present collection are by no means the whole of Liszt's surviving production in this field. The Hungarian pieces form a literature of their own, and various French, German, Swiss, Spanish and Russian melodies appear in other volumes in this project—but they do include all the actual national anthem paraphrases. (Apart from odd 'Album Leaves', the other works of this kind not included in the present programme are the *Five Hungarian Folk Songs* and *A Puszta Keszerve* (recorded in Vol 12), *Faribolo pastour*,

Chanson du Béarn, *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* and other Swiss pieces (in Vol 20), the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódíák* (Vol 29), the *Rapsodies hongroises*, the *Chanson bobémienne*, the *Gaudeamus igitur* pieces and the Spanish works.)

Liszt's *Szózat und Ungarischer Hymnus* combines and elaborates upon two distinct works by different composers—*Szózat* ('Appeal') by Béni Egressy (1814–1851) and the Hungarian National Anthem by Ferenc Erkel (1810–1893). The piece is strongly bound up with Liszt's desire in the 1870s to spend a good deal of time in his native country, and is dedicated to Gyula Andrassy, the statesman who helped Liszt to a small degree of security in Hungary with a stipend and the rank of royal counsellor. The work, which was also issued for orchestra and for piano duet, consists of an introduction, Egressy's melody, a variation upon it, a bridge and then Erkel's theme, again with a variation, and the triumphant return of the *Szózat*. The coda recalls the anthem over bass tremolos, and the score is superscribed 'Ein tausendjährig Leiden fleht um Leben oder Tod!' ('A millenium of suffering pleads for life or death!'). The musical connection between the two melodies is finally made very clear as the rising fourth of the anthem yields to the falling fourth of the *Szózat* in conclusion.

The paraphrase on **God Save the Queen** was written for Liszt's second British tour. He had first toured as a teenage prodigy, billed as 'Young Master Liszt', and would return once again in the last year of his life as a grand and respected figure who would swap yarns with Queen Victoria about their first encounter some 46 years previously. The 1840/41 tour was a gruelling exercise which encompassed far too many venues, desperately mixed bills of fare, and some fairly dreadful pianos, much of which is amusingly recounted in John Orlando Parry's diaries. Liszt's general critical reception was rather lukewarm, and his repertoire, whilst ideal for travelling vaudevillians, was no help to his

long-term serious reputation. To modern audiences, his ramble on the national anthem is a bit of fun, but of slight merit—although there is a clever hint at ‘Rule, Britannia’ in the coda and one or two striking harmonic effects.

The origins of the **Canzone napoletana** remain a mystery to the present writer. It seems that the tune is not a folksong, and it clearly has the air of a composed salon piece of some kind. Liszt was not in Italy in the year of its composition, although he had certainly been to Naples earlier and at length, and there are no clues to the work’s provenance in the published correspondence. However, the music is straightforward enough, and delicately laid out for the piano in F sharp major. For some reason, Liszt almost immediately reissued the piece transposed to F major with a few small alterations—especially at the end—under the subtitle ‘Notturmo pour piano’ and the description ‘Edition nouvelle. Arrangement élégant’. Both versions are recorded here.

Those familiar with the Sixth Hungarian Rhapsody will have no difficulty in recognising the materials of the three **Ungarische Nationalmelodien**. In fact, much of the content of these three pieces had appeared already in the collection *Magyar Dalok*—the first part of Liszt’s first cycle of pieces based on Hungarian and gypsy music—in No 5 (to which Liszt added a short introduction and a coda), No 4 (which was reprinted unchanged) and the second part of No 11 (with a new *Prélude* and a coda, neither of which recurs in the Sixth Rhapsody).

Liszt apparently believed the Hussite hymn upon which the **Hussitenlied** is based to be of rather more ancient origin than it transpires to be. Noting that the melody is by Josef Theodor Krov (1797–1859) we may dispense with Liszt’s continuation of the title as ‘aus dem 15. Jahrhundert’. English audiences and film buffs will possibly recognize the tune readily enough, since it served Balfe so well in *The Bohemian Girl* and transferred to the silver

screen in the unlikely hands of Laurel and Hardy. Krov wrote the tune as a drinking song, but in no time it became a patriotic Bohemian anthem. Liszt was not alone in believing it to be a Hussite chorale, and wrote his excellent elaboration of it for his first concert tour to Prague in 1840, where it won all hearts. Liszt begins with what he terms a ‘Version littérale’, which in the first edition is printed in small text and may apparently be omitted. But it makes a fine introduction to the fantasy proper, and is included here.

The jury is still out on the question of whether the influence of the Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein upon Liszt was, as Sellars and Yeatman would put it, a ‘Good or a Bad Thing’. She was, at any rate, the dominant woman in the last forty years of Liszt’s life, and, whilst being responsible for almost all his social and domestic difficulties over that time, was also the one who won him to permanent and serious composition from the life of the travelling virtuoso who composed as best and as often as he was able. Liszt met Carolyne in Kiev in February 1847, and in the October of that year stayed with her at her estate in the Ukraine, Woronince. His **Glanes de Woronince** (‘Gleanings from Woronince’) is frequently described as some kind of preservation of local folk melodies which Liszt heard on this estate for the first time. Since we know that the second piece is supposedly Polish and that there is a good chance that the melodies in it were not new to Liszt, and since we know that Liszt heard the melody of the third piece sung by a blind girl busking with her grandfather in Kiev, much of this argument falls away. It seems much more likely that it was the very piano pieces which were gleaned from the stay at Woronince, in the case of the third the recollection of a public improvisation already given in Kiev, and the second piece is surely a specific homage to the Polish nationality of the princess.

The original Ukrainian song behind the first piece is a complicated tale of jealousy and revenge. Paraphrasing

Roman Sawycky's 1984 article on the song in the second volume of his Liszt biography, Alan Walker gives its title as 'Hyrts, do not go to the party tonight' and describes the warning of a woman who refuses to share her lover with another, and the four days entailed in her preparations to murder him with poisoned herbs, gathered on Sunday, prepared on Monday, administered on Tuesday, with the desired effect on the Wednesday. Liszt's beautiful setting of the tune distances itself from any sense of violence or outrage—probably because he was not conversant with the text. The second piece contains two melodies, one familiar from Chopin's song *Życzenie*—usually known as *Mädchen's Wunsch* ('The Maiden's Wish')—well known in Liszt's piano transcription (recorded in Vol 5 of the present series), and the other present in a separate unpublished Liszt piano piece and in the Liszt Duo-Sonata for violin and piano. It simply cannot be established that Liszt first heard either of these tunes at Woronince—and it seems unlikely that the local Ukrainian peasants would be singing foreign folksongs. (Alan Walker's claim that the early violin and piano sonata must post-date the *Glanes* because Liszt could not have known one of its melodies before 1847 is a bit thin.) With the variations which comprise the third piece (which is no more a *dumka* than the first is) it seems again that Liszt did not know the actual text of the song, which transpires to have been a composed and published work (by one Ivan Kotliarevsky (1769–1838), according to Walker) rather than a folksong. Whatever their ethnic origins, the melodies are woven into one of Liszt's most charming and unaccountably neglected collections.

At the age of eighteen Liszt intended to use the theme of **La Marseillaise** in his projected *Revolutionary Symphony*; during his Weimar years a phrase from it is used to startling effect in perhaps the finest of his symphonic poems, *Heroïde-Funèbre*, but it was only in

his post-Weimar period that Liszt finally produced a work which gives the theme its full due. This piano version, with its daring harmonies and heartfelt enthusiasm, stands comfortable comparison with the version for chorus and orchestra made by Berlioz.

Vive Henri IV is an arrangement of a French folksong, perhaps as familiar from the closing scene of Tchaikovsky's *Sleeping Beauty* as anywhere, but the reason for its existence is unknown. All that survives is a fair copy in a copyist's hand with some annotations by Liszt (his original MS is missing, and the dating is conjectural) from which the Liszt Society first published the piece in 1977.

The present writer remains unconvinced about the conjectural date placed on **La cloche sonne** by Jack Werner in the first edition of 1958. This very simple setting of a French folksong just 29 bars long seems more redolent of the later Liszt world than it does of his early years in Weimar.

The great Liszt scholar Maria Eckhardt has expounded at length and with great lucidity the complicated relationship between Liszt and the theme of the **Rákóczi March** in her exemplary study *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchenyi Library*, to which the reader is earnestly commended. For our present purposes suffice it to say that of all Liszt's complete surviving versions of this work there are no fewer than seven for piano, all of which will appear in this series in due season. The present version, the first to survive, was not printed at the time of its composition because of Austrian censorship, and was first printed with an article by Dr Eckhardt in 1975 and appeared in Vol I/18 of the splendid *Neue Liszt-Ausgabe* ten years later. The version, harmonically and texturally quite different from all the others (compare, for example, the well-known Fifteenth Hungarian Rhapsody), created a sensation when Liszt first toured with it in Hungary in 1839/40.

LESLIE HOWARD © 1994

LISZT *Fantaisies, paraphrases et transcriptions de chants et hymnes nationaux*

HORMIS UN OU DEUX ÉPISODES de scandale au début de sa carrière, le comportement social cosmopolite et grégaire de Liszt le fit accepter et honorer dans tous les pays où il voyagea et vécut. Ainsi, où qu'il soit, malgré son indicible fierté d'être hongrois, il n'était pas particulièrement considéré comme étranger. Les Allemands l'appelaient Franz, pour les Français il fut toujours connu sous le nom de François, pour les Hongrois il s'appelait Ferenc, pour les Italiens Francesco, et pour le Vatican, en stricte conformité avec son bulletin de naissance, il s'appelait Franciscus. Toutefois, en Angleterre, sans doute pour raisons de xénophobie, on ne l'appela jamais Francis. (Et pourtant pendant des années, des éditeurs anglais souhaitèrent vivement promouvoir les œuvres d'un certain « John S Bach ».) Les premières éditions de ses œuvres portent tous ces noms avec d'étonnantes variantes orthographiques. (Liszt, quant à lui, signait toujours son nom avec « FL » ou « FLiszt »—sans ponctuation, même dans des lettres adressées à ses enfants.)

Dans ses premières années de voyage, Liszt était fréquemment obligé d'improviser sur des thèmes suggérés par lui-même ou son audience. Et, hormis quelques arias d'opéras populaires à l'époque, les thèmes nationaux favoris, si ce n'est les hymnes des pays où il se trouvait, étaient probablement les plus demandés. Malheureusement, ces improvisations n'ont pas toutes été transcrites et publiées, néanmoins il est encore possible que d'autres soient découvertes ; il y a par exemple des rumeurs persistantes sur l'existence d'une pièce composée sur « Rule, Britannia ». Bien qu'il regroupe toutes les paraphrases d'hymnes nationaux, le présent recueil ne rassemble en aucun cas l'intégralité de la production qui a survécu dans ce domaine ; les pièces hongroises sont une œuvre à part entière et plusieurs mélodies françaises, allemandes,

suisses, espagnoles et russes figurent dans d'autres volumes de ce projet. (À part quelques « feuilles d'album », les autres œuvres de ce type qui n'ont pas été intégrées à ce programme sont les cinq *Chants folkloriques Hongrois* et *A Puszta Keszerve* (enregistré dans le Vol 12), *Faribolo pastour, Chanson du Béarn, Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* et d'autres pièces suisses (dans le Vol 20), le *Magyar Dalok et Magyar Rapszódíák* (Vol 29), les *Rhapsodies hongroises*, la *Chanson bohémienne*, les pièces du *Gaudeamus igitur* et les œuvres espagnoles.)

Le *Szózat et Ungarischer Hymnus* combine et développe deux œuvres distinctes de compositeurs différents : *Szózat* (« Appel ») de Béni Egressy (1814–1851) et l'hymne national hongrois de Ferenc Erkel (1810–1893). Cette pièce est fortement liée au fait que, dans les années 1870, Liszt souhaitait passer beaucoup de temps dans son pays natal. Elle est dédiée à Gyula Andrassy, l'homme d'état qui aida Liszt à trouver un peu de sécurité en Hongrie avec un traitement et le rang de Conseiller Royal. Cette œuvre, aussi publiée pour orchestre et pour deux pianos, comporte une introduction (la mélodie d'Egressy), une variation sur ce thème, un pont, le thème d'Erkel, là encore avec une variation, et enfin le retour triomphal du *Szózat*. La coda rappelle l'hymne sur des trémolos de basses et au-dessus de la portée on peut lire « Ein tausendjährig Leiden fleht um Leben oder Tod! » (« Un millénaire de souffrance plaide pour la vie ou la mort ! »). Le lien musical entre les deux mélodies devient enfin très clair lorsque la quarte ascendante de l'hymne laisse la place à la quarte descendante du *Szózat* dans la conclusion.

La paraphrase sur *God Save the Queen* fut composée pour la deuxième tournée britannique de Liszt. La première fois, il tourna en tant qu'adolescent prodige (le

programme s'intitulait « Young Master Liszt »). Il y revint pendant, la dernière année de sa vie ; Liszt était alors un grand homme respecté et l'échangea des histoires avec la Reine Victoria sur leur première rencontre qui remontait à quelque 46 ans. Sa tournée de 1840/41 fut harassante : il dut jouer dans beaucoup trop de salles, exécuter des programmes panachés à l'extrême sur des pianos plutôt abominables. Bon nombre de ces détails sont repris dans les chroniques de John Orlando Parry. En général, l'accueil critique de Liszt était plutôt mitigé et son répertoire, idéal pour des tournées d'interprètes de variétés, ne contribua pas à sa réputation de sérieuse à long terme. Malgré une allusion astucieuse à « Rule Britannia » dans la coda et un ou deux effets harmoniques saisissants, pour les publics modernes, ses divagations sur l'hymne national sont « distrayantes » mais peu méritoires.

Les origines de la **Canzone napoletana** restent un mystère pour l'écrivain d'aujourd'hui ; le thème ne ressemble pas à une chanson folklorique mais bien plus à une musique de salon. Liszt n'était pas en Italie pendant l'année de sa composition (bien qu'il ait certainement été à Naples avant cela pendant assez longtemps) et rien ne permet de deviner la provenance de l'œuvre dans la correspondance publiée. Toutefois, c'est une musique assez claire conçue avec délicatesse pour le piano en fa dièse majeur. Pour une raison indéterminée, Liszt republia la pièce presque immédiatement en fa majeur avec quelques petites modifications, surtout à la fin, sous le sous-titre « Notturmo pour piano » et avec la description « Edition nouvelle. Arrangement élégant ». Les deux versions sont enregistrées ici.

Ceux qui connaissent bien la sixième *Rhapsodie Hongroise* n'auront pas de mal à reconnaître les éléments de base des trois **Ungarische Nationalmelodien**. En fait, une bonne partie de ces trois pièces était déjà parue dans le recueil *Magyar Dalok*—la première partie du premier

cycle de pièces de Liszt fondées sur de la musique hongroise et tzigane—dans la No 5 (où Liszt a ajouté une brève introduction et une coda), la No 4 (réimprimée sans changement) et la deuxième partie de la No 11 (avec un nouveau *Prélude* et une coda qu'on ne retrouve pas dans la sixième *Rhapsodie*).

Liszt croyait apparemment que le cantique hussite sur lequel il avait composé son **Husitenlied** était d'origine plus ancienne que ce qu'on a découvert ultérieurement. Sachant que la mélodie est de Josef Theodor Krov (1797–1859), nous pouvons donc nous dispenser de la note ajoutée au titre par Liszt « tiré du XV^e siècle ». Le public anglais et les cinéphiles reconnaîtront peut-être ce thème sans grande difficulté puisqu'il a si bien servi Balfe dans *The Bobemian Girl* et qu'il est passé au cinéma par l'intermédiaire inattendu de Laurel et Hardy. Krov avait composé ce thème comme chanson à boire mais elle est très vite devenue un hymne patriotique hongrois. Liszt ne fut pas le seul à croire qu'il s'agissait d'un choral hussite et il composa cette excellente élaboration pour sa première tournée de concert à Prague en 1840 où il séduisit tous les cœurs. Liszt commence avec ce qu'il appelle une « version littérale », mention imprimée en petits caractères dans la première édition et que l'on peut apparemment omettre mais qui donne une belle introduction à la fantaisie en tant que telle et nous l'avons intégrée ici.

Personne ne s'est encore prononcé sur la question de savoir si l'influence de la Princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein sur Liszt fut, comme Sellars et Yeatman l'indiqueraient, « a Good or a Bad Thing » (« une bonne ou une mauvaise chose »). Quoi qu'il en soit, cette femme domina les quarante dernières années de la vie de Liszt et, bien que responsable de presque toutes ses difficultés sociales et domestiques à l'époque, ce fut elle qui l'éloigna de la vie du virtuose ambulant composant du mieux qu'il pouvait et aussi souvent qu'il pouvait et le convertit au

travail de la composition permanente et sérieuse. Liszt rencontra Carolyne à Kiev en février 1847 et en octobre de cette même année, il séjourna chez elle à Woronince, sa propriété d'Ukraine. Ses **Glanes de Woronince** sont fréquemment décrites comme une sorte de « travail de conservateur » de mélodies folkloriques locales que Liszt avait entendues pour la première fois à la propriété. Nous savons que la deuxième pièce est sensée être polonaise et que les mélodies qu'elle renferme ne sont sûrement pas nouvelles pour Liszt. Et nous savons aussi que Liszt avait entendu la mélodie de la troisième pièce par une jeune fille aveugle chantant dans les rues de Kiev avec son grand-père, ainsi une bonne partie de cette argumentation tombe à l'eau. Il est beaucoup plus probable qu'il s'agissait justement des pièces pour piano qui avaient été glanées pendant le séjour à Woronince, dans le cas de la troisième le témoignage d'une improvisation publique déjà donnée à Kiev, et la deuxième pièce est sûrement un hommage particulier à la nationalité polonaise de la princesse.

Le chant ukrainien à l'origine de la première pièce est une histoire compliquée de jalousie et de vengeance. Paraphrasant l'article de Roman Sawycky de 1984 sur la chanson dans le deuxième volume de la biographie de Liszt, Alan Walker lui donne son titre « Hyrts, ne va pas à la fête ce soir » et décrit la mise en garde d'une femme qui refuse de partager son amant avec une autre et les quatre jours qu'elle consacre à préparer le meurtre avec des herbes empoisonnées, cueillies le dimanche, préparées le lundi, administrées le mardi donnant l'effet souhaité le mercredi. La magnifique mise en musique de Liszt s'éloigne de toute idée de violence ou d'indignation—probablement parce qu'il ne connaissait pas le texte. La deuxième pièce comporte deux mélodies, l'une bien connue par la chanson de Chopin *Życzenie*—généralement appelée *Mädchen Wunsch* (« Le souhait de la jeune

filles »)—célèbre par la transcription pour piano de Liszt (enregistrée dans le Vol 5 de la présente série), et l'autre figurant dans une pièce à part pour piano de Liszt non publiée et dans sa sonate en duo pour violon et piano. Rien ne permet d'affirmer que Liszt ait entendu l'un de ces thèmes pour la première fois à Woronince et il est peu probable que les paysans ukrainiens de la région chantaient alors des chansons folkloriques étrangères. (L'affirmation d'Alan Walker selon laquelle la première sonate pour violon et piano est certainement postérieure aux *Glanes*, du fait que Liszt n'aurait pas pu connaître une de ces mélodies avant 1847, est un peu légère.) Avec les variations qui constituent la troisième pièce (pas plus une *dumka* que la première), il semblerait là encore que Liszt ne connaissait pas le véritable texte de la chanson. En effet, il s'agissait d'une œuvre composée et publiée (par un certain Ivan Kotliarevsky (1769–1838), selon Walker) plutôt qu'une chanson folklorique. Quelles que soient leurs origines ethniques, ces mélodies tissent l'un des recueils les plus charmants et inexplicablement négligés du compositeur.

À l'âge de dix-huit ans, Liszt avait l'intention d'utiliser le thème de **La Marseillaise** dans son projet de *Symphonie révolutionnaire* ; pendant ses années de Weimar, il utilisa une phrase tirée de cet hymne pour créer un effet saisissant dans ce qui fut peut-être son plus beau poème symphonique, *Héroïde-Funèbre*, mais ce ne fut que pendant sa période d'après Weimar que Liszt produisit finalement une œuvre faisant vraiment honneur au thème. Avec ses harmonies téméraires et son enthousiasme sincère, cette version pour piano soutient la comparaison avec la version pour chœur et orchestre de Berlioz.

Vive Henri IV est un arrangement d'un chant folklorique français, peut-être aussi connu autant par la scène finale de *La Belle au Bois Dormant* de Tchaïkovsky que par d'autres musiques, mais la raison de son existence est

inconnue. Il n'en reste qu'une copie honnête de la main d'un copiste avec des annotations de Liszt (le manuscrit d'origine est absent et la date discutable) à partir de laquelle, la Société Liszt a publié la pièce pour la première fois en 1977.

L'auteur du présent article n'est toujours pas convaincu de la date discutable attribuée à **La cloche sonne** par Jack Werner dans la première édition de 1958. Cette mise en musique très simple d'un chant folklorique français de seulement 29 barres évoque davantage l'univers d'un Liszt plus âgé que celui de ses premières années à Weimar.

Maria Eckhardt, grande érudite de Liszt, a donné de longues explications fort enrichissantes sur le rapport complexe entre Liszt et le thème de la **Marche de Rákóczi** dans son étude exemplaire *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchenyi Library* que nous

recommandons sincèrement au lecteur. Pour l'instant, contentons-nous de dire que sur toutes les versions complètes d'œuvres qui ont survécu, il n'y en a pas moins de sept pour le piano et toutes seront programmées dans cette série en temps utile. La version actuelle, la première à survivre, ne fut pas imprimée à l'époque de sa composition à cause de la censure autrichienne. Elle fut imprimée pour la première fois avec un article de Dr Eckhardt en 1975 et publiée dix ans plus tard dans le Vol 1/18 de la magnifique *Neue Liszt-Ausgabe*. Cette version qui se distingue beaucoup de toutes les autres par son harmonie et sa texture (comparez, par exemple, la célèbre quinzième *Rhapsodie hongroise*), fit une grande sensation lorsque Liszt pour la joua la première fois lors d'une tournée en Hongrie en 1839/40.

LESLIE HOWARD © 1994

Traduction JEAN-LUC HERIN

LISZT *Fantasien, Paraphrasen & Transkriptionen von National- Volksliedern*

LISZTS WELTBÜRGERISCHES und geselliges Verhalten versicherte, daß er mit Ausnahme von einigen skandalösen Zeitspannen in allen Ländern akzeptiert und geehrt wurde, in die er reiste und wo er lebte. Und, obwohl er unglaublich stolz auf seine ungarische Herkunft war, erschien er nirgendwo als ausgesprochen fremd. In Deutschland nannte man ihn Franz, in Frankreich war er als François bekannt, in Ungarn kannte man ihn als Ferenc, die Italiener nannten ihn Francesco, und im Vatikan wurde er in strenger Übereinstimmung mit seinem Taufschein Franziskus genannt. Allerdings wurde er in England aus unerklärlichem Grund nie Francis genannt. (Obwohl verschiedene englische Musikverlage jahrelang versucht haben, die Werke eines „John S Bachs“ zu vertreiben.) Die ersten Ausgaben seiner Werke tragen diese Namen in einer verwirrenden Zahl von

Buchstabierweisen. (Liszt zeichnete seinen Namen selbst immer mit „FL“ oder „FLISZT“—ohne Interpunktion, sogar in Briefen an seine Kinder.)

Während seiner Reisejahre erwies Liszt häufig die Gefälligkeit, über von seinem Publikum vorgeschlagene Themen zu improvisieren. Daher bestanden, abgesehen von den populären Opernarien des Tages, diese Wünsche hauptsächlich aus den nationalen Lieblingsliedern, vornehmlich den Nationalhymnen des Landes, in dem er sich gerade befand. Leider wurden nicht alle diese Improvisationen notiert und herausgegeben, obwohl die Möglichkeit besteht, daß ein paar immer noch auftauchen können—es geht beispielsweise die hartnäckige Legende über ein Stück über „Rule, Britannia“ herum. Die Stücke in der vorliegenden Sammlung stellen keineswegs das gesamte überlieferte Schaffen Liszts in diesem Feld dar—

die ungarischen Stücke allein bilden eine eigenständige Literatur, und verschiedene französische, deutsche, Schweizer, spanische und russische Melodien erscheinen in anderen Bänden dieses Projektes—doch enthalten sie alle eigentlichen Paraphrasen über die Nationalhymnen. (Mit Ausnahme von einigen Albumblättern sind die anderen nicht in diesem Programm enthaltenen Werke dieser Art die *Fünf ungarischen Volkslieder* und *A Puszta Keszerve* (Aufnahme in Teil 12), *Faribolo pastora*, *Chanson du Béarn*, *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* und andere Schweizer Stücke (Teil 20), *Magyar Dalok* und *Magyar Rapszodiák* (Teil 29), die *Rapsodies hongroises*, das *Chanson bohémienne*, die *Gaudeamus igitur*-Stücke und die spanischen Werke.)

In Liszts **Szózat und Ungarischer Hymnus** sind zwei bekannte Werke verschiedener Komponisten kombiniert und bearbeitet worden: *Szózat* („Anruf“) von Béni Egressy (1814–1851) und die ungarische Nationalhymne von Ferenc Erkel (1810–1893). Das Werk ist eng mit Liszts Wunsch verknüpft, die 1870er Jahre großenteils in seiner Heimat zu verbringen, und er widmete es dem Staatsmann Gyula Andrássy, der ihm mit einem Stipendium und dem Rang eines königlichen Beraters zu einer gewissen Sicherheit verhalf. Das Werk, das auch in einer Version für Orchester und für Klavierduett herausgegeben worden ist, besteht aus einer Einleitung, nämlich Egressys Melodie, einer Variation darüber, einer Überbrückung und dann Erkels Thema, wieder mit einer Variation, und der triumphalen Rückkehr des *Szózat*. Über eine Reihe von Baßstremolos wiederholt die Koda die Hymne, und die Partitur trägt die Überschrift „Ein tausendjährig Leiden fleht um Leben oder Tod!“. Die musikalische Verbindung zwischen den beiden Melodien wird schließlich einleuchtend klar, wenn die steigende Quarte der Hymne der fallenden Quarte des abschließenden *Szózat* weicht.

Die Paraphrase über **God Save the Queen** schrieb

Liszt für seine Englandreise. Als Schüler war er schon einmal dort gewesen und man bezeichnete ihn dort als den „jungen Meister Liszt“. In seinem letzten Lebensjahr kehrte er als eine große und angesehene Persönlichkeit zurück und unterhielt sich mit Queen Victoria über ihre erste Begegnung 46 Jahre zuvor. Die Reise von 1840/41 war äußerst anstrengend, sie enthielt zu viele Auftritte, ungemein unterschiedliche Maßstäbe in der Verpflegung, und eine Reihe von furchtbar schlechten Instrumenten, wovon recht amüsant in John Orlando Parrys Tagebüchern erzählt wird. Liszts Empfang bei den Kritikern war im allgemeinen nur zurückhaltend, und sein Repertoire, wengleich für Varieté-Künstler durchaus angebracht, vermochte seinem Ruhm als ernsthaftem Pianist nicht sonderlich helfen. Für ein modernes Publikum sind seine Ausschweifungen über die Nationalhymne zwar amüsant, jedoch ohne großen künstlerischen Wert—obwohl in der Koda eine Andeutung auf „Rule, Britannia“ und ein paar erstaunliche Harmonieeffekte vernehmbar sind.

Der Ursprung der **Canzone napolitana** bleibt dem heutigen Autor ein Rätsel; die Melodie scheint kein Volkslied zu sein, denn es besitzt eindeutig den Charakter eines komponierten Salonstücks. Liszt war in dem Jahr seiner Komposition nicht in Italien gewesen, obgleich er zuvor schon einige Zeit in Neapel verbracht hatte, und in der veröffentlichten Literatur liegen auch keine Hinweise auf ihre Herkunft vor. Die Musik ist jedoch deutlich genug, in Fis-Dur geschickt für das Klavier angelegt. Aus irgendeinem Grund gab Liszt das Stück mit einer Versetzung auf F-Dur und ein paar kleineren Änderungen, vornehmlich am Ende, unter dem Untertitel „Notturmo pour piano“ und der Beschreibung „Edition nouvelle. Arrangement élégant“ neu heraus. Beide Versionen werden hier vorgestellt.

Wem die sechste Ungarische Rhapsodie bekannt ist, wird keine Schwierigkeiten haben, Material der drei

Ungarischen Nationalmelodien wiederzuerkennen. Tatsächlich erschien der Inhalt der drei Stücke weitgehend schon in der Sammlung *Magyar Dalok*—dem ersten Teil von Liszts Zyklus über ungarische und Zigeunermusik—in der Nr. 5 (die Liszt durch eine kurze Einführung und eine Koda ergänzte) und dem zweiten Teil von Nr. 11 (mit einem neuen *Prélude* und einer Koda, die beide in der sechsten Rhapsodie nicht wieder auftreten).

Liszt nahm scheinbar an, daß die hussitische Hymne, auf dem das **Hussitenlied** beruht, einen weit älteren Ursprung hat, als vermutet wird. Da die Melodie von Josef Theodor Krov (1797–1859) stammt, ist Liszts Fortsetzung des Titels mit „aus dem 15. Jahrhundert“ überflüssig. Englischen Zuhörern und Filmfreunden ist die Melodie vielleicht gut bekannt, denn Balfe bediente sich ihrer in *The Bohemian Girl* („Das böhmische Mädchen“) und sie wurde durch die unwahrscheinliche Hand von Laurel und Hardy auf die Leinwand übertragen. Krov schrieb die Melodie als ein Trinklied, es wurde aber schnell zu einem patriotischen böhmischen Volkslied. Liszt war nicht allein in der Annahme, daß sie ein hussitischer Choral war, und er schrieb seine ausgezeichnete Bearbeitung für seine erste Konzertreise nach Prag im Jahre 1840, wo sie vom Publikum ins Herz geschlossen wurde. Liszt beginnt mit einer in seinen Worten „Version littéraire“, die in der ersten Ausgabe in Kleindruck erscheint und anscheinend ausgelassen werden kann. Sie bildet jedoch eine schöne Einleitung zur eigentlichen Fantasie und ist daher auch hier aufgenommen.

Über die Frage, ob der Einfluß der Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein auf Liszt in den Worte von Sellars und Yeatman „a Good or a Bad Thing“ („eine gute oder schlechte Sache“) war, ist noch kein Urteil gefällt worden. Jedenfalls spielte sie in seinen letzten vierzig Lebensjahren eine wichtige Rolle für Liszt. Wenngleich sie in dieser Zeit auch für die meisten seiner gesellschaftlichen und

familiellen Schwierigkeiten verantwortlich war, so war sie es auch, auf deren Veranlassung er sich von seinem Leben als reisender Virtuose, der nur komponieren konnte, wenn es ihm zeitlich möglich war, abwandte, um sich vollständig der ernsthaften Komposition zu widmen. Liszt hatte Caroline im Februar 1847 in Kiew kennengelernt, und den folgenden Oktober verbrachte er auf ihrem ukrainische Landsitz Woronince. Seine **Glanes de Woronince** („Sammlung aus Woronince“) wird häufig als eine Art Konservierung lokaler Volkslieder beschrieben, die Liszt zum ersten Mal auf diesem Landsitz hörte. Da bekannt ist, daß das zweite Stück angeblich polnisch ist und die Melodien für Liszt höchstwahrscheinlich nicht neu waren, und da wir auch wissen, daß Liszt die Melodie des dritten Stückes kennenlernte, als sie von einem blinden Mädchen gestungen wurde, das mit ihrem Großvater in Kiew auf der Straße auftrat, wird dieses Argument hinfällig. Es ist viel wahrscheinlicher, daß es die Klavierstücke waren, die er bei seinem Aufenthalt in Woronince gesammelt hat, und im Fall des dritten eine Erinnerung an eine öffentliche Improvisation, die er schon in Kiew gespielt hatte; das zweite Stück ist gewiß eine Huldigung an die polnische Herkunft der Fürstin.

Das ukrainische Originallied hinter dem ersten Stück ist eine komplizierte Erzählung von Eifersucht und Vergeltung. In einer freien Wiedergabe von Roman Sawyckys Artikel von 1984 über das Lied in seinem zweiten Band seiner Liszt-Biographie bezeichnet Alan Walker den Titel als „Hyrts, do not go to the party tonight“ („Hyrts, heute abend geh' nicht zum Fest“) und beschreibt die Warnung einer Frau, die ihren Geliebten nicht mit einer anderen teilen will und vier Tage seinen Mord plant—am Sonntag werden die giftigen Kräuter gesammelt, am Montag zubereitet, am Dienstag verabreicht, und die gewünschte Wirkung erfolgt am Mittwoch. In Liszts schöner Vertonung des Liedes sind Gefühle von

Gewalt oder Verbrechen nur vage, vielleicht weil er mit dem Text nicht voll vertraut war. Das zweite Stück enthält zwei Melodien, eine ist aus Chopins Lied *Zyczenie*—im allgemeinen als *Des Mädchens Wunsch* geläufig—das durch Liszts Klavierbearbeitung bekannt ist (Aufnahme in Vol. 5 dieser Serie), und das andere befindet sich in einem separaten, unveröffentlichten Klavierstück von Liszt und in der Duo-Sonate für Geige und Klavier. Es läßt sich nicht festlegen, ob Liszt diese beiden Melodien in Woronince gehört hat—auch ist unwahrscheinlich, daß die ukrainischen Bauern ausländische Volkslieder gesungen hätten. (Alan Walkers Behauptung, die frühere Geigen- und Klaviersonate gehe den Glanes voran, weil Liszt keine der Melodien vor 1847 gehört haben könnte, ist schwach.) Mit den Variationen, aus denen sich das dritte Stück (das genauso wenig eine *Dumka* ist wie das erste) zusammensetzt, scheint Liszt wiederum den eigentlichen Wortlaut des Liedes nicht gekannt zu haben, und vermutlich ist es eher ein komponiertes und veröffentlichtes Werk (von einem Ivan Kotliarewsky (1769–1838) laut Walker) als ein Volklied. Welchen Ursprung sie auch haben mögen, die Melodien verflechten sich in eine der reizvollsten und unerklärlich vernachlässigten Sammlungen Liszts.

Schon mit achtzehn Jahren beabsichtigte Liszt die Verwendung des Themas der **Marseillaise** in seinem Projekt *Revolutionssinfonie*; in seiner Weimarer Zeit erscheint eine Phrase davon mit außerordentlicher Wirkung in möglicherweise der schönsten sinfonischen Dichtung *Héroïde-Funèbre*, doch erst in seiner nachweimarer Zeit schuf Liszt ein Werk, das diesem Thema voll gerecht wird. Diese Klavierversion kann sich mit ihren gewagten Harmonien und ihrer aufrichtigen Begeisterung durchaus mit der Version für Chor und Orchester von Berlioz messen.

Vive Henri IV ist die Bearbeitung eines französischen Volksliedes, das vielleicht aus der Schlußszene von

Tschaikowskis *Dornröschen* bekannt ist, deren Grund für ihre Entstehung aber unbekannt ist. Das Stück ist nur in der Form einer Reinschrift des Kopierers mit ein paar Anmerkungen von Liszt überliefert—seine eigenhändige Handschrift ist verschollen, und die Datierung beruht auf Mutmaßungen—aus der die Liszt-Gesellschaft das Stück 1977 zum ersten Mal veröffentlichte.

Der Verfasser dieses Artikels ist von der mutmaßlichen Datierung von **La cloche sonne** von Jack Werner in der ersten Ausgabe von 1958 nicht überzeugt. Diese einfache Vertonung eines französischen Volksliedes ist nur 29 Takte lang und scheint eher dem späteren Liszt anzugehören als den frühen Jahren in Weimar.

Die Liszt-Forscherin Maria Eckhard hat in ihrer beispielhaften Studie *Liszts Musikmanuskripte in der Nationalbibliothek von Széchenyi* das komplizierte Verhältnis zwischen Liszt und dem Thema des **Rákóczi-Marsches** eingehend und sehr einleuchtend behandelt, und dem Leser wird dieses Werk stark empfohlen. Für unseren jetzigen Zweck reicht, daß von allen vollständig überlieferten Versionen dieses Werkes Liszt nicht weniger als sieben für das Klavier schrieb, die alle zur gegebenen Zeit im Rahmen dieser Serie erscheinen werden. Die vorliegende Version, die erste der Überlieferungen, war aufgrund österreichischer Zensur zur Zeit ihrer Komposition nicht gedruckt worden und erschien erst im Zusammenhang mit einem Artikel von Dr. Eckhardt im Jahre 1975 und in Band I/18 der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe* zehn Jahre später. Die Version ist harmonisch und strukturell sehr anders als alle übrigen (zum Beispiel im Vergleich mit der bekannten fünfzehnten Ungarischen Rhapsodie), und sie war eine Sensation, als Liszt 1839/40 zum ersten Mal mit ihr durch Ungarn reiste.

LESLIE HOWARD © 1994
Übersetzung MECKIE HELLARY

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 27

Fantasies, paraphrases and transcriptions of
National Songs and Anthems

1	Szózat und Ungarischer Hymnus S486 (c1873)	[10'00]
2	God Save the Queen S235 (1841)	[6'46]
3	Canzone napoletana S248i (first version, 1842) †	[5'08]
	Ungarische Nationalmelodien S243 (c1840) †	[4'56]
4	Tempo giusto	[1'30]
5	Animato	[0'46]
6	Prélude – Allegretto	[2'37]
7	Canzone napoletana – Notturmo S248ii (second version, 1842) †	[4'33]
8	Hussitenlied S234 (1840)	[6'49]
	Glanes de Woronince S249 (1847/8)	[21'00]
9	Ballade ukraine (Dumka)	[9'14]
10	Méodies polonaises	[4'47]
11	Complainte (Dumka)	[6'52]
12	La Marseillaise S237 (c1872) †	[5'11]
13	Vive Henri IV S239 (c1870–80?)	[1'31]
14	La cloche sonne S238 (c1850?) †	[1'52]
15	Rákóczi March S242a (first version, 1839/40) †	[4'39]

† FIRST RECORDINGS

LESLIE HOWARD piano

LISZT *Magyar Dalok & Magyar Rapszodiák*
(Hungarian/Gypsy Songs & Rhapsodies)
LESLIE HOWARD



hyperion

BEFORE saluting the first real contribution of Liszt Ferenc to an essentially Hungarian literature, a word about titles and sources. It is customary to preserve the Hungarian titles of these works in order to avoid confusion with the well-known second cycle of *Rapsodies hongroises*. In the sources, numbers 1 to 11 are titled *Magyar Dalok / Ungarische Nationalmelodien / Mélodies hongroises*; numbers 12 to 17 are titled *Magyar Rapszódia / Ungarische Rhapsodien / Rapsodies hongroises*; numbers 18 to 21 are just called *Ungarische Rhapsodien*, although No 20 was editorially entitled *Rumänische Rhapsodie* in the first edition of 1936. *Pester Carneval* was published separately in 1847 and, although not otherwise titled, clearly marks the conclusion of this first series of *Hungarian Rhapsodies*. Early editions of some of these pieces employed different titles (like *Album d'un voyageur – Troisième année*) which has added to the confusion, so in these notes the first series is always referred to as *Magyar Dalok / Rapszódia* ('Hungarian or Gypsy Songs / Rhapsodies') and the second as *Hungarian Rhapsodies / Rapsodies hongroises / Ungarische Rhapsodien*. (In the first series, No 13 was also issued in a simplified version, which will appear on a later volume of these recordings.)

This is not the place, and a very lengthy and complicated piece of ethnomusicology would be called for, to account for the origins of every melody employed in these pieces. The job has been excellently done by several Hungarian scholars, and Liszt himself produced a remarkable book about the gypsies and their music in Hungary as a kind of preface to the *Hungarian Rhapsodies* – but that book has raised more questions than answers. For our present purposes we may note that Liszt made no hard and fast distinction between 'genuine' Hungarian folksong and other music which he heard the gypsies play; he was largely unaware of the names and texts of the songs he employed, and on occasion he was unaware that his chosen melody was actually the product of another Hungarian composer. But what remains clear is that Liszt's avowed intention of celebrating the music of his native land is copiously accomplished in both sets of pieces. (In the scores of the *Magyar Dalok / Rapszódia*, Liszt identifies only three melodies apart from the *Rákóczi-Marsch*.) Liszt probably collected the melodies for this first series during two trips to Hungary, the first around 1839/40 and the second about six years later. But there is no knowing how many of the themes might have been familiar to him from much earlier on.

The essential textual difference between the *Magyar Dalok / Rapszódia* and the *Rapsodies hongroises* is one of texture: like the *Album d'un voyageur* or the *Douze grandes études*, which also date from Liszt's years as a virtuoso pianist, there is a devil-may-care attitude towards the level of technical difficulty and elaborate figuration. In both sets he is concerned not only to preserve the melodies but also to convey the colour of the improvisation of the gypsy band, especially in his desire to imitate faithfully the cimbalom – that impossibly difficult instrument which gives the effect of a keyboard from the striking of strings with hammers held in the hand. But there is also a greater air of languid improvisation in the *Magyar Dalok / Rapszódia* than obtains in the rather more concise *Rhapsodies*. Indeed, the very complexity of some of the cimbalom effects predicates a slower tempo than is appropriate for the leaner lines of the revisions. Viewing the twenty-two pieces as a whole, it is not clear

why Liszt made such far-reaching structural alterations to the works when he adapted much of their material to form numbers 3 to 15 of the *Rapsodies hongroises*. Many interesting pieces were dropped, and whole themes or sections of other works were not retained in the later versions. In addition, themes were exchanged between pieces. But if we listen to the present set with an innocent ear, the selection and combination of themes seems more than adequate.

Magyar Dalok Nos 1 to 7 were published (in two books, the second of which just contained No 7) in 1840. No 1 is cast as a melody chanted, as it were, by a bass voice, with choral answers to each line. Then a second statement of the material presents the chant in treble octaves with deeper responses. The piece is in a very free rhythm without time signature. No 2 is a simple dance-song in $\frac{2}{4}$, while No 3 is a lament with a florid variation. Nos 4 and 5 were also issued as Nos 2 and 1 of a triptych called *Ungarische Nationalmelodien* (on Volume 27 of the present recordings) and eventually provide the material for the first two sections of the sixth *Hungarian Rhapsody*. The first melody of No 6 is very similar to the lugubrious main theme of No 12, but the second theme is a jaunty contrast. After a cadenza which Liszt asks for but fails to supply (the present writer is responsible for deriving a cadenza from the second cadenza in the piece, which Liszt does provide), the first theme is varied, the second returns, with concluding cadenza and the first theme is varied again. This simple form was to expand greatly in the later numbers of the set. No 7 is a much larger work, and was later adapted to form the fourth *Hungarian Rhapsody*.

Magyar Dalok Nos 8 to 11 appeared in two volumes each of two pieces in 1843. No 8 is really a funeral march, while No 9 is the first example of the familiar *verbunkos* form of the later numbers and most of the *Rapsodies hongroises*: the slow *lassú* (or *lassan* as Liszt usually gives it) followed by the fast *friss* (or *friska*), in this case the first section being extremely florid and imitative of the cimbalom, and the second section being punctuated by a slower interlude. No 10 begins with a pair of themes which were later incorporated into the *Hungarian Fantasy* for piano and orchestra (which was otherwise derived from the fourteenth *Hungarian Rhapsody*), while the 'Allegro vivace' theme is very similar to the second theme of the *Rákóczi March*. No 11 begins with the intensely dolorous material which later engendered the third *Hungarian Rhapsody*, and it concludes with the same *moto perpetuo* theme which provided both the third of the *Ungarische Nationalmelodien* and the final section of the sixth *Rhapsody*.

Magyar Rapszódia Nos 12 to 17 were issued in six volumes by 1847, and they are much larger works than the preceding numbers. It is extraordinary that the later, straightforward fifth *Hungarian Rhapsody* should be the progeny of the splendidly ornate No 12 of this set, the change of texture is so great. No 13 is one of Liszt's seven surviving complete piano versions of the *Rákóczi March*, and was later diluted into the less ornamental fifteenth *Rhapsody*. The ornaments were the first casualty in the rewriting of No 14 into the eleventh *Rhapsody*, and the later version makes an unforeseen excursion into an 'easier' key for a more frenetic coda than the present rapid broken tenths in A major permit. No 15 similarly

became the seventh *Hungarian Rhapsody*, but in so doing was much shortened and shorn of the excellent B major interlude towards the end. No 16 likewise is a more frighteningly difficult version of what would become the tenth *Rhapsody*, and No 17 is the original form of the much-admired thirteenth *Hungarian Rhapsody*, although here the slow section sports an extra variation with many tremolo effects, and the fast section contains a theme in cross-rhythm (of 3+3+2 semi-quavers over a steady four-beat accompaniment) which was dropped for the later piece.

What we shall happily call *Magyar Rapszódia*k Nos 18 to 21 were ready for publication by the beginning of 1847 but never appeared, and the *Pester Carneval* (No 22) was printed in that year. (No 20 appeared in 1936, and the other three in the complete Russian edition of all twenty-two pieces in 1973.) No 18 contains much of the material, although with more variations and perhaps a tighter control over the turn of events, of the twelfth *Hungarian Rhapsody* – the latter also forgoes the black-note glissandi. No 19 was also much curtailed in its later transformation into the eighth *Rhapsody*. No 20, the so-called ‘Rumanian Rhapsody’, which has been very misleadingly called ‘Hungarian Rhapsody No 20’ by a number of ignorant writers, is a work of stunning harmonic originality which has been far too rarely rescued for public performance. The innocent little accompanimental figure at the beginning gives small hint of what is to come, and the main slow section was considerably diminished from its present grandeur when Liszt incorporated the melody for the slow section of the sixth *Hungarian Rhapsody*. Here it is wonderfully proud and elaborate. The change to G major with the ‘Hermannstädter’ introduces some nasty hand-splitting stretches before the harmonic wizardry of the ‘Walachische Melodie’ gives us the uneasy feeling that this music is more than half a century ahead of its time. The next composer who made such sounds was surely Bartók. Other themes crowd in, including a pair which crop up again in the twelfth *Hungarian Rhapsody*, but the ‘Walachische Melodie’ wins the day.

Much more familiar is No 21, which provided all the material bar the coda for the fourteenth *Rhapsody* and thence much of the *Hungarian Fantasy*. (The ‘Koltoi csárdás’ is the falling figure with the repeated notes and trills.) The coda of *Pester Carneval* eventually appeared transposed as the coda to the fourteenth *Rhapsody*, and the rest of the material became the ninth *Hungarian Rhapsody*, *Le Carnaval de Pest*, but again without many of the more hair-raising decorations of the present score. (And there is also a version for piano trio of this piece which closely follows this first version.)

As the foregoing notes imply, Liszt started a new series with *Hungarian Rhapsody* No 1 (which opens with a theme from the discarded *Consolation* No 3 in the first version), and No 2 (which contains entirely new material), and continued by deriving Nos 3 to 15 as described. *Hungarian Rhapsodies* Nos 16 to 19 are works of Liszt’s old age, and quite another story.

For ready reference, the connections between the sets of pieces are shown opposite.

LESLIE HOWARD © 1994

MAGYAR DALOK / RAPSZÓDIÁK	RAPSODIES HONGROISES	OTHER
1	—	—
2	—	—
3	—	—
4	6	Ungarischer Nationalmelodien 2
5	6	Ungarischer Nationalmelodien 1
6	5	Magyar Rapszódia 12
7	4	—
8	—	—
9	—	—
10	15	Rákóczi-Marsch; Magyar Rapszódia 13; Phantasie über ungarische Volksmelodien
11	3 6	Ungarischer Nationalmelodien 3
12	5	Magyar Dalok 6
13	15	Rákóczi-Marsch; Magyar Dalok 10
14	11	—
15	7	—
16	10	—
17	13	—
18	12	—
19	8	—
20	6 12	—
21	14	Phantasie über ungarische Volksmelodien
22	9 14	—
—	1	Consolation 3, first version
—	2	—
11	3	—
7	4	—
6 12	5	—
4 5 11 20	6	Ungarischer Nationalmelodien 1–3
15	7	—
19	8	—
22	9	—
16	10	—
14	11	—
18 20	12	—
17	13	—
21 22	14	Phantasie über ungarische Volksmelodien
10 13	15	Rákóczi-Marsch
—	16	—
—	17	—
—	18	—
—	19	—



© Jason P Tailby

LESLIE HOWARD

LESLIE HOWARD

Renowned concert pianist Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast array of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors. The recital programmes that Leslie Howard gives on his extensive travels throughout the world are always noted for their communication of his personal joy in musical discovery, and his playing for its combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Liszt – a project which was completed in a total of 95 compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the *Grand Prix du Disque* on five occasions, and a further special *Grand Prix du Disque* was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for many years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM), 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

AVANT DE saluer la première contribution réelle de Liszt Ferenc à une littérature essentiellement hongroise, un mot concernant les titres, ainsi que les sources: il est habituel de conserver les titres hongrois pour éviter de confondre ces œuvres avec le second cycle connu sous le nom de *Rapsodies hongroises*. Dans les sources, les œuvres numérotées de 1 à 11 sont intitulées *Magyar Dalok / Ungarische Nationalmelodien / Mélodies hongroises*; les œuvres numérotées de 12 à 17 sont intitulées *Magyar Rapszódia / Ungarische Rhapsodien / Rapsodies hongroises*; les œuvres n^{os} 18 à 21 sont intitulées *Ungarische Rhapsodien*, mais l'œuvre numéro 20 fut rebaptisée *Rumänische Rhapsodie* dans la première édition de 1936. Le *Pester Carneval* fut publié séparément en 1847, et même si son titre ne fut pas altéré, cette œuvre indique clairement la fin de cette première série de *Rapsodies hongroises*. Les éditions précédentes de certaines de ces œuvres furent intitulées différemment (comme *Album d'un voyageur – Troisième année*) ce qui ajouta à la confusion. Dans les notes explicatives qui suivent, la première série sera donc référée comme étant les *Magyar Dalok / Rapszódia* (« Chants hongrois, ou de nomades forains / Rhapsodies »), et la seconde comme étant les *Rapsodies hongroises / Ungarische Rhapsodien*. (Dans la première série, l'œuvre n^o 13 fut aussi publiée dans une version simplifiée, et sera présentée dans un volume subséquent sur cet enregistrement.)

Un long et compliqué traité concernant l'ethnomusicologie des origines de chaque mélodie utilisée ici serait requis, mais ne sera pas abordé. Ce travail fut brillamment exécuté par plusieurs spécialistes hongrois, et Liszt lui-même écrivit un livre remarquable concernant les nomades forains et leur musique en Hongrie, en tant que préface aux *Rapsodies hongroises* – mais cette publication souleva plus de questions qu'elle n'apporta de réponses. En ce qui nous concerne, nous pouvons noter que Liszt ne fit pas une grande distinction entre les chants hongrois « originaux » et le genre de musique jouée par les nomades forains. Il ignora les noms et les textes des chants qu'il utilisa dans ses compositions, et quelquefois il n'était même pas au courant que la mélodie choisie avait, en fait, été produite par un autre compositeur hongrois. Mais il est clair qu'il accomplit prodigieusement son intention avouée de célébrer la musique de son pays natal dans les deux sets de ses œuvres. (Dans les partitions des *Magyar Dalok / Rapszódia*, Liszt identifie seulement trois mélodies, mise à part la *Rákóczi-Marsch*.) Liszt recueillit probablement les mélodies pour cette première série durant deux voyages en Hongrie, le premier aux environs de 1839/40, et le second approximativement six ans plus tard. Mais il est impossible de savoir avec combien de thèmes il était familier auparavant.

La différence essentielle entre les *Magyar Dalok / Rapszódia* et les *Rapsodies hongroises* est leur texture: comme dans le cas de l'*Album d'un voyageur*, ou les *Douze grandes études*, qui datent aussi de l'époque de la virtuosité pianistique de Liszt, celui-ci n'eut aucun embarras à utiliser un niveau élevé de difficultés techniques et une figuration élaborée. Dans les deux sets, il est intéressé non seulement à préserver les mélodies, mais aussi à transmettre la couleur de l'improvisation musicale des nomades forains, et désire spécialement imiter d'une façon exacte le cymbalum: ce difficile instrument, dont le

son ressemble à celui d'un instrument à clavier, avec ses cordes frappées par des marteaux tenus dans la main. Mais il y a aussi un plus grand climat d'improvisation langoureuse dans les *Magyar Dalok / Rapszódíák* que dans celui des plus concises *Rapsodies*. En fait, la complexité des effets sonores des cymbalums produit un tempo plus lent que celui approprié pour les phrases plus simples des subséquentes révisions. En examinant les 22 œuvres, on se demande pourquoi Liszt fit de si grands changements structureaux, alors qu'il adapta la plupart de leurs matériaux mélodiques pour former les numéros 3 à 15 des *Rapsodies hongroises*. Plusieurs œuvres intéressantes furent délaissées, et des thèmes entiers ou sections d'œuvres ne furent pas retenus dans les versions subséquentes. En plus, certains thèmes furent échangés d'une œuvre à l'autre. Mais si on écoute ce premier set d'une oreille innocente, la sélection et combinaison des thèmes est plus qu'adéquate.

Les œuvres *Magyar Dalok* nos 1 à 7 furent publiées (dans deux cahiers, le deuxième ne contenant que le no 7) en 1840. L'œuvre no 1 est classée comme étant une mélodie psalmodiée pour voix basse, avec les réponses chorales à chaque phrase. Un second énoncé présente le chant dans les octaves du haut, avec les réponses plus graves. L'œuvre est jouée avec un rythme libre, sans indication de mesure. Le no 2 est un chant de danse simple en $\frac{2}{4}$, alors que le no 3 est une lamentation avec une variation flamboyante. Les œuvres nos 4 et 5 furent aussi publiées, comme dans le cas des nos 2 et 1, en triptyque, appelée *Ungarische Nationalmelodien* (sur le Volume 27 de ce présent enregistrement), et éventuellement établissent le matériel pour les deux premières sections de la sixième *Rapsodie hongroise*. La première mélodie du no 6 est similaire au thème principal lugubre du no 12, mais le second thème est, au contraire, enjoué. Après une cadence que Liszt avait souhaité dans l'œuvre, mais omit d'écrire (le présent écrivain est responsable de la première cadence, basée sur la deuxième cadence de cette pièce, que Liszt, cette fois-ci, n'omit pas), le premier thème est varié, le second thème revient, terminé par une cadence, et le premier thème est varié une nouvelle fois. Cette forme simple fut grandement développée dans les numéros subséquents du set. Le no 7 est une œuvre beaucoup plus colossale, et fut plus tard adaptée pour former la quatrième *Rapsodie hongroise*.

Les œuvres *Magyar Dalok* nos 8 à 11 furent publiées dans deux volumes contenant chacun deux pièces, en 1843. Le no 8 est réellement une marche funèbre, alors que le no 9 est le premier exemple de la forme familière *verbunkos* des numéros subséquents, et de la plupart des *Rapsodies hongroises* : le lent *lassú* (ou *lassan*, comme Liszt habituellement le nomme), est suivi par le rapide *friss* (ou *friska*), dans ce cas-ci, la première section étant extrêmement enjouée et imitant le cymbalum, et la seconde section étant ponctuée d'un plus lent interlude. Le no 10 débute avec deux thèmes appariés, qui plus tard furent incorporés dans la *Fantaisie hongroise* pour piano et orchestre (qui fut elle-même dérivée de la quatorzième *Rapsodie hongroise*), alors que le thème de l'« Allégo vivace » est similaire au second thème de la *Marche Rákóczi*. Le no 11 débute avec un matériel mélodique intensément douloureux, qui

plus tard engendrera la troisième *Rapsodie hongroise*, et elle se termine avec le même thème *moto perpetuo*, qui est à la base de la troisième des *Ungarische Nationalmelodien*, ainsi que de la section finale de la sixième *Rapsodie*.

Les *Magyar Rapszódia*k n^{os} 12 à 17 furent publiées en six volumes en 1847, et sont beaucoup plus magistrales que les œuvres précédentes. Il est extraordinaire de constater que plus tard, la franche et directe cinquième *Rapsodie hongroise* deviendrait la descendante de la splendide œuvre ornementée n^o 12 de ce set, le changement dans la texture étant si grand. L'œuvre n^o 13 est la seule parmi les sept versions de la *Marche Rákóczi* pour piano de Liszt qui ait survécu, et qui plus tard fut diluée dans la moins ornementée quinzisième *Rapsodie*. Les ornements furent les premières victimes de la reconstruction du n^o 14 dans la onzième *Rapsodie*, et la version subséquente fait une excursion imprévue dans une clé « plus facile », pour arriver à une coda plus frénétique que ce que les rapides et brisées dixièmes en la majeur permettent. Le n^o 15, d'une façon similaire, devint la septième *Rapsodie hongroise*, mais elle fut raccourci, et privée de l'excellent interlude en si majeur vers la fin. Le n^o 16, de même, est une version extrêmement plus difficile que ce qui deviendrait par la suite la dixième *Rapsodie*, et le n^o 17 est la forme originale de la fameuse treizième *Rapsodie hongroise*, mais ici la section lente contient une variation de plus, avec plusieurs effets de trémolo, et la section rapide contient un thème de rythmes croisés (de 3+3+2 double croches, au-dessus d'un accompagnement de quatre battements réguliers) qui fut abandonné dans l'œuvre subséquente.

Ce que nous avons nommé comme étant les *Magyar Rapszódia*k n^{os} 18 à 21, étaient prêtes pour publication au début de 1847, mais ne furent jamais publiées. Le *Pester Carneval*, quant à lui, fut publié la même année. (N^o 20 apparut en 1936, et les trois autres dans les éditions russes complètes contenant les 22 œuvres, en 1973.) Le n^o 18 contient la plupart du matériel, mais avec plus de variations, ainsi, peut-être, qu'un contrôle plus serré sur la tournure des événements de la douzième *Rapsodie hongroise* – cette dernière délaisse le glissando des clés noires. Le n^o 19 fut aussi quelque peu raccourci dans sa dernière transformation en la huitième *Rapsodie*. L'œuvre n^o 20, habituellement intitulée la « Rapsodie roumaine », souvent appelée par erreur la « Rapsodie hongroise n^o 20 » par un nombre d'écrivains ignorants, est une œuvre d'harmonies fascinantes et originales, qui ont été que trop rarement jouées publiquement. L'innocence de la petite figure d'accompagnement du début fournit un petit indice de ce qui vient par la suite, et la section lente principale fut considérablement diminuée, comparer à son ampleur précédente, lorsque Liszt incorpora la mélodie dans la lente section de la sixième *Rapsodie hongroise*. Ici elle est merveilleusement fière et élaborée. Le changement en sol majeur avec le « Hermannstädter », introduit de très difficiles écarts dans les mains, avant que la sorcellerie harmonique de la « Walachische Melodie » nous suggère, avec un sentiment de malaise, que cette musique, en fait,

est en avance sur son temps de plus de la moitié d'un siècle. Le compositeur subséquent qui arriva à une telle sonorité musicale est certainement Bartók. D'autres thèmes se rassemblent, incluant une paire qui revient dans la douzième *Rapsodie hongroise*, mais la « Walachische Melodie » remporte la course.

Le n° 21 est beaucoup plus familier, et fournit tout le matériel, sauf la coda, pour la quatorzième *Rhapsodie*, et donc pour la majeure partie de la *Fantaisie hongroise*. (Le « Koltói csárdás » est la figure tombante avec les notes répétées et les trilles.) La coda du *Pester Carneval* éventuellement apparaît transposée en tant que coda à la quatorzième *Rapsodie*, et le reste du matériel est utilisé pour la neuvième *Rapsodie hongroise*, ainsi que pour *Le Carnaval de Pest*, mais encore sans les décorations excentriques de la présente partition. (Il existe aussi une version pour trois piano de cette pièce, qui suit de près cette première version.)

Comme ces notes explicatives l'impliquent, Liszt débuta une nouvelle série avec la *Rapsodie hongroise* n° 1 (qui commence sur un thème tiré d'une œuvre qui fut abandonnée dans la première version, la *Consolation* n° 3), et le n° 2 (qui ne contient que du nouveau matériel mélodique), et continua en dérivant les n°s 3 à 15 de la manière décrite auparavant. Les *Rapsodies hongroises* n°s 16 à 19 sont des œuvres composées par Liszt alors qu'il était beaucoup plus âgé, et sont, en elles-mêmes, une toute autre histoire.

LESLIE HOWARD © 1994
Traduction ISABELLE DUBOIS

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis.

También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en www.hyperion-records.co.uk

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

VOR einer Würdigung von Liszt Ferencs erstem echten Beitrag zu einer wesentlich ungarischen Literatur sei ein Wort über Titel und Quellen gesagt: es ist üblich, die ungarischen Titel dieser Werke beizubehalten, um Verwechslung mit dem wohlbekannteren zweiten Zyklus der *Rapsodies hongroises* zu vermeiden. In den Quellen tragen die Nummern 1–11 den Titel *Magyar Dalok / Ungarische Nationalmelodien / Mélodies hongroises*; die Nummern 12–17 tragen den Titel *Magyar Rapszódíák / Ungarische Rhapsodien / Rapsodies hongroises*; die Nummern 18–21 werden einfach als *Ungarische Rhapsodien* bezeichnet, obwohl Nr. 20 vom Herausgeber in der ersten Ausgabe von 1936 als *Rumänische Rhapsodie* betitelt war. *Pester Carneval* wurde in 1847 separat gedruckt und bezeichnet, obwohl er keinen anderen Titel trägt, klar den Abschluß der ersten Serie *Ungarischer Rhapsodien*. In frühen Ausgaben einiger dieser Stücke werden andere Titel benutzt (wie *Album d'un voyageur – Troisième année*), was zur Verwirrung beitrug, und aus diesem Grunde wird in diesen Anmerkungen die erste Serie immer als *Magyar Dalok / Rapszódíák* („Ungarische oder Zigeunerlieder / Rhapsodien“) bezeichnet, und die zweite als *Rapsodies hongroises / Ungarische Rhapsodien*. (In der ersten Serie wurde Nr. 13 auch in einer vereinfachten Fassung herausgegeben, die in einem späteren Band der vorliegenden Aufnahme erscheinen wird.)

Eine umfangreiche und komplizierte ethno-musikologische Abhandlung wäre notwendig, um die Ursprünge jeder der in diesen Stücken benutzten Melodie darzulegen, und dies ist nicht der Ort dafür. Einige ungarische Gelehrte haben dieses Arbeit schon ausgezeichnet bewältigt, und Liszt selber schrieb ein bemerkenswertes Buch über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn als Vorwort zu den *Ungarischen Rhapsodien* – aber dieses Buch warf mehr Fragen auf, als es Antworten lieferte. In diesem Zusammenhang sollte bemerkt werden, daß Liszt keine bindende Unterscheidung zwischen „echten“ ungarischen Volksliedern und anderer Musik machte, die er Zigeuner hatte spielen hören. Die Namen und Texte der Lieder, die er benutzte, waren ihm kaum bekannt, und gelegentlich wußte er nicht, daß die Melodie, die er sich ausgewählt hatte, tatsächlich das Produkt eines anderen ungarischen Komponisten war. Aber dennoch ist unbestritten, daß Liszt seinem erklärten Vorhaben, die Musik seines Heimatlandes zu feiern, reichlich in beiden Zyklen Genüge tat. (In den Partituren zu *Magyar Dalok / Rapszódíák* identifiziert Liszt außer dem *Rákóczi-Marsch* lediglich drei Melodien.) Wahrscheinlich sammelte Liszt die Melodien für seine erste Kompositionsreihe während zwei Fahrten nach Ungarn, der ersten um 1839/40 und der zweiten ungefähr sechs Jahre später. Aber es gibt keine Möglichkeit, herauszufinden, wie viele der Motive ihm schon aus viel früherer Zeit bekannt gewesen sein könnten.

Der wesentliche textliche Unterschied zwischen den *Magyar Dalok / Rapszódíák* und den *Rapsodies hongroises* ist strukturell; wie im *Album d'un voyageur* oder den *Douze grandes études*, die gleichfalls aus Liszt Jahren als Klaviervirtuose stammen, besteht auch hier eine vollständig unbekümmerte Haltung gegenüber Schwierigkeitsgrad und komplizierter Figurierung. In beiden Sätzen bemüht er sich nicht nur, die Melodien zu bewahren, sondern auch die Farbe ihrer Improvisation durch das Zigeunerorchester zu

übermitteln. Besonders deutlich wird dies in seinem Bestreben, das Cymbalom getreu nachzuahmen: dies ist ein unmöglich schwieriges Instrument, dessen Saiten mit in den Händen gehaltenen Klöppeln geschlagen werden, was den Klangeffekt einer Tastatur erzielt. Aber in den *Magyar Dalok / Rapszódíák* ist auch ein größeres Maß an lässiger Improvisation zu finden als in den präziseren Rhapsodien. In der Tat gründet sich gerade die Komplexität mancher der Cymbalom-Effekte auf ein langsames Tempo als es den knappen Textlinien der Bearbeitungen angemessen ist. Betrachten wir die 22 Stücke als Ganzes, dann ist es nicht klar warum Liszt so weitreichende strukturelle Änderungen an den Werken vornahm, als er einen Großteil ihres Stoffes adaptierte, um sie als Nrn. 3–15 in die *Rapsodies hongroises* einzugliedern. Viele interessante Stücke wurden fallengelassen, und ganze Themen oder Abschnitte anderer Werke wurden in den späteren Fassungen nicht beibehalten. Zusätzlich wurden Themen zwischen einzelnen Stücken ausgewechselt. Aber wenn wir uns den vorliegenden Satz mit einem unvoreingenommenen Ohr anhören, dann scheint die Auswahl und Kombination dieser Themen mehr als adäquat zu sein.

Die Nrn. 1–7 der *Magyar Dalok* wurden 1840 (in zwei Büchern, von denen das zweite nur Nr. 7 enthielt) veröffentlicht. Die Form von Nr. 1 ähnelt einer von einer Baßstimme vorgetragenen Melodie, welcher der Chor auf jede Zeile eine Erwiderung gibt. Bei seiner Wiederkehr wird dann der Gesang in Diskant-Oktaven mit noch tieferen Entgegnungen präsentiert. Das Stück hat einen sehr freien Rhythmus und trägt keinerlei Anmerkungen zum Tempo. Nr. 2 ist ein einfaches Tanzlied im $\frac{3}{2}$ -Takt, und Nr. 3 ein Klagelied mit einer reich verzierten Variation. Nrn. 4 und 5 wurden auch als Nrn. 2 und 1 eines Triptychons mit dem Titel *Ungarische Nationalmelodien* publiziert (siehe Teil 27 der vorliegenden Aufzeichnung) und lieferten schließlich den Stoff für die ersten beiden Teile der sechsten *Ungarischen Rhapsodie*. Die erste Melodie von Nr. 6 ähnelt dem schwermütigen Leitgedanken von Nr. 12 sehr, doch bildet das zweite Thema einen unbeschwerten Kontrast dazu. Nach einer Kadenz, um die Liszt den Pianisten bittet, die er jedoch nicht liefert (der Autor dieses Begleittextes hat aus der zweiten Kadenz des Stückes, die Liszt tatsächlich schrieb, eine Kadenz abgeleitet), wird das erste Thema variiert, das zweite kehrt mit einer abschließenden Kadenz zurück, und das erste Thema wird noch einmal variiert. Diese einfache Form sollte in den späteren Nummern der Serie sehr erweitert wird. Nr. 7 ist ein viel größer angelegtes Werk, und wurde später zur vierten *Ungarischen Rhapsodie* umgeformt.

Die Nrn. 8–11 der *Magyar Dalok* erschienen 1843 in zwei Bänden, die jeweils zwei Stücke enthielten. Nr. 8 ist eigentlich ein Trauermarsch, während Nr. 9 ein erstes Beispiel der in den späteren Nummern und in den meisten *Rapsodies hongroises* gern gebrauchten *Verbunkos*-Form ist: Ein langsamer *lassú* (oder *lassan*, wie Liszt ihn gewöhnlich nennt) wird von einem schnellen *friss* (oder *friska*) gefolgt. In diesem Falle ist der erste Abschnitt reich verziert und ahmt das Cymbalom nach, und der zweite wird von einem langsameren Zwischenspiel unterbrochen. Nr. 10 setzt mit einem Paar von Motiven ein, die später in die *Ungarische Fantasie* für Klavier und Orchester aufgenommen wurden (deren übrige

Bestandteile aus der vierzehnten *Ungarischen Rhapsodie* stammten), während das Thema des „Allegro vivace“ dem zweiten Thema des *Rákóczi-Marsches* sehr ähnelt. Nr. 11 beginnt mit dem zutiefst wehmütigen Material, das später den Grundstock für die dritte *Ungarische Rhapsodie* bildete, und schließt mit demselben *moto-perpetuo*-Thema ab, das den dritten Abschnitt der *Ungarischen Nationalmelodien* und den letzten der sechsten *Rhapsodie* abgab.

Die Nrn. 12–17 der *Magyar Rapszódíák* wurden bis 1847 in sechs Bänden publiziert, und sind viel umfangreichere Werke als die voraufgehenden Nummern. Es ist sonderbar, daß die spätere, geradlinige fünfte *Ungarische Rhapsodie* ein Nachfahre der wundervoll verzierten Nr. 12 dieser Reihe ist, denn die strukturellen Unterschiede sind so groß. Nr. 13 ist eine von den sieben erhalten geliebten kompletten Klavierfassungen des *Rákóczi-Marsches*, und wurde später zur weniger reich ausgeschmückten fünfzehnten *Rhapsodie* verwässert. Die Verzierungen fielen der Bearbeitung von Nr. 14 zur elften *Rhapsodie* zuallererst zum Opfer, und die spätere Version macht zudem einen unerwarteten Abstecher in eine „leichtere“ Tonart, um eine rasendere Koda zu ermöglichen als es die schnellen gebrochenen Dezimen in A-Dur erlaubt hätten. Auf ähnliche Weise wurde Nr. 15 zur siebten *Ungarischen Rhapsodie* umgeschrieben, aber wurde während dieses Vorgangs stark gekürzt und ihres ausgezeichneten Zwischenspiels in B-Dur gegen Schluß beraubt. Nr. 16 ist gleichermaßen eine fürchterlich schwierige Lesart dessen, was zur zehnten *Rhapsodie* werden sollte, und Nr. 17 ist die Erfassung der vielbewunderten dreizehnten *Ungarischen Rhapsodie*, obwohl hier der langsame Teil eine zusätzliche Variation mit vielen Tremolo-Effekten zur Schau trägt, und der langsame Teil ein Thema im Gegenrhythmus (von 3+3+2 Sechzehntelnoten über einer stetigen Begleitung im Viervierteltakt) enthält, das im späteren Stück nicht verwandt wurde.

Was wir getrost als die Nrn. 18–21 der *Magyar Rapszódíák* bezeichnen werden, war zu Beginn des Jahres 1847 fertig zur Veröffentlichung, erschien jedoch nie. Im selben Jahre wurde der *Pester Carneval* gedruckt. (Nr. 20 erschien 1936, und die übrigen drei Stücke 1973 in der russischen Gesamtausgabe aller 22 Stücke.) Nr. 18 enthält viel vom Stoff der zwölften *Ungarischen Rhapsodie*, wenn auch mit mehr Variationen und vielleicht ein wenig strikterer Kontrolle über den Handlungsverlauf – in der letzteren fehlen auch die Glissandi auf den schwarzen Tasten. Auch Nr. 19 wurde in seiner späteren Transformation zur achten *Rhapsodie* stark gekürzt. Nr. 20, die sogenannte *Rumänische Rhapsodie*, die sehr irreführenderweise von einer Anzahl schlecht informierter Autoren als „Ungarische Rhapsodie Nr. 20“ bezeichnet wurde, ist ein Werk von überwältigender harmonischer Originalität, das viel zu selten für einen öffentlichen Vortrag aus der Vergessenheit hervorgeholt wurde. Das unschuldige kleine Begleitmotiv am Anfang gibt wenig Aufschluß über das, was kommen wird, und der langsame Hauptteil verlor viel von seiner augenblicklichen Herrlichkeit, als Liszt die Melodie in den langsamen Teil der sechsten *Ungarischen Rhapsodie* integrierte. Hier klingt er jedoch wunderbar stolz und üppig. Der Wechsel nach G-Dur mit der „Hermannstädter“ führt ein paar unangenehme, die Hände überdehnde

Griffe ein, und dann gibt uns die harmonische Hexerei der „Walachischen Melodie“ das beklommene Gefühl, daß diese Musik ihrer Zeit mehr als ein halbes Jahrhundert voraus ist. Der nächste Komponist, der solche Klänge vollbrachte, war sicherlich Bartók. Andere Themen drängen sich hinein, einschließlich von zweien, die in der zwölften *Ungarischen Rhapsodie* wiederauftreten, aber die „Walachische Melodie“ trägt den Sieg davon.

Nr. 21 hingegen ist viel besser bekannt und lieferte den gesamten Stoff außer der Koda für die vierzehnte *Rhapsodie* und daher viel der *Ungarischen Fantasie*. (Der „Kolto csárdás“ ist die fallende Tonfolge mit den wiederholten Noten und Trillern.) Die Koda des *Pester Carnevals* erschien schließlich transponiert als Koda der vierzehnten *Rhapsodie*, und der übrige Stoff wurde zur neunten *Ungarischen Rhapsodie*, *Le Carnaval de Pest*, doch wiederum wurden viele der furchteinflößenden Verzerrungen der vorliegenden Partitur weggelassen. (Und es gibt außerdem eine Klaviertrio-Version des Stücks, die sich sehr eng an diese erste Fassung hält.)

Im vorangehenden wurde bereits angedeutet, daß Liszt mit der *Ungarischen Rhapsodie* Nr. 1 (die mit einem Thema aus dem sonst nicht weiter benutzten Trost Nr. 3 der ersten Version, eingeleitet wird), und Nr. 2 (die ganz neues Material enthält) einen neuen Zyklus begann, und fortfuhr, indem er die Nrn. 3–15, wie oben dargestellt, aus bestehenden Werken ableitete. Die *Ungarischen Melodien* Nrn. 16–19 gehören zum Alterswerk Liszts, und das ist eine ganz andere Geschichte.

LESLIE HOWARD © 1994
Übersetzung ANGELIKA MALBERT

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

FRANZ LISZT

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 29

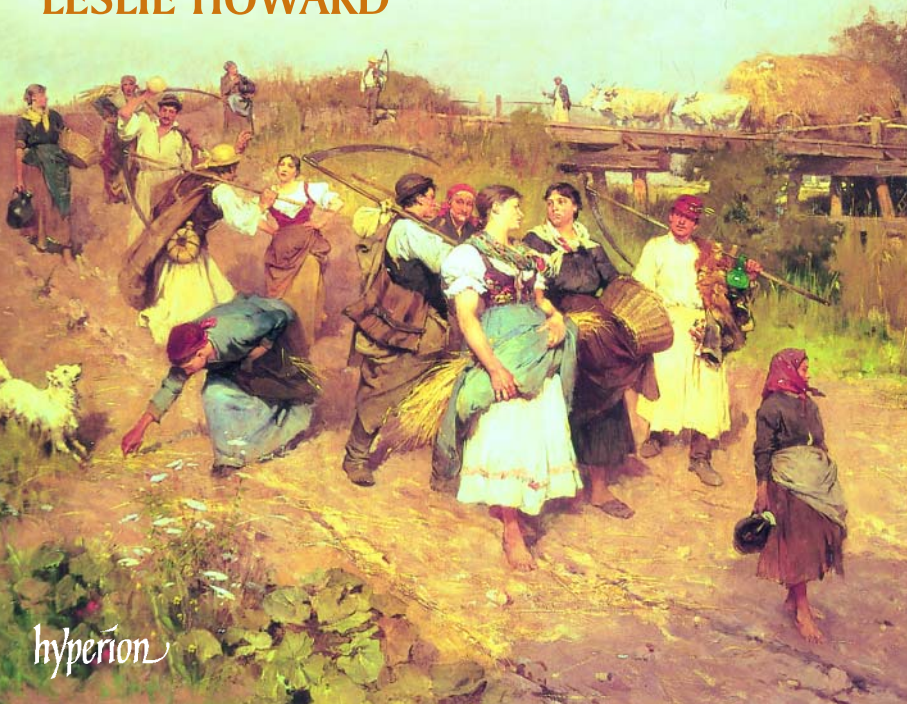
Magyar Dalok (1839/40) and *Magyar Rapszodiák* (1846), S242

COMPACT DISC 1	[79'34]	COMPACT DISC 2	[79'46]
1 No 1 in C minor <i>Lento</i>	[2'43]	1 No 16 in E major <i>Preludio – Andante</i>	[6'45]
2 No 2 in C major <i>Andantino</i>	[1'16]	<i>deciso, sempre ben marcato il tempo – Un poco meno vivo – A capriccio – Animato – Vivacissimo – Il più presto e fuocosso possibile</i>	
3 No 3 in D flat major <i>Sebr langsam</i>	[2'54]	2 No 17 in A minor <i>Andante sostenuto –</i>	[9'04]
4 No 4 in C sharp major <i>Animato</i>	[0'46]	<i>Friska: Vivace – Tempo rallentando, sempre vivace – Vivacissimo</i>	
5 No 5 in D flat major <i>Tempo giusto</i>	[1'13]	3 No 18 in C sharp minor <i>Introduction –</i>	[12'17]
6 No 6 in G minor <i>Lento – Allegretto</i>	[4'49]	<i>Adagio – Un poco più lento – Allegretto zingarese – Tempo rubato – Tempo primo – Allegretto vivace – Più allegro – Allegro gioioso assai – Adagio – Allegro maestoso: Tempo di marcia – Allegretto gioioso – Più mosso quasi presto – Prestissimo – Adagio</i>	
7 No 7 in E flat major	[7'01]	4 No 19 in F sharp minor <i>Lento patetico –</i>	[11'21]
<i>Andante cantabile quasi adagio – Andantino – Più animato (quasi Allegro)</i>		<i>Adagio malinconico assai – Allegretto con eleganza – Presto giocoso assai – Tutta forza e prestezza – Adagio</i>	
8 No 8 in F minor <i>Lento</i>	[4'15]	5 No 20 in G minor ('Rumanian Rhapsody')	[15'41]
9 No 9 in A minor <i>Lento – Quasi Presto</i>	[10'11]	<i>Allegro vivace – Presto e staccato – Andante – Lento a capriccio malinconico – Variazione – Allegro moderato (Hermannstädter) – Allegretto vivace (Walachische Melodie) – Vivace spiritoso assai – Sempre presto strepitoso assai – Prestissimo</i>	
10 No 10 in D major	[5'36]	6 No 21 in E minor <i>Lento: Tempo di marcia</i>	[12'28]
<i>Adagio sostenuto a capriccio – Allegro vivace – Più animato</i>		<i>funebre – Mesto – Allegro eroico – Più animato – Poco allegro tempo capriccioso – Allegretto alla zingarese – Allegro vivace – Vivace assai (Koltoi csárdás) – Prestissimo</i>	
11 No 11 in B flat major	[4'07]	7 No 22 in E flat major – Pester	[11'50]
<i>Andante sostenuto – Allegretto</i>		<i>Carneval Moderato a capriccio – Un poco più animato (Allegretto) – Vivacissimo – Più allegro – Finale: Prestissimo – Quasi allegretto – Allegro vivace – Non troppo allegro – Animato</i>	
12 No 12 in E minor – Héroïde	[10'22]		
<i>élégiaque Mesto – Adagio dolente – Un poco meno Adagio</i>			
13 No 13 in A minor – Rákóczi-Marsch	[6'20]		
<i>Tempo di Marcia. Animato – Un poco meno Allegro – Tempo deciso assai</i>			
14 No 14 in A minor	[7'35]		
<i>Lento a capriccio – Andante sostenuto – Friska: Vivace assai – Vivacissimo</i>			
15 No 15 in D minor	[10'03]		
<i>Lento: Tempo e Stilo Zingarese – Vivace – Più animato – Un poco meno vivo, ma sempre marcato – Vivacissimo – Largo – Vivace – Più allegro – Stretta – Più stretto – Prestissimo</i>			

LESLIE HOWARD piano

Liszt
Hungarian Rhapsodies

LESLIE HOWARD



hyperion

At the close of the notes to this recording I shall take the opportunity to thank the many people who have helped me in so many ways to complete the Liszt recordings, but first I should like especially to dedicate this final volume to my mother Phyllis and to my stepfather Ted Kaine, and to the memory both of my father Albert Howard and of my friend Douglas Copeland.



THIS PROJECT COMES TO A CLOSE with the 93rd and 94th CDs in the 57th volume of the complete solo piano works of Liszt and, after the curiosities of the penultimate volume, we finish with some of Liszt's best-known (if not necessarily his best-understood) works, the Hungarian Rhapsodies.

As we have seen (in the *Magyar dalok & Magyar rapszódia*k, Vol. 29, and the *Ungarischer Romanzero*, Vol. 52), Liszt made some effort to collect folk material himself. He was also a lifelong admirer of the music of the gypsies, many of whose improvisations were based on composed (and often published) melodies. Liszt's decision not to distinguish between Hungarian folk music and popular compositions employed by gypsy musicians may not be in line with the spirit of twentieth-century ethnomusicology, but his efforts to promote all the music familiar to him from the land of his birth were as noble as they were honest. Whilst Liszt's book *Les bohémiens et leur musique en Hongrie* was somewhat tarnished by the editorial additions of the Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, even there he makes a brave attempt to account for the fascination of this music, partly folk-inspired, partly professionally composed, and partly the momentary inspiration of its performers. That book was intended as a preface (!) to the Hungarian Rhapsodies.

There is some very fine literature about the origin of many of the themes employed in the Rhapsodies, but the subject is far too complex to reduce in any meaningful way

for inclusion in this introduction. It is gratefully acknowledged the information provided below owes much to Zoltán Gárdonyi's excellent article *A Chronology of Ferenc Liszt's Hungarian Rhapsodies* (published in English in the 1995 Liszt Society Journal) and to David Clegg's subsequent *Observations* on that article (in the 1996 Journal). It should also be borne in mind that some of the themes might well be Liszt's own, written in the style of melodies which he had heard.

Liszt may have turned his back upon his earlier piano works in the Hungarian style (as can be seen from his annotations in the Thematic Catalogue of his works) but he certainly used much material from the first cycle of Hungarian Songs and Rhapsodies (see Vol. 29) in the *Rapsodies hongroises* III–XV. (In Volume 29 there is a table listing the thematic connections between the various works.) But the first and second *Rapsodies* are quite new. All the works bear dedications to important Hungarians of the day (Szerdahelyi, Teleki, Festetics, Kázmér Esterházy, Mme Reviczky, Apponyi, Orczy, Augusz, Egressy), or to musicians with Hungarian interests (Joachim, Ernst, von Bülow). The later works express an even stronger affinity with Hungary: Rhapsodies XVI–XVIII are entirely original compositions in the Hungarian manner, whilst XIX returns to the methods employed in the earlier works, this time citing the origin of the themes. The last four Rhapsodies were all published in Hungary, generally with Hungarian and German titles, and with Liszt's name in his now-

preferred Hungarian style: Liszt Ferenc. Extraordinarily, there are still some modern editions of the Rhapsodies that simply omit the last four (although Peters Edition has recently added them in exchange for the inappropriately included *Rapsodie espagnole* that originally ended the second volume). As we have previously remarked, Liszt deliberately employed Roman numerals to distinguish this set from the earlier publication, where Arabic numerals were used.

In the present recording, the main texts of the pieces are presented. Various earlier versions and alternative readings will be found in Volume 56. But since Liszt wrote two cadenzas for the second Rhapsody, one of them is included here. The pieces themselves probably need very little introduction: many of them adopt the pattern of the slow first section (*lassú*) and second fast section (*friss*) familiar from so much improvised Hungarian music, and yet the variety of expression is astonishing. In the introduction to the volumes of the Rhapsodies in the *Neue Liszt-Ausgabe*, the editors Zoltán Gárdonyi and Istvan Szelényi make the following important observations: 'It is not merely for reasons of authenticity that the present new edition is intended to put an end to the various and often completely contradictory interpretations of Liszt's Hungarian Rhapsodies. To this day these works are principally but erroneously looked upon as more or less trivial products of keyboard literature for the very reason that they use folklore themes and employ them in the style of popular gypsy bands. We have here the reason for the general inaccuracy in performance and the tendency to indulge in vivid though rough showmanship. It is high time that Liszt's Hungarian folklore studies were placed before interpreters in all their variety and their idiomatic richness. It should be pointed out that in performance, despite all the virtuosity they demand, mere technical bravura should never predominate. If the Hungarian

Rhapsodies—apart from the *Héroïde élégiaque*—have no programme that can be formulated in words, we must not overlook the poetic basis of both their content and their expression.'

Compact Disc 1

RAPSODIE HONGROISE I was begun no earlier than 1847, and uses material from the third of the *Consolations* in their first version (see Vol. 36). (There is also an incomplete manuscript, entitled *Rêves et fantaisies*, missing both the beginning and the end of a much more complicated work which is clearly the forerunner of the present piece, in the Goethe-Schiller Archive.) The piece is in the familiar csárdás pattern of *lassú* and *friss*: fast and slow sections, each with a mixture of elements of improvisation and variation. There are two themes in the slow section: the first—presented when the music finally settles for E major after the introduction—was either composed or adapted by Ferenc Erkel in 1844; the second, which appears after a cadenza taking the music to D flat major, is by Gáspár Bernát, and was published in 1847. The fast section is based on a theme composed by Károly Thern in 1842.

RAPSODIE HONGROISE II is virtually Liszt's best-known work and has been performed to great effect even by Bugs Bunny (*Rhapsody Rabbit*, Warner Bros., 1946) and by Tom and Jerry (*Cat Concerto*, MGM, 1946—Academy Award). It is the only one of the first fifteen rhapsodies not based on any earlier Liszt composition, and it is not known from where any of the themes originate. The very opening theme is noted in a Liszt sketchbook of 1846 as something he had heard performed, but the remainder of the material might well be original. The piece may date from as early as 1847, but it was not published until 1851. Towards the end of the fast section Liszt writes 'cadenza ad libitum', and many pianists have added their own impro-

visatory compositions at this point, notably Eugen d'Albert and Sergei Rachmaninov. In his last years, whilst giving his famous masterclasses, Liszt added a cadenza for Toni Raab, which is employed in this recording. (He also wrote her a new coda, and he wrote a whole series of extensions and elaborations for Lina Schmalhausen. At some point he also wrote an extension to the fermata in bar 84. All these and other variant readings are employed in the performance in Vol. 56.) Liszt later arranged the work for orchestra, in D minor (the instrumentation was made under the composer's supervision by Franz Döppler, but nevertheless completely reworked by Liszt in the mid-1870s), not to be confused with the familiar orchestral version in C minor made by Müller-Berghaus. Liszt also arranged the orchestral version for piano duet (still in D minor, and not to be confused with the C minor duet version made under Liszt's supervision by Franz Bendel).

At some time around 1847, Liszt thought to revise the earlier series of *Magyar dalok* and *Magyar rapszódia*k in a work he called *Zigeuner-Epos*, making them more accessible by removing technical obstacles. The partial MS of such a work exists, but it is also overlaid with plans for new musical constructions and suggestions for orchestration. The *terminus ante quem* of the Hungarian Rhapsodies III-XV must be after the abandonment of the *Zigeuner-Epos*, and so the probable period of composition of these Rhapsodies, which were all published in 1853, is likely to be no earlier than 1848. Material from the earlier set of twenty-two pieces is selected to form the present thirteen.

Gárdonyi suggests that, although the origin of the themes of RAPSODIE HONGROISE III is unknown, they are probably untraced melodies of Hungarian and Rumanian character, respectively. This quietly noble piece does not contain a faster section. RAPSODIE HONGROISE IV begins with an unidentified Hungarian recruiting dance, and the

second theme is a dance by Antal Csermák, as is the theme of the fast section. RAPSODIE HONGROISE V—*Héroïde-élégiaque* is a deeply-felt elegy with proud but restrained grandeur and, like Rhapsody III, it lacks a faster concluding section. It is apparently based on a work by Joseph Koschovitz, although the present work is already so different from Liszt's earlier version that we must by now be dealing with virtually an original composition. (This work was also later issued for orchestra and for piano duet.)

The very popular warhorse, RAPSODIE HONGROISE VI, is a four-movement piece based on Hungarian songs and dances mostly of unknown authorship, although the first melody was originally called *Cblopiczky*. Liszt noted the theme himself, as he did the theme of the short second section (in 1840), although that theme appeared in a folk-song collection in 1843. The slow song theme of the third section (by Ádám Pálóczi Horváth) was published in 1813, and Liszt first used it in the so-called *Rumanian Rhapsody* (see Vol. 29); the fourth theme may be seen in the handwritten collection of Hungarian themes held in the Goethe-Schiller Archive, left to Liszt by his relation by marriage János Liszt: the *Nagy potpourri*. (This Rhapsody, too, was later arranged for orchestra and for piano duet.)

RAPSODIE HONGROISE VII is based on three traditional Hungarian songs which appeared in print between 1833 and 1853, but it is unclear what Liszt's sources were, since he had already used all of the material by 1846. This concise work is notable for its intensity of expression, above all in its use of Hungarian ornaments, and for its marvellous coda with its descending whole-tone scale in common chords. RAPSODIE HONGROISE VIII is a similar work of gentler mien. Liszt collected all the themes himself in 1846. The first theme is called *Káka töven költ a ruca* ("The duck is brooding in the bulrushes")—composer unknown—but the second theme, heard when the music moves to F sharp major, is a *Csárdás* by Márk

Rózsavölgyi. The third theme—of the final fast section—is of unknown origin, but Brahms later used it in the third of his Hungarian Dances.

RAPSODIE HONGROISE IX—*Le carnaval de Pest* is a reworking of *Pester Carneval*, S242/22 (see Vol. 29) although it does not use the coda from that work, which is employed in Rhapsody XIV. All of the themes in this splendid work were notated by Liszt in 1846, and none of them was printed in any folk-music collection until after the publication of Liszt's first version of the piece. Nothing is known of the titles or composers of any of the melodies, although there is a verbal tradition, passed to the present writer some 27 years ago by Maestro Guido Agosti, who had been told it by Ferruccio Busoni: the little theme first heard at bar 12 in the introduction, and later developed at length in five-bar phrases in the finale, represents a young girl impatient to dance with abandon, but constantly being restrained by her (wise) grandfather. This work probably postdates the version for piano trio (since it contains the original ending), and it was later arranged for orchestra and for piano duet.

Compact Disc 2

RAPSODIE HONGROISE X is based on the piano piece *Fogadj Istent* ('God be with you') by Béni Egressy, the Rhapsody's dedicatee. (Egressy's two-page piece is published in the Liszt Society Journal, 1995, in Gárdonyi's article.) But Liszt turns a trifle into a very imposing work, full of ornament and imitation of folk instruments, especially the cimbalom, to which he devotes a long page of musing in the middle of the traditional fast section. The ensuing pages of glissando have an alternative text that is much closer to Egressy's piece—this version is recorded in Vol. 56.

The origins of the four themes of the popular RAPSODIE HONGROISE XI have not been identified: the first is a very ornamental song, with some of Liszt's most delicate

writing, always in imitation of the cimbalom. The proud theme which follows is probably a recruiting dance, and the fast conclusion is in the style of a very lightfooted csárdás, but contains a witty variant of the opening theme before the all-too-brief final theme—*Prestissimo*. By this point, the A minor of the opening, which has moved through A major to F sharp minor, is abandoned for the *coup de génie* of F sharp major.

RAPSODIE HONGROISE XII is much more than a potpourri, even though it is thematically the richest of the Rhapsodies, with eight distinct themes. The introduction already presents two, which come from a csárdás by Rózsavölgyi. These are reintroduced immediately in the piece proper, before an ensuing *Allegro zingarese* whose melody is of uncertain origin. The second theme of this section, with its baroque ornaments, is also unknown outside this Rhapsody. The first themes return in some grandeur, and a trill leads us to an *Allegretto giocoso*, the material of which is developed from the *friss* of a Fantasy by Egressy. The concluding *Stretta* begins with an untraced theme, but the next theme, with its alternating high- and low-pitched phrases, is referred to as *Szegedy csárdás* in the *Nagy potpourri*. As the music hurries to a close three of the earlier themes reappear in the space of just a few bars, and manage to tie the work together at a stroke. This piece—always amongst the most popular of the Rhapsodies—was also arranged for orchestra and for piano duet.

RAPSODIE HONGROISE XIII has always been regarded, like number XI, as something of a connoisseur's piece, so clearly is its virtuosity placed at the service of its musical poetry. After the melancholic introduction, the first theme comes from a song in the Szerdehalyi edition from the early 1840s, and the second theme, with its three-bar phrases and rising sevenths, comes from just the introduction to a traditional song first printed in 1846. The fast

section opens with a theme apparently derived from a song in the *Panmonia* collection, known also through Sarasate's use of it in *Zigeunerweisen*. The next theme, *Un poco meno vivo*, was printed in a different form in a *Csárdás* of 1848, but Liszt's version may have come first. (A similar theme appears in the early Sonata for violin and piano of Bartók [1903].) The theme that arrives hard on its heels has since become very popular in Hungary, but may also originate with Liszt. The first of these themes is now varied in a notorious passage of repeated notes, and the music accelerates with the aid of the first of the fast themes to the coda, based on the third and first of them. At one point Liszt thought of introducing a cadenza in octaves just before the coda—based on the very opening of the work—but wisely thought better of it at the proof stage. (It is printed in the *Neue Liszt-Ausgabe*.)

RAPSODIE HONGROISE XIV is exceedingly well-known, since it also exists for orchestra, for piano duet and, with the addition of further material from the *Magyar dalok/rapszódia*k, is the basis of the Hungarian Fantasy for piano and orchestra (see Vol. 53b). The opening march in the minor is Liszt's variant of the melody which first properly appears at bar 25—*Allegro eroico*—in the major. In the Liszt literature this theme is always referred to as *Mobacs Field*, although Gárdonyi makes no reference to this title, merely describing the melody as traditional, and in print from 1847. Liszt had already used it in 1846, so he must have collected it himself. After a florid variation a new theme appears—*Poco allegretto (a capriccio)*—although fragments of the first theme are constantly interspersed. (This theme is not used in the version for piano and orchestra.) We do not know the origin of this theme, nor that of the succeeding *Allegretto alla zingarese*, which is itself alternated with yet another unknown theme—*Allegro vivace*. The first theme returns and the finale is ushered in with a short cadenza. Although

all the themes of this finale appeared in various publications from 1847, Liszt had already used them all by 1846. None of them has a traceable title or composer. (The coda, originally from Liszt's *Pester Carneval*, is not found in the version for piano and orchestra.)

RAPSODIE HONGROISE XV—*Rákóczi-Marsch* is the best-known of Liszt's many versions of this popular national piece, whose origins are unknown and whose name commemorates the Prince Ferenc Rákóczi II (1676–1735), who led the Hungarian revolt against the Habsburgs in the early years of the eighteenth century. Liszt included this piece, one of his so many versions of the march, as a statement of national affiliation to conclude the series of fifteen Rhapsodies. (The versions for orchestra, piano duet, two pianos, and two pianos/eight hands, all relate to a later and much longer working of the same material. [See Vol. 28 for the solo version of this piece].)

So matters stood with the Hungarian Rhapsodies for solo piano in 1853, and so they were to remain for almost three decades.

In late February and in early March, 1882, Liszt wrote to the Baroness von Meyendorff of the festivities in Budapest to honour the visit from Paris of his friend the Hungarian painter Mihály Munkácsy (1844–1900), and of the new Hungarian Rhapsody that he had composed in personal tribute to Munkácsy. (The actual dedication of the piece is to the festivities rather than the man: *A budapesti Munkácsy-ünnepélyekhez*.) The piece was printed by 16 March in Budapest with the principal title and the composer's name in Hungarian. Liszt sent an expanded version of the piece to Budapest from Weimar, and the work was reissued with the same plate numbers (there is a version for piano duet in both printings). The first version is recorded in Volume 56; the second version is recorded here. The music of MAGYAR RAPSZÓDIA XVI is entirely Liszt's, and consists of a short introduction and cadenza, a *lassi*

and a *friss*, both quite short even in this slightly expanded version.

MAGYAR RAPSZÓDIA XVII appeared in print in Budapest in 1885, although it had been prepared for an earlier publication in a supplement to *Le Figaro*, the Paris newspaper, which the present writer has not been able to trace. At any rate, the early editions of the work are all marked 'tirée de l'album de Figaro'. A wholly original composition, this Rhapsody is also the strangest of the whole set: it is monothematic—even the stern introduction contains the germ of the theme to come, which duly appears with a change to D major. Although the beginning and ending of the Rhapsody bear a single flat as a key signature, and the piece is usually referred to as being in D minor, the keynote at the end of the introduction and the last note of the piece are both B flat. Actually the note D does not appear in the introduction at all. The scale of the opening bars is, in fact, B flat, C sharp, E, F, G sharp, A, B flat. As the music gathers momentum it moves to F sharp minor, with a hint of F sharp major. It then dissolves through a sort of D minor (with F sharp and B flat), hints at a Hungarian G minor (with C sharp), and finally restricts itself to three notes: B flat, A and C sharp, then just B flat. Extraordinary!

MAGYAR RAPSZÓDIA XVIII and MAGYAR RAPSZÓDIA XIX were both written in February 1885 and both published in Budapest within a year. The first of these is another wholly original work, composed 'pour l'Album de l'Exposition de Budapest (1885)—Az Országos Magyar Kiállítás alkalmára (Budapest, 1885)—Anlässlich der ungarischen Ausstellung in Budapest (1885)'. It contains the familiar two sections pared to the minimum, even with the longer final

version of the coda, which was probably added at the time of publication. The two earlier drafts are recorded in Volume 56. (The catalogues list a version for piano duet, but it is not to be found to date.) The last Rhapsody returns to the manner of the earlier ones in its use of published material. The dedicatee, Kornel Ábrányi, Sr (1822–1903), is responsible for Liszt's source material: the *Elegáns csárdások* (*Csárdás nobles*). In fact, even the Ábrányi passages selected by Liszt were already arrangements of existing music: *Kertem alatt* ('Behind my garden') is the basis for the slow section of the Rhapsody, and comes from the pen of Béla Mátok, arranged by Ábrányi in Book 2, No 1 of the *Elegáns csárdások*. The fast section is based on the *Sarkantyú* (*Spur Csárdás*, an arrangement by Ábrányi of the song *Rózsa vagy te, rózsza vagy te* ('You are a rose')—Book 3, No 6 of the *Elegáns csárdások*. Naturally, Liszt uses the source material only as a springboard to a really original work. (This Rhapsody was also issued in a version for piano duet.) In 1985, on the hundredth anniversary of the composition of the last Rhapsody, Dr Mária Eckhardt made an absolutely stunning facsimile edition of the original MS of Rhapsody XIX, in which she outlines with her customary happy and calm authority the compositional process as shown from the various layers of work in the MS. Would that there were many more such editions! The MS shows a long passage (bars 172–285) marked with repeat signs in red crayon, but with the added marking in ink 'Die Wiederholung ad libitum'. All of the editions consulted actually print the repeated bars out in full, but they are usually omitted in performance, as they are in this recording. The piece is all the better for the resultant brevity.

LESLIE HOWARD © 1999

Acknowledgements

The labour of assembling a personal collection of the works of Liszt has been ongoing for thirty-seven years, since I first acquired the Sonata in B minor, the Hungarian Rhapsodies, the Studies and the *Années de pèlerinage*. All the music available in print followed quite quickly, but after that it was clear that serious work would have to be done to trace out-of-print works. Eventually that led to a never-ending quest for sight of all the unpublished manuscripts and fragments, too—and of course not just the works for solo piano. (In between, I have been able to edit the music for cello and piano, the music for piano trio, a volume of songs, music for two pianos and the complete music for violin and piano, as well as produce performing versions and editions of many piano works.) Trying to be a musicologist at the same time as pursuing a performing career is an act requiring some balancing skill, and it could not have been accomplished without much help, moral and palpable.

Public performances of as much Liszt as I could foist upon unwitting but (thankfully) appreciative audiences has been the order of the day for some thirty years now, although I hasten to add that my repertoire is by no means confined to the works of the Hungarian Master, any more than his was. As a result of one such programme, which I gave at London's Wigmore Hall in 1982—Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata and all of Liszt's original concert waltzes in their final versions (the second half ran for some 75 minutes, I was told)—Ted Perry invited me to make a Liszt recording for Hyperion. This record, 'The Waltzes', was made in late 1985. In 1986 I gave a series of ten recital programmes in which the final versions of most of Liszt's original works were performed (not including arrangements of his own works, either), to commemorate the 175th anniversary of his birth and the centenary of his death. Then the recordings continued, and I am grateful to

report that enthusiasm for them was such that any original plans to restrict the scope of the project—by not including transcriptions, or alternative versions, for instance—were shelved. But neither I, nor anyone at Hyperion, had really calculated how vast the labour would become as more and more unpublished material came to light. An early projection of the series suggested 48 CDs. Somewhat later this was revised to 70, then 80, and finally there are 94 (and a bonus CD single in Volume 53b). (It must also be admitted that I am absolutely hopeless in estimating the timings of pieces of music.)

So the first debt of gratitude must surely be paid to Edward Perry, MBE, who stuck with the ever-expanding plan throughout, and thus allowed me to complete the desired work which might only have remained a pipe dream. Amongst the ever helpful and encouraging staff, past and present, at Hyperion Records, it is a pleasure to record my thanks to Celia Ballantyne, Ben Crighton, Kay Daniels, Nick Flower, Dave Fox, Joanna Gamble, Lucy Hayward-Warburton, Sue Hazel, Richard Howard, Cecile Kelly, Peter King, Andrew McGregor, Tim Parry, Simon Perry, Frank Rudnick, Terry Shannon, Michael Spring, Simon Stone, Jenny Wegg and Eleanor Wilson, all of whom have been unfailingly friendly and supportive.

The actual making of most of the records has been accomplished by a team of some of the finest people working in classical music: my friends at Modus Music have not just done their job; they have made the whole recording experience a great deal less harrowing than it otherwise naturally is. I owe inexpressible thanks to Trygvi Tryggvason, who is a marvellous man as well as the best producer and engineer I can imagine; also to Marion Freeman, Andrew Hallifax, Jamie Dunn, Emma Stocker and Geoff Miles, who have all become my good friends, despite their having had to put up with all of my purple



LESLIE HOWARD

© Jason P Tailly

passages in the sessions. (I am afraid that there are some out-takes which reflect a very wide vocabulary of profanity under stress.) I must also thank the others involved—Martin Compton, who produced the early discs, Antony Howell, who engineered the first one, and Dénes Rédy, who was of enormous help with the orchestral sessions in Budapest.

Although the series has been of solo piano music, there have been a few happy occasions where I have enjoyed the

collaboration of other artists: the late Geoffrey Parsons, OBE, played wonderfully in the four-hand *Ad nos, ad salutarem undam* (in Vol. 17); Paul Coletti was indispensable and marvellous in *Harold en Italie* (Vol. 23); Philip Moore kindly and skilfully played in Borodin's *Polka* and the *Magic Flute* duet (Vols. 35, 42); Wolf Kahler, Sandor Eles and Yuri Stepanov declaimed movingly in the Recitations (Vol. 41); and the Budapest Symphony Orchestra under Karl Anton Rickenbacher accompanied with magnificent enthusiasm in all the concertante works (Vols. 53a, 53b).

None of these records could have been made without the excellent offices of Steinway & Sons. I thank Philip Sander, Colin Turner, Geoff Oakley, David Widdicombe, Nigel Polmear and Robert Padgham for all their help, and above all I salute the tireless and consummate skill of Ulrich Gerhartz, who is simply the best of the best. It says something for the quality of his maintenance of the instruments that, during the project, I purchased one of the pianos used in the recordings, and Trygg Tryggvason did likewise with another.

A special group of people without whom this project could not have come to fruition are my colleagues at the Liszt Society, who have copied or lent scores and manuscripts, or have helped me to obtain them, and who have never tired of my enthusiastic witterings over every new discovery, no matter how slight: I think immediately of Alastair (The Marquess of) Londonderry, Leon Baird, Alfred Brendel, Matthew Brooks, John Davies, J Audrey Ellison, the late Keith Fagan, Paul Gregory, Kenneth Hamilton, Alastair Hardie, Steven Isserlis, Sally Lockerbie, Arthur Mason, Eunice Mistarz, Edward Morton Jack, Dudley Newton, G Alan Paul, Iain Quinn, Elgin Ronayne, Michael Short, Kenneth Souter, Chris de Souza, Adrian Williams and William Wright. Thank you, all.

Many people in the wider world of musicology, including curators, librarians and internationally renowned

Liszt scholars or enthusiasts have all given unstintingly of their knowledge: Caine Alder, Albert Brussee, Rossana Dalmonte, Carlo Dominici, Zsuzsanna Domokos, Mária Eckhardt, Gudrun Föttinger, Malou Haine, Evelyn Liepsch, Don Manildi, Imre Mezó, Rena Charnin Mueller, Pauline Pocknell, Riccardo Risaliti, Kate Rivers, Michael Saffle, Imre Sulyok, Robert Threlfall and Alan Walker have all been of invaluable and gracious assistance. Other friends and colleagues who have been enormously helpful include Jonathan Del Mar, Graham Johnson, OBE, Rev. William Keyes, J Malcolm Smith and Mgr Anthony Stark.

At the sessions I have been blessed by the presence of a number of people, some of whose names have already been mentioned above in other connections, who have turned pages, made tea, told me sternly but necessarily to take a break and go for a walk, or even occasionally provided neck and back massage when the system seized up. Heartfelt thanks to Donna Amato, Damien Beaumont, Michael Brownlee Walker, Roger Creed, Scott Davie, Anthony di Giantomaso, Mark Latimer, Paul Legrave, Mignon Ling, Gábor Nagy, Heinz Schweers, Marcus Spreitzer, Márton Terts and Robin Zebaida.

Managers, agents, publicists, broadcasters, photographers and journalists have all made a valued contribution: thanks and blessings to Robin Anderton, Adam Bikfalvy, the late Douglas Copeland, Mischa Donat, Lord Patrick Douglas-Hamilton, Colin Fox, the late Jane Gray,

Edward Greenfield, Manu Hecht, André Jute, Pál Kelemen, Robert Layton, William Lyne, MBE, Simon Monge, Gene Pack, Adam Scott, Jeremy Stepmann, Jason Tailby, John C Tibbetts, Patrick Toher, Melanie Turner, Tony Tweedale and Robert Matthew-Walker.

Hospitality at various pubs and B&Bs has been unfailingly splendid, thanks to Philip and Gloria Brown, Patrick and Carol O'Shaughnessy, Brenda Padmore, and Nick and Susan Roffe. And Alan Foster has turned Potton Hall into a home away from home, and being able to 'relax' between sessions, playing the Father Willis organ, has been a delight.

Many other friends not mentioned thus far, have all simply 'been there' and how important that has proved! I thank Nigel Allcoat, Paolo Argenti, John Bird, Adrian and Francesca Bull, Thomas Carroll, Rob and Stacey Carter, Desmond and Ruth Cecil, Francesco Conca, Gudrun Famà, Brian Griffin, The Hon. Charlie Gurdon, Jim Hacobian, Erik Michael Johnson, Liane Keegan, Barnabás Kelemen, David King, Frank Lappin, John and Noretta Conci Leech, Catherine Manson, Benjamin Nabarro, John O'Shea, Zsúzsá Pertis, Thomas Roff, Patti and John Slowiak, Simon Tedeschi and David Walker. And last, but certainly not least, I acknowledge with joy the constant love and support of all the members of my family.

LESLIE HOWARD
London, 14 June 1999

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LESLIE *Howard*

Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast repertoire of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Glazunov, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt—a project which was completed in a total of ninety-five compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Other recordings for Hyperion include the Tchaikovsky Sonatas (CDH55215), and a double-disc set of music by

Anton Rubinstein (CDD22007). Other important recordings include *Ungarischer Romanzero*, a disc entirely of unpublished music by Liszt (CDA67235); a pair of two-disc sets containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher (CDA67401/2 and CDA67403/4); and a bargain-price two-disc set, 'The Essential Liszt', presenting highlights from the series (LISZT1).

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for more than thirty years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

For further information visit Leslie Howard's website:
www.lesliehowardpianist.com

La fin de cette notice m'offre l'opportunité de remercier les nombreuses personnes qui m'ont aidé, de bien des manières, à achever ces enregistrements de Liszt. Mais, avant tout, j'aimerais particulièrement dédier cet ultime volume à ma mère Phyllis, à mon beau-père Ted Kaine, ainsi qu'à la mémoire de mon père Albert Howard et de mon ami Douglas Copeland.



LE PRÉSENT PROJET S'ACHÈVE avec les quatre-vingt-treizième et quatre-vingt-quatorzième CD du volume 57 de l'intégrale des œuvres pour piano solo de Ferenc Liszt; après les curiosités du pénultième volume, nous nous intéressons à quelques-unes des œuvres les plus connues (mais pas forcément les mieux comprises) de Liszt: les Rhapsodies hongroises.

Comme nous l'avons déjà vu [cf. les *Magyar dalok & Magyar rapszodiák* (vol.29) et l'*Ungarischer Romanzero* (vol.52)], Liszt s'efforça de rassembler du matériau populaire. Toute sa vie durant, il admira la musique des tziganes, dont nombre des improvisations reposaient sur des mélodies composées (et souvent publiées). La décision lisztienne consistant à ne pas distinguer la musique folklorique hongroise des compositions populaires utilisées par les tziganes n'est peut-être pas en adéquation avec l'esprit de l'ethnomusicologie du XX^e siècle, mais les efforts de Liszt en faveur de toutes les musiques de sa terre natale furent aussi nobles qu'honnêtes. Dans son ouvrage *Des Bobémiens et de leur musique en Hongrie*—quelque peu terni par les ajouts éditoriaux de la princesse Carolyn zu Sayn-Wittgenstein—il tente courageusement d'expliquer la fascination suscitée par cette musique, en partie d'inspiration populaire, en partie composée par des professionnels, et en partie faite de l'inspiration momentanée de ses interprètes. Ce livre se voulait une préface (!) aux Rhapsodies hongroises.

Il existe une fort bonne littérature consacrée à l'origine de quantité des thèmes utilisés dans les Rhapsodies, mais

ce sujet est bien trop complexe pour être réduit, de manière compréhensible, et inclus dans la présente introduction. Nous reconnaissons avec gratitude que les informations infra doivent beaucoup à l'excellent article *A Chronology of Ferenc Liszt's Hungarian Rhapsodies*, de Zoltán Gárdonyi (publié en anglais dans le Liszt Society Journal de 1995), et aux *Observations* de David Clegg sur ce même article (dans le Journal de 1996). Il faut également garder à l'esprit que certains des thèmes pourraient fort bien être de Liszt, écrits par lui dans le style de mélodies qu'il aurait entendues.

Liszt a bien pu tourner le dos à ses œuvres pour piano antérieures, composées dans le style hongrois (comme l'attestent ses annotations dans le Catalogue thématique de ses œuvres), ses *Rhapsodies hongroises* III–XV n'en comportent pas moins force matériau puisé dans le premier cycle de Chants et Rhapsodies hongrois (cf. vol.29, qui contient une table répertoriant les connexions entre les différentes œuvres). Mais les première et deuxième *Rhapsodies* sont absolument nouvelles. Toutes ces œuvres sont dédiées à d'importants Hongrois de l'époque (Szerdahelyi, Teleki, Festetics, Kázmér Esterházy, Mme Reviczky, Apponyi, Orczy, Augusz, Egressy) ou à des musiciens s'intéressant à la Hongrie (Joachim, Ernst, von Bülow). Les plus tardives expriment une affinité exacerbée avec la Hongrie: les Rhapsodies XVI–XVIII sont des compositions entièrement originales, à la hongroise, cependant que la Rhapsodie XIX revient aux méthodes employées dans les œuvres antérieures, en citant, cette

fois, l'origine des thèmes. Les quatre dernières Rhapsodies furent toutes publiées en Hongrie, généralement sous des titres hongrois et allemands, et avec le nom de Liszt orthographié à la hongroise, selon sa préférence d'alors : Liszt Ferenc. Fait extraordinaire, certaines éditions modernes des Rhapsodies omettent encore tout bonnement ces quatre dernières pièces (même si la Peters Edition les a récemment ajoutées à la place de l'inappropriée *Rapsodie espagnole* qui cloisait le deuxième volume.) Comme nous l'avons déjà remarqué, Liszt recourut sciemment aux chiffres romains pour distinguer ce corpus de la publication antérieure, dotée de chiffres arabes.

Le présent enregistrement propose les textes principaux des pièces. Diverses versions antérieures et alternatives figurent dans le vol.56. Mais, Liszt ayant écrit deux cadences pour la deuxième Rhapsodie, nous en avons inclus une ici. Les pièces en tant que telles n'ont probablement pas grand besoin de présentation : la plupart adoptent le schéma en deux sections, cher à tant de musiques hongroises improvisées—une première section lente (*lassù*) et une seconde rapide (*friss*)—mais n'en recèlent pas moins une surprenante variété d'expression. Dans l'introduction aux volumes des Rhapsodies (dans la *Neue Liszt-Ausgabe*), les éditeurs Zoltán Gárdonyi et Istvan Szelényi font ces importantes remarques : « Ce n'est pas pour de simples raisons d'authenticité que la présente édition veut mettre un terme aux interprétations plurielles, et souvent complètement contradictoires, des Rhapsodies hongroises de Liszt. Aujourd'hui encore, ces œuvres sont surtout considérées, mais à tort, comme des produits plus ou moins triviaux de la littérature pour clavier, juste parce qu'elles recourent à des thèmes folkloriques, utilisés dans le style des orchestres tziganes populaires. Voilà pourquoi les exécutions de ces pièces sont, d'ordinaire, inexactes, avec une tendance à la mise en scène vivante, quoique grossière. Il

est grand temps que les études lisztienne de folklore hongrois soient proposées dans toutes leurs diversité et richesse idiomatique. Il faut souligner que, nonobstant toute la virtuosité qu'elles requièrent, elles ne devraient jamais être dominées par la simple bravoure technique. Si aucune, hors *Héroïde élégiaque*, n'a de programme formulable à l'aide de mots, il ne faut pas, pour autant, négliger la base poétique et de leur contenu et de leur expression. »

CD 1

LA RAPSDIE HONGROISE I, commencée dès 1847, recourt au matériau de la troisième des *Consolations*, dans la première version (cf. vol.36). (À signaler également l'existence d'un manuscrit incomplet, où manquent le début et la fin d'une oeuvre beaucoup plus complexe, fournir évident de la présente pièce, sous le titre *Rêves et fantaisies*, ce manuscrit est conservé aux Goethe-Schiller Archive.) La pièce suit l'habituel schéma des csárdás : des sections lente (*lassù*) et rapide (*friss*), avec chacune un mélange d'éléments d'improvisation et de variation. La section lente compte deux thèmes : le premier—présenté lorsque la musique opte finalement pour mi majeur après l'introduction—fut composé, ou adapté, par Ferenc Erkel en 1844 ; le second, qui apparaît après une cadence emmenant la musique jusqu'à ré bémol majeur, est de Gáspár Bernát (publié en 1847). La section rapide repose sur un thème composé par Károly Thern en 1842.

LA RAPSDIE HONGROISE II, pratiquement l'œuvre la plus célèbre de Liszt, a été interprétée avec grand succès, y compris par Bugs Bunny (*Rhapsody Rabbit*, Warner Bros., 1946) et par Tom et Jerry (*Cat Concerto*, MGM, 1946—Oscar). Elle est la seule des quinze premières rhapsodies à ne pas se fonder sur une composition lisztienne antérieure, et nous ignorons l'origine de l'ensemble de ses thèmes. Le thème d'ouverture même

est noté dans un carnet de Liszt (1846) comme quelque chose qu'il aurait entendu, mais le reste du matériau pourrait bien être original. Cette pièce remonte peut-être à 1847, mais ne fut publiée qu'en 1851. Vers la fin de la section rapide, Liszt écrit « cadenza ad libitum », et maints pianistes ajoutèrent leurs propres improvisations, notamment Eugen d'Albert et Sergei Rachmaninov. Vers la fin de sa vie, alors qu'il donnait ses fameuses masterclasses, Liszt adjoignit une cadence pour Toni Raab—cadence utilisée dans le présent enregistrement. (Il lui écrivit également une nouvelle coda et composa, pour Lina Schmalhausen, toute une série d'extensions et d'élaborations. À un moment, il conçut aussi une extension jusqu'au point d'orgue, à la mesure 84. Toutes ces modifications, ainsi que d'autres variantes, figurent dans les interprétations du vol.56.) Par la suite, Liszt arrangea cette oeuvre pour orchestre, en ré mineur (l'instrumentation fut réalisée, sous la direction du compositeur, par Franz Döppler—mais fut totalement retravaillée par Liszt dans les années 1875), à ne pas confondre avec la fameuse version orchestrale en ut mineur, due à Müller-Berghaus. Liszt arrangea également la version orchestrale pour duo pianistique (encore en ré mineur, à ne pas confondre avec la version pour duo pianistique, en ut mineur, réalisée par Franz Bendel, sous la direction de Liszt).

Vers 1847, Liszt eut l'idée de réviser la première série des *Magyar Dalok* et *Magyar rapszodiák* dans une oeuvre intitulée *Zigeuner-Epos*, à même de rendre les pièces plus accessibles en supprimant les obstacles techniques. Le manuscrit partiel de cette oeuvre existe, quoique recouvert de plans pour de nouvelles constructions musicales et de suggestions d'orchestration. Le *terminus ante quem* des *Rhapsodies hongroises* III—XV doit être postérieur à l'abandon du *Zigeuner-Epos*, et il est donc probable que ces Rhapsodies (qui furent toutes publiées en 1853) n'aient pas été composées avant 1848. Des

éléments du matériau du premier corpus de vingt-deux pièces ont été sélectionnés pour former les treize présentes pièces.

Gárdonyi suggère que les thèmes de la RAPSODIE HONGROISE III sont probablement—malgré leur origine inconnue—des mélodies disparues de caractère respectivement hongrois et roumain. Cette pièce, à la noblesse tranquille, ne comporte pas de section plus rapide. La RAPSODIE HONGROISE IV s'ouvre sur une danse de recrutement hongroise non identifiée; le second thème est une danse de Antal Csermák, également auteur du thème de la section rapide. La RAPSODIE HONGROISE V—*Héroïde élégiaque* est une élégie profondément sentie, au grandiose fier mais contenu, qui, à l'instar de la Rhapsodie III, est dépourvue de section conclusive plus rapide. Elle repose manifestement sur une oeuvre de Joseph Koschovitz—mais la présente pièce diffère déjà tant de la première version lisztienne qu'il nous faut traiter avec une composition quasi originale. (Cette oeuvre fut publiée ultérieurement pour orchestre et pour duo pianistique.)

Cheval de bataille fort populaire, la RAPSODIE HONGROISE VI est une pièce en quatre mouvements fondée sur des danses et des chants hongrois essentiellement anonymes, même si la première mélodie s'intitulait originellement *Chłopieciki*. Liszt en nota le thème lui-même, tout comme il nota celui de la deuxième section brève (en 1840)—bien que ce dernier thème parût dans un recueil de chants populaires en 1843. Le lent thème du chant de la troisième section (dû à Ádám Pálóczi Horváth), publié en 1813, fut utilisé pour la première fois par Liszt dans ses *Rhapsodies roumaines* (cf. vol.29); le quatrième thème est visible dans la collection manuscrite de thèmes hongrois conservée aux Goethe-Schiller Archive et laissée à Liszt par son parent par alliance, János Liszt: le *Nagy potpourri*. (Cette Rhapsodie fut, elle aussi, arrangée ultérieurement pour orchestre et pour duo pianistique.)

La RAPSODIE HONGROISE VII repose sur trois chants hongrois traditionnels imprimés entre 1833 et 1853, mais nous ignorons à quelles sources Liszt puisa exactement, sachant qu'il avait déjà utilisé l'intégralité de ce matériau en 1846. Cette œuvre concise vaut pour son intensité d'expression, surtout dans son usage d'ornements hongrois, et pour sa merveilleuse coda, avec sa gamme anhémitonique descendante, en accords parfaits. La RAPSODIE HONGROISE VIII est une œuvre semblable, au visage plus doux, dont Liszt recueillit lui-même tous les thèmes, en 1846. Le premier thème est intitulé *Káka töven költ a ruca* (« La cane couve dans les joncs »)—compositeur inconnu—tandis que le deuxième, entendu lorsque la musique se meut à fa dièse majeur, est une *Csárdás* de Márk Rószsavölgyi. Quant au troisième thème (section rapide finale), il est d'origine inconnue, mais Brahms l'utilisa ultérieurement dans sa troisième Danse hongroise.

La RAPSODIE HONGROISE IX—*Le carnaval de Pest* est une réécriture du *Pester Carneval*, S242/22 (cf. vol.29), quoique ne recourant pas à la coda de cette œuvre, laquelle est utilisée dans la Rhapsodie XIV. Tous les thèmes de cette œuvre splendide furent notés par Liszt en 1846, et aucun ne fut imprimé dans un recueil de musiques populaires avant la première version lisztienne de cette pièce. Nous ignorons tout des titres, ou des compositeurs, de ces mélodies, même s'il existe une tradition orale, transmise au présent auteur, voilà vingt-sept ans, par le maestro Guido Agosti, qui la tenait lui-même de Ferruccio Busoni : le petit thème entendu pour la première fois à la mesure 12 (dans l'introduction), puis longuement développé dans les phrases de cinq mesures du finale, représente une jeune fille impatiente de danser sans retenue, mais constamment réfrénée par son (sage) grand-père. Cette œuvre, probablement postérieure à la version pour trio avec piano (car elle contient la conclusion originale), fut

arrangée ultérieurement pour orchestre et pour duo pianistique.

CD 2

La RAPSODIE HONGROISE X repose sur la pièce pianistique *Fogadj Isten* (« Dieu soit avec vous ») de Bény Egressy, dédicataire de l'œuvre. (La pièce d'Egressy—de deux pages—fut publiée dans l'article de Gárdonyi, dans le Liszt Society Journal de 1995.) Mais Liszt fait de cette bagatelle une œuvre fort imposante, toute d'ornements et d'imitations d'instruments populaires—notamment le cymbalum, auquel il consacre une longue page de rêverie, au milieu de la traditionnelle section rapide. Les pages de glissando suivantes comportent une version alternative beaucoup plus proche de la pièce d'Egressy (cette version est enregistrée dans le vol.56).

Les origines des quatre thèmes de la populaire RAPSODIE HONGROISE XI n'ont pas été identifiées : le premier est un chant fort orné, où Liszt fait parfois montre de sa plus délicate écriture, toujours en imitation du cymbalum. Le fier thème suivant est probablement une danse de recrutement, tandis que la conclusion rapide est sise dans le style d'une *csárdás* extrêmement légère, tout en recelant une spirituelle variante du thème d'ouverture, avant le thème final, par trop bref—*Prestissimo*. C'est alors que le mineur de l'ouverture, qui s'est mu jusqu'à fa dièse mineur (via la majeur), est abandonné pour le coup de génie : fa dièse majeur.

La RAPSODIE HONGROISE XII est bien plus qu'un pot-pourri, même si elle est la plus riche, thématiquement, des Rhapsodies, avec huit thèmes distincts. L'introduction en présente déjà deux, dérivés d'une *Csárdás* de Rószsavölgyi. Immédiatement réintroduits dans la pièce proprement dite, ils sont suivis d'un *Allegro zingarese*, dont la mélodie est d'origine incertaine. Le deuxième thème de cette section, avec ses ornements baroques, est

également inconnu en dehors de cette Rhapsodie. Les premiers thèmes reviennent ensuite, avec un certain grandiose, puis un trille nous conduit à un *Allegretto giocoso*, dont le matériau est développé à partir du *friss* d'une Fantaisie d'Egressy. La *Stretta* conclusive s'ouvre sur un thème inconnu, mais le thème suivant, aux phrases alternativement aiguës et graves, est intitulé *Szegegy csárdás* dans le *Nagy potpourri*. À mesure que la musique se précipite vers la fin, trois des thèmes précédents reparaissent en l'espace de seulement quelques mesures et parviennent à faire tenir l'œuvre d'un seul coup. Cette pièce—toujours l'une des Rhapsodies les plus populaires—fut aussi arrangée pour orchestre et pour duo pianistique.

La RAPSODIE HONGROISE XIII n'a cessé d'être considérée, à l'instar de la numéro XI, comme une pièce de connaisseur, tant sa virtuosité est clairement mise au service de sa poésie musicale. Passé la mélancolique introduction, le premier thème émane d'un chant publié dans l'édition de Szerdehalyi, au début des années 1840. Le deuxième thème, avec ses phrases de trois mesures et ses septièmes ascendantes, est dérivé de la seule introduction à un chant traditionnel, imprimé pour la première fois en 1846. La section rapide s'ouvre sur un thème apparemment tiré d'un chant du recueil *Panmonia*, également connu grâce à l'usage que Sarasate en fit dans ses *Zigeunerweisen*. Le thème suivant, *Un poco meno vivo*, fut imprimé, sous une forme différente, dans une *Csárdás* de 1848, mais la présente version a pu être la première. (Un thème semblable apparaît dans la Sonate pour violon et piano de Bartók [1903].) Le thème qui le talonne, devenu, depuis, fort populaire en Hongrie, est peut-être, lui aussi, de Liszt. Le premier de ces thèmes est ensuite varié dans un remarquable passage de notes répétées, puis la musique s'accélère, à l'aide du premier des thèmes rapides, pour atteindre la coda, fondée sur les troisième et premier de

ces thèmes. À un moment, Liszt songea à introduire une cadence en octaves, juste avant la coda—reposant sur l'ouverture même de l'œuvre—mais se ravisa sagement à la lecture des épreuves. (Elle est imprimée dans la *Neue Liszt-Ausgabe*.)

La RAPSODIE HONGROISE XIV est extrêmement célèbre, car elle existe également pour orchestre et pour duo pianistique et constitue, avec l'ajout d'un matériau ultérieur emprunté aux *Magyar dalok/rapsozódiák*, la base de la Fantaisie hongroise pour piano et orchestre (cf. vol.53b). La marche d'ouverture, en mineur, est la variante lisztienne de la mélodie qui apparaît correctement, pour la première fois, à la mesure 25—*Allegro eroico*—en majeur. La littérature lisztienne présente toujours ce thème sous le nom de *Mobacs Field*, bien que Gárdonyi ne mentionne en rien ce titre, décrivant simplement la mélodie comme traditionnelle et imprimée à partir de 1847. Liszt, qui l'avait déjà utilisée en 1846, avait dû la recueillir lui-même. Passé une variation ornée, un nouveau thème survient—*Poco allegretto (a capriccio)*—malgré le constant entremêlement de fragments du premier thème. (Ce thème n'est pas utilisé dans la version pour piano et orchestre.) Nous ignorons l'origine tant de ce thème que de l'*Allegretto alla zingaresse* suivant, lui-même en alternance avec un autre thème encore inconnu—*Allegro vivace*. Le premier thème revient, puis le finale est introduit par une brève cadence. Quoique tous parus dans diverses publications à partir de 1847, les thèmes de ce finale avaient déjà été utilisés par Liszt en 1846. Aucun d'entre eux n'a de titre, ni de compositeur retrouvables. (La coda, originellement empruntée au *Pester Carneval* de Liszt, ne figure pas dans la version pour piano et orchestre.)

La RAPSODIE HONGROISE XV—*Rákóczi-Marsch* est la plus célèbre des multiples versions lisztiennes de cette pièce nationale populaire, d'origine inconnue et dont le nom

commémore le prince Ferenc Rákóczi II (1676–1735), meneur de la révolte hongroise contre les Habsbourg, au tout début du XVIII^e siècle. Liszt fit de cette pièce, énonciation de ses attaches nationales, la conclusion de la série des quinze Rhapsodies. (Les versions pour orchestre, pour duo pianistique, pour deux pianos et pour deux pianos — huit mains se rattachent toutes à un travail ultérieur, et beaucoup plus long, du même matériau [cf. vol.28 pour la version solo de cette pièce].)

Telles étaient les Rhapsodies hongroises pour piano solo en 1853—et les choses devaient en rester là durant près de trente ans.

À la fin de février et au début de mars de 1882, Liszt écrivit à la baronne von Meyendorff pour l'entretenir et des festivités organisées à Budapest en l'honneur de la visite de son ami, le peintre hongrois Mihály Munkácsy (1844–1900)—venu de Paris—et de la nouvelle Rhapsodie hongroise qu'il avait composée en hommage au peintre. (La dédicace de cette pièce porte, en définitive, davantage sur les festivités que sur l'homme: *A budapesti Munkácsy-ünnepélyekhez*.) La pièce fut imprimée le 16 mars à Budapest, avec le titre principal et le nom du compositeur en hongrois. De Weimar, Liszt expédia à Budapest une version prolongée de cette pièce, et l'oeuvre fut réimprimée avec les mêmes numéros de planche (les deux éditions comportent une version pour duo pianistique). La première version est enregistrée dans le vol.56 ; la seconde est celle du présent enregistrement. La musique de la MAGYAR RAPSZÓDIA XVI, entièrement de Liszt, consiste en une courte introduction et cadence, un *lassú* et un *friss*, tous deux fort brefs, même dans cette version légèrement prolongée.

La MAGYAR RAPSZÓDIA XVII fut imprimée à Budapest en 1885, bien qu'ayant été préparée pour une publication antérieure, dans un supplément au journal parisien *Le Figaro*—que le présent auteur n'a pu retrouver. En

tous cas, les premières éditions de l'oeuvre sont toutes marquées « tirée de l'album du Figaro ». Composition totalement originale, cette Rhapsodie est la plus étrange de tout le corpus : elle est monothématique—même l'austère introduction porte le germe du thème à venir, qui apparaît dûment avec un changement pour ré majeur. Bien que le début et la fin de cette rhapsodie présentent un seul bémol en guise d'armature, et que la pièce soit généralement considérée comme étant en ré mineur, la fondamentale (à la fin de l'introduction) et la dernière note sont si bémol. En réalité, la note ré n'apparaît absolument pas dans l'introduction. La gamme des mesures d'ouverture est, en fait, si bémol, ut dièse, mi, fa, sol dièse, la, si bémol. À mesure qu'elle prend de l'élan, la musique se meut jusqu'à fa dièse mineur, en insinuant fa dièse majeur. Puis, elle se dissout via une sorte de ré mineur (avec fa dièse et si bémol), insinue un sol mineur hongrois (avec ut dièse), avant de finalement se confiner à trois notes : si bémol, la et ut dièse, puis juste si bémol. Extraordinaire !

Les MAGYAR RAPSZÓDIA XVIII et MAGYAR RAPSZÓDIA XIX furent écrites en février 1885 et publiées à Budapest en moins d'un an. La première, totalement originale, fut composée « pour l'Album de l'Exposition de Budapest (1885)—Az országos Magyar Kiállítás alkalmára (Budapest, 1885)—Anläßlich der ungarischen Ausstellung in Budapest (1885) ». Elle comporte les deux habituelles sections, réduites au minimum, même avec la version ultime, plus longue, de la coda, probablement ajoutée au moment de la publication. Les deux esquisses antérieures sont enregistrées dans le vol.56. (Les catalogues répertorient une version pour duo pianistique, introuvable à ce jour.) La dernière Rhapsodie revient à la manière des rhapsodies précédentes, en ce qu'elle recourt à un matériau publié. Son dédicataire, Kornel Ábrányi, Sr. (1822–1903), est responsable des sources de Liszt :

les *Elegáns csárdások* (*Csárdás nobles*). En réalité, même les passages d'Ábrányi sélectionnés par Liszt étaient des arrangements de pièces existantes : *Kertem alatt* (« Derrière mon jardin »), base de la section lente de la Rhapsodie, naquit ainsi de la plume de Béla Mátok avant d'être arrangée par Ábrányi dans le livre 2 (n°1 des *Elegáns csárdások*). La section rapide repose sur la *Sarkantyú* (Éperon) *Csárdás*, un arrangement, réalisé par Ábrányi, du chant *Rózsa vagy te, rózsa vagy te* (« Tu es une rose »)—livre 3 (n°6 des *Elegáns csárdások*). Naturellement, Liszt n'envisage cette source que comme tremplin pour une oeuvre véritablement originale. (Cette Rhapsodie fut également publiée dans une version pour duo pianistique.) En 1985, à l'occasion du centenaire de la composition de cette dernière Rhapsodie, le Dr Mária

Eckhardt réalisa une édition en fac-similé, proprement stupéfiante, du manuscrit original de la Rhapsodie XIX, dans laquelle elle fit ressortir, avec son habituelle sagacité heureuse et tranquille, le processus de composition, tel qu'il transparaît dans les différentes étapes du manuscrit. Puisse-t-il y avoir bien d'autres éditions de cette teneur ! Le manuscrit présente un long passage (mesures 172–285) marqué de signes répétés, au crayon rouge, mais avec la mention, ajoutée à l'encre, « Die Wiederholung ad libitum ». Toutes les éditions consultées portent les mesures répétées en entier, mais elles sont généralement omises lors de l'interprétation (y compris dans le présent enregistrement). La brièveté qui en résulte ne peut que bénéficier à l'oeuvre.

LESLIE HOWARD © 1999
Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Am Schluß der Anmerkungen zu dieser Aufnahme will ich die Gelegenheit wahrnehmen, mich bei den vielen Menschen zu bedanken, die mir auf die unterschiedlichste Art und Weise geholfen haben, die Liszt-Einspielungen fertigzustellen, aber zuallererst möchte ich diesen letzten Teil meiner Mutter Phyllis und meinem Stiefvater Ted Kane widmen, sowie dem Gedenken an meinen Vater Albert Howard und an meinen Freund Douglas Copeland.



DAS vorliegende Projekt wird mit der 93. und 94. CD abgeschlossen, dem 57. Teil der eingespielten Gesamtausgabe aller Soloklavierwerke von Ferenc Liszt. Nach den Kuriositäten des vorletzten Teils schließen wir nun mit einigen von Liszts bekanntesten (wenn auch nicht unbedingt am besten verstandenen) Werken, den Ungarischen Rhapsodien.

Wie wir gesehen haben (in *Magyar dalok & Magyar rapszódiai*, siehe Teil 29, und im *Ungarischen Romanzero*, Teil 52), hat Liszt einige Anstrengungen unternommen, selbst volksmusikalisches Material aufzufindig zu machen. Seine Bewunderung für die Musik der Zigeuner, deren Improvisationen in vielen Fällen auf komponierten (und oft auch veröffentlichten) Melodien beruhten, hielt ein Leben lang vor. Liszts Entschluß, nicht zwischen ungarischer Volksmusik und populären Kompositionen zu unterscheiden, die von Zigeunermusikanten benutzt wurden, mag nicht im Einklang mit dem Geist der Musikethnologie des 20. Jahrhunderts stehen, doch sein Bemühen, alle Musik zu fördern, die er aus seinem Heimatland kannte, war ebenso hochherzig wie rechtfertigend. Obwohl Liszts Buch *Les bobémiens et leur musique en Hongrie* durch die herausgeberischen Zusätze der Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein eher beeinträchtigt wurde, unternimmt er doch selbst dort den tapferen Versuch, die Faszination zu erklären, die von dieser teils volkstümlichen, teils professionell komponierten und teils der spontanen Inspiration der

Ausführenden entsprungene Musik ausgeht. Das genannte Buch war als Vorrede (!) zu den Ungarischen Rhapsodien gedacht.

Es gibt einige sehr aufschlußreiche Untersuchungen über den Ursprung vieler der Themen, die in den Rhapsodien benutzt wurden, doch ist der Gegenstand insgesamt zu komplex, um ihn zum Zwecke der Einbeziehung in diese Einführung sinnvoll zu reduzieren. In dankbarer Anerkennung sei hier gesagt, daß die nun folgenden Informationen Zoltán Gárdonyis ausgezeichnetem Artikel *A Chronology of Ferenc Liszt's Hungarian Rhapsodies* (in englischer Sprache im *Liszt Society Journal* 1995 erschienen) und David Cleggs nachträglichen *Observations* (Betrachtungen) zum genannten Artikel (im *Journal* 1996) vieles schuldig sind. Außerdem ist zu bedenken, daß manche der Themen durchaus von Liszt selbst stammen mögen, komponiert im Stil von Melodien, die er gehört hatte.

Liszt mag seinen früheren Klavierwerken im ungarischen Stil den Rücken zugekehrt haben (wie es seinen Anmerkungen im thematischen Verzeichnis seiner Werke zu entnehmen ist), doch hat er in den *Rapsodies hongroises* III–XV jedenfalls viel Material aus seinem ersten Zyklus ungarischer Lieder und Rhapsodien benutzt (siehe Teil 29; die dort aufgeführte Tabelle listet die thematischen Verbindungen zwischen den verschiedenen Werken auf). Die erste und zweite Rhapsodie sind dagegen von Grund auf neu. Alle Stücke sind bedeutenden Ungarn

der damaligen Zeit gewidmet (Szerdahelyi, Teleki, Festetics, Kázmér Esterházy, Madame Reviczy, Apponyi, Orczy, Augusz, Egressy), oder Musikern mit einem Interesse für alles Ungarische (Joachim, Ernst, von Bülow). Die späteren Werke lassen eine noch stärkere Verbindung zu Ungarn erkennen: Die Rhapsodien XVI–XVIII sind ausnahmslos Originalkompositionen im ungarischen Stil; allein XIX findet zu den Methoden zurück, die in den vorausgegangenen Werken angewandt wurden, nur daß diesmal der Ursprung der Themen angegeben ist. Die letzten vier Rhapsodien sind in Ungarn erschienen und generell mit ungarischen und deutschen Titeln versehen. Liszts Name wird im inzwischen bevorzugten ungarischen Stil angegeben: Liszt Ferenc. Merkwürdigerweise gibt es immer noch einige moderne Ausgaben der Rhapsodien, die die letzten vier schlicht weglassen (Peters Edition hat sie vor kurzem im Austausch gegen die unpassenderweise einbezogene *Rapsodie espagnole* hinzugefügt, mit der ursprünglich der zweite Band abschloß). Wie bereits erwähnt hat Liszt bewußt römische Zahlen verwendet, um diese Zusammenstellung von der vorangegangenen zu unterscheiden, für die arabische Zahlen benutzt worden waren.

Die vorliegende Aufnahme präsentiert die Haupttexte der fraglichen Stücke. Diverse ältere Versionen und andere Ausführungen sind im 56. Teil der Gesamtausgabe zu finden. Da Liszt selbst zwei Kadenzen für die zweite Rhapsodie geschrieben hat, wurde jedoch eine hier mit aufgenommen. Die Rhapsodien selbst bedürfen vermutlich kaum einer Einführung: Viele von ihnen sind in der Form eines langsamen ersten Abschnitts (*lassú*) und schnellen zweiten Abschnitts (*friss*) angelegt, wie sie aus vielen improvisierten ungarischen Stücken bekannt ist, und doch ist die Ausdrucksvielfalt verblüffend. In der Einleitung zu den Bänden mit den Rhapsodien in der *Neuen Liszt-Ausgabe* treffen die Herausgeber Zoltán Gárdonyi

und Istvan Szelényi folgende Feststellung: „Die vorliegende Ausgabe soll—nicht nur im Interesse der Authentizität—den verschiedenen oft einander völlig widersprechenden Auslegungen der Ungarischen Rhapsodien Liszts Einheit gebieten. Man hat diese Werke—gerade infolge der verwendeten folkloristischen Themen und ihrer Bearbeitungsweise im Stil der volkstümlichen Zigeunerkapellen—fälschlicherweise bis heute überwiegend als mehr oder minder triviale oder banale Schöpfungen der Klavierliteratur betrachtet. Daher rührt die verbreitete Ungenauigkeit im Vortrag und der Hang zur grellen, rohen Effekthascherei. Es ist an der Zeit, Liszts ungarisch-folkloristische Studien in ihrer Vielfalt und ihrem Nuancenreichtum erneut den Interpreten in die Hand zu geben. Es sei darauf hingewiesen, daß bei der Ausführung trotz aller erforderlichen Virtuosität niemals reine technische Bravour vorherrschen sollte. Wenn die Ungarischen Rhapsodien—mit Ausnahme der *Héroïde Élégiague*—auch kein in Worten formuliertes Programm besitzen, so liegen ihrem Inhalt und ihrer Aussage doch poetische Ansprüche zu Grunde.’

CD 1

Die RAPSODIE HONGROISE I wurde nicht vor 1847 begonnen und verwendet Material aus der dritten der *Consolations* in ihrer ersten Fassung (siehe Teil 36). (Außerdem gibt es im Goethe-Schiller-Archiv von einem wesentlich komplizierteren Werk, das eindeutig der Vorläufer des vorliegenden Stücks ist, ein unvollständiges Manuskript mit dem Titel *Rêves et fantaisies*, dem sowohl der Anfang als auch das Ende fehlen.) Das Stück ist nach dem bekannten *Csárdás*-Schema aus *lassú* und *friss* aufgebaut, aus schnellen und langsamen Abschnitten, jeweils mit einem Gemisch von Elementen der Improvisation und der Variation. Im langsamen Teil kommen zwei Themen vor: Das erste—dargeboten, wenn sich die Musik nach

der Einleitung für E-Dur entscheidet—wurde von Ferenc Erkel 1844 entweder neu komponiert oder bearbeitet; das zweite im Anschluß an eine Kadenz, die die Musik nach Des-Dur führt, stammt von Gáspár Bernát und wurde 1847 veröffentlicht. Der schnelle Teil beruht auf einem Thema, das Károly Thern 1842 komponiert hat.

Die RAPSODIE HONGROISE II ist wohl Liszts bekanntestes Werk und wurde mit großartigem Effekt sogar von Bugs Bunny (*Rhapsody Rabbit*, Warner Bros. 1946) und von Tom und Jerry aufgeführt (*Cat Concerto*, MGM 1946—mit einem Oscar ausgezeichnet). Sie beruht als einzige unter den ersten fünfzehn Rhapsodien nicht auf einer früher erschienenen Liszt-Komposition, und es ist nicht bekannt, wo ihre Themen herkommen. Das allererste Thema ist in Liszts Skizzenbuch des Jahres 1846 als etwas verzeichnet, das er gehört hatte, während das übrige Material durchaus originär sein könnte. Die Rhapsodie ist möglicherweise schon 1847 entstanden, wurde jedoch erst 1851 veröffentlicht. Gegen Ende des schnellen Teils schreibt Liszt „cadenza ad libitum“, und viele Pianisten, darunter insbesondere Eugen d'Albert und Sergei Rachmaninow, haben an dieser Stelle improvisierte Eigenkompositionen hinzugefügt. In den letzten Jahren seines Lebens hat Liszt selbst anlässlich einer seiner berühmten Meisterklassen eine Kadenz für Toni Raab geschaffen, die für diese Einspielung genutzt wurde. (Außerdem schrieb er für sie eine neue Coda und für Lina Schmalhausen eine ganze Reihe von Ergänzungen und Verzierungen. Irgendwann komponierte er außerdem eine Verlängerung an der Fermate im 84. Takt. All diese und andere abweichende Fassungen wurden im 56. Teil in die Darbietung einbezogen.) Liszt hat das Werk später in d-Moll für Orchester bearbeitet (die Instrumentierung nahm Franz Doppler unter der Aufsicht des Komponisten vor, doch wurde sie von Liszt Mitte der 1870er Jahre komplett überarbeitet), nicht zu verwechseln mit der bekannten Orchesterversion



LISZT IN 1875

in c-Moll von Müller-Berghaus. Darüber hinaus hat Liszt die Orchesterversion für Klavierduett arrangiert (immer noch in d-Moll und nicht mit der Duettversion in c-Moll zu verwechseln, die Franz Bendel unter Liszts Aufsicht hergestellt hat).

Um 1847 trug sich Liszt mit dem Gedanken, die bereits erschienenen Reihen *Magyar dalok* und *Magyar rapszódia*k in einem Werk namens *Zigeuner-Epos* neu zu bearbeiten und durch Entfernen technischer Hindernisse leichter zugänglich zu machen. Das Teilmanuskript eines solchen Werks existiert, ist jedoch überlagert mit Skizzen für neue musikalische Konstrukte und mit Vorschlägen zur Orchestrierung. Der *terminus ante quem* der Ungarischen Rhapsodien III–XV muß später anzusiedeln sein als die Aussetzung des Projekts *Zigeuner-Epos*; der wahrscheinlichste Zeitraum, in dem die allesamt 1853 veröffentlichten Rhapsodien komponiert wurden, beginnt wohl nicht vor 1848: Es wurde Material aus der älteren Zusammenstellung von 22 Stücken ausgewählt, um die vorliegenden dreizehn zu schaffen.

Gárdonyi behauptet, daß der Ursprung der Themen der RAPSODIE HONGROISE III zwar unbekannt sei, daß es sich jedoch vermutlich um bislang nicht aufgefundene Melodien mit ungarischem bzw. rumänischem Charakter handelt. Das ruhig edle Werk kommt ohne schnellen Abschnitt aus. Die RAPSODIE HONGROISE IV beginnt mit einem nicht identifizierten ungarischen Tanz zur Anwerbung von Rekruten, und das zweite Thema ist genau wie das Thema des schnellen Abschnitts ein Tanz von Antal Csermák. Die RAPSODIE HONGROISE V—genannt *Héroïde-élégiaque*—ist eine tief empfundene Elegie von stolzer, aber zurückhaltender Erhabenheit. Wie der III. Rhapsodie fehlt ihr ein schnellerer Schlußteil. Wie es scheint, geht sie auf ein Werk von Joseph Koschovitz zurück, doch unterscheidet sich das vorliegende Werk von Liszts eigener früherer Version so stark, daß wir es fast schon wieder mit

einer Originalkomposition zu tun haben. (Das Werk kam später auch in Bearbeitungen für Orchester und für Klavierduett heraus.)

Die weithin populäre RAPSODIE HONGROISE VI ist ein vier-sätziges Werk, das auf ungarischen Liedern und Tänzen von überwiegend unbekanntem Verfassern beruht; die erste Melodie war ursprünglich *Chlopiczsky* betitelt. Liszt hat das Thema selbst notiert, ebenso (im Jahr 1840) das Thema des kurzen zweiten Abschnitts, das allerdings schon 1843 in einer Volksliedsammlung erschienen war. Das langsame liedhafte Thema des dritten Abschnitts (von Ádám Pálóczi Horváth) wurde 1813 veröffentlicht und Liszt hat es zum ersten Mal in der sogenannten *Rumänischen Rhapsodie* (siehe Teil 29) eingesetzt. Das vierte Thema kann in der im Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrten handschriftlichen Sammlung aus dem Nachlaß von Liszts angeheiratetem Verwandten János Liszt eingesehen werden: dem *Nagy potpourri*. (Auch diese Rhapsodie wurde später für Orchester und für Klavierduett bearbeitet.)

Die RAPSODIE HONGROISE VII stützt sich auf drei traditionelle ungarische Lieder, die zwischen 1833 und 1853 im Druck erschienen waren; es ist unklar, welche Quellen Liszt benutzt hat, da er alles Material schon vor 1846 verwendet hatte. Das knapp gefaßte Werk besticht durch die Intensität seines Ausdrucks, durch den Einsatz ungarischer Verzierungen und durch die herrliche Coda mit ihren in Dreiklängen absteigenden Ganztonleitern. Die RAPSODIE HONGROISE VIII ist ein ähnliches Werk mit sanfterem Gebaren. Liszt hat alle darin enthaltenen Themen 1846 selbst gesammelt. Das erste Thema heißt *Káka töven költ a ruca* („Die Ente brütet im Schilfrohr“) und stammt von einem unbekanntem Verfasser, während das zweite Thema, das erklingt, wenn die Musik in Fis-Dur übergeht, ein *Csárdás* von Márk Rózsavölgyi ist. Das dritte Thema—im abschließenden schnellen Abschnitt—

ist unbekannter Herkunft und wurde später von Brahms in seinem Dritten Ungarischen Tanz verarbeitet.

RAPSODIE HONGROISE IX—*Le carnaval de Pest* ist eine Neubearbeitung des Pester Karnevals S 242/22 (siehe Teil 29) unter Auslassung der Coda aus diesem Werk, die dafür in der Rhapsodie XIV zum Einsatz kommt. Sämtliche Themen dieser prachtvollen Rhapsodie wurden 1846 von Liszt notiert, und keines davon kommt in Volksmusiksammlungen vor, die vor dem Erscheinen von Liszts erster Version des Stücks veröffentlicht wurden. Über die Titel oder Komponisten dieser Melodien ist nichts bekannt. Eine verbale Überlieferung, die vor rund 27 Jahren von Maestro Guido Agosti an mich weitergegeben wurde und die er von Ferruccio Busoni gehört hatte, besagt folgendes: Das kleine Thema, das zum ersten Mal im 12. Takt der Einleitung zu hören ist und später im Finale ausführlich in fünf Takte langen Phrasen ausgeführt wird, stellt ein junges Mädchen dar, das den sehnlichen Wunsch hat, ausgelassen zu tanzen, jedoch immer wieder von seinem (weisen) Großvater davon abgehalten wird. Das Werk ist vermutlich nach der Version für Klaviertrio entstanden (da es das ursprüngliche Ende enthält) und wurde später für Orchester und für Klavierduett bearbeitet.

CD 2

Die RAPSODIE HONGROISE X stützt sich auf das Klavierstück *Fogadj Isten* („Gott sei mit euch“) von Béni Egressy, dem die Rhapsodie gewidmet ist. (Egressys zwei Seiten langes Stück ist im Liszt Society Journal 1995 in Gárdonyis Artikel abgedruckt.) Doch Liszt verwandelt eine Belanglosigkeit in ein höchst imposantes Werk voller Verzierungen und Nachahmungen volksmusikalischer Instrumente, insbesondere des Cimbalom, dem er mitten im herkömmlichen schnellen Abschnitt eine besinnliche lange Partiturseite widmet. Die nachfolgenden, durch Glissandi gekennzeichneten Seiten

haben einen alternativen Text, der der Vorlage Egressys wesentlich näher kommt—diese Version wurde in Teil 56 eingespielt.

Der Ursprung der vier Themen der populären RAPSODIE HONGROISE XI wurde bis jetzt nicht ermittelt: Das erste ist ein stark verziertes Lied und von Liszt in Nachahmung des Cimbalom besonders raffiniert gesetzt. Das stolze Thema, das darauf folgt, ist vermutlich ein Tanz zur Rekrutenwerbung und der schnelle Abschluß ist im Stil eines leichtfüßigen Csárdás gehalten, enthält aber eine geistreiche Variante des einleitenden Themas, bevor das allzu kurze Schlußthema—*Prestissimo*—erklingt. An dieser Stelle wird das a-Moll der Eröffnung, das auf dem Umweg über A-Dur nach fis-Moll gelangt ist, zugunsten des Geniestreichs Fis-Dur fallengelassen.

Die RAPSODIE HONGROISE XII ist wesentlich mehr als ein Potpourri, auch wenn sie mit acht deutlich unterscheidbaren Themen die motivisch reichste aller Rhapsodien ist. Schon die Einleitung bringt zwei Themen dar, die aus einem Csárdás von Rószavölgyi stammen. Auch im eigentlichen Stück werden sie sofort wieder eingeführt, noch vor dem *Allegro zingarese*, dessen Melodie ungesicherten Ursprungs ist. Das mit barocken Ornamenten versehene zweite Thema dieses Abschnitts ist auch unabhängig von dieser Rhapsodie bekannt. Die ersten Themen kehren mit einigem Pomp zurück, und ein Triller leitet in ein *Allegretto giocoso* über, dessen Material aus dem *friss* einer Fantasie von Egressy herausentwickelt wurde. Die abschließende *Stretta* beginnt mit einem bisher nicht ermittelten Thema, während das nächste Thema mit seinen abwechselnd hohen und tiefen Phrasen im *Nagy potpourri* als *Szegedy csárdás* bezeichnet wird. Die Musik eilt ihrem Abschluß entgegen, da tauchen binnen weniger Takte drei der vorangegangenen Themen wieder auf und schaffen es auf einen Schlag, dem Werk Zusammenhalt zu geben. Das Stück—das immer zu den beliebtesten

Rhapsodien gezählt hat—wurde außerdem für Orchester und für Klavierduett bearbeitet.

Die RAPSODIE HONGROISE XIII hat wie die Nr. XI immer als ein Werk für Kenner gegolten, so deutlich ist ihre Virtuosität in den Dienst ihrer musikalischen Poesie gestellt. Im Anschluß an die melancholische Einleitung erklingt das erste Thema, das einem Lied aus der Anfang der 1840er Jahre erschienenen Szerdehalyi-Edition entstammt. Das zweite Thema mit seinen drei Takte langen Phrasen und ansteigenden Septimen rührt von der Einleitung eines traditionellen Liedes her, das zum ersten Mal 1846 im Druck erschienen war. Der schnelle Abschnitt setzt mit einem Thema ein, das offenbar aus einem Lied aus der Sammlung *Pannonia* hergeleitet und auch dadurch bekannt ist, daß Sarasate es in den *Zigeunerweisen* verarbeitet hat. Das nächste Thema ist *un poco meno vivo* überschrieben und mit Abweichungen in einem *Csárdás* von 1848 abgedruckt; in diesem Fall könnte Liszts Fassung die erste gewesen sein. (Ein ähnliches Thema tritt in Bartóks früher Sonate für Violine und Klavier [1903] in Erscheinung.) Das Thema, das ihm auf dem Fuße folgt, ist seit damals in Ungarn äußerst populär geworden, stammt aber möglicherweise ebenfalls von Liszt. Im Anschluß daran wird das erste der genannten Themen in einer berüchtigten Passage mit wiederholten Noten variiert, und die Musik beschleunigt mit Hilfe des ersten der schnellen Themen in Richtung Coda, die wiederum auf dem dritten und ersten Thema beruht. Zwischenzeitlich dachte Liszt daran, direkt vor der Coda eine Kadenz in Oktaven—auf der Grundlage der Eröffnung des Werks—einzuschieben, überlegte es sich jedoch vernünftigerweise noch im Korrekturstadium vor der Publikation anders. (Die betreffende Kadenz wurde in der *Neuen Liszt-Ausgabe* abgedruckt.)

Die Rapsodie hongroise XIV ist ausnehmend bekannt, da sie außerdem für Orchester und für Klavierduett vor-

liegt und unter Zusatz weiteren Materials aus *Magyar dalok/rapsozódiák* als Grundlage der Ungarischen Fantasie für Klavier und Orchester dient (siehe Teil 53b). Der einleitende Marsch in Moll ist Liszts Variante der Melodie, die zum ersten Mal richtig im—*Allegro eroico* bezeichneten—25. Takt in Dur aufscheint. In der Liszt-Literatur wird dieses Thema immer als *Mobacs-Feld* bezeichnet, aber Gárdonyi spricht den Titel nicht an, sondern sagt über die Melodie lediglich, sie sei traditionell und liege seit 1847 im Druck vor. Liszt hatte sie bereits 1846 benutzt, darum muß er sie selbst aufgefunden haben. Im Anschluß an eine schwülstige Variation tritt ein neues Thema—*Poco allegretto (a capriccio)*—in Erscheinung, nur daß dazwischen ständig Fragmente des ersten Themas eingestreut werden. (Das Thema kommt in der Version für Klavier und Orchester nicht vor.) Wir kennen den Ursprung dieses Themas nicht, auch nicht den des nachfolgenden *Allegretto alla zingarese*, das wiederum mit einem weiteren unbekanntem Thema—*Allegro vivace*—abwechself. Das erste Thema kehrt zurück und das Finale wird mit einer kurzen Kadenz eingeleitet. Obwohl sämtliche Themen dieses Finales ab 1847 in diversen Publikationen erschienen sind, hatte Liszt sie 1846 bereits alle verwendet. Keines hat einen auffindbaren Titel oder Komponisten. (Die Coda, die aus Liszts *Pester Karneval* stammt, ist in der Version für Klavier und Orchester nicht zu finden.)

Die RAPSODIE HONGROISE XV—*Rákóczi-Marsch* ist die bekannteste von zahlreichen Versionen, die Liszt von diesem beliebten Volksstück unbekannter Herkunft geschaffen hat. Der Titel erinnert an Fürst Ferenc Rákóczi II. (1676–1735), unter dessen Führung zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts der ungarische Aufstand gegen die Habsburger stattfand. Liszt hat dieses Stück, nur eine der zahlreichen Fassungen des Marschs, als nationale Zugehörigkeitserklärung an den Schluß der Reihe

der fünfzehn Rhapsodien gesetzt. (Die Versionen für Orchester, Klavierduett, zwei Klaviere und zwei Klaviere zu acht Händen sind aus einer späteren und wesentlich längeren Verarbeitung des besagten Materials hervorgegangen [die Soloverision dieses Werks ist in Teil 28 enthalten].) So war es um die Ungarischen Rhapsodien für Soloklavier 1853 bestellt, und so sollte es beinahe drei Jahrzehnte lang bleiben.

Ende Februar, Anfang März 1882 schrieb Liszt an die Baroness von Meyendorff und schilderte die Feierlichkeiten, die in Budapest zu Ehren seines Freundes stattfanden, des ungarischen Malers Mihály Munkácsy (1844–1900), der aus Paris zu Besuch weilte. Außerdem berichtete er von der neuen Ungarischen Rhapsodie, die er als persönliche Huldigung an Munkácsy komponiert hatte. (Tatsächlich gilt die Widmung den Feierlichkeiten, nicht dem Mann selbst: *A budapesti Munkácsy-ünnepélyekhez.*) Das Stück kam am 16. März in Budapest in einer Druckausgabe heraus, deren Haupttitel und Komponistenname in ungarischer Sprache abgefaßt waren. Liszt schickte eine erweiterte Fassung des Stücks von Budapest nach Weimar, woraufhin das Werk unter der gleichen Druckplatten-Nummer neu herausgegeben wurde (beide Druckausgaben enthalten zusätzlich eine Version für Klavierduett). Die erste Fassung ist im 56. Teil zu hören, die zweite hier. Die Musik der MAGYAR RAPSZÓDIA XVI ist ganz und gar von Liszt und besteht aus einer kurzen Einleitung und Kadenz, einem *lassú* und einem *friss*, die beide selbst in dieser leicht erweiterten Form recht kurz sind.

Die MAGYAR RAPSZÓDIA XVII kam 1885 in Budapest gedruckt heraus, nachdem sie für eine frühere Veröffentlichung in einer Beilage zur Pariser Tageszeitung *Le Figaro* vorbereitet worden war, die ausfindig zu machen mir jedoch nicht gelungen ist. Jedenfalls sind die frühen Ausgaben des Werks alle mit dem Vermerk „tirée de

l'album de Figaro“ versehen. Diese Rhapsodie, eine Originalkomposition von Anfang bis Ende, ist die eigentümlichste der Serie: Sie ist monothematisch—schon die strenge Einleitung enthält den Keim des Themas, das prompt mit einem Wechsel nach D-Dur auftritt. Obwohl der Anfang und das Ende der Rhapsodie mit einem einzelnen Erniedrigungszeichen auf die Grundtonart verweisen und es von dem Stück gewöhnlich heißt, es stehe in d-Moll, ist sowohl der Grundton am Ende der Introduction als auch der letzte Ton des Stücks ein B. Die Einleitung sieht die Note D überhaupt nicht vor, sondern durchläuft die Töne B, Cis, E, F, Gis, A, B. Wenn die Musik in Fahrt gerät, wechselt sie nach fis-Moll mit einem Hauch von Fis-Dur. Dann löst sie sich über eine Art d-Moll (mit Fis und B) auf, deutet ein ungarisches g-Moll (mit Cis) an, beschränkt sich schließlich auf die drei Noten B, A und Cis, und dann nur noch auf B. Höchst außergewöhnlich!

MAGYAR RAPSZÓDIA XVIII und MAGYAR RAPSZÓDIA XIX wurden im Februar 1885 komponiert und binnen eines Jahres in Budapest herausgegeben. Die erste ist eine weitere durchgehend originäre Komposition „pour l'Album de l'Exposition de Pudapest (1885)—Az Országos Magyar Kiállítás alkalmára (Budapest, 1885)—Anlässlich der ungarischen Ausstellung in Budapest (1885)“. Die vertrauten beiden Abschnitte sind auf ein Mindestmaß beschnitten, auch wenn die Coda der endgültigen Fassung, die wahrscheinlich zum Zeitpunkt der Publikation hinzugefügt wurde, länger ausfällt. Die beiden älteren Entwürfe wurden im Rahmen des 56. Teils aufgenommen. (Die Kataloge führen eine Version für Klavierduett auf, die man jedoch bislang nicht gefunden hat.) Die letzte Rhapsodie kehrt, was die Verwendung bereits veröffentlichten Materials angeht, zum geübten Verfahren zurück. Kornel Ábrányi sen. (1822–1903), dem die Widmung gilt, ist verantwortlich für Liszts Grundmaterial, den *Elegáns csárdások* (*Csárdás nobles*). Allerdings waren die von

Liszt gewählten Ábrányi-Passagen selbst schon Bearbeitungen bestehender Musik: *Kertem alatt* („Hinter meinem Garten“), das als Grundlage für den langsamen Teil der Rhapsodie dient, entstammt der Feder von Béla Mátok und wurde von Ábrányi als die Nr. 1 im zweiten Teil des *Elegáns csárdások* verarbeitet. Der schnelle Abschnitt der Rhapsodie stützt sich auf den *Sarkantyú* (Dorn-) *Csárdás*, die Bearbeitung des Liedes *Rózsza vagy te, rózsza vagy te* („Du bist eine Rose“) durch Ábrányi als Nr. 6 im dritten Teil des *Elegáns csárdások*. Natürlich verwendet Liszt das Grundmaterial nur als Sprungbrett für ein im Grunde originäres Werk. (Diese Rhapsodie ist auch in einer Version für Klavierduett erschienen.) Im Jahr 1985, zum hundertsten Jahrestag der Komposition der letzten Rhapsodie, hat Dr. Mária Eckhardt eine absolut sensationelle Faksimile-Ausgabe des Originalmanuskripts der

Rhapsodie XIX herausgebracht, in der sie mit gewohnt heiterer, gelassener Autorität den Kompositionsprozeß darlegt, der sich aus den verschiedenen Schichten des Entstehens begriffenen Werks ergibt. Wenn es doch nur mehr solcher Editionen gäbe! Das Manuskript zeigt eine lange Passage (die Takte 172–285), in die mit Rotstift Wiederholungszeichen eingefügt sind, allerdings mit dem in Tinte geschriebenen Zusatz ‘Die Wiederholung ad libitum’. Alle durchgesehenen Ausgaben drucken die wiederholten Takte vollständig aus, doch werden sie bei Aufführungen ebenso wie bei dieser Einspielung üblicherweise ausgelassen. Das Stück wirkt in seiner dadurch entstandenen Kürze umso besser.

LESLIE HOWARD © 1999
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Recorded on 14–18 December 1998

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Cover Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIX

Front illustration: *Harvesters on their way Home* (1881) by Lajos Deak Ebner (1850–1934)

Magyar Nemzeti Galeria, Budapest / The Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO - VOLUME 57

*Hungarian Rhapsodies***Rapsodies hongroises S244 (c1847-1885)**

COMPACT DISC 1		[78'15]
1	I in E major <i>published in 1853</i>	[15'13]
2	II in C sharp minor/F sharp major <i>published in 1853, with 1885 cadenza for Toni Raab</i>	[9'31]
3	III in B flat minor <i>published in 1853</i>	[5'36]
4	IV in E flat major <i>published in 1853</i>	[6'02]
5	V Héroïde-élegiaque in E minor <i>published in 1853</i>	[9'49]
6	VI in D flat major/B flat major <i>published in 1853</i>	[7'07]
7	VII in D minor <i>published in 1853</i>	[5'41]
8	VIII in F sharp minor <i>published in 1853</i>	[6'51]
9	IX Le carnaval de Pest in E flat major <i>published in 1853</i>	[11'53]
COMPACT DISC 2		[69'40]
1	X in E major <i>published in 1853</i>	[6'08]
2	XI in A minor/F sharp major <i>published in 1853</i>	[5'37]
3	XII in C sharp minor/D flat major <i>published in 1853</i>	[10'22]
4	XIII in A minor <i>published in 1853</i>	[9'20]
5	XIV in F major <i>published in 1853</i>	[11'25]
6	XV Rákóczi-Marsch in A minor <i>published in 1853</i>	[5'57]
7	XVI in A minor (second version) S244/16ii 1882	[4'40]
8	XVII in D minor 1882	[3'11]
9	XVIII in F sharp minor (with final version of coda) S244/18iii 1885	[3'26]
10	XIX d'après les 'Csárdás nobles' de K[ornél] Ábrányi (sr) in D minor 1885	[9'04]

LESLIE HOWARD piano

Liszt

Ungarischer Romanzero

Deux marches dans le genre hongrois

LESLIE HOWARD



hyperion

MOST LISZT CATALOGUES fail to mention an important unpublished manuscript which is lodged in the Richard Wagner Museum in Bayreuth: a volume of Hungarian dance melodies arranged for the piano with varying degrees of harmonization, extension and elaboration. The pieces are based on music by several known and unknown composers of Hungarian light music – effectively dance-band ‘standards’ of the day. The first part of this volume is in the hand of Liszt, and the remainder is in the hand of Ede Reményi, who dedicated his section of the volume to Liszt, and dated it Weimar, 22 June 1853 – giving, one presumes, a *terminus ad quem* for Liszt’s part of the volume. (Géza Papp has established that Liszt wished to extend his collection of Hungarian traditional melodies in early 1853, and that Bülow had then acquired further pieces for him from István Fáy’s collection.)

Of course, music of this nature had already supplied Liszt with much material for his recently issued volumes of *Rapsodies hongroises* Nos 1-15, and it is interesting to see that he was thinking of producing more in the same vein, if on a slighter scale. We have no information relating to the circumstances of the volume’s composition or its intended destination – Liszt seems to have abandoned it completely, apart from using one of the melodies in the Reményi section of the book in his oratorio *Die Legende von der heiligen Elisabeth*. The present writer was first made aware of the collection’s existence by a splendid article *Unbekannte ‘Verbunkos’-Transcriptionen von Ferenc Liszt – ‘Ungarischer Romanzero’*, by Géza Papp (in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29, 1987), to whom all due and grateful acknowledgement is immediately extended for much of the information reproduced below. Imre Mező of Editio Musica Budapest kindly supplied a photocopy of the Liszt section of the manuscript, and the whole volume was seen at the Richard Wagner Museum, where thanks are due to Frau Gudrun Föttinger for the subsequent generous provision of a copy of the entire manuscript. And, thanks to the indefatigable Mária Eckhardt (who also assisted Géza Papp in his research), the writer is also in possession of an excellent volume containing quite a number of the original pieces which Liszt used for the *Ungarischer Romanzero: Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* (‘Hungarian recruiting dances from Veszprém county’) reprinted in 1994 from early-nineteenth-century editions. It can be seen that Liszt frequently alters details of some of the original melodies, and occasionally does not even follow their original structures.

Liszt's manuscript consists of eighteen pieces, some of which are quite fully worked out, even though there are almost no markings of tempo, phrasing, fingering, pedalling, dynamics or other indications of touch. The title, at least, was provided by Liszt, although he added '(?)' after it, perhaps not content at using a Spanish word to describe Hungarian melodies. At any event, the title **Ungarischer Romanzero** signifies merely 'collection of Hungarian songs'. Many of the pieces are complete in the sense that, with a little imagination in terms of tempo and style, they may be played as they stand. Some contain notes written to remind Liszt how to proceed, and many of these continued figurations and varied reprises can be postulated without too much fear of undue liberty. Several, unfortunately, present very little apart from the basic melody and a hint as to the intended accompaniment pattern, but it was thought best to provide some discreet additions in order to render the whole set performable rather than make a series of decisions over eliminating certain pieces. The following notes make quite clear the extent of any conjectural reconstruction.

No 1 is based on a theme and trio by Antal Csermák known from an 1826 publication. The first section is playable as it stands, and Liszt's alternative reading in the first bar is played in the *da capo* reprise. The trio section, which Liszt marks *Friska*, is not really complete: the second of its two repeated eight-bar sections is followed by 'etc.' and the piece is rounded off here by a further reprise of the first eight bars of the trio. **No 2** is headed 'Csermák', but the origin of the theme has not been traced. Liszt's noble account is quite complete. **No 3**, which is also complete, is based on two melodies, the first by Janós Bihari, the second of unknown provenance.

No 4 is based on a Csermák arrangement of a traditional tune. Although at first glance the Liszt version seems unfinished, it is full of instructions to himself about how to vary the reprises of each passage: after the first eight-bar statement he only gives one bar of its reprise with the indication *da capo con 8ttavi e ornamenti* – easily done. There follows a two-bar sketch of the second section – in F major, marked 'etc.' – but then the same theme fully worked out in D minor. A note at the end of the page *à changer nach E Pedale Dominante* refers to a further variation of the opening material sketched on the left facing

page, and also marked ‘etc.’ – again easily extended to eight bars, which is followed by the trio in D major. Another self-suggestion – *all Sttava* (?) – is taken up in the reprise of the trio.

No 5, based on a theme by Gábor Mátray, is a brisk little tune, and, so long as one interprets the shorthand indication in the lower margin on the first page in order to make a repeat, the piece is complete. So is **No 6**, where Liszt gives the name of the melody: *Primalialis nota* (‘Melody for the installation of the Prince-Primate’) as well as that of its original composer, Bihari. **No 7** begins with the *Butsuzó Lassú Magyar* (‘Slow Hungarian Farewell-Melody’) of Csermák, but continues with unidentified material. Apart from a shorthand indication of a transposed reprise of four bars, the piece is fully written out.

Serious Liszt-sleuths may recognize in the Bihari melody – *Hatvágás-Werbetanz* (‘Hatvágás Recruiting Dance’) – of **No 8** one of the pair of dances he had previously arranged as a boy (sometimes known as *Zum Andenken*; see Volume 26 of the present series). Here it is extended in rather a rhapsodic way and, although the manuscript is untidy and one or two left-hand chords are missing, the piece is complete. **No 9** is also complete, even though Liszt does not use the trio section of this melody by Csermák.

No 10 is a miniature rhapsody with typical slow and fast sections, the first based on Beni Egressy’s *Kornéliához* (‘For Kornelia’), the second – marked *Allegro guerriero* – on an unidentified theme. Although much shorthand is employed, the piece is finished, and it ends with a very jolly coda which (*pace* Mr Papp, who sees no connection) is derived from the *Allegro*. **No 11** is the largest piece in the set, and is similarly cast as a two-part rhapsody. The first part is based on the *Makó Csárdás* in a published arrangement by János Travnyik. The fast section is based on several themes, most of whose origins are unknown. The first of these themes will be instantly recognized as the same melody which Brahms employed in his Hungarian Dance No 9; the second is a dance-tune from Kálló.

The *Friska* which constitutes **No 12** is so attractive a medley of dance tunes (of unknown origin) that one must be forgiven the minor surgery necessary to render the piece complete and playable: Liszt’s note – *etc. Durchführung* – occurs at a point where he is repeating a theme in transposition, so the eight-bar statement can be completed. A little eight-bar

theme written separately at the end of the piece is then incorporated, and repeated an octave higher, and the coda has been supplied by a brief repetition of previously heard material with the addition of three closing chords.

The remaining pieces, with the exception of the sixteenth number, are in rather a sketchy state, even though most of them are written out complete as far as the sequence of melodies and variations are concerned. But the accompaniment is most often left blank or only hinted at in shorthand. **No 13** is only fully worked in the opening eight bars, marked *Bevezetés* ('Introduction'); the succeeding eight bars require elaboration over a sketched series of harmonies. The fast section contains only seven bars where any accompaniment is suggested, but the right-hand is more or less completely indicated. The themes are unidentified.

No 14 is based on *Vágy Pannónia felé* ('Longing for Pannonia') by Janós Lavotta. Only from time to time does Liszt give a fully worked-out accompaniment – none at all in the closing section. **No 15** is marked Bihari by Liszt, but Géza Papp has shown that the theme is in fact by Márk Rózsavölgyi. The trio is a melody by Csermák. Liszt only indicates a few bass notes in the first section, but quite a bit of figuration in the second. **No 16** is ascribed to József Zomb, although its source has not come to light. Liszt has written a note to himself – (*oder 6?*) – suggesting a possible change in the opening rhythmic pattern, given as four semiquavers and two quavers in each bar, but suggesting six semiquavers and two quavers. The sextolets are adopted throughout the present performance. Curiously, at the end of this number Liszt writes the opening of number four of this collection again, finishing with 'etc.', so perhaps he was thinking of linking these numbers together (a possibility easily explored on a CD player).

No 17 begins with a theme by Bihari and continues with a theme by Jancsi Polturás Lóczy. Liszt supplies a lot of the accompaniment and gives further instructions to add sixths and play with the hands in unison. Otherwise, the accompaniment requires filling out. The tiny romance **No 18** has a strangely valedictory quality about it. The melody is ascribed to Bihari, but may be by Ignác Ruzitska, and it might not even be originally Hungarian – its lilting $\frac{6}{8}$ melody against $\frac{2}{4}$ accompaniment is quite uncharacteristic. Some very minor completion of the accompaniment is required.

In 1954, the Liszt Society (in association with Schott and Co.) published *Two Pieces in the Hungarian Style* from a manuscript in Weimar which bears no title. That edition prints the two unfinished pieces in reverse order to that of the manuscript, and provides the B flat minor piece with a rather rhapsodic ‘concert ending by Louis Kentner’. With best respects to the Liszt Society, and with undiminished admiration for the wonderful artistry of Mr Kentner, it has been decided here to restore the original order of the pieces, affix a title which more nearly corresponds to their character and period (they were composed at some point around 1840, and thus are roughly contemporary with the *Marche héroïque dans le genre hongrois* (*Heroischer Marsch im ungarischen Styl*), and they bear obvious musical kinship to that imposing work), and supply conclusions that maintain the style and dignity of the extant music. The first of the **Deux marches dans le genre hongrois** – a stately slow march in D minor, full of Hungarian ornamentation – breaks off at bar 54, and shows several changes of heart about the composition of the last episode. What seems clear enough is that the original theme must return for its third statement, varied and ornamented at a more florid level than the second appearance. To this end, the present writer has supplied a further twenty-one bars to conclude the work. The manuscript of the B flat minor piece, like that of its companion, contains no tempo direction, dynamics or other performance indications. It seems reasonable to conclude that this is another noble march, full of pictorial Hungarianisms. This march is so close to being complete – the whole structure of varied reprise of march and trio sections, with coda, is plainly all but finished – that only five bars were added to bring the piece to a conclusion.

LESLIE HOWARD ©1998

LESLIE HOWARD

'A virtuoso in the true Romantic style with its emphasis on musicality as much as bravura' (*The Guardian*)

Embracing the repertoire from earliest piano music to the music of our time, British pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world, working with many distinguished conductors.

Born in Australia, but long resident in London, Howard has travelled extensively throughout the world with recital programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery, and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. Since 1985 he has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist – the complete solo piano music of Ferenc Liszt – a project which, it is estimated, will take fifteen years to complete. The total will be some 94 compact discs issued in 57 volumes. By the summer of 1998, Howard had completed 88 CDs of the cycle. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt's lifetime, and so far, Howard has been awarded the Grand Prix du Disque for no fewer than five volumes of the series. He is currently the President of the British Liszt Society, and holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music.

Recent Hyperion releases include the Tchaikovsky Sonatas; two double CDs of music by Anton Rubinstein; a recording with viola player Paul Coletti of music by Beethoven, Mendelssohn and Schumann; and *Paralipomènes* – two CDs investigating original versions and unpublished drafts of the *Dante Sonata* and other music by Liszt.

Leslie Howard is a regular writer and broadcaster on radio and television.

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

Mélodies hongroises

LA PLUPART des catalogues lisztien omettent de mentionner un important manuscrit non publié, déposé au Richard Wagner Museum de Bayreuth: un volume de mélodies de danse hongroises arrangées pour piano, avec différents degrés d'harmonisation, d'extension et d'élaboration. Ces pièces reposent sur des œuvres de plusieurs compositeurs de musique légère hongroise, connus et inconnus – en réalité, des «standards» d'orchestre de danse de l'époque. La première partie du volume est de la main de Liszt, le reste de celle d'Ede Reményi, qui dédia son travail au compositeur, avec la mention «Weimar, 22 juin 1853» – donnant, présume-t-on, un *terminus ad quem* à la partie lisztienne du volume. (Géza Papp a établi que Liszt souhaite étendre son recueil de mélodies hongroises traditionnelles, au début de l'année 1853, et que Bülow acquit alors pour lui d'autres pièces de la collection d'István Fáy.)

Bien sûr, Liszt avait déjà puisé force matériau dans ce genre de musique pour ses récents volumes de *Rapsodies hongroises* n°1-15, et il est intéressant de constater qu'il songeait à produire d'autres œuvres dans le même esprit, mais plus légères. Nous ne disposons d'aucune information quant aux circonstances de composition du volume, ni quant à son dessein – Liszt semble l'avoir totalement abandonné, excepté l'utilisation d'une des mélodies de la portion «Reményi» dans son oratorio *Die Legende von der heiligen Elisabeth*. Le présent auteur découvrit tout d'abord l'existence de ce recueil grâce à un splendide article de Géza Papp intitulé *Unbekannte «Verbunkos»-Transcriptionen von Ferenc Liszt – «Ungarischer Romanzero»* (in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29, 1987), qui doit être sincèrement remercié pour avoir fourni l'essentiel des informations reproduites infra. Imre Mezó (Editio Musica Budapest) nous a aimablement procuré une photocopie de la portion «Liszt» du manuscrit; l'ensemble du volume a, en outre, été compulsé au Richard Wagner Museum, où Frau Gudrun Föttinger nous a généreusement permis de disposer d'une copie du manuscrit complet. Enfin, l'infatigable Mária Eckhardt (qui aida aussi Géza Papp dans ses recherches) nous a permis d'avoir en notre possession un excellent volume contenant un grand nombre des pièces originales utilisées par Liszt pour son *Ungarischer Romanzero: Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből*

(«Danses de recrutement hongroises du comté de Veszprém»), réédité en 1994 à partir d'éditions du début du XIX^e siècle. L'on peut voir que Liszt modifie souvent des détails de certaines mélodies originales, allant parfois jusqu'à ne même pas en suivre les structures.

Le manuscrit de Liszt consiste en dix-huit pièces, quelquefois écrites en toutes notes, bien qu'il n'y ait presque pas d'indications de tempo, de phrasé, de doigté, d'usage de la pédale, de dynamique, ni quelque autre indication de toucher. Liszt précisa au moins le titre, même s'il ajouta «(?)», peut-être insatisfait de recourir à un terme espagnol pour décrire des mélodies hongroises. Quoi qu'il en soit, le titre **Ungarischer Romanzero** signifie simplement «recueil de mélodies hongroises». Nombre d'entre elles sont complètes, en ce sens qu'un peu d'imagination en termes de tempo et de style suffit pour les jouer telles quelles. Certaines contiennent des notes écrites par Liszt pour se rappeler comment poursuivre, et quantité de ces figurations et reprises variées peuvent être avancées sans grande crainte de licence excessive. Plusieurs, malheureusement, sont fort peu différentes de la mélodie de base et insinuent seulement le schéma d'accompagnement désiré; mais nous avons jugé préférable de réaliser quelques ajouts discrets, afin de rendre l'ensemble interprétable, plutôt que d'éliminer certaines pièces. Les remarques suivantes expliquent l'étendue de ces reconstructions conjecturales.

La **n°1** repose sur un thème et un trio d'Antal Csermák, connus grâce à une publication de 1826. La première section est interprétable telle quelle, et l'autre lecture lisztienne dans la première mesure est jouée dans la reprise *da capo*. La section en trio, que Liszt marque *Friska*, n'est pas complètement achevée: la seconde de ses deux sections de huit mesures répétées est suivie d'un «etc.», et la pièce est alors close par une autre reprise des huit premières mesures du trio. La **n°2** est intitulée «Csermák», mais l'on n'a pas retrouvé l'origine de son thème. La noble version de Liszt est tout à fait complète. Quant à la **n°3**, elle aussi complète, elle repose sur deux mélodies, l'une de Janós Bihari, l'autre d'origine inconnue.

La **n°4** est fondée sur un arrangement que Csermák fit d'un air traditionnel. Bien que semblant d'abord inachevée, la version de Liszt regorge d'instructions à lui-même sur la manière de varier les reprises de chaque passage; passé la première énonciation de huit mesures, le compositeur ne donne qu'une mesure de sa reprise, avec l'indication *da capo con 8tavi e ornamenti* – facile à réaliser. S'ensuit une esquisse de deux mesures de la

seconde section – en fa majeur, marquée «etc.» –, puis le même thème écrit en toutes notes, en ré mineur. Une note en fin de page, à *changer nach E Pedale Dominante*, fait référence à une autre variation du matériau initial esquissé sur la page gauche d'en face, également marquée «etc.» – de nouveau aisément étendue à huit mesures, avant le trio en ré majeur. Une autre suggestion de Liszt – *all 8ttava (?)* – est adoptée dans la reprise du trio.

La **n°5**, fondée sur un thème de Gábor Mátray, est une petite mélodie alerte, complète pour peu que l'on interprète l'indication sténographiée dans la marge inférieure, sur la première page, qui invite à réaliser une répétition. Il en va de même pour la **n°6**, où Liszt donne le nom de la mélodie, *Primatialis nota* («Mélodie pour la nomination du prince-primat»), ainsi que celui de son compositeur, Bihari. La **n°7** s'ouvre sur le *Butsuzó Lassú Magyar* («Lente mélodie d'adieu hongroise») de Csermák, mais se poursuit avec un matériau non identifié. L'ensemble est écrit en toutes notes, excepté une indication sténographiée relative à une reprise transposée de quatre mesures.

Les fins limiers lisztien reconnaîtront dans la mélodie de Bihari – *Hatvágás-Werbetanz* («Danse de recrutement de Hatvágás») – de la **n°8** l'une des deux danses arrangées par le compositeur dans son enfance (parfois connues sous le nom de *Zum Andenken*; cf. volume 26 de la présente série). Elle est ici développée de manière plutôt rhapsodique et est complète – nonobstant un manuscrit désordonné et un ou deux accords de la main gauche manquants –, tout comme la **n°9**, où Liszt n'utilise pas, cependant, la section en trio de la mélodie de Csermák.

La **n°10** est une rapsodie miniature, dotée de sections lente et rapide typiques: la première repose sur *Kornéliához* («Pour Kornelia») de Béni Egressy, et la seconde (marquée *Allegro guerriero*) sur un thème non identifié. Malgré l'usage de force sténographie, cette pièce est achevée, qui se termine par une très joviale coda dérivée (n'en déplaise à M. Papp, qui ne voit pas de lien) de l'*Allegro*. La **n°11**, la plus volumineuse du corpus, est, elle aussi, une rapsodie à deux parties. La première repose sur la *Makó Csárdás* figurant dans un arrangement publié par János Travnyik. La section rapide est fondée sur plusieurs thèmes, la plupart d'origine inconnue. Le premier sera d'emblée identifié comme la mélodie utilisée par Brahms dans sa *Danse hongroise n°9*; le deuxième est, quant à lui, un air de danse de Kálló.

La *Friska* constitutive de la **n°12** est un pot-pourri de mélodies de danse (d'origine inconnue) si attrayant qu'il faut nous pardonner la chirurgie mineure à laquelle nous avons procédé pour rendre la pièce complète et jouable: la note de Liszt – *etc. Durchführung* – survient à un moment où il répète un thème en transposition, de sorte que l'énonciation de huit mesures peut être achevée. Un petit thème de huit mesures écrit séparément à la fin du morceau est ensuite incorporé et repris à l'octave supérieure; quant à la coda, elle consiste en une brève répétition du matériau précédemment entendu, avec l'ajout de trois accords conclusifs.

Les pièces restantes sont, hormis la seizième, sous une forme plutôt esquissée, bien que la majorité présentent la séquence de mélodie et de variations écrite en toutes notes. Mais l'accompagnement est souvent inexistant, ou seulement insinué en sténographie. La **n°13** n'est travaillée que dans les huit mesures d'ouverture, marquées *Bevezetés* («Introduction»); les huit mesures suivantes requièrent d'être élaborées sur une série d'harmonies esquissée. La section rapide ne contient que sept mesures, sans la moindre suggestion d'accompagnement, mais la main droite est plus ou moins complètement indiquée. Les thèmes sont non identifiés.

La **n°14** repose sur *Vágy Pannónia felé* («Envie de Pannonia») de Janós Lavotta. Liszt ne donne un accompagnement écrit en toutes notes que de temps en temps – et pas du tout dans la section conclusive. Liszt a marqué la **n°15** Bihari mais Géza Papp a montré que son thème est en réalité de Márk Rózsavölgyi. Le trio est une mélodie de Csermák. Liszt n'indique que quelques notes de basse dans la première section, mais assez de figuration dans la seconde. La **n°16** est attribuée à József Zomb, mais sa source demeure inconnue. Liszt s'est écrit une note – (*oder 6?*) – insinuant un possible changement dans le schéma rythmique d'ouverture: six doubles croches et deux croches dans chaque mesure au lieu des quatre doubles croches et deux croches du schéma initial. Les sextolets sont adoptés tout au long de la présente exécution. Curieusement, à la fin de cette pièce, Liszt réécrit l'ouverture de la n°4, en terminant par «*etc.*» – peut-être songeait-il à relier ces deux pièces (une possibilité aisément explorée avec un lecteur de CD).

La **n°17** débute sur un thème de Bihari et se poursuit sur un thème de Jancsi Polturás Lóczi. Liszt fournit une large part de l'accompagnement et donne d'autres instructions pour ajouter des sixtes et jouer avec les mains à l'unisson. Autrement, l'accompagnement

requiert d'être étoffé. La minuscule romance n°18 recèle une étrange qualité d'adieu. La mélodie, attribuée à Ignác Ruzitska, pourrait ne même pas être originellement hongroise – sa mélodie chantée à $\frac{6}{8}$, contre un accompagnement à $\frac{2}{4}$, étant tout à fait atypique. L'accompagnement nécessite un très léger achèvement.

En 1954, la Liszt Society publia (en association avec Schott and Co.) *Two Pieces in the Hungarian Style (Deux pièces dans le style hongrois)*, d'après un manuscrit de Weimar, sans titre. Cette édition présente les deux pièces inachevées dans l'ordre inverse du manuscrit et accole à la pièce en si bémol mineur une «fin de concert de Louis Kentner» plutôt rhapsodique. Avec tout le respect dû à la Liszt Society, et avec une admiration intacte pour le merveilleux talent artistique de M. Kentner, nous avons décidé de restaurer ici l'ordre originel des pièces, de leur associer un titre mieux en phase avec leurs caractère et époque (elles furent composées vers 1840 et sont donc grosso modo contemporaines de la *Marche héroïque dans le genre hongrois (Heroischer Marsch im ungarischen Styl)*, œuvre imposante avec laquelle elles présentent une parenté musicale évidente) et de leur fournir des conclusions à même de maintenir le style et la dignité de la musique. La première des **Deux marches dans le genre hongrois** – une majestueuse marche lente en ré mineur, toute d'ornementations hongroises – s'interrompt à la mesure 54 et comporte plusieurs changements d'avis quant à la composition du dernier épisode. Il semble assez clair que le thème original doit revenir pour une troisième énonciation, variée et ornementée de manière plus fleurie que la deuxième. À cette fin, le présent auteur a achevé l'œuvre en l'assortissant de vingt et une mesures supplémentaires. Le manuscrit de la pièce en si bémol mineur ne contient pas non plus de direction de tempo, de dynamique ou d'autres indications d'exécution. Mais on peut raisonnablement conclure à une autre marche noble, pleine de traits picturaux hongrois. Cette marche est quasi achevée – toute la structure de reprise variée de la marche et de la section en trio, avec la coda, est presque entièrement finie –, et seules cinq mesures furent ajoutées pour la terminer.

LESLE HOWARD ©1998

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement. Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Ungarische Lieder

IN DEN MEISTEN LISZT-VERZEICHNISSEN fehlt ein bedeutendes, unveröffentlichtes Manuskript, das im Richard-Wagner-Museum in Bayreuth zu finden ist: eine Ausgabe ungarischer Tanzmelodien, die mit unterschiedlichen Graden der Harmonisierung, Ausdehnung und Ausführung für Klavier bearbeitet wurden. Die Stücke basieren auf der Musik verschiedener bekannter und unbekannter Komponisten der ungarischen Unterhaltungsmusik, die zum Standardrepertoire der damaligen Tanzkapellen zählten. Der erste Abschnitt dieser Ausgabe ist in der Handschrift Liszts, der übrige Teil in der von Ede Reményi, der seinen, mit Weimar, 22. Juni 1853 datierten Teil des Werkes Liszt widmete – und, wie anzunehmen ist, dem Anteil Liszts an dieser Ausgabe ein *terminus ad quem* verleiht. (Géza Papp konnte herausfinden, daß Liszt Anfang 1853 beabsichtigte, seine Sammlung traditioneller ungarischer Melodien zu erweitern, und daß Bülow daraufhin weitere Stücke aus István Fáy's Sammlung für ihn erwarb.)

Musik dieser Kategorie hatte Liszt bereits als materielle Grundlage für seine zuletzt veröffentlichten *Ungarischen Rhapsodien* Nrn. 1-15 gedient. Dabei ist besonders der Aspekt, daß er noch mehr in derselben Art schaffen wollte, wenn auch in kleinerem Maßstab, von besonderem Interesse. Leider haben wir keine Informationen über die näheren Umstände bei der Komposition dieses Werkes oder seine beabsichtigte Bestimmung – Liszt scheint sie wohl vollständig aufgegeben zu haben, einmal abgesehen davon, daß er bei seinem Oratorium *Die Legende von der heiligen Elisabeth* eine der Melodien des Reményi-Abschnittes verwendete. Als Verfasser dieser Zeilen erfuhr ich von der Existenz dieser Sammlung durch einen wunderbaren Beitrag mit dem Titel *Unbekannte 'Verbunkos'-Transkriptionen von Ferenc Liszt – 'Ungarischer Romanzero'* von Géza Papp (in der *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29, 1987). Ihm sei unser Dank erwiesen für eine Vielzahl von Informationen, die hier im Anschluß zu finden sind. Imre Mezó von Editio Musica Budapest stellte freundlicherweise eine Photokopie des Liszt-Abschnittes im Manuskript zur Verfügung. Das vollständige Werk konnte man im Richard-Wagner-Museum einsehen, wobei unser Dank an Gudrun Föttinger geht für die darauf folgende großzügige Leihgabe eines Exemplars des gesamten Manuskriptes. Und dank der unermüdlichen Mária Eckhardt (die Géza Papp ebenfalls bei den Nachforschungen unterstützte) konnte ich in Besitz einer hervorragenden Ausgabe mit

einer beträchtlichen Anzahl an Originalstücken kommen, die Liszt für das *Ungarische Romanzero: Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* ('Ungarische Werbetänze der Region Veszprém') verwendete, das 1994 anhand von Editionen aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert neu aufgelegt wurde. Bei einigen seiner Originalmelodien veränderte Liszt häufig irgendwelche Details; und oft folgte er dabei nicht einmal der ursprünglichen Struktur.

Liszs Manuskript umfaßt achtzehn Stücke, wovon einige vollständig ausgearbeitet sind, wenn es auch kaum Angaben zu Tempo, Phrasierung, Fingersatz, Pedalführung, Dynamik und dergleichen gibt. Zumindest der Titel stammt von Liszt selbst, wenn er auch in Klammern ein Fragezeichen daneben setzte, vielleicht weil er nicht ganz mit einem spanischen Titel zur Beschreibung ungarischer Melodien zufrieden war. Der Titel **Ungarischer Romanzero** steht lediglich für eine 'Sammlung ungarischer Lieder'. Viele der Stücke sind insofern vollständig, daß sie – mit etwas Phantasie hinsichtlich Tempo und Stil – frei vom Notenblatt weg gespielt werden können. Einige enthalten Hinweise für Liszt, die ihn an die Verfahrensweise erinnern soll. Viele dieser fortlaufenden Figurierungen und variierten Reprisen können angeführt werden, ohne dabei einen zu großen und unangemessenen Freiraum befürchten zu müssen. Leider bieten einige – abgesehen von der Grundmelodie und einem Hauch des beabsichtigten Begleithrytmus – sehr wenig, doch deshalb erachtete man es als sinnvoll, das Werk – um es überhaupt erst aufführen zu können – mit einigen diskreten Änderungen zu versehen, anstelle eine Reihe von Entscheidungen über das Streichen gewisser Teile treffen zu müssen. In den folgenden Anmerkungen wird das Ausmaß mutmaßlicher Rekonstruktionen verdeutlicht.

Nr. 1 basiert auf einem 1826 veröffentlichten Thema und Trio von Antal Csermák. Der erste Abschnitt kann in der vorhandenen Form gespielt werden, wobei Liszts Interpretation des ersten Taktes mit *da capo*-Wiederholungszeichen gespielt wird. Der Trioabschnitt, den Liszt mit *Friska* kennzeichnete, ist nicht ganz komplett: auf den zweiten der beiden wiederholten Abschnitte mit acht Takten folgt der Vermerk 'etc.'; das Stück wird an dieser Stelle mit einer weiteren Reprise der ersten acht Takte des Trios abgerundet. **Nr. 2** trägt den Titel 'Csermák'; der Ursprung des Themas konnte nicht ermittelt werden. Liszts prächtige

Bearbeitung hiervon ist relativ vollständig. **Nr. 3**, das ebenfalls komplett ist, basiert auf zwei Melodien, wovon die erste von Janós Bihari stammt und die zweite unbekannter Herkunft ist.

Nr. 4 liegt eine Csermák-Bearbeitung einer traditionellen Melodie zugrunde. Die Liszt-Version mag auf den ersten Blick unvollendet erscheinen, doch steckt sie voller Instruktionen, die er zur Variation der Reprisen in den einzelnen Passagen an sich selbst richtete. Nach der ersten Acht-Takt-Exposition gibt er lediglich einem Takt seiner Reprise den Hinweis *da capo con 8ttavi e ornamenti*. Mit zwei Takten folgt eine kurze Skizzierung des zweiten Abschnittes – in F-Dur, mit dem Vermerk ‘etc.’ – doch daraufhin erscheint das gleiche Thema vollständig ausgearbeitet in d-Moll. Der am Ende der Seite zu findende Hinweis *à changer nach E Pedale Dominante* bezieht sich auf eine weitere Variation des auf der gegenüberliegenden linken Seite skizzierten Eröffnungsmaterials und ist ebenfalls mit ‘etc.’ gekennzeichnet. Diese Variation ist auch hier wieder ohne Schwierigkeiten auf acht Takte ausgedehnt, auf die ein Trio in D-Dur folgt. Eine weitere Anmerkung ‘in eigener Sache’ – *all 8ttava (?)* – finden wir in der Reprise des Trios.

Nr. 5, das auf einer erfrischend-kleinen Melodie von Gábor Mátray basiert, ist, wenn man die Notiz am unteren Rand der ersten Seite in Kurzschrift als Anweisung für eine Wiederholung deutet, ebenso vollständig. Das gleiche gilt auch für die **Nr. 6**, bei der Liszt der Melodie mit *Primalialis nota* (‘Melodie zur Amtseinführung des Prinz-Primas’) sogar einen Titel gibt und den Namen des ursprünglichen Komponisten Bihari erwähnt. **Nr. 7** beginnt mit *Butsuzó Lassú Magyar* (‘Langsame ungarische Abschiedsmelodie’) von Csermák, setzt allerdings mit unbekanntem Material fort. Das Stück ist, abgesehen von einer Anweisung in Kurzschrift zu einer transponierten Wiederholung von vier Takten, komplett ausgeschrieben.

Wahre Liszt-Kenner können in der Bihari-Melodie *Hatvágás-Werbetanz* der **Nr. 8** einen der beiden bereits im Knabenalter bearbeiteten Tänze erkennen (die gelegentlich auch unter dem Titel *Zum Andenken* bekannt sind; siehe Vol. 26 dieser Serie). Hier tritt sie eher in der ausgedehnten Form einer Rhapsodie in Erscheinung und, wenn auch das Manuskript etwas ungenau ist und ein oder zwei Akkorde der linken Hand fehlen, so ist das Stück doch insgesamt vollständig. **Nr. 9** ist ebenso abgeschlossen, obwohl Liszt nicht den Trioabschnitt dieser Melodie von Csermák verwendet.

Nr. 10 ist eine Rhapsodie in Miniaturformat mit charakteristischen langsamen und schnellen Abschnitten. Der erste hiervon basiert auf Beni Egressys Werk *Kornéliához* ('Für Kornelia'), und der zweite – mit *Allegro guerriero* gekennzeichnet – auf einer unbekannt Melodie. Es kommt zwar einiges in Kurzschrift zum Einsatz, das Stück aber ist abgeschlossen und endet mit einer äußerst vergnügten Koda, die ihren Ursprung im *Allegro* hat (Papp sieht dabei aber keinen Zusammenhang). **Nr. 11** ist das umfangreichste Stück dieser Zusammenstellung und ist auf ähnliche Weise als zweiteilige Rhapsodie arrangiert. Dem ersten Teil liegt die von János Travnyik veröffentlichte Bearbeitung der *Makó Csárdás* zugrunde. Der schnelle Abschnitt basiert auf einer Reihe von Themen, deren Ursprung zumeist unbekannt ist. Das erste dieser Themen ist umgehend als die von Brahms bei seinem *Ungarischen Tanz No. 9* verwendete Melodie zu erkennen. Beim zweiten handelt es sich um eine Tanzmelodie von Kálló.

Die *Friska*, aus dem die **Nr. 12** besteht, ist ein so attraktives Potpourri aus Tanzmelodien (unbekannten Ursprungs), daß man über die kleinen Ausbesserungen hinwegsehen muß, die notwendig waren, um das Stück zu vollenden und spielbar zu machen. Eine Anmerkung Liszts – *etc. Durchführung* – erscheint an einer Stelle, an der er ein Thema in Transponierung wiederholt, um die acht Takte umfassende Exposition abschließen zu können. Danach wird ein kurzes, gesondert komponiertes Thema mit acht Takten integriert, das eine Oktave höher wiederholt wird. Die Koda kommt durch eine knappe Wiederholung von bereits gehörtem Material und zusätzlich drei Schlußakkorden zum Einsatz.

Die übrigen Stücke befinden sich, mit Ausnahme der sechzehnten Nummer, eher in einer Rohfassung, wenn auch die meisten hinsichtlich Melodienabfolge und Variationen als vollständig ausgearbeitet betrachtet werden können. Die Begleitung wurde oft vollständig ausgelassen oder es finden sich lediglich Andeutungen darauf in Kurzschrift. **Nr. 13** ist nur in den ersten acht Takten vollständig ausgearbeitet und mit *Bevezetés* ('Einführung') gekennzeichnet; die folgenden acht Takte bedürfen einer näheren Ausführung über eine Reihe ausgedehnter Harmonien. An Stellen, an denen eine Begleitung angegeben ist, umfaßt der schnelle Abschnitt lediglich sieben Takte; die rechte Hand ist aber mehr oder weniger vollständig angegeben. Die Herkunft der Themen selbst ist unbekannt.

Nr. 14 basiert auf *Vágy Pannónia felé* ('Sehnsucht nach Pannonia') von Janós Lavotta. Lediglich von Zeit zu Zeit präsentiert Liszt eine komplett ausgearbeitete Begleitung – im Schlußabschnitt verwendet er überhaupt keine. **Nr. 15** wurde von Liszt mit Bihari angegeben, doch Géza Papp konnte nachweisen, daß dieses Thema eigentlich von Márk Rózsavölgyi stammt. Beim Trio handelt es sich um eine Melodie von Csermák. Im ersten Abschnitt gibt Liszt lediglich ein paar Baßnoten an, im zweiten ziemlich viel Figurierung. **Nr. 16** wird József Zomb zugeschrieben, sein Ursprung bleibt uns allerdings verborgen. Liszt fügte eine eigene Notiz hinzu – (*oder 6?*) – und erwägt einen möglichen Rhythmuswechsel von bisher vier Sechzehntelnoten und zwei Achtelnoten pro Takt auf sechs Sechzehntel – und zwei Achtelnoten. Die Sextolen werden das gesamte Stück hindurch übernommen. Am Ende dieser Nummer wiederholt Liszt merkwürdigerweise die Anfangssequenz der Nummer vier und schließt ab mit 'etc.', womit er womöglich eine Verknüpfung dieser beiden Nummern in Erwägung zog (eine Möglichkeit, die sich mühelos mit einem CD-Spieler erforschen läßt).

Nr. 17 beginnt mit einem Thema aus der Feder Biharis und wird fortgesetzt mit einer Melodie von Jancsi Polturás Lóczi. Liszt liefert eine Menge des Begleitmaterials und gibt weitere Instruktionen zur Integration von Sexten und dem Spiel in beidhändigem Einklang. Ansonsten verlangt die Begleitung nach Ausfüllung. Die kleine Romanze **Nr. 18** verstrahlt eine sonderbare Abschiedsstimmung. Die Melodie schreibt man Bihari zu, doch könnte sie auch von Ignác Ruzitska stammen oder eventuell gar nicht ungarischen Ursprungs sein – denn das Nebeneinander ihrer munteren Melodie im $6/8$ -Takt und einer Begleitung im $2/4$ -Takt ist hierfür ziemlich untypisch. Einige kleinere Vervollständigungen des Begleitarrangements sind notwendig.

Im Jahre 1954 veröffentlichte die Liszt-Gesellschaft (in Verbund mit Schott & Co.) *Two Pieces in the Hungarian Style (Zwei Stücke im ungarischen Stil)* aus einem unbetitelten Manuskript in Weimar. Bei dieser Edition erscheinen die beiden unvollendeten Stücke in umgedrehter Reihenfolge zum Manuskript. Das Stück in b-Moll erhält dabei einen eher rhapsodischen 'Konzertschluß nach Louis Kentner'. Mit allem Respekt an die Liszt-Gesellschaft und mit unverminderter Bewunderung der wunderbaren Kunst Kentners, entschloß man sich, die ursprüngliche Reihenfolge der Stücke an dieser Stelle wiederherzustellen, und einen Titel hinzuzufügen, der ihrem Charakter und ihrer Zeit

näherkommt. Beide wurden etwa um 1840 komponiert und stammen daher etwa aus der selben Epoche wie der *Marche héroïque dans le genre hongrois* (*Heroischer Marsch im ungarischen Stil*) und weisen eindeutige Parallelen zu diesem imposanten Werk auf. Des weiteren galt es, einen Abschluß zu finden, der den Stil und die Würde der noch vorhandenen Musik beibehält. Der erste der **Deux marches dans le genre hongrois** – ein würdevoller, langsamer Marsch in d-Moll, voller ungarischer Ausschmückungen – löst sich im 54. Takt und weist in der Komposition der letzten Episode einige Gemütsänderungen auf. Dabei erscheint es ganz selbstverständlich, daß das ursprüngliche Thema zu seiner dritten Exposition zurückkehren muß, und das mit kräftigeren Variationen und Ausschmückungen als bei seinem zweiten Auftreten. Zum Abschluß des Werkes konnte ich am Ende weitere einundzwanzig Takte hinzufügen. Das Manuskript des b-Moll-Stückes enthält, wie auch das seines Begleitwerkes, keine Tempoangaben, dynamische Akzente oder sonstige Angaben zur Ausführung. Die Vermutung liegt nahe, daß es sich auch hier um einen wackeren Marsch handelt, der voller ungarischer Symbolik steckt. Dieser Marsch ist nahezu perfekt – seine gesamte Struktur unterschiedlicher Reprisen der Marsch – und Trioabschnitte, mit Koda, ist fast völlig vollendet – so daß zum Abschluß des Stückes lediglich fünf Takte hinzugefügt werden mußten.

LESLIE HOWARD ©1998
Übersetzung MICHAEL STOFFL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd. PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis.

También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en <http://www.hyperion-records.co.uk>

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 52

Ungarischer Romanzero

S241a (1853)

1	No 1 in F minor	[2'46]	10	No 10 in G minor	[4'05]
2	No 2 in A minor	[3'36]	11	No 11 in F major	[6'33]
3	No 3 in A minor	[1'22]	12	No 12 in C major	[2'44]
4	No 4 in A minor	[3'18]	13	No 13 in F sharp minor	[4'07]
5	No 5 in D minor	[1'53]	14	No 14 in D major	[3'34]
6	No 6 in A major	[3'28]	15	No 15 in D major	[2'37]
7	No 7 in A major	[3'47]	16	No 16 in C major	[2'38]
8	No 8 in D minor	[4'26]	17	No 17 in A major	[3'37]
9	No 9 in A major	[2'19]	18	No 18 in A major	[1'47]

Deux marches dans le genre hongrois S693 (c1840?)

19	No 1 in D minor	[5'55]	20	No 2 in B flat minor	[10'52]
----	-----------------	--------	----	----------------------	---------

All works prepared (and completed where necessary)
from Liszt's unpublished manuscripts by Leslie Howard
All first recordings

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 26 October 1995 (19 20) and 17, 18 December 1997

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Post-production Assistant MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ (19 20), NIGEL POLMEAR

Cover Design TERRY SHANNON

Booklet Editor NICK FLOWER

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front illustration: *The Arrival of the Bride* (1856) by Miklos Barabas (1810-1898)
Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, Hungary / The Bridgeman Art Library, London

Liszt *Rapsodie espagnole*
and other pieces on Spanish themes

LESLIE HOWARD

hyperion



MUSICAL HISPANOPHILIA ought by now to have been the burden of what Sherlock Holmes would have referred to as ‘a small monograph on the subject’: like the vogue for chinoiserie in interior decoration, the imitation of all things Spanish was staple fare for many decades in the nineteenth century, and music with a Spanish flavour eventually became a good deal more popular than any truly Spanish art- or folk-music, *vide* the present recital, and famous offerings by Bizet, Rimsky-Korsakov, Moszkowski, Chabrier, Glinka and Lalo, to name a few at random.

Liszt toured Spain and Portugal for six months from October 1844, and it was certainly on this trip that he became acquainted at first hand with some of the melodies he was to incorporate into various piano pieces, although, like so much of his music, none of them seems ever to have been performed by him in public. Liszt never visited this part of the world again but maintained contacts through his music and his Iberian students for the rest of his life.

The manuscript of the **Grand Concert Fantasy upon Spanish Themes** is dated ‘Lisbonne, 2 Février, [18]45’, but the work was not published until after Liszt’s death. It appeared in 1887, with a dedication to Liszt’s first biographer, Lina Ramann. We do not know why Liszt kept this piece to himself for so many years, but he must have thought about it quite late in life to apply the dedication. The later *Spanish Rhapsody* shares one theme with the piece, and an unfinished manuscript in Weimar also contains some material in common. The present enormous piece is based upon three melodies: a *fandango*, which is heard in an opening flamboyant fantasy, and will be recognized immediately by anyone who recollects the third act of Mozart’s *Figaro*; the *Jota aragonesa*, encountered in a number of famous musical homages to Spain and here treated in a slow and rhapsodic manner; and a *cachuca*,

which first appears as a subsidiary melody to the *jota*, and then returns—after further development of the *fandango*—as a section in its own right and at the proper tempo, now with fragments of the *jota* which eventually gains supremacy in the coda.

La romanesca is a Spanish dance melody which used to be strangely ascribed to Italy in various Liszt catalogues. Liszt published his first elaboration of it as a ‘fameux air de danse du seizième siècle’ in 1840. Unusually for Liszt in a secular composition, it is laid out in $\frac{3}{4}$ (with a little $\frac{3}{8}$ in the introduction), and the first statement of the melody is presented by the left hand alone. The only secondary material is a repeated foot-stamping gesture on a C major chord with trills in both hands; otherwise the theme is subjected to ornamental variation. It is of no small interest to compare this version with the later one, published in 1852 as a ‘nouvelle édition entièrement revue et corrigée par l’auteur’ (how often Liszt used that expression for his second thoughts!), where the note-values—but also the tempo—are halved, the whole thing is more nostalgically viewed, and the coda is largely recomposed.

The **Spanish Rhapsody** has become one of Liszt’s best-known compositions, although it took some while to establish itself in the repertoire. Liszt told Lina Ramann that he had written the piece in recollection of his Spanish tour whilst in Rome in about 1863. The work was published in 1867—subtitled *Folies d’Espagne et Jota aragonesa*. Later it was often found published alongside the first fifteen Hungarian Rhapsodies, which might have helped its popularity but contributes nothing towards understanding it. The work is a great deal less rhapsodic than its Hungarian cousins, and needs a certain elegant detachment in performance. Its nature is rather staid and noble—even the coda is marked ‘non troppo allegro’—and the opening flourishes, however dramatic, recall the sound-world of the recently-composed *Légende: St*

François d'Assise—La prédication aux oiseaux. Then the ensuing variations on *La folia* form a passacaglia in C sharp minor. The last variation slips gently into D major for the delicate presentation of the *jota*, mostly in the upper register of the piano. One further theme, also heard as part of the *jota* in the Grand Fantasy provides the opportunity for a further change of key, and F major, A flat major, E major and E flat major all vie for attention before the dominant of D major is finally established for a grand reprise of the *jota*, finally covering the whole keyboard, and marked *fff*. Brief excursions and a short cadenza in thirds finally lead to the recall of *La folia*, now in D major, for the conclusion.

Liszt may well have met Mariano Soriano Fuertes y Piqueras (1817–1880) in Córdoba in 1844, but he has left us no clue as to the provenance of the **Feuille morte**, which may come from a zarzuela. (The title is probably Liszt's.) Liszt's piece was published around 1845 (with a double 'r' in the Spaniard's name on the title page) and

promptly disappeared from view—the only reprint since seems to be that made by the Liszt Society in its 1989 Journal. Liszt's piece is typical of his imaginative paraphrases upon a single song or aria. The three themes are punctuated by a questioning refrain, and the whole is then varied with a coda which recalls the sombre introduction.

Manuel García (1775–1832) was a very successful composer of zarzuelas and the fifth number of his one-act piece *El poeta calculista* of 1804 is entitled 'Yo que soy contrabandista'. Liszt settled for 'El contrabandista' ('The smuggler') in his hair-raising paraphrase of it—the **Rondeau fantastique**—and so may we. Liszt's piece was published in 1837, with a dedication to George Sand, as his Opus 5 No 3—the companion pieces being the *Clochette-Fantaisie* and the *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses*. It remains one of the most impressive works of his early maturity, and its current neglect—difficulties notwithstanding—is a testimony to the want of a spirit of enquiry in many of today's pianists.

LESLIE HOWARD © 1997

Recorded on 7–9 August 1996

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editing and Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN

Front Design TERRY SHANNON

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVII

Front illustration: *La Gloria* by John Phillip (1817–1867)

National Gallery of Scotland

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue



LESLIE HOWARD

© Jason P Tailby

LESLIE *Howard*

Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast repertoire of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Glazunov, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt—a project which was completed in a total of ninety-five compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Other recordings for Hyperion include the Tchaikovsky Sonatas (CDH55215), and a double-disc set of music by

Anton Rubinstein (CDD22007). Other important recordings include *Ungarischer Romanzero*, a disc entirely of unpublished music by Liszt (CDA67235); a pair of two-disc sets containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher (CDA67401/2 and CDA67403/4); and a bargain-price two-disc set, 'The Essential Liszt', presenting highlights from the series (LISZT1).

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for more than thirty years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

For further information visit Leslie Howard's website:
www.lesliehowardpianist.com

LISZT *Rapsodie espagnole* et autres pièces sur des thèmes espagnols

IL AURAIT FALLU consacrer à l'hispanophilie musicale ce que Sherlock Holmes aurait appelé « une petite monographie sur le sujet » car, à l'instar de la vogue des chinoïseries dans la décoration intérieure, l'imitation de toutes les choses espagnoles fit partie intégrante du XIX^e siècle pendant des décennies, et la musique à caractère hispanisant finit par devenir beaucoup plus précisée que toute musique véritablement espagnole—qu'elle fût savante ou populaire, comme l'attestent le présent récital et quantité de pièces de Bizet, Rimski-Korsakov, Moszkowski, Chabrier, Glinka et Lalo, pour ne citer que ces quelques compositeurs au hasard.

À partir d'octobre 1844, Liszt effectua une tournée de six mois en Espagne et au Portugal, et ce fut sans aucun doute lors de ce voyage qu'il découvrit de première main certaines des mélodies qu'il allait incorporer dans diverses pièces pour piano, même s'il ne semble jamais en avoir interprété une seule en public—comme nombre de ses œuvres, d'ailleurs. Liszt ne retourna jamais dans cette partie du monde, mais sa musique et ses étudiants ibériques lui permirent d'y préserver des contacts pour le reste de ses jours.

Le manuscrit de la **Grande fantaisie de concert sur des thèmes espagnols** porte la mention « Lisbonne, 2 Février [18]45 », mais l'œuvre ne fut publiée qu'après la mort de Liszt, en 1887, avec une dédicace à Lina Ramann, sa première biographe. Nous ignorons pourquoi Liszt garda si longtemps cette pièce pour lui, mais il dut y penser tout à la fin de sa vie, pour apposer la dédicace. La *Rapsodie espagnole*, plus tardive, partage un thème avec ce morceau, tandis qu'un manuscrit inachevé de Weimar présente, lui aussi, quelque matériau commun. La Grande fantaisie, énorme, repose sur trois mélodies : un *fandango*, qui est entendu dans une fantaisie initiale flamboyante, et sera immédiatement reconnu par quicon-

que se remémore le troisième acte du *Figaro* de Mozart ; la *Jota aragonesa*, rencontrée dans un certain nombre de célèbres hommages musicaux à l'Espagne, et traitée ici de manière lente, rhapsodique ; et une *cachuca*, qui apparaît pour la première fois sous forme de mélodie subsidiaire à la *jota*, avant de revenir—après un développement ultérieur du *fandango*—comme une section à part entière, au tempo propre, désormais avec des fragments de la *jota*, qui finit par avoir la suprématie dans la coda.

La **romanesca** est une mélodie de danse espagnole, étrangement attribuée à l'Italie dans plusieurs catalogues du compositeur. Liszt en publia la première élaboration en 1840, sous l'appellation « fameux air de danse du seizième siècle ». Fait rare pour une composition profane lisztienne, cette pièce est conçue à $\frac{4}{4}$ (avec un petit $\frac{3}{4}$ dans l'introduction) et la première énonciation de la mélodie est présentée par la main gauche seule. L'unique matériau secondaire est un tapement de pieds répété sur un accord en ut majeur, avec des trilles dans les deux mains ; autrement, le thème est soumis à une variation ornementale. Il est fort intéressant de comparer cette version à celle parue en 1852 sous le titre « nouvelle édition entièrement revue et corrigée par l'auteur » (une expression que Liszt appliqua ô combien souvent à ses nouvelles versions !), où les valeurs des notes—mais aussi du tempo—sont réduites de moitié, avec un traitement plus nostalgique et une coda largement recomposée.

La **Rapsodie espagnole** est devenue une des compositions les plus célèbres de Liszt, bien qu'il lui fallût un certain temps pour s'établir dans le répertoire. Liszt déclara à Lina Ramann qu'il l'avait écrite en souvenir de sa tournée espagnole, lors d'un séjour à Rome, vers 1863. L'œuvre parut en 1867, avec le sous-titre *Folies d'Espagne et Jota aragonesa*. Par la suite, elle fut souvent publiée aux côtés des quinze premières Rhapsodies hongroises,

ce qui a pu aider à sa popularité, mais nullement à sa compréhension. Beaucoup moins rhapsodique que ses cousines hongroises, elle requiert un certain détachement élégant dans l'exécution. Et les fioritures initiales, quoique dramatiques, de cette pièce de nature plutôt affectée, noble—même la coda est marquée « non troppo allegro »—, rappellent l'univers sonore de *Légende: St François d'Assise—La prédication aux oiseaux*, de composition légèrement antérieure. Puis, les variations suivantes sur *La folia* forment une passacaille en ut dièse mineur. Quant à la dernière variation, elle glisse doucement vers le ré majeur pour la délicate présentation de la *jota*, essentiellement dans le registre supérieur du piano. Un autre thème, qui fait également partie de la *jota* de la Grande fantaisie, fournit l'opportunité d'un autre changement de tonalité, et fa majeur, la bémol majeur, mi majeur et mi bémol majeur rivalisent tous pour attirer l'attention, avant que la dominante de ré majeur soit finalement établie pour une grandiose reprise de la *jota*, marquée *fff* et couvrant l'ensemble du clavier. De brèves digressions et une courte cadence en tierces conduisent au rappel de *La folia*, désormais en ré majeur, pour la conclusion.

Liszt a fort bien pu rencontrer Mariano Soriano Fuertes y Piqueras (1817–1880) à Córdoba, en 1844, mais il ne nous a laissé aucun indice quant à la provenance de la **Feuille morte**, peut-être née d'une zarzuela. (Le titre est

probablement de Liszt.) La pièce de Liszt fut publiée aux environs de 1845 (avec deux « r » dans le nom de l'Espagnol, sur la page de titre) avant d'être rapidement perdue de vue—la seule réimpression depuis semble avoir été celle de la Liszt Society, dans son Journal de 1989. Cette œuvre est typique des paraphrases imaginatives de Liszt sur une chanson ou une aria unique. Les trois thèmes sont ponctués par un refrain interrogateur, avant que l'ensemble soit varié, avec une coda qui rappelle l'introduction sombre.

Manuel García (1775–1832) fut un compositeur de zarzuelas à très grand succès, et la cinquième chanson de sa pièce en un acte *El poeta calculista* (1804) s'intitule « Yo que soy contrabandista ». Dans son effrayante paraphrase—**Le Rondeau fantastique**—, Liszt se contenta de « El contrabandista » (« Le contrebandier »), et nous aussi. Cette pièce fut publiée en 1837, en tant qu'op. 5 n°3, avec une dédicace à George Sand—en même temps que les pièces *Clocbette-Fantaisie et Fantaisie romantique* sur deux mélodies suisses. Elle demeure l'une des œuvres les plus impressionnantes des débuts de la maturité de Liszt, et le désintérêt dont elle est actuellement victime—nonobstant les difficultés—témoigne du manque d'esprit d'investigation de nombre des pianistes de notre temps.

LESLIE HOWARD © 1997

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Rapsodie espagnole* und andere Werke über spanische Themen

MUSIKALISCHE Hispanophilie hätte mittlerweile eigentlich Gegenstand einer, in den Worten von Sherlock Holmes, „kleinen Monographie über das Thema“ werden müssen, denn ebenso wie die Modeerscheinung der „Chinoiserie“ im Bereich von Innenausstattung und Dekor war auch die Imitation alles Spanischen im 19. Jahrhundert jahrzehntelang ein vorherrschender Trend, der sich musikalisch dahingehend entwickelte, daß Musik mit einem spanischen Flair größere Beliebtheit genoß als authentische spanische Kunstlieder oder Volksmusik, vide das vorliegende Konzert und bekannte Werke von Bizet, Rimski-Korsakow, Moszkowski, Chabrier, Glinka und Lalo, um nur einige zu nennen.

Im Oktober 1844 begab sich Liszt auf eine sechsmonatige Tournee durch Spanien und Portugal. Auf dieser Reise lernte er zweifelsohne einige jener Melodien kennen, die er später in seine zahlreichen Klavierwerke integrieren sollte, von denen jedoch, wie so viele andere seiner Werke, offenbar keines in den Genuß einer öffentlichen Aufführung kam. Diese Tournee blieb Liszts einziger Besuch in diesem Teil der Welt, doch durch seine Musik und seine iberischen Studenten riß die Verbindung zu diesen Ländern zeit lebens nie ab.

Das Manuskript der **Großen Konzertfantasie über spanische Themen** ist zwar mit dem Datum „Lissabon, 2. Februar [18]45“ versehen, doch das Werk wurde erst nach Liszts Tod veröffentlicht. Es wurde im Jahre 1887 mit einer Widmung an Liszts erste Biographin Lina Ramann herausgegeben. Warum Liszt der Öffentlichkeit dieses Werk so viele Jahre lang vorenthielt, ist nicht bekannt. Zu einem relativ späten Zeitpunkt in seinem Leben muß er sich jedoch daran erinnern haben, da er es mit besagter Widmung versah. Ein Thema dieses Stückes ist auch in der späteren *Rapsodie espagnole* zu finden, und ein

unvollendetes, in Weimar aufbewahrtes Manuskript enthält ebenfalls daraus entlehntes Material. Dieser gewaltigen Konzertfantasie liegen drei Melodien zugrunde: eine *Fandango*, der in einer prächtigen Eröffnungsfantasie erklingt und von jedem, der mit dem dritten Akt aus Mozarts *Figaro* vertraut ist, unmittelbar wiedererkannt wird; eine *Jota aragonesa*, die in einer Reihe berühmter musikalischer Hommages an Spanien zu finden ist und hier einer langsamen und rhapsodischen Behandlung unterzogen wird; eine *Cacbuca*, die zuerst als Nebenmelodie zur *Jota* in Erscheinung tritt und dann nach einer weiteren Entwicklung des *Fandango* als eigenständiger Teil mit angemessenem Tempo und *Jota*-Fragmenten, die sich schließlich in der Coda durchsetzen, wiederkehrt.

La Romanesca ist eine spanische Tanzmelodie, die in zahlreichen Liszt-Katalogen eigenartigerweise mit Italien assoziiert wurde. Liszt veröffentlichte die erste Version dieses Stückes im Jahre 1840 als „un fameux air de danse du seizième siècle“. Der $\frac{3}{4}$ -Takt (mit einer kleinen $\frac{3}{2}$ -Passage in der Einleitung) ist ein eher ungewöhnlicher Zug für eine weltliche Liszt-Komposition, und die Melodie findet ihre allererste Erwähnung in der linken Hand alleine. Das einzig vorhandene Nebenmaterial ist eine wiederholte stampfende Bewegung auf einem C-Dur-Akkord mit Trillern in beiden Händen. Ansonsten wird das Thema verzierten Variationen unterzogen. Ein Vergleich dieser Version mit der späteren Bearbeitung, die 1852 als eine „nouvelle édition entièrement revue et corrigée par l'auteur“ (eine häufig von Liszt verwendete Bezeichnung für seine Überarbeitungen!) erschien, ist nicht ganz uninteressant, da die Notenwerte sowie das Tempo der zweiten Version halbiert sind und das ganze Werk an sich nostalgischer wirkt, wobei die Coda größtenteils neu komponiert wurde.

Die **Rapsodie espagnole** wurde eine von Liszts berühmtesten Kompositionen, obgleich ihr erst nach einiger Zeit ein fester Platz im Repertoire zuteil wurde. Liszt berichtete Lina Ramann, daß er das Stück im Rückblick auf seine Spanientournee während eines Aufenthalts in Rom in circa 1863 geschrieben hatte. Das Werk wurde 1867 mit dem Untertitel *Folies d'Espagne et Jota aragonesa* veröffentlicht. Später erschien es dann zusammen mit den ersten fünfzehn Ungarischen Rhapsodien, was zwar möglicherweise zur Popularität, doch nicht zu einem besseren Verständnis des Werkes beigetragen hat. Die spanische Rhapsodie ist wesentlich weniger rhapsodisch als ihre ungarischen Gegenstücke, und ihr Vortrag erfordert eine gewisse elegante Distanzierung. Sie ist von seriöser und vornehmer Natur—selbst die Coda ist mit der Anweisung „non troppo allegro“ versehen—, und ihre eröffnenden Fanfaren erinnern trotz ihrer Dramatik an die Klangwelt der späteren Komposition *Légende: St. François d'Assise—La prédication aux oiseaux*. Die nachfolgenden Variationen über *La Folia* bilden eine Passacaglia in cis-Moll. Die letzte Variation gleitet für den Auftritt der *Jota* sanft zu D-Dur über, hauptsächlich in den höheren Klavierlagen. Ein anderes Thema, das ebenfalls als Teil der *Jota* in der Großen Fantasie zu hören ist, bietet die Gelegenheit für einen erneuten Tonartwechsel, und die Tonarten F-Dur, As-Dur, E-Dur und Es-Dur buhlen um der Zuhörer Aufmerksamkeit, bevor sich die D-Dur-Dominante schließlich für die große *fff*-Reprise der *Jota* durchsetzt und letztlich die gesamte Tastatur mit einbezieht. Auf einige kurze Exkursionen und eine kurze Kadenz in Terzen folgt dann als Abschluß eine Rückkehr von *La Folia*, diesmal in D-Dur.

Es ist durchaus möglich, daß Liszt in Córdoba im Jahre 1844 die Bekanntschaft von Mariano Soriano Fuertes y

Piqueras (1817–1880) machte. Doch er hinterließ uns keinerlei Hinweise auf den Ursprung von **Feuille morte**, das möglicherweise von einer Zarzuela herrührt. (Der Titel stammt wahrscheinlich von Liszt.) Liszts Werk wurde um etwa 1845 veröffentlicht (der auf der Titelseite erwähnte Name des Spaniers wurde mit zwei „r“ geschrieben) und verschwand unmittelbar darauf in der Versenkung—die einzige Neuauflage seit jenen Tagen scheint die Ausgabe im Journal der Liszt-Gesellschaft von 1989 zu sein. Dieses Liszt-Werk ist ein typisches Beispiel für seine phantasievollen Paraphrasen über ein einzelnes Lied oder eine einzige Arie. Die drei Themen werden von einem fragenden Refrain unterbrochen, und das Ganze wird dann variiert, wobei die Coda an die dunkel-düstere Einleitung erinnert.

Ein überaus erfolgreicher Komponist von Zarzuelas war Manuel García (1775–1832). Die fünfte Nummer seines einaktigen Stückes *El poeta calculista* aus dem Jahre 1804 trägt den Titel „Yo que soy contrabandista“. Liszt gab sich für seine unglaubliche Paraphrase—dem **Rondeau fantastique**—mit „El contrabandista“ („Der Schmuggler“) zufrieden, und wir folgen seinem Beispiel. Liszts Stück, das 1837 mit einer Widmung an George Sand als sein Opus 5 Nr. 3 (in Begleitung der *Clochette-Fantaisie* und der *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses*) erschien, ist und bleibt eines der eindrucksvollsten Werke aus den frühen Tagen seiner reifen Schaffensphase. Daß das Stück heutzutage, ungeachtet seiner technischen Schwierigkeiten, vernachlässigt wird, belegt lediglich, daß es vielen Pianisten unserer Zeit an Unternehmungsgeist mangelt.

LESLIE HOWARD © 1997
Übersetzung MANUELA HÜBNER

LISZT *Rapsodia española* y otras obras sobre temas españoles

PARA AHORA la hispanofilia musical debería ser objeto de lo que Sherlock Holmes pudo denominar 'una pequeña monografía sobre el tema'. Al igual que la moda por la *chinoiserie* en la decoración de interiores, la imitación de todo lo relacionado con España fue durante muchas décadas del siglo XIX una inspiración común, y la música con sabor español resultó ser por último mucho más popular que el arte o la música folklórica auténticamente españoles, *vide* este recital y las contribuciones de famosos compositores, entre los que podríamos citar a Bizet, Rimsky-Korsakov, Moszkowski, Chabrier, Glinka y Lalo.

A partir de octubre de 1844, Liszt recorrió España y Portugal durante seis meses; sin duda fue durante este viaje cuando escuchó directamente algunas de las melodías que incorporaría en distintas obras para piano, aunque, al parecer, como ocurrió con tanta de su música, no llegó a interpretar ninguna de ellas en público. Liszt no volvió a visitar nunca más aquella parte del mundo, pero mantuvo contactos con la misma a través de su música y sus estudiantes de la Península Ibérica durante el resto de sus días.

El manuscrito de la **Gran fantasía concierto sobre temas españoles** está fechado en 'Lisbonne, 2 Février, [18]45', pero la obra no se publicó hasta después del fallecimiento del compositor. Apareció en 1997, dedicada a Lina Ramann, la primera biógrafa de Liszt. Desconocemos el motivo de que Liszt conservara esta pieza inédita durante tantos años, pero debió pensar en ella en su edad avanzada para ponerle dicha dedicatoria. La *Rapsodia española* posterior comparte un tema con la pieza, y un manuscrito inacabado de Weimar contiene también cierto material común. La presente obra enorme se basa en tres melodías: un fandango, que se escucha al comienzo de una extravagante fantasía, inmediatamente reconocible

por cualquiera que recuerde el tercer acto del *Figaro* de Mozart; la Jota aragonesa, que aparece en diversas composiciones de homenajes musicales a España, tratada aquí de forma lenta y rapsódica, y una cachucha, que aparece primero como melodía subsidiaria de la jota, para retornar, tras un nuevo desarrollo del fandango, como una sección por derecho propio y a su tempo normal, esta vez con fragmentos de la jota que por último se hace con la supremacía en la coda.

La **romanesca** es una melodía de baile española que en diversos catálogos de Liszt curiosamente solía atribuirse a Italia. El compositor publicó su primera elaboración de la misma como un 'fameux air de danse du seizième siècle' en 1840. Inusitadamente para Liszt en una composición no religiosa, el compás es de $\frac{3}{4}$ (con un breve $\frac{3}{2}$ en la introducción), y la melodía aparece establecida por vez primera sólo en la mano izquierda. El único material secundario es un zapateado repetido en un acorde de Do mayor con trinos en ambas manos; el resto del tema carece de variaciones ornamentales. Resulta interesante comparar esta versión con la posterior, publicada en 1852 como una 'nouvelle édition entièrement revue et corrigée par l'auteur' (¡cuantas veces empleó Liszt esta expresión para sus modificaciones!), donde los valores de las notas (pero también el tempo) se reducen a la mitad, el conjunto se interpreta de forma más nostálgica y gran parte de la coda ha sido vuelta a componer.

La **Rapsodia española** se ha convertido en una de las composiciones más conocidas de Liszt, si bien tardó cierto tiempo en establecerse en el repertorio. Liszt le dijo a Lina Ramann que la había escrito en recuerdo de su viaje por España durante su permanencia en Roma hacia 1863. La obra se publicó en 1867, subtitulada *Folies d'Espagne et Jota aragonesa*. Más tarde se la encontró frecuentemente

publicada junto con las quince primeras rapsodias húngaras, lo que pudo contribuir a su popularidad, aunque en nada ayuda a entenderla. La obra es mucho menos rapsódica que las húngaras y su ejecución requiere cierta objetividad elegante. Su naturaleza es bastante formal y noble, (incluso en la coda se indica 'non troppo allegro'—y los floreos del comienzo, por dramáticos que sean, recuerdan el mundo, el sonido de la recién compuesta *Leyenda: San Francisco de Asís predicando a las aves*. Las variaciones sobre *La folia* forman un pasacalle en Do sostenido menor. La última variación se desliza con suavidad a Re mayor para la delicada presentación de la jota, principalmente en el registro superior del piano. Otro tema más, escuchado también como parte de la jota en la Gran Fantasía, es la oportunidad para un nuevo cambio de clave y Fa mayor, Si bemol mayor Mi mayor y Mi bemol mayor compiten por la atención antes de que la dominante de Re mayor se establezca por último para la gran reaparición de la jota, hasta llegar a cubrir por último todo el teclado, y con la anotación de *fff*. Breves salidas y una corta cadencia en terceras desembocan por último en una nueva aparición de *La folia*, ahora en Re mayor, para la conclusión.

Es posible que Liszt conociera a Mariano Soriano Fuertes y Piqueras (1817–1880) en Córdoba en 1844, pero no nos ha dejado la menor pista sobre el origen de la

Feuille morte (hoja muerta), que puede proceder de una zarzuela. (El título es probablemente de Liszt.) La obra de Liszt se publicó hacia 1845 (en la portada, el nombre del español aparece con dos erres) y pronto desapareció de la circulación: desde entonces la única reedición desde entonces parece haber sido la de la revista de la Liszt Society de 1989. La pieza del compositor es típica de sus imaginativas paráfrasis sobre una canción o un aria. Un estribillo interrogativo puntúa los tres temas, hay variaciones sobre el conjunto, con una coda que recuerda la solemne introducción.

Manuel García (1775–1832) fue un compositor de zarzuelas de gran éxito. El quinto número de su obra en un acto, *El poeta calculista* de 1894 se titula 'Yo que soy contrabandista'. Liszt se conformó con 'El contrabandista' para su espeluznante paráfrasis de dicha pieza—el **Rondeau fantastique**—y también nos bastará a nosotros. La composición de Liszt se publicó en 1837, con una dedicatoria a George Sand, como su Opus 5 N° 3—siendo las piezas acompañantes *Clochette-Fantaisie* y la *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses*. Sigue siendo una de las obras más impresionantes del comienzo de su madurez, y su presente abandono (aparte de su dificultad) es testimonio de la falta de espíritu investigador entre muchos de los pianistas de hoy día.

LESLIE HOWARD © 1997

Traducción KARMELÍN DE AZPIAZU ADAMS

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 45

Rapsodie espagnole

and other pieces on Spanish themes

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen | [18'46] |
| | S253 (1845) | |
| 2 | La romanesca (first recording) | [9'07] |
| | (first version) S252a (c1840) | |
| 3 | Rapsodie espagnole | [13'25] |
| | S254 (c1863) | |
| 4 | La romanesca | [8'48] |
| | (second version) S252b (c1852) | |
| 5 | Feuille morte—Élégie d'après Soriano | [9'39] |
| | S428 (c1845) | |
| 6 | Rondeau fantastique | [11'53] |
| | sur un thème espagnol 'El contrabandista' S252 (1836) | |

LESLIE HOWARD piano

Liszt at the Opera

LESLIE HOWARD piano



hyperion



© Jason P Tailby

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 6

LISZT AT THE OPERA

— VOLUME 1 —

Operatic Fantasies, Paraphrases and Transcriptions

LESLIE HOWARD

piano



Recorded on 6–7 January and 7, 9 December 1989

Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON

Recording Producer MARTIN COMPTON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Limited, London, MCMXC

Front illustration: *Faust and Mephistopheles* by Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1798–1863)

Reproduced by permission of The Trustees, The Wallace Collection, London



ALTHOUGH LISZT ONLY COMPLETED one opera *Don Sanche*—and that at the age of thirteen—his preoccupation with the dissemination and performance of opera occupied him much of his professional life, whether as a conductor/producer (about which volumes could be written for his championship of works regarded at the time as ‘difficult’) or as a pianist/composer. Apart from his youthful work, Liszt made only sketches, during his most prolific period whilst at Weimar, for various operatic projects which came to nothing—although the most significant attempt, *Sardanapale*, after Byron, runs to 111 pages. The only near-opera which Liszt completed was his oratorio *The Legend of Saint Elizabeth*, which was successfully staged as an opera, against Liszt’s wishes and without his attendance, at Weimar in 1881, and it enjoyed a modest career in this form for half a century.

Since in its day the piano work based upon operatic themes was of considerable importance, and since the genre seems to have returned to favour, having been somewhat neglected by the musically short-sighted for the greater part of the twentieth century, a word is due here in praise of Liszt’s achievement in elevating this art to a height which has not been surpassed and very seldom approached by other composers. Many eighteenth- and nineteenth-century keyboard virtuosos produced music in all kinds of structures with the common starting point of music from (usually other composers’) operas. To be able to improvise upon popular arias was an essential part of the early pianist’s repertoire, and certainly Mozart and Beethoven both excelled at it. Many formal sets of operatic variations were published, and again Mozart and Beethoven feature prominently. But the large-scale fantasy or paraphrase really came into its own in the nineteenth century and, with best respects to Thalberg, and even to Chopin, it was Liszt who brought the genre to its apogee.

The aims of the sixty or so piano works which Liszt based on operas were many: the propagation of the deserving but unknown; pre- or post-theatre familiarising of an audience with the material; the challenge of a new form akin to, but different from, variation; the sedulous imitation of voices and orchestra at the keyboard and the encapsulation in a relatively small work of the dramatic ambit of a much larger one, all play their part. Sometimes Liszt makes a bar-for-bar transcription, as with the overtures by Rossini, Wagner or Weber, or he makes a looser paraphrase of a particular number or section (*The Flying Dutchman*, *Aida*, *Eugene Onegin*, *Lucia di Lammermoor*) in which his keyboard skills make one forget the original medium, even if Liszt's contribution as an original composer is relatively small. In the largest and finest of the fantasies, such as *Don Giovanni* or *Norma*, he actually sheds new light upon the originals, and one can only regret that his interest in opera composition was stifled by his very enthusiasm for other men's work.

In his transcription of the *Freischütz* overture, Liszt works in much the same manner in which he transcribed the Beethoven symphonies: the music is faithfully notated, but sometimes the actual notes are somewhat rearranged in order better to produce something like the effect of the original instrumentation. In this kind of transcription Liszt always gives alternative versions in those passages which might be thought to have exceeded their brief in search of a good pianistic response to orchestral colour, but on the whole the more daring alternative is the more musically compelling.

Much has been written about the uncanny insight into *Don Giovanni* which Liszt shows by taking the seduction duet (with variations), the drinking song and the music of the statue of the dead commendatore and weaving a commentary upon the moral pith of the original. Even Bernard Shaw (who dismissed a masterpiece like the



'Dante Symphony') was obliged to rate the piece very highly, and indeed the Don has withstood the vicissitudes of public taste and has more or less remained in the repertoire. On this record the fullest possible version of the piece is presented, right down to a short cadenza in the first variation, which is to be found on a leaf in the Library of Congress but which was in fact published in the shorter two-piano version of the work, and actually postulated for inclusion in the solo version in the excellent critical-practical edition of Busoni.

Next to Wagner, Verdi was the operatic composer who inspired the greatest number of Liszt's opera pieces. (One hesitates to say just transcriptions, or fantasies, or paraphrases, and Liszt himself was rather lax about the distinctions between them—the rule of thumb ought to be: a 'transcription' is simply that; a 'paraphrase' is a freer version of material which remains intact in some way; a 'fantasy'—which Liszt often called 'Réminiscences'—is a new musical structure incorporating variation and extension.) Liszt called his *Aida* piece a transcription, but it is surely a paraphrase, in which the religious themes are somewhat altered to make a more mystical tone-poem, and the duet is separated from the temple chorus at the end—Verdi's 'split level' effect would be impossible to realise on the piano!

Although Tchaikovsky was not so kind in his later references to Liszt, it is clear that he owed much to Liszt's example as a composer, as well as to his generosity in setting up a production of *Eugene Onegin* at Weimar. The transcription of the Polonaise makes some very interesting deviations from the shape of the original, especially in a brilliant variation towards the close.

It is a mystery to the present writer that no-one sees fit to revive Glinka's marvellous *Ruslan*. Although the overture has been a war-horse in its time, there is much more to the opera than that. The march of the wicked

dwarf Chernomor (literally Black Plague!) attracted Liszt from the beginning. He made two versions for piano—the superior revised version is played here—and one for piano duet, each with slightly different endings, because in the original the March breaks off very abruptly.

Almira was Handel's first opera, and it received such scant attention that it is little short of amazing that Liszt should have taken it up, writing a sort of double set of variations on the two dances which occur near the beginning of the work (Chaconne then Sarabande in the opera). Curiously, it is the Sarabande which predominates, rather like a Bach-type chaconne, whereas the Chaconne proper is of the balletic variety and nothing to do with repeated bass lines. This almost amounts to an original work of Liszt's (and Humphrey Searle so catalogued it) but Handel always remains part of the equation, even in the grandiose major key transformation of the Sarabande at the end.

Berlioz made a new version of *Benvenuto Cellini* for Liszt to produce in Weimar, and Liszt sought to improve the popularity of the work by immediately issuing the present transcription—of the Pope's Blessing and of Cellini's Oath—for piano and for piano duet. This remains another of those operas whose rarity is inexplicable.

Gounod's *Faust*, despite its cavalier approach to Goethe, has held the boards from the beginning, but Liszt's ingenious elaboration of the Waltz, into which he inserts material from the first encounter of Faust and Gretchen, goes a long way towards restoring the demonic spirit of the play, and especially of the dark purpose of Mephistopheles in the relationship of the lovers. Musically, Gounod is transformed and transcended at a stroke!

We have Liszt to thank for the title which has clung, with Wagner's approval, to the last scene of *Tristan*. Of course, this would be the last opera that Liszt heard before his death, and it had been close to his heart from its

inception. A short phrase taken from the second act duet introduces a transcription of Isolde's Love-Death which manages to convey not just Wagner, but Liszt's total admiration of the music which he thought to be the greatest of its time.

Liszt's *Lucia* fantasy turned out to be so large that the original publisher insisted on its being split into two works. Here they are at last re-united by juxtaposition, and thus the similarity of their codas will not go unnoticed. The first part—published as Opus 13 and subtitled 'Fantaisie dramatique'—is founded upon the closing sextet, and the second upon the scene at the tomb. Together they represent the best of Liszt's early operatic fantasies.

Queen Victoria's cousin Ernst wrote a good deal of music if not exactly a deal of good music, but Liszt was a kind man and actually conducted *Tony, oder Die Vergeltung* ('Tony, or The Retribution'), hence the transcription, which does its best with the pretty commonplace hunting chorus. (Liszt also transcribed one of the songs and wrote a march based on a theme from another of the operas!)

Meyerbeer has not enjoyed anything like the good press in recent times that he had during his lifetime, but it would be a mistake to undervalue him to the point of dismissal. There are plenty of musical reasons as well as dramatic ones why works like *Les Huguenots*, *Le Prophète*, or *L'Africaine* should have proved such

successes. Liszt's two paraphrases make an excellent advertisement for *L'Africaine*, and pianists at least should consider a speedy revival.

The three pieces which follow remain in manuscript. Although described as 'three' in all the catalogues, there are really only two pieces, but the first has two parts to it, preceded by a short introduction. Actually Liszt crossed out the first part [8], so it is possible that he intended to publish just the introduction [7] and the Berceuse [9] which forms the second part. (The origin of the first part is a mystery at present—it is certainly not in *Masaniello*, and in any case Liszt left the whole manuscript untitled.) The remaining piece [10] may not even be by Auber—the New Liszt Edition is calling it—*Piece on an unknown theme*—but its operatic origin seems certain from its narrative style, and it is a splendid melody which wants rescuing.

The *Norma* Fantasy stands next to that on *Don Giovanni* for its ability to capture the essence of the operatic drama in a new structure. It is probably for dramatic reasons that Liszt ignored the famous aria 'Casta Diva' (which Thalberg used as the basis for his fantasy) but instead chose no fewer than seven other themes for his gloriously elaborate work—a triumph of understanding not just of Bellini's masterpiece, but of practically all the sound possibilities of the piano in Romantic literature.

LESLIE HOWARD © 1990

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

- 1 **Ouverture aus der Oper Der Freischütz** S575 (1846) [9'08]
from Weber's *Der Freischütz* J277 (1817–21)
- 2 **Réminiscences de Don Juan** S418 (1841, 1877) [19'29]
from Mozart's *Don Giovanni* K527 (1787)
- 3 **Aida di Verdi – Danza sacra e duetto finale** S436 (1879) [10'37]
from Verdi's *Aida* (1871)
- 4 **Polonaise aus Tschaikowskys Oper Jewgeny Onegin** S429 (1879) [5'59]
from Tchaikovsky's *Eugene Onegin* (1877–8)
- 5 **Tscherkenmarch aus Russland und Ludmilla** S406 (1843, 1875) [5'47]
from Glinka's *Russlan and Ludmilla* (1837–42)
- 6 **Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel Almira** S181 (1879) [11'22]
from Handel's *Almira* (1705)
- 7 **Bénédiction et Serment – Deux motifs de Benvenuto Cellini** S396 (1852) [6'15]
from Berlioz's *Benvenuto Cellini* (1834–7, 1852)
- 8 **Valse de l'opéra Faust** S407 (1861) [9'22]
from Gounod's *Faust* (1859)

- 1 **Isoldens Liebestod – Schluss-Szene aus Tristan und Isolde** S447 (1867) [7'12]
from Wagner's *Tristan und Isolde* (1859)
- 2 **Réminiscences de Lucia de Lammermoor** S397 (1835–6) [4'40]
from Donizetti's *Lucia di Lammermoor* (1835)
- 3 **Marche funèbre et Cavatine de Lucia de Lammermoor** S398 (1835–6) [11'46]
from Donizetti's *Lucia di Lammermoor* (1835)
- 4 **Halloh! – Jagdchor und Steyrer aus der Oper Tony** S404 (1849) [6'57]
from Duke Ernst of Saxe-Coburg-Gotha's *Tony, oder Die Vergeltung* (1849)
- Illustrations de l'opéra L'Africaine** S415 (1865)
from Meyerbeer's *L'Africaine* (1837–64)
- 5 Prière des matelots 'Ô grand Saint Dominique' [7'50]
- 6 Marche indienne [10'56]
- Three pieces on themes by Auber** S387 (after 1846?) *first recordings* [7'27]
- 7 Introduction – [0'28]
- 8 Piece No 1 – [2'21]
- 9 Piece No 2 [Berceuse from Auber's *La Muette de Portici* (Masaniello) (1828)] [4'38]
- 10 Piece No 3 [2'44]
- 11 **Réminiscences de Norma** S394 (1841) [16'58]
from Bellini's *Norma* (1831)

Liszt at the Opera II

LESLIE HOWARD piano



hyperion

IN THE NOTES TO THE FIRST VOLUME of *Liszt at the Opera* it was observed that the species to which Liszt contributed so fulsomely has not always been regarded with great favour, although, considering the art which Liszt brings to all of his operatic piano works, the criticisms in his case seem churlish. And, as so often with Liszt, the whole category of works used to be condemned on the basis of a scant acquaintance with one or two of the pieces. Things appear to be improving somewhat, and the present writer can at least claim to have given an all—'Liszt at the Opera' recital programme in many different countries without risk to health or reputation. The works in this second gathering, like the first, show many different ways of treating the original materials and range over a good many years of Liszt's creative life.

The pieces based on Meyerbeer's *Le Prophète* represent Liszt's largest work in this genre. Even without the 'Ad nos', the *Illustrations* are enormous, and manage to include many aspects of the opera. *Le Prophète* was a tremendous success in its day and, although there have been recent revivals, it is really necessary to try and think of the work as it must have seemed to Meyerbeer's contemporaries to imagine (understand?) why Liszt should have taken quite such an interest in it. But no apologies are required for the attractive and sensible skills of Meyerbeer's composition, and many music lovers will recall the *successo strepitoso* of Constant Lambert's ballet *Les Patineurs* culled from the same source. And the *Coronation March*, in various arrangements, was a regular drawing-room and organ loft companion for half a century or more.

The first *Illustration* is of the medley paraphrase variety. It may, of course, be performed independently of its fellows, but the pieces work very well as a contrasted set, and there is a certain amount of thematic cross-referencing.

Although Liszt's subtitle accounts for the main material of the piece, the movement is seriously infiltrated by the *Coronation March* which appears, ghostlike, at the outset, and whose trio section dominates the peroration. The *Prière* is rather fragmented but introduces the theme 'Ad nos' in Meyerbeer's original compound time (cf. the 'Ad nos' Fantasy and Fugue). Quite the most impressive passage is the fanfare which leads from the *Hymne* to the *Marche du sacre*, which is itself defiantly four-square.

The mighty 'Skaters' scherzo used to be a regular recital war-horse for all players of sufficient stamina from Busoni to Kentner and is the most tightly-constructed piece of the set. Liszt's sliding effects far exceed the predictable use of glissando and, as everywhere in the collection, his subtle improvements to Meyerbeer's harmonies, his reorganisation of the original tonalities in order to make a symphonic key structure, and his hinting at one theme whilst exploring another make these pieces superior to many of their kind.

The third piece begins as an engaging variation upon pastoral material, but works itself to a feverish pace before the 'Ad nos' theme ushers in the 'Call to Arms' march, which itself becomes frenetic and suddenly and brilliantly resolves into the Orgie and a headlong conclusion.

Although the great *Ad nos, ad salutarem undam* Fantasy and Fugue was not originally issued with the *Illustrations*, Liszt referred to the work in his correspondence as the 'Illustration No 4' (and it is so designated in the Searle/Winkhofer catalogue) and so it seems right to include it here, the more so since its theme is finally given the development it deserves—Liszt having metrically reorganised it in a chorale-like $\frac{3}{4}$ time meanwhile. (There is no question of this melody being a church chorale, despite the errors of many commentators. It is certainly Meyerbeer's melody.) Liszt had the work published in a full score which combines the versions for

organ or pedal piano with the version for piano, four hands. He never made a version of it for solo piano. Busoni did, however, make a very free solo arrangement which, for all its intrinsic merit, does not impress as a work of Liszt so much as a transcription by Busoni, so, with best respects to the Italian master, Liszt's own version for four hands has been preferred for the present recording. The score of the work shows how carefully Liszt sought to make an effective duet version, for whilst the *secondo* part often consists of an octave doubling or trebling of the organ pedal line, there are many passages in which all the material is redistributed about the four hands—so the composite score often runs to seven staves. It would have been an exciting challenge to record the pedal piano version, but it was not possible to find an instrument in sufficiently good condition to cope with not just this work, but, for the sake of a continuity of sound quality, with all the *Prophète* pieces. Furthermore, the duet version, by its reinforced texture, is better able to encompass the grandeur of the far better known organ version than the pedal piano version could ever hope to do. On a personal note, it is a marvellous and rare chance to collaborate with Geoffrey Parsons, whose playing is all too seldom encountered *senza voce*.

Unlike the other three *Illustrations*, the 'Ad nos' Fantasy and Fugue is really a completely original work of Liszt's but based on Meyerbeer's theme. Meyerbeer was so impressed with it that he seriously suggested its use as an overture to the opera—which would certainly make it the longest ever overture by a hefty margin. It would be unkind but accurate to add that this music is also of a much richer worth than anything in Meyerbeer's score. Liszt treats the theme as something to be discovered in the course of the work, and the whole Fantasy deals with fragments of the theme at a time. The melody finally emerges at the beginning of the central Adagio, which is full of the most

gracious harmonic inspiration. A dramatic interruption leads to the Fugue which, although conscientiously worked out to begin with, impatiently transforms itself into a freer contrapuntal fantasy which culminates in the grandest possible statement of the newly-harmonised theme. The whole piece is one of Liszt's finest, and has properly been compared in its breadth and achievement with the Sonata in B minor.

Liszt's works on themes from Donizetti's operas have experienced an uneven fate: the *Lucia* Sextet has never left the repertoire, the *Lucia et Parisina* Waltz turns up from time to time, as does the *Lucia* March and Cavatina. The horrendously difficult *Lucrezia Borgia* pieces are admired at a safe distance, while the trenchant *Dom Sébastien* Funeral March—which draws in several other themes from the opera and certainly lightens in atmosphere before the end—is a rarity. The *Favorite* transcription, which appears to date from shortly after the opera's première, has remained in manuscript and will appear in the facsimile of a handwritten copy in the 1992 Liszt Society *Journal*. We know nothing of the background to the piece, but it must rank among the most simple and beautiful elaborations of a great melody. (The work does not appear in the present edition of the Searle/Winkhofer catalogue, but the present writer has assigned it S400a for convenience, pending the publication of a new catalogue.)

Spoehr's opera *Zemire und Azor* had already been unkindly relegated to history when Liszt made his simple transcription of its best-loved *romance*, and so the piano arrangement is often catalogued amongst Liszt's song transcriptions. Many a collector of 78rpm gramophone records or transfers therefrom will be familiar with *Die Rose* as 'Rose softly blooming'—which was in its day a ubiquitous parlour song.

'Incredible One' is only one of dozens of adulatory salutations to be found in Liszt's letters to Wagner, and

Liszt's devotion to Wagner and his music is a very special case. The intertwining of their lives and works ought yet to be the subject of a much more thorough investigation than has been seen. Suffice it to say under the present heading that Liszt devoted his purse and his art to Wagner's cause, and the Wagner transcriptions are the largest group of Liszt's piano works on operatic themes. If we except introductions and codas, most of the pieces in the present collection are straightforward transcriptions of famous passages from the Wagner music-dramas, but it is the very essence of Liszt's homage that we see in the introductions and codas, where he is able to offer a most personal reflection. In the *Tannhäuser* pieces the codas supply endings which the opera avoids in the interest of continuity—and the coda to the song to the evening star is a gem. The Spinning Chorus from the *Dutchman* is carried away on a web of fancy, whilst Senta's Ballad goes to a resplendent affirmation. Strangely, Liszt wrote only one piece based on *The Ring*, perhaps because his student Tausig had already done such a marvellous job with many famous passages of the score, restricting himself to the transition between the first two scenes of *Rheingold* and Wotan's ensuing hymn to the newly-built Valhalla. But Liszt looks ahead to the end of the opera and the appearance of the triumphal sword motif which heralds the coming of the new age of the *Volzung*.

The *Parsifal* transcription is surely the strangest. Liszt does not really follow Wagner at all closely. It is as if he were recalling the march in a dream. Liszt's harmony is a lot less comforting than Wagner's, and there is no positive conclusion. As in so many of Liszt's later works, there remains only a desolate silence.

These days only *Faust* remains in the standard repertoire, and only *Roméo et Juliette* waits in the wings; the rest of the once-mighty Gounod's operas gather dust—just one of many wrongs unlikely to be righted in the present stringent financial climate. And Liszt's felicitous transcription of the Cradle Song from *The Queen of Sheba* has shared the same fate, without the financial excuse.

Liszt's passionate desire for a Hungarian musical culture to be proudly exported is a refrain throughout his correspondence, and his support for Hungarian musical education and many Hungarian composers is legion. He was delighted when Mosonyi produced the first of his works specifically entitled 'Hungarian Opera', and this colourful piece on themes from *Pretty Helen* is the resultant tribute to a composer whose neglect outside Hungary has nevertheless endured.

LESLIE HOWARD © 1992

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

DANS LE PREMIER VOLUME de *Liszt à l'Opéra* se trouve un commentaire concernant le genre auquel Liszt a contribué si largement remarquable que c'est un genre qui n'a pas toujours été très respecté. Cependant, dans le cas de Liszt, les critiques semblent bien bourrués, si l'on considère l'art que ce compositeur a apporté dans la composition de ses œuvres pour piano sur des thèmes d'opéra. Et, comme c'est le cas bien souvent pour Liszt, la condamnation de toute cette catégorie d'œuvres ne reposait que sur une connaissance superficielle d'une ou de deux de ces œuvres. La situation semble s'améliorer un peu et en ce qui me concerne, je peux au moins affirmer avoir donné, dans de nombreux pays, un récital entièrement consacré à « Liszt à l'Opéra », sans que ni ma réputation ni ma santé n'en ait souffert. Les œuvres qui sont regroupées dans ce deuxième enregistrement montrent, comme dans le premier, les différentes façons de traiter les matériaux originaux et couvrent de nombreuses années de la période créative de Liszt.

Les œuvres les plus importantes de Liszt, dans ce genre, sont représentées par les morceaux basés sur *Le Prophète* de Meyerbeer. Les *Illustrations*, même sans l'« Ad nos », représentent un travail immense et réussissent à inclure différents aspects de l'opéra. *Le Prophète* fut un énorme succès à son époque, et bien qu'il y ait eu quelques reprises récentes de cet opéra, si nous voulons imaginer (ou comprendre?) le grand intérêt qu'y prêta Liszt, il nous faut réellement essayer de juger cette œuvre comme le faisaient les contemporains de Meyerbeer. La composition compétente et séduisante de Meyerbeer ne demande aucune apologie. De nombreux mélomanes se rappelleront le *successo strepitoso* du ballet de Constant Lambert *Les Patineurs* qui est tiré de ce même opéra. Et les arrangements variés de la « Marche du

Couronnement » furent, pendant plus d'un demi-siècle, joués régulièrement dans les salons et les tribunes d'orgue.

La première *Illustration* est du genre paraphrase pot-pourri. Elle peut, bien entendu, être jouée indépendamment des autres, mais, ensemble, elles forment un excellent groupe contrasté, qui offre un certain nombre de renvois de référence thématiques.

Bien que le sous-titre de Liszt justifie le matériel principal du morceau, « La Marche du Couronnement » s'insinue vigoureusement dans le mouvement. Elle apparaît, comme une revenante, au départ, et sa section en trio domine la péroration. « La Prière » est plutôt fragmentée, mais elle introduit le thème « Ad nos » dans la mesure composée originale de Meyerbeer (voir la Fantaisie et la Fugue « Ad nos »). Le passage qui laisse la plus grande impression est sans nul doute la fanfare qui mène de l'« Hymne » à la « Marche du Sacre »—qui, elle-même, est insolemment carrée.

Le puissant scherzo « Les Patineurs » était le cheval de bataille habituel de récital de tous les interprètes qui avaient l'endurance nécessaire de Busoni à Kentner ; c'est certainement le morceau le plus solidement construit de toute la collection. Les effets glissants de Liszt dépassent de loin l'utilisation facile à prévoir de glissando et, comme partout dans la collection, son amélioration subtile des harmonies de Meyerbeer, sa réorganisation des tonalités originales destinée à produire une structure tonique symphonique et sa façon de suggérer un thème pendant qu'il en explore un autre rendent ces morceaux bien supérieurs à beaucoup d'autres du même genre.

Le troisième morceau commence par une attirante variation sur un thème pastoral, mais s'intensifie fiévreusement avant que le thème « Ad nos » n'introduise la marche de l'« Appel aux Armes », qui elle aussi devient

effrénée avant de se transformer soudain et de façon brillante dans l'« Orgie » et une conclusion impétueuse.

La célèbre *Fantaisie et Fugue Ad Nos, ad salutarem undam* ne fut pas, à l'origine, publiée avec les *Illustrations*, mais Liszt la mentionnait dans sa correspondance sous le titre « Illustration n°4 » (c'est ainsi qu'elle figure dans le catalogue Searle/Winkhofer). Il semble donc normal de l'inclure dans cet enregistrement, d'autant plus que son thème reçoit enfin le développement qu'il mérite—Liszt avait entre-temps réorganisé son schéma métrique en un temps à $\frac{3}{4}$ comme un choral. (Malgré ce qu'ont dit, à tort, de nombreux commentateurs, cette mélodie n'a jamais été un choral religieux. C'est certainement la mélodie de Meyerbeer.) Liszt publia cette œuvre dans une partition complète qui combine les versions pour orgue ou piano à pédalier avec celle pour piano à quatre mains. Il n'écrivit jamais de version pour piano seul. Toutefois, Busoni composa un arrangement solo très libre qui, malgré tout son mérite intrinsèque, nous donne moins l'impression d'une œuvre de Liszt que celle d'une transcription par Busoni. C'est la raison pour laquelle, sans vouloir manquer de respect au maître italien, nous avons choisi la version pour quatre mains de Liszt pour cet enregistrement. La partition de cette œuvre démontre toute l'attention que Liszt consacra à composer une version pour quatre mains qui soit frappante; en effet, tandis que la partie *secondo* consiste souvent au doublement ou même au triplement d'octave de la ligne musicale de la pédale d'orgue, il y a de nombreux passages dans lesquels tout le matériel est redistribué parmi les quatre mains—de sorte que la partition composée s'étend souvent sur sept portées. Enregistrer la version pour piano à pédalier aurait certes représenté un défi tentant, mais il n'a pas été possible de trouver un instrument dont la condition soit assez bonne pour servir non seulement à l'enregistrement de cette œuvre, mais

par égard à la continuité de la qualité du son, à celui de tous les morceaux du *Prophète*. De plus, la version pour piano à quatre mains, en vertu de sa texture renforcée, est mieux à même de représenter l'ampleur de la version pour orgue, bien plus célèbre, que ne pouvait espérer le faire la version pour piano à pédalier. Je voudrais me permettre ici une remarque personnelle et exprimer mon appréciation de la merveilleuse et rare chance qui a été la mienne de collaborer avec Geoffrey Parsons, que l'on entend bien trop rarement *senza voce*.

À la différence des trois autres *Illustrations*, la *Fantaisie et Fugue « Ad nos »* est une œuvre complètement originale de Liszt, mais basée sur un thème de Meyerbeer. Elle fit une telle impression sur celui-ci qu'il suggéra sérieusement de l'utiliser comme ouverture à l'opéra—ce qui en aurait certainement fait, et de loin, l'ouverture la plus longue de tout opéra. Il serait exact aussi, bien que cruel, d'ajouter que cette musique est bien supérieure à celle de la partition de Meyerbeer. Liszt traite le thème comme une découverte à faire tout au long de l'œuvre : le thème est fragmenté en passages qui, l'un après l'autre, forment la *Fantaisie* tout entière. La mélodie émerge finalement au début de l'Adagio central, qui déborde d'une inspiration harmonique la plus raffinée. Une interruption dramatique mène à la *Fugue* qui, bien qu'elle soit consciencieusement élaborée au départ, se transforme impatientement en une fantaisie au contrepoint plus libre dont l'apogée est la formulation la plus magnifique du thème dans sa nouvelle harmonie. Le morceau entier est un des plus beaux de Liszt, et c'est avec raison qu'il a été comparé à la *Sonate en si mineur*, pour son ampleur et son accomplissement.

Les œuvres de Liszt sur des thèmes d'opéras de Donizetti ont eu un destin inégal : le sextet *Lucia* est demeuré populaire et n'a jamais quitté le répertoire, la valse *Lucia et Parisiana* se trouve de temps en temps sur

les programmes, de même que la Marche et Cavatine de *Lucia*. Les morceaux de *Lucrezia Borgia*, dont les difficultés d'exécution sont extrêmes, sont admirés de loin, tandis que la mordante marche funèbre *Dom Sébastien*—qui tire de l'opéra plusieurs autres thèmes et dont l'atmosphère s'éclaircit certainement vers la fin—est rarement entendue. La transcription *La Favorite*, qui semble avoir été composée peu après la première de l'opéra, n'a jamais été imprimée et elle va paraître sous la forme du fac-similé d'une copie manuscrite dans le Journal de 1992 de la Société Liszt. Nous n'avons aucune information sur les circonstances qui entourent la composition du morceau ; mais il doit certainement être compté parmi les plus belles et les plus simples élaborations d'une merveilleuse mélodie (l'œuvre ne figure pas sur l'édition courante du catalogue Searle/Winkhofer, mais je lui ai donné le n° S400a par souci de commodité, en attendant la publication d'un nouveau catalogue).

L'opéra de Spohr *Zemire und Azor* avait déjà été cruellement relégué dans l'histoire ancienne quand Liszt composa sa simple transcription de la romance préférée de cet opéra, ce qui explique pourquoi l'arrangement pour piano est souvent catalogué parmi les transcriptions de chansons de Liszt. De nombreux collectionneurs de disques 78 tours ou de copies de ces disques connaissent bien *Die Rose* sous sa forme « Rose softly blooming »—qui fut, à son époque, une chanson que l'on entendait dans tous les salons anglais.

Liszt, dans ses lettres à Wagner, se servait de salutations pleines d'adulation, dont « O, incroyable » est un exemple. La dévotion de Liszt à Wagner et à sa musique est un cas très spécial. Il n'y a pas encore eu une étude suffisamment poussée sur l'entrecroisement de la vie et des œuvres de ces deux compositeurs. Il suffit de dire ici que Liszt voua et sa fortune et son art à la cause de Wagner, et les

transcriptions de sa musique forment le groupe le plus important des œuvres de Liszt pour piano sur des thèmes d'opéra. A l'exception des introductions et des codas, la plupart des morceaux de la collection de cet enregistrement sont des transcriptions directes de passages célèbres des drames musicaux de Wagner ; mais c'est l'essence même de l'hommage de Liszt qui s'exprime dans les introductions et les codas, dans lesquelles il peut offrir une pensée plus personnelle. Dans les morceaux de *Tannhäuser*, les codas fournissent les conclusions que l'opéra évite dans l'intérêt de la continuité—et la coda du Chant à l'Etoile du soir est un joyau. Le chœur tournant du *Vaisseau Fantôme* repose sur un tissu de chimères, tandis que la Ballade de Senta se termine par une affirmation resplendissante. Liszt n'écrivit, curieusement, qu'un seul morceau basé sur la Tétralogie, peut-être parce que son élève Tausig avait déjà si bien réussi de nombreux passages célèbres de la partition. Liszt se limita à la transition entre les deux premières scènes de *l'Or du Rhin* et l'hymne de Wotan au tout nouveau Walalla, qui les suit. Mais Liszt anticipe la fin de l'opéra et l'apparition du motif d'épée triomphal qui annonce l'arrivée du nouvel âge des *Volsung*.

La transcription de *Parsifal* est sans nul doute la plus étrange. En fait, Liszt n'y suit pas la musique de Wagner de près. Il semble se rappeler la marche comme dans un rêve. L'harmonie de Liszt est bien moins rassurante que celle de Wagner, et il n'y a pas de conclusion positive. Ainsi que c'est le cas dans de si nombreuses des dernières œuvres de Liszt, il ne reste qu'un silence morne et désolé.

De nos jours, seul *Faust* reste au répertoire classique ; *Roméo et Juliette* est le seul à attendre son tour d'être repris, et les autres opéras de Gounod, autrefois si importants, s'empoussièrent dans les archives. Ce n'est qu'une des nombreuses injustices que le climat financier si rigoureux en ce moment n'est pas prêt à redresser. Et la

jolie transcription de la Berceuse de *La Reine de Saba* partage le même sort, sans avoir la même excuse financière.

On retrouve comme un refrain dans toute la correspondance de Liszt son désir passionné de voir la culture musicale de la Hongrie se faire connaître fièrement à l'étranger. Les exemples de son soutien pour

l'éducation musicale hongroise et pour de nombreux compositeurs hongrois sont légion. Il fut ravi quand Mosonyi produisit la première de ses œuvres sous le titre spécifique: « Opéra hongrois », et cette œuvre colorée sur des thèmes tirés de *La Jolie Hélène* est l'hommage qui en résulte à un compositeur qui continue à être ignoré hors de Hongrie.

LESLIE HOWARD © 1992

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Liszt am Oper VOLUME II

IN DEN ANMERKUNGEN ZUM ERSTEN Band von *Liszt am Oper* (CDA66371/2) hieß es, daß die Gattung, zu der Liszt so erheblich beitrug, nicht immer in hohem Ansehen gestanden hat, daß aber die geäußerte Kritik angesichts der Kunst, die Liszt in alle seine auf Opern beruhenden Klavierwerke einbringt, kleinlich erscheint. Zudem wurde wie so oft bei Liszt die gesamte Werkskategorie aufgrund der Kenntnis von nur ein bis zwei Stücken verdammt. Inzwischen scheint sich einiges gebessert zu haben, und der Verfasser dieser Anmerkungen kann zumindest für sich in Anspruch nehmen, ohne Gefahr für Gesundheit und persönliches Renommee in diversen Ländern mit einem reinen *Liszt at the Opera* Programm aufzutreten zu sein. Die Werke dieser zweiten Zusammenstellung zeigen wie die der ersten zahlreiche verschiedene Methoden des Umgangs mit den Originalvorlagen auf und erstrecken sich über viele Jahre von Liszts kreativem Leben.

Die Stücke nach Meyerbeers *Le Prophète* machen Liszts umfangreichstes Werk dieses Genres aus. Selbst ohne das „Ad nos“ sind die *Illustrations* ungeheuer lang und schaffen es, viele Aspekte der Oper zu berücksichtigen. *Le Prophète* war seinerzeit ein Riesenerfolg, und obwohl das Werk in jüngster Zeit neu aufgegriffen wurde, ist es wohl notwendig, es so zu betrachten, wie es Meyerbeers Zeitgenossen erschienen sein muß. Nur dann kann man sich vorstellen (begreifen?), warum Liszt derart großes Interesse dafür aufbrachte. Andererseits hat die attraktive und einfühlsame Gewandtheit von Meyerbeers Komposition keine Rechtfertigung nötig. Viele Musikliebhaber werden sich an den glänzenden Erfolg von Constant Lamberts Ballett *Les Patineurs* erinnern, das aus derselben Quelle hervorgegangen ist. Und der „Krönungsmarsch“ war in unterschiedlichen Arrangements über ein halbes Jahrhundert lang fest im Repertoire von Salons und Orgelemporen verankert.

Die erste *Illumination* hat den Charakter einer Paraphrase, eines Medley. Sie läßt sich natürlich unabhängig von den übrigen aufführen, aber die Stücke funktionieren auch sehr gut als kontrastierende Folge und enthalten eine gewisse Anzahl thematischer Querverweise.

Liszts Untertitel nennt zwar die Hauptquellen des musikalischen Materials, doch ist dieser Abschnitt des Werks vor allen Dingen vom „Krönungsmarsch“ durchsetzt, der spukhaft am Anfang erscheint und dessen Triopassage den Schluß bestimmt. Das „Prière“ wirkt recht zerrissen, führt jedoch das „Ad-nos“-Thema im zusammengesetztem Originaltakt Meyerbeers ein (man vergleiche die Fantasie und Fuge „Ad nos“). Die bei weitem eindrucksvollste Passage ist die Fanfare, die von der „Hymne“ zum trotzig unerschütterlichen „Marche du sacre“ überleitet.

Das gewaltige „Schlittschuhläufer“-Scherzo war früher eine regelmäßige konzertante Bewährungsprobe für das Stehvermögen aller möglichen Interpreten von Busoni bis Kentner und ist das am straffsten aufgebaute Stück der Reihe. Liszts Glissando-Effekte gehen weit über das diesbezüglich Übliche hinaus, und seine subtile Vervollkommnung von Meyerbeers Harmonik, seine Neuordnung der Originaltonalität im Sinne einer sinfonischen Tonartstruktur sowie seine Andeutung eines Themas und gleichzeitige Erkundung eines anderen machen diese Stücke genau wie die übrigen dieser Zusammenstellung vielen anderen ihrer Art überlegen.

Das dritte Stück beginnt als entzückende Variation auf ein pastorales Thema, steigert sich jedoch zu fieberhaftem Tempo, ehe das „Ad-nos“-Thema den Marsch „Ruf zu den Waffen“ einleitet. Dieser gerät selbst in wilde Erregung und löst sich plötzlich und brillant sowohl in die „Orgie“ als auch in den ungestümen Abschluß auf.

Obwohl die große Fantasie und Fuge *Ad nos, ad salutarem undam* ursprünglich nicht zusammen mit den

Illustrations herausgegeben wurde, bezeichnete Liszt das Werk in seiner Korrespondenz als *Illustration Nr. 4* (und so wird es im Werkskatalog von Searle/Winkelhofer auch genannt). Seine Einbeziehung an dieser Stelle erscheint somit gerechtfertigt, umso mehr deshalb, weil sein Thema hier endlich die Verarbeitung erfährt, die es verdient—wenn auch inzwischen von Liszt metrisch reorganisiert im choralgemäßen $\frac{4}{4}$ -Takt. (Diese Melodie ist auf keinen Fall ein Kirchenchoral; darin irren zahlreiche Kommentatoren. Sie ist mit Sicherheit Meyerbeers Erfindung.) Liszt ließ das Werk mit vollständiger Partitur veröffentlichen, welche die Version für Orgel oder Pedalklavier und die vierhändige Klavierversion kombiniert. Eine Fassung für Soloklavier hat er nie erstellt. Busoni dagegen verfaßte ein sehr freies Soloarrangement, das trotz aller Vorzüge weniger als Werk von Liszt denn als Transkription von Busoni besticht. Darum wurde bei allem Respekt für den italienischen Meister für die vorliegende Aufnahme Liszts eigene Version zu vier Händen bevorzugt. Die Partitur des Werks demonstriert Liszts sorgsames Bemühen um eine wirkungsvolle vierhändige Fassung: Auch wenn der *Secondo*-Part häufig auf eine oktavischen Verdoppelung oder Verdreifachung der Orgelpedallinie hinausläuft, finden sich zahlreiche Passagen, in denen das Gesamtmaterial neu auf die vier Hände verteilt ist—so daß sich die zusammengesetzte Partitur oft auf sieben Liniensysteme beläuft. Es wäre eine spannende Herausforderung gewesen, die Version für Pedalklavier einzuspielen, aber es war unmöglich, ein so gut erhaltenes Instrument zu finden, daß es nicht nur mit diesem Stück, sondern auch um der klanglichen Kontinuität willen mit allen *Propbête*-Stücken fertig geworden wäre. Darüber hinaus ist die vierhändige Fassung aufgrund ihrer verstärkten Struktur besser geeignet, die Pracht der wesentlich bekannteren Orgelversion nachzuvollziehen, als es die für Pedalklavier je erhoffen kann. Persönlich anzumerken wäre, daß sich

damit die wunderbare Gelegenheit bot, mit Geoffrey Parsons zusammenzuarbeiten, dessen Spiel viel zu selten *senza voce* zu hören ist.

Im Gegensatz zu den übrigen drei *Illustrations* ist die Fantasie und Fuge „Ad nos“ ein echtes Originalwerk von Liszt, das lediglich auf Meyerbeers Thema aufbaut. Meyerbeer war davon so beeindruckt, daß er ernsthaft vorschlug, es als Ouvertüre der Oper zu verwenden—damit wäre es mit beträchtlichem Abstand die längste Ouvertüre aller Zeiten geworden. Unfreundlich aber zutreffend sei dem hinzugefügt, daß die Musik außerdem wesentlich ergiebiger ist als alles, was Meyerbeers Partitur zu bieten hat. Liszt behandelt das Thema als etwas, das es im Laufe des Werks zu entdecken gilt, und die gesamte Fantasie befaßt sich zunächst der Reihe nach mit einzelnen Themenfragmenten. Die vollständige Melodie kommt erst zu Beginn des zentralen Adagios zum Vorschein, das von überaus anmutiger harmonischer Inspiration erfüllt ist. Eine dramatische Unterbrechung leitet zur Fuge über, die zwar anfangs gewissenhaft ausgeführt ist, sich jedoch ungeduldig zu einer freieren kontrapunktischen Fantasie entfaltet, die wiederum in der so prächtig wie nur irgend möglich gestalteten Darbietung des neu harmonisierten Themas gipfelt. Das ganze Stück ist eines der besten von Liszt und wurde in seiner Großzügigkeit und Vollkommenheit angemessen verglichen mit der Sonate in h-Moll.

Liszs Werken über Themen aus Donizettis Opern war ein wechselhaftes Schicksal beschieden: Das *Lucia*-Sextett ist nie aus dem Repertoire verschwunden, der Walzer *Lucia et Parisina* taucht ab und zu auf, ebenso der Marsch und die Kavatine über *Lucia*. Die unglaublich schwierigen *Lucrezia Borgia*-Stücke werden aus sicherer Entfernung bewundert, während der schmerzliche Trauermarsch nach *Dom Sébastian*—der verschiedene andere Themen der Oper aufgreift und dessen Stimmung

sich vor dem Abschluß eindeutig aufhellt—selten in Erscheinung tritt. Die *La Favorite*-Transkription, die kurz nach Uraufführung der Oper entstanden sein muß, ist nur in Manuskriptform erhalten und wird 1992 im *Journal* der Liszt Society als Faksimile-Abdruck einer handschriftlichen Kopie erscheinen. Wir wissen nichts über die Entstehungsgeschichte des Stücks, doch zählt es mit Sicherheit zu den schlichsten und schönsten Bemühungen um eine großartige Melodie. (Das Werk ist in der derzeitigen Ausgabe des Searle/Winkhofer-Katalogs nicht aufgeführt; die Ziffer S400a wurde im Vorlauf zur Veröffentlichung eines neuen Katalogs vom Autor der vorliegenden Notiz aus Gründen der Bequemlichkeit zugeordnet.)

Sphors Oper *Zemire und Azor* war bereits herzlos zu den Akten gelegt, als Liszt seine einfache Transkription der beliebtesten Romanze daraus vornahm. Das Klavierarrangement wird aus diesem Grund oft unter Liszts Liedtranskriptionen aufgeführt. Mancher Sammler alter Grammophonplatten bzw. -aufnahmen wird *Die Rose* als „Rose softly blooming“ kennen—ein im englischen Sprachraum seinerzeit allgegenwärtiges Salonlied.

„Unglaublicher“ war eine von Dutzenden bewundernder Formen der Anrede, die sich in Liszts Briefen an Wagner finden, und Liszts Verehrung für Wagner und seine Musik ist ein ganz besonderer Fall. Die Verknüpfung ihres Lebens und Wirkens hätte es verdient, noch wesentlich genauer untersucht zu werden, als dies bisher geschehen ist. In diesem Zusammenhang mag die Feststellung genügen, daß Liszt seine Geldbörse und seine Kunst in den Dienst der Förderung Wagners gestellt hat, und daß die Wagner-Transkriptionen die größte Gruppe von Liszts Klavierwerken über Opernthemem bilden. Introduktionen und Codas einmal ausgenommen, sind die meisten Stücke der vorliegenden Zusammenstellung geradlinige Transkriptionen berühmter Passagen aus Wagners Musik-

dramen. Dagegen bekommen wir die reine Essenz von Liszts Hingabe in den Introduktionen und Codas zu sehen, die ihn in die Lage versetzen, höchst persönliche Betrachtungen anzustellen. Bei den *Tambäuser*-Stücken sorgen die Codas für Abschlüsse, die die Oper im Interesse der Kontinuität vermeidet—und die Coda zum Lied über den Abendstern ist ein wahres Juwel. Das Spinnerlied aus dem *Fliegenden Holländer* wird auf einem Phantasiegespinnst davongetragen, während Sentas Ballade glanzvolle Bekräftigung erfährt. Seltsamerweise hat Liszt nur ein Stück geschrieben, das auf dem *Ring* beruht. Das könnte daran gelegen haben, daß sein Schüler Tausig in Bezug auf viele bekannte Passagen der Partitur bereits so wunderbare Arbeit geleistet hatte, weshalb sich Liszt selbst auf die Überleitung zwischen den ersten beiden Szenen aus dem *Rheingold* beschränkte, und auf Wotans anschließende Hymne an das neuerrichtete Walhall. Aber Liszt blickt auch voraus auf das Ende der Oper, und auf das Erscheinen des triumphalen Schwertmotivs, mit dem das Hereinbrechen des neuen Zeitalters der Wälungen angekündigt wird.

Die *Parsifal*-Transkription ist gewiß die eigenartigste von allen. Liszt hält sich darin nicht sonderlich genau an Wagner. Es hat den Anschein, als würde er sich des Gralsmarsches im Traum erinnern. Liszts Harmonik ist erheblich weniger tröstlich als die von Wagner, und es kommt nicht zu einem positiven Abschluß. Wie bei

sovielen Spätwerken Liszts bleibt nichts zurück als trostlose Stille.

Heutzutage gehört nur noch *Faust* dem Standard-repertoire an, und nur *Roméo et Juliette* steht wartend in den Kulissen, während die übrigen Opern des einst so einflußreichen Gounod in den Archiven verstauben—ein Unrecht unter vielen, die im gegenwärtigen Klima eingeschränkter Finanzen wenig Aussicht haben, wiedergutmacht zu werden. Und Liszts geglückte Transkription des Wiegenliedes aus *Der Königin von Saba* hat das gleiche Schicksal erlitten, und zwar ohne die Ausrede mit den Finanzen.

Liszt leidenschaftliches Verlangen nach einer ungarischen Musikkultur, die zum stolzen Export geeignet gewesen wäre, ist ein Thema, das sich durch seine gesamte Korrespondenz zieht, und die Zahl seiner unterstützenden Maßnahmen für eine nationale ungarische Musikerziehung und für zahlreiche ungarische Komponisten ist Legion. Er war hochofrenet, als Mosonyi zum ersten Mal ein Werk hervorbrachte, das ausdrücklich als „ungarische Oper“ ausgewiesen war, und dieses klangvolle Stück über Themen aus der *Schönen Helena* ist die resultierende Huldigung an einen Komponisten, dessen Geringschätzung außerhalb Ungarns dennoch andauert.

LESLIE HOWARD © 1992
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

COMPACT DISC 1 [66'43]

Illustrations du Prophète S414 (1849–1850)from Meyerbeer's *Le Prophète* (1849)

- [1] No 1: Prière – Hymne triomphal – Marche du sacre* [15'24]
 [2] No 2: Les patineurs: Scherzo [13'16]
 [3] No 3: Pastorale – Appel aux armes* [12'03]

Fantasia und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam S624 (1850)on a theme from Meyerbeer's *Le Prophète*; Illustrations du Prophète, No 4 – for piano, four hands†

- [4] Fantasy [8'29] [5] Adagio [9'03] [6] Fugue [7'53]

COMPACT DISC 2 [74'19]

- [1] **Spirto gentil** S400a (c1840)* [10'05]

from Donizetti's *La Favorite* (1840)

- [2] **Marche funèbre de Dom Sébastien** S402 (1844) [7'57]

from Donizetti's *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843)

- [3] **Die Rose – Romance** S571 (published 1876)* [4'10]

from Spohr's *Zemire und Azor* (1818–19)

- [4] **Spinnerlied aus Der fliegende Holländer** S440 (1860) [5'46]

from Wagner's *Der fliegende Holländer* (1843)

- [5] **Ballade aus Der fliegende Holländer** S441 (1872) [5'08]

from Wagner's *Der fliegende Holländer*

- [6] **Pilgerchor aus Tannhäuser** S443 (second version, 1882) [7'00]

from Wagner's *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1845)

- [7] **O du, mein holder Abendstern – Rezitativ und Romanze aus Tannhäuser** S444 (1849) [6'47]

from Wagner's *Tannhäuser*

- [8] **Walhall aus Der Ring des Nibelungen** S449 (published 1876) [6'57]

from Wagner's *Das Rheingold* (produced 1869)

- [9] **Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal** S450 [7'48]

from Wagner's *Parsifal* (1883)

- [10] **Les Sabéennes – Berceuse** S407 (published 1865) [5'46]

from Gounod's *La reine de Saba* (1862)

- [11] **Fantasia sur l'opéra hongrois Szép Ilonka** S417 (1867) [5'34]

on Mosonyi's *Szép Ilonka* (1861)

* first recordings

† with GEOFFREY PARSONS

**LESLIE
HOWARD**
piano

LISZT *at the Opera III*

LESLIE HOWARD



hyperion

THIS THIRD gathering of Liszt's many piano works based upon operas is largely related to operas which remain in the modern mainstream repertoire, yet includes a number of rarities as far as Liszt's pieces are concerned. As in the previous offerings under the aegis of 'Liszt at the Opera', the works range from assiduous bar-for-bar transcriptions to the most elaborate and original fantasies.

The transcription of the overture to Weber's **Oberon** is, like that of the *Freischütz* Overture, a literal piano version of the original, but Liszt offers a number of passages in alternative pianistic garb which actually convey a better sense of the spirit of the orchestra—and this is among the most spirited of Weber's pieces.

The **Fantasia über Themen aus Figaro und Don Giovanni** is a very different proposition. The piece commonly known as the 'Figaro Fantasy' is a reworking by Busoni of just part of Liszt's original conception: he eliminates all the references to *Don Giovanni* except for a little of the figuration leading to the coda. Liszt's almost-complete manuscript (the lacunae of which have been completed for performance and publication by the present writer) shows a much larger work which revolves around Cherubino's aria 'Voi che sapete' and Figaro's aria 'Non più andrai' from *Figaro* and the minuet scene—with the on-stage orchestras playing two other melodies in different time signatures—from *Don Giovanni*. The whole thing becomes a complex music drama in which a kind of warning may be inferred that the carefree philandering of a Cherubino may end up the profligacy of a Don Giovanni unless the sensible advice of a Figaro is heeded. The musical connections between the operas are fully exploited—after all, Mozart himself quotes Figaro's aria in the supper scene of *Don Giovanni*, and the third dance motif in the minuet scene of 'the Don' is almost identical to one of Figaro's phrases—and Liszt manages to get the three dances and Figaro's motif woven together.

Although Liszt played the piece in Berlin in 1843, he left the manuscript in a slightly unfinished state and certainly did not commence the meticulous preparation of it for his printer (he usually marked up important printing details in coloured crayon, and dynamics, tempo changes, pedal marks and other performance directions in coloured ink). The manuscript shows his method of composition of such a fantasy quite clearly: the broad outlines, such as the new themes or sections, are commenced on new pages, and space is left to concoct transition material. The introduction, the two pieces from *Figaro*, the *Don Giovanni* minuet and the coda are each in self-contained parts of the manuscript. On several occasions Liszt has marked some repeated figures for possible excision by placing the fragments in brackets with a question mark over them. These tiny tightenings of the structure add up to just a few bars, and they are observed here. The penultimate section breaks off in the middle of some transitional material which does not join happily to the coda. For this performance the sequence has been extended by one bar and two bars derived from earlier material have been added to make the join. The very end of the work is also missing (Liszt may well have improvised both of these sections in performance), but it is clear that the end is fast approaching and that it conforms closely to the closing bars of Act I of *Figaro*. So the completion of the coda required the addition of a further fifteen bars, making the whole work of 647 bars. It can be seen, therefore, that very little was required to make performable this grand piece, and it remains a mystery quite why Busoni suppressed so much of the work in his edition.

The operas of Verdi supplied Liszt with a good many ideas for operatic fantasies, and the **Paraphrases de concert** on *Ernani*, *Il Trovatore* and *Rigoletto* are amongst Liszt's finest. They were issued as a set, although the publisher managed not to print them in Liszt's

specified order, which is that observed here. Liszt had already produced another fantasy on themes from *Ernani* which includes some similar material, but he declined to publish it (it appears in *Liszt at the Opera VI*) and reworked part of it into the piece recorded here. By calling these three pieces paraphrases, rather than fantasies or transcriptions, Liszt intends to convey the idea of taking a specific section of an opera, presenting it in highly pianistic terms whilst maintaining the general lines of the original. So the *Ernani* paraphrase confines itself to the finale of Act III (the King of Spain's aria and chorus at Charlemagne's tomb), the *Trovatore* paraphrase is upon the Act IV duet between Leonora and the condemned Manrico, with the accompanying chorus singing the *Miserere* (which is distantly derived from the opening of Allegri's *Miserere*), and the justly famous *Rigoletto* paraphrase is simply a stunning re-creation of the quartet between Rigoletto, Gilda, the Duke and Maddalena in Act IV.

Liszt turned to Verdi's *Simon Boccanegra* for his last completed operatic fantasy, **Réminiscences de Boccanegra** (always assuming that the rumoured fantasy on Mackenzie's *The Troubadour* of 1886 does not come to light). Verdi, it will be remembered, produced a greatly revised version of his work in 1881, and Liszt was much impressed by this first taste of the late Verdi, and sought to popularize it in this fantasy which is, if anything, more avant-garde in its harmonies than the opera. Liszt makes free use of the orchestral introduction, the call to arms of the chorus in the finale to Act II and its orchestral variant at the beginning of Act III, and Boccanegra's dying prayer and the finale to Act III, with an original coda based again on the orchestral prelude.

The **Valse de Concert** (titled 'Valse à capriccio' in the earlier version) was published by Liszt as the third of *Trois caprices-valses*, the others being the revised versions of

the *Valse mélancolique* and the *Valse de bravoure* (both recorded in Volume 1 of this series), so it is clear that here as elsewhere he did not mind mixing original works with those based on other material. But this waltz really is an original piece, both because of the extraordinary variety which Liszt brings to his treatment of the *Lucia* waltz, and because of his happy combination of that theme with the *Parisina* waltz in invertible counterpoint.

The **Valse infernale** from Meyerbeer's *Robert le Diable* was one of Liszt's *successi strepitosi* in his years as a travelling virtuoso, and the title belies a more complicated genesis—in addition to the waltz, which is an orchestral firework with chorus in Act III, themes from the ballet music are also woven into this tour de force. The unpublished elaboration of Meyerbeer's **Cavatine** dates from 1846, and is a bar-for-bar transcription of the Isabella's 'Robert, toi qui j'aime' from Act IV. The piece ends on a dominant seventh and cannot be played by itself, but since Liszt has transposed the original up a semitone to F sharp major, it seems quite likely that he intended to add this beautifully contrasting piece of pianistic delicacy to the beginning of his famous recital warhorse, the *Valse infernale*, and it is given thus on this recording.

Liszt's tribute to Gounod's **Roméo et Juliette** is one of his most endearing fantasies. He really uses several motifs from the opera, all concerned with the partings of the lovers: the end of the balcony scene, the morning after the marriage, and the scene at Juliet's tomb, taking quite small phrases to create what almost amounts to an original composition.

After Liszt, **Ferenc Erkel** (1810–1893) is the best-known nineteenth-century Hungarian composer. (His status is to be found beside that of Liszt outside the Budapest Opera.) And of course Erkel really has a prior claim to that privilege, since his Hungarian operas were runaway successes in their day and are still performed in

his homeland. Liszt is really in his element here, and uses quite a number of themes in a very Hungarian-Rhapsodic fantasy which he prepared for publication but which, for some reason, remains in manuscript.

The remaining pieces in this programme come from the operas of Wagner, whose long and storm-tossed friendship with Liszt is one of the most complex in musical history. Liszt's enthusiasm and financial and practical support for the living composer he most revered is very well documented, as is the fact of Liszt's being entrusted with producing and conducting the first performances of *Lobengrin* since Wagner was in exile on pain of death after his prominent support of the 1848 revolution. (Typically, Liszt received small thanks from Wagner for his efforts.) For some reason, Liszt issued the transcription of **Elsa's Bridal Procession** with his flamboyant account of the 'Entry of the Guests' from *Tannhäuser* with which it scarcely belongs, so it is given here alongside all the other pieces Liszt wrote on themes from *Lobengrin*. *Elsa's Bridal Procession* comes from the fourth scene of Act II as she is prepared for her wedding with Lohengrin, the **Festspiel und Brautlied** is the Prelude to Act III and the now-ubiquitous *Bridal March*, to which Liszt adds a shortened reprise of the Prelude. **Elsa's Dream**—her vision of the knight—is found in the second scene of Act

I, and **Lohengrin's Reproof** forms part of the love music in the scene in the bridal chamber from Act III. Liszt's faithful (and, in the case of the Prelude to Act III, sometimes treacherous-to-play) transcriptions furnish each of the quieter pieces with appropriate endings; Wagner's original has them flow straight into ensuing transitions.

Rienzi was Wagner's first success, but also the last opera he wrote where he did not control the synopsis and libretto completely. Liszt came to his piano work on the opera, **Phantasiestück über Motive aus Rienzi**, rather later, and it is his only example of a real operatic fantasy on Wagner (his other Wagnerian homages are really closer to literal transcriptions). Much of the material will be familiar from the overture, but the opening motif of the fantasy, which gives the work its subtitle, 'Santo spirito cavaliere', is part of the finale to Act III (Wagner has the motif sung to these Italian words, although the published score has the grammar and spelling somewhat fractured), and the splendid theme of *Rienzi's Prayer* from Act V (also the main theme of the overture) follows. The dramatic contrast and impetus is then provided by the *Call to Arms* from the beginning of Act I. The whole piece is an excellent musico-dramatic entity which might be seen as a character portrait of the opera's hero.

LESLIE HOWARD © 1994

Recorded on 23–27 August 1993
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editor EMMA STOCKER
Piano STEINWAY, prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIV

Front illustration: Design for Act I of Wagner's *Lobengrin* (on the shore of the Schelde) by Heinrich Döll (1868)

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Liszt à l'Opéra – III *Transcriptions, Paraphrases et Fantaisies* sur les opéras de Weber, Mozart, Verdi, Meyerbeer, Donizetti, Gounod, Erkel, et Wagner

C'EST LE TROISIÈME GROUPEMENT des nombreuses œuvres pour piano de Liszt basées sur l'opéra, se référant principalement aux œuvres opératiques du répertoire courant moderne. Ce regroupement comprend cependant un nombre d'œuvres rares composées par Liszt. Tout comme la publication précédente, sous le titre de « Liszt à l'opéra », le domaine des œuvres s'étend de transcriptions assidues, écrites mesure par mesure, à des fantaisies plus élaborées et originales.

La transcription de l'ouverture de l'opéra de Weber, **Oberon**, est, tout comme l'ouverture de *Freischütz*, une version littérale pour piano de l'œuvre originale. Liszt offre un nombre surprenant de passages pianistiques qui alternent entre eux, démontrant avec plus de précision l'esprit de l'orchestre—cette œuvre étant classée parmi les plus intrépides de Weber.

La **Fantasia über Themen aus Figaro und Don Giovanni** est une proposition tout à fait différente. Cette œuvre communément connue sous le nom de « Fantaisie de Figaro » est un réarrangement de Busoni, qui reprend en partie l'œuvre originale de Liszt : toutes les allusions faisant référence à *Don Giovanni* sont éliminées, à l'exception de quelques tournures musicales précédant la coda. Le manuscrit presque complet de Liszt (les lacunes ayant été complétées pour la représentation et la publication par le présent auteur) contient une œuvre d'une longueur beaucoup plus importante, se concentrant à la fois sur les arias de Cherubin, « Voi che sapete », et de Figaro « Non più andrai » de *Figaro* et la scène du menuet—avec un orchestre de scène jouant deux autres mélodies, tirées de *Don Giovanni*, avec deux indications de mesure différentes. Cette situation se transforme en un drame musical complexe, dans lequel un avertissement peut être détecté là où les flirts de Cherubino pourraient

mettre fin au libertinage de Don Giovanni, à moins que le conseil de Figaro soit suivi. Les connections musicales entre les opéras sont explorées à leur maximum—après tout, Mozart lui-même utilisa l'air de Figaro dans la scène du souper de *Don Giovanni*, et le motif de la troisième danse dans la scène du menuet est presque identique à l'une des phrases de Figaro—et Liszt parvient à imbriquer ensemble les trois danses et le motif de Figaro.

Bien que Liszt fit représenter l'œuvre à Berlin en 1843, il laissa le manuscrit inachevé, et ne commença certainement pas la préparation méticuleuse pour les imprimeurs (Liszt marque habituellement au crayon de couleur les détails destinés aux imprimeurs et marque à l'encre de couleur les nuances, les variations dans le tempo, les pédales et autres changements dans l'exécution). Le manuscrit démontre très clairement sa méthode de composition pour une telle œuvre : les contours généraux, tels que les nouveaux thèmes ou sections, sont commencés sur une nouvelle page, et certains espaces sont laissés vides pour la composition des transitions. L'introduction, les deux œuvres de *Figaro*, le menuet de *Don Giovanni* ainsi que la coda sont isolés dans le manuscrit. A plusieurs occasions Liszt mis en évidence quelques figures répétées pouvant être supprimées, en plaçant ces fragments entre parenthèses avec des points d'interrogation. Ces petits raccourcissements dans la structure ne font que prolonger la durée de l'œuvre de quelques mesures, et ont été observés sur cet enregistrement. Cette avant-dernière section se brise au milieu du matériau de transition qui ne semble pas se joindre facilement à la coda. Pour cette exécution, la séquence fut allongée d'une mesure, et deux mesures dérivées du matériau musical précédant ont été ajoutées pour faciliter le rapprochement. La fin de l'œuvre est aussi

manquante (Liszt improvisa peut-être ces deux sections lors de représentations), mais il est clair que la fin est proche et qu'elle est conforme aux dernières mesures de l'acte I de *Figaro*. Un ajout de quinze mesures fut donc nécessaire pour terminer la coda, augmentant ainsi le nombre total de mesures dans l'œuvre entière à 647. Ceci démontre, alors, que très peu de changements furent requis pour permettre la représentation de ce chef-d'œuvre, mais aucun éclaircissement n'est apporté au mystère concernant la raison pour laquelle Busoni supprima une si grande partie de l'œuvre dans son édition.

Les opéras de Verdi furent l'inspiration de plusieurs idées de Liszt concernant ses fantaisies opératiques, et les **Paraphrases de concert** sur *Ernani*, *Il Trovatore* et *Rigoletto* sont parmi les meilleures du compositeur. Elles furent publiées en une série, mais ne furent cependant pas imprimées dans l'ordre spécifié par Liszt, et cet ordre fut respecté ici. Liszt avait déjà composé une autre fantaisie sur les thèmes tirés d'*Ernani*, laquelle utilise un matériau similaire, mais il ne voulut pas la publier (cette œuvre sera publiée dans un des prochains volumes de la série actuelle) et en réarrangea certaines parties dans l'œuvre enregistrée ici. En intitulant ces trois œuvres paraphrases, au lieu de fantaisies ou transcriptions, Liszt voulait présenter l'idée d'un morceau spécifique d'opéra en termes hautement pianistiques, et en conservant du même coup les mélodies générales de l'œuvre originale. Donc, la paraphrase de *Ernani* est confinée au finale de l'acte III (l'aria et le chœur du Roi de l'Espagne près de la tombe de Charlemagne), la paraphrase *Trovatore* est trouvée dans le duo de l'acte IV entre Léonora et le condamné Manrico, avec le chœur d'accompagnement chantant le *Miserere* (qui est dérivé indirectement de l'ouverture du *Miserere* d'Allegri), et la célèbre paraphrase, à juste titre, intitulée *Rigoletto*, est simplement

une merveilleuse reconstitution d'un quatuor entre Rigoletto, Gilda, le Duc et Maddalena dans l'acte IV.

Liszt s'inspira de *Simon Boccanegra* de Verdi pour sa dernière fantaisie opératique. **Réminiscences de Boccanegra** (assumant toujours que la rumeur de la fantaisie *The Troubadour* de Mackenzie de 1886 ne soit pas dévoilée). Il peut être rappelé que Verdi produisit une version révisée de son œuvre en 1881, version qui impressionna Liszt grandement, et qu'il chercha à populariser dans une fantaisie plus avant-gardiste dans ses harmonies que ne le sont les goûts opératiques du défunt Verdi. Liszt utilisa librement l'introduction de l'orchestre, l'appel aux armes du chœur dans le finale de l'acte II, et ses variantes orchestrales du début de l'acte III. Il utilisa également la prière de Boccanegra mourant, ainsi que le finale de l'acte III, avec une coda originale basée encore une fois sur le prélude de l'orchestre.

La **Valse de Concert** (intitulée « Valse à capriccio » dans une version précédente) fut publiée par Liszt comme étant la troisième de *Trois caprices-valses*, les autres étant des versions révisées de la *Valse mélancolique* et de la *Valse de bravoure* (enregistrées dans le Volume 1 de cette série). Il est donc clair qu'ici comme ailleurs, il n'hésite pas à réunir les œuvres originales avec celles étant basées sur d'autres matériaux. Mais cette valse est réellement une pièce originale, en raison de la variété extraordinaire que Liszt apporte dans son traitement de la valse de *Lucia*, mais aussi parce que ce thème est merveilleusement combiné avec la valse *Parisina*, en un contrepoint inversé.

La **Valse infernale** basée sur *Robert le diable* de Meyerbeer, était l'une des *successi strepitosi* de Liszt lors de ses voyages en tant que virtuose, et le titre renferme une genèse plus complexe—en plus de la valse, qui est un feu d'artifice orchestral accompagné d'un chœur dans l'acte III, les thèmes tirés de la musique de ballet sont aussi imbriqués dans ce tour de force. L'arrangement de la

Cavatine de Meyerbeer, qui ne fut pas publié, date de 1846, et est une transcription écrite mesure par mesure de « Robert, toi que j'aime » d'Isabella, tiré de l'acte IV. L'œuvre se termine sur une septième de dominante et ne peut être jouée seule, mais Liszt transposa l'originale d'un demi-ton plus haut, à fa dièse majeur, et il semble probable qu'il avait l'intention d'ajouter cette merveilleuse œuvre contrastante pleine de délicatesse pianistique au début de son célèbre récital, la *Valse infernale*. Cette œuvre est donc présentée sur cet enregistrement.

Le tribut de Liszt à **Roméo et Juliette** de Gounod est l'une de ses plus belles fantaisies. Il utilisa vraiment plusieurs motifs de cet opéra, tirés des scènes de la séparation des amants : la fin de la scène du balcon, la matin suivant le mariage, reflétant la scène à la tombe de Juliette, ne prenant que de courtes phrases pour créer ce qui devient quasiment une nouvelle composition.

Après Liszt, **Ferenc Erkel** (1810–1893) est le compositeur hongrois le plus connu du dix-neuvième siècle, dont la statue peut être retrouvée aux côtés de celle de Liszt, à l'extérieur de l'opéra de Budapest. Bien entendu, Erkel pouvait vraiment être le premier à réclamer ce privilège, ses opéras hongrois ayant été acclamés de succès à l'époque, et étant encore actuellement représentés dans son pays natal. Liszt est ici véritablement dans son élément, et utilise d'ailleurs un nombre de thèmes dans une fantaisie très « Rhapsodie hongroise » qu'il prépara pour la publication mais qui, pour certaines raisons, ne fut jamais publiée.

Les autres œuvres de ce programme sont basées sur les opéras de Wagner, dont la longue et orageuse amitié qu'il entretenait avec Liszt est l'une des plus complexes dans le monde musical. L'enthousiasme de Liszt, ainsi que son soutien financier et pratique pour le compositeur toujours vivant à cette époque, et pour qui il avait un immense respect, est très bien documenté. Liszt fut aussi

responsable à la fois de la production et de la direction de la première représentation de *Lohengrin*, alors que Wagner était en exil sous peine de mort suivant son soutien à la révolution de 1848. (De façon typique, Liszt reçut peu de gratitude de la part de Wagner pour ses efforts.) Pour certaines raisons, Liszt publia la transcription de **La procession de la mariée Elsa**, avec son compte-rendu flamboyant de « L'entrée des invités » de *Tannhäuser*, qui ne s'homogénéisa guère. Cette œuvre est présentée ici avec les autres pièces que Liszt composa sur les thèmes de *Lohengrin*. *La procession de la mariée Elsa* est tirée de la quatrième scène de l'acte II, lorsqu'elle se prépare pour son mariage avec Lohengrin ; le **Festspiel und Brautlied** est le prélude à l'acte III et à la *Marche de la mariée*, maintenant omniprésente et à laquelle Liszt ajouta des reprises plus courtes du prélude. **Le rêve d'Elsa**—sa vision du chevalier—est retrouvée dans la deuxième scène de l'acte I, et **La réprobation de Lohengrin** fait partie de la musique des amants au cours de la scène qui se déroule dans la chambre de la mariée dans l'acte III. Les transcriptions fidèles et, dans le cas du prélude de l'acte III, quelquefois traîtresses, apportent une fin appropriée à chacune des œuvres plus calmes ; l'œuvre originale de Wagner avait relié ces dernières par des transitions.

Rienzi fut le premier succès de Wagner mais aussi le dernier opéra qu'il composa, et il ne parvint pas à en contrôler complètement la synopse et le livret. Liszt composa, quelques temps plus tard, son œuvre pour piano, **Phantasiestück über Motive aus Rienzi**, en s'inspirant de cet opéra, œuvre qui est en fait le seul exemple d'une véritable fantaisie opératique tirée de Wagner (ses autres hommages wagnériens se rapprochent plus de transcriptions littérales.) La plupart du matériau est familier dès l'ouverture, mais le motif qui débute la fantaisie et qui donne à l'œuvre son sous-titre, « Santo spirito cavaliere »,

fait partie du finale de l'acte III (Wagner voulait que le motif soit chanté sur les mots italiens, mais la grammaire et l'orthographe de la partition avaient été quelque peu altérées), et est suivi ensuite par le thème splendide de *La prière de Rienzi* de l'acte IV (aussi le thème principal de l'ouverture). Le contraste dramatique, ainsi que le mouve-

ment, sont provoqués par *L'appel aux armes* du début de l'acte I. L'œuvre entière est un excellent drame musical qui peut être vu comme étant un portrait du caractère du personnage héroïque de l'opéra.

LESLIE HOWARD © 1994
Traduction ISABELLE DUBOIS

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Liszt an der Oper - III *Transkriptionen, Paraphrasen, und Fantasien über Opern von Weber, Mozart, Verdi, Meyerbeer, Donizetti, Gounod, Erkel und Wagner*

DIESE DRITTE SAMMLUNG von Liszts zahlreichen auf Opern basierenden Klavierwerken ist hauptsächlich mit Opern verbunden, die noch immer ein fester Bestandteil des modernen gängigen Repertoires sind. Es sind jedoch, was Liszts Stücke anbetrifft, auch eine Reihe von Raritäten darin enthalten. Wie in der bereits erschienenen Aufnahme mit dem Titel „Liszt an der Oper“ reicht auch hier die Skala von gewissenhaften, Takt für Takt vorgenommenen Transkriptionen bis zu den kunstvollsten und originellsten Fantasien.

Die Transkription der Ouvertüre zu Webers **Oberon** ist, wie die der *Freischütz*-Ouvertüre, eine genaue Klavierversion des Originals, doch liefert Liszt auch eine Reihe von Passagen in abweichendem pianistischen Gewand, die in der Tat den Geist des Orchesters besser übermitteln— und dies ist eines der temperamentvollsten Stücke Webers.

Die **Fantasie über Themen aus Figaro und Don Giovanni** ist ein ganz anderer Fall. Das allgemein als

„Figaro-Fantasie“ bekannte Stück ist eine von Busoni geschaffene Neubearbeitung, die nur einen kleinen Teil von Liszts originalem Entwurf einschließt: er tilgte alle Anspielungen auf *Don Giovanni* außer einem kleinen Teil der zur Koda führenden Figuration. Liszts fast vollständiges Manuskript (dessen Lücken zum Zwecke der Aufführung und Veröffentlichung vom Schreiber dieser Zeilen aufgefüllt wurden) enthält ein viel größeres Werk, in dessen Mittelpunkt Cherubinis Arie „Voi che sapete“, Figaros Arie „Non più andrai“ aus dem *Figaro* und die Menuettszene aus dem *Don Giovanni*—in der die auf der Bühne befindlichen Orchester zwei andere Melodien mit verschiedenen Taktvorzeichen spielen—stehen. Das ganze Unternehmen wird ein komplexes Musikdrama, dessen Thema man als eine Art von Warnung betrachten könnte, daß ein sorgloser Schwerenöter wie Cherubino zur Lasterhaftigkeit eines Don Giovanni absinken kann, wenn er die vernünftigen Ratschläge eines Figaro nicht beherzigt. Die musikalischen Bezüge zwischen den Opern

werden voll ausgeschöpft—schließlich zitiert Mozart selber Figaros Arie in der Abendbrot-Szene im *Don Giovanni*, und das dritte Tanzmotiv in der Menuettszene des Don ist fast identisch mit einer der von Figaro gesungenen Phrasen—und Liszt gelingt es, diese drei Tänze und Figaros Motiv miteinander zu verweben.

Liszt spielte das Stück zwar 1843 in Berlin, ließ das Manuskript jedoch in einem leicht unvollendeten Zustand und ging mit Sicherheit nicht daran, es wie gewohnt sorgsam für den Druck vorzubereiten (wichtige Details für den Druck gibt Liszt gewöhnlich mit Buntstift an, während er Dynamik, Tempowechsel, Pedalbenutzung und andere Anweisungen für die Vortragsweise in farbiger Tinte markiert). Das Manuskript zeigt die von ihm für eine solche Fantasie angewandte Kompositionsweise sehr deutlich: die breiten Umrisse, wie zum Beispiel Themen oder Abschnitte, werden auf neuen Seiten begonnen, und dazwischen wird Platz für die Zusammenstellung von Übergangsmaterial gelassen. Die Einleitung, die zwei Stücke aus dem *Figaro*, das Menuett aus dem *Don Giovanni* und die Koda bilden alle in sich abgeschlossene Teile des Manuskripts. In mehreren Fällen gibt Liszt an, daß wiederholte Tonfolgen möglicherweise entfernt werden sollen, indem er diese Fragmente einklammert und ein Fragezeichen darüber setzt. Diese winzigen Straffungen der Struktur machen im ganzen nur ein paar Takte aus, und sie sind hier beachtet worden. Der vorletzte Abschnitt bricht mitten in einem überleitenden Werkabschnitt ab, der sich nicht gut mit der Koda verbinden ließ. Im Rahmen der vorliegenden Aufzeichnung wurde die Sequenz durch einen Takt erweitert, und zwei weitere Takte wurden aus früherem Material hinzugefügt, um den Übergang herzustellen. Auch das Ende des Werks fehlt (es kann sein, daß Liszt in seinem Klaviervortrag beide diese Abschnitte improvisiert hat), aber es ist deutlich, daß das Ende nicht weit sein kann und daß es den Schlußtakt

von Akt I des *Figaro* sehr ähnlich sein muß. Die Fertigstellung der Koda erforderte daher zusätzliche 15 Takte, so daß die Gesamtzahl der Takte im Werk jetzt 647 beträgt. Es ist daher unbestreitbar, daß sehr wenig dazu benötigt wurde, dieses großartige Musikstück aufführbar zu machen, und es bleibt rätselhaft, daß Busoni so viele Bestandteile des Werkes nicht in seine Edition aufnahm.

Die Opern von Verdi boten Liszt reichen Stoff für Opernfantasien, und die **Paraphrases de concert** über *Ernani*, *Il Trovatore* und *Rigoletto* gehören zu Liszts gelungensten Werken. Sie wurden als Satz herausgegeben, aber der Verleger brachte es fertig, sie nicht in der von Liszt angegebenen Reihenfolge, die hier beibehalten wurde, zu drucken. Liszt hatte bereits eine andere Fantasie über Themen von *Ernani* geschaffen, welche ähnliches Material enthielt, aber er lehnte es ab, sie drucken zu lassen (sie wird in einem späteren Teil dieser Serie erscheinen), und formte sie teilweise zu dem hier aufgenommenen Stück um. Liszt beabsichtigte, indem er diese drei Stücke Paraphrasen und nicht Fantasien oder Transkriptionen nannte, den Eindruck eines besonderen Abschnitts der Oper zu vermitteln, den er unter voller Ausnutzung der Eigenheiten des Klaviers behandelt, aber doch die Grundzüge des Originals beibehält. So beschränkt sich die *Ernani*-Paraphrase auf das Finale von Akt III—die Arie des Königs von Spanien und den Chor am Grabe Karls des Großen—die *Trovatore*-Paraphrase basiert auf dem im 4. Akt stattfindenden Duett zwischen Leonora und dem verurteilten Manrico, zu dem der begleitende Chor das (entfernt aus dem Beginn des *Miserere* von Allegri abgeleitete) *Miserere* singt, und die zu Recht berühmte *Rigoletto*-Paraphrase ist einfach eine berückende Neuschaffung des Quartetts von Rigoletto, Gilda, dem Herzog und Maddalena in Akt IV.

In seiner letzten vollendeten Opernfantasie, **Réminiscences de Bocanegra**, wandte Liszt sich Verdis

Simon Boccanegra zu (dies ist die letzte Opernfantasie, wenn man davon ausgeht, daß die Gerüchten zufolge existierende Fantasie über Mackenzies 1886 entstandene Oper *The Troubadour* nie ans Tageslicht kommen wird). Wie man weiß schuf Verdi 1881 eine stark revidierte Fassung seines Werkes. Liszt war davon sehr beeindruckt und wollte es in dieser Fantasie popularisieren, die in ihren Harmonien ganz bestimmt avantgardistischer ist als das erste späte Opernwerk Verdis. Liszt macht sehr freien Gebrauch von der orchestralen Einführung, von dem vom Chor gesungenen Ruf zu den Waffen im Finale des 2. Aktes und seiner orchestralen Variante am Anfang des 3. Aktes, und von Boccanegras Sterbegebet und dem Finale des 3. Aktes, in welchem eine originale Koda erscheint, die wiederum auf das orchestrale Vorspiel Liszts gründet.

Der **Valse de Concert** (der in der früheren Fassung den Titel „Valse à Capriccio“ trägt) wurde von Liszt als dritter der *Trois caprices-vales* veröffentlicht. Die anderen beiden waren die überarbeiteten Versionen des *Valse mélancolique* und des *Valse de bravoure* (die beide in Teil I dieser Serie aufgenommen sind), und es ist daher ganz eindeutig, daß Liszt sich weder hier noch irgendwo anders scheute, originale Arbeiten mit Werken, die auf anderem Material basierten, zu vermischen. Doch ist dieser Walzer wirklich ein originales Stück, sowohl in dem den außergewöhnlichen Einfallsreichtum, mit dem Liszt an den *Lucia*-Walzer herangeht, als auch in der gelungenen, in umkehrbarem Kontrapunkt gestalteten Verbindung dieses Themas mit dem *Parisina*-Walzer.

Der **Valse infernale** aus Meyerbeers *Robert le Diable* war einer von Liszts überwältigenden Erfolgen in seinen Jahren als reisender Klaviervirtuose, und sein Titel täuscht über eine kompliziertere Entstehungsweise hinweg—zusätzlich zu dem Walzer, der ein orchestrales Feuerwerk mit Chor im 3. Akt darstellt, sind auch Themen aus der Ballettmusik mit dieser Bravourleistung verwoben. Die

unveröffentlichte Ausschmückung von Meyerbeers **Cavatine** stammt aus dem Jahre 1846 und ist eine Takt für Takt vorgenommene Transkription der Aria der Isabella aus dem 4. Akt „Robert, toi que j’aime“. Das Stück schließt auf einem Dominantseptakkord und kann nicht eigenständig gespielt werden, aber da Liszt die Originalvorlage einen Halbton höher nach Fis transponierte, ist anzunehmen, daß er vorhatte, dieses wunderbar kontrastierende Stück pianistischer Exzellenz an den Anfang seines berühmten Paradestückes, des *Valse infernale*, zu stellen, und so wird es auch in dieser Aufzeichnung vorgetragen.

Liszts Würdigung von Gounods **Roméo et Juliette** ist eine seiner entzückendsten Fantasien. Er gebraucht tatsächlich mehrere Motive aus der Oper, die alle mit dem Abschied des Liebespaares verbunden sind: das Ende der Balkonzene, der Morgen nach der Hochzeit, und die Szene am Grabe der Julia. In allen diesen Motiven gebraucht er ganz kurze Phrasen, mit denen er etwas schafft, was fast eine originale Komposition ist.

Nach Liszt ist **Ferenc Erkel** (1810–1893) der bekannteste ungarische Komponist des neunzehnten Jahrhunderts. Vor der Oper von Budapest steht seine Statue neben der Liszts. Und natürlich besitzt Erkel, dessen ungarische Opern zu ihrer Zeit Riesenerfolge waren und noch immer in seinem Heimatland aufgeführt werden, einen höheren Anspruch auf dieses Privileg. Liszt ist hier wirklich in seinem Element und verwendet eine ansehnliche Reihe von Themen im Rahmen einer ungarisch-rhapsodischen Fantasie, die er zur Publikation vorbereitete, die aber aus irgendeinem Grunde immer in der Manuskriptform stecken blieb.

Die übrigen Stücke in diesem Programm kommen aus den Opern Wagners, dessen lange und turbulente Freundschaft mit Liszt eine der kompliziertesten Beziehungen in der Musikgeschichte ist. Liszts Begeisterung für den von

ihm am höchsten geschätzten lebenden Komponisten und die finanzielle und praktische Unterstützung, die er ihm gewährte, sind sehr gut dokumentiert, wie auch die Tatsache, daß Liszt mit der Produktion und Leitung der ersten Aufführungen von *Lohengrin* betraut wurde, als Liszt nach seiner vielbeachteten Unterstützung für die Revolution von 1848 die Todesstrafe angedroht wurde und er daraufhin ins Exil ging. (Es ist typisch für Wagner, daß Liszt für seine Bemühungen wenig Dank zuteil wurde.) Aus irgendeinem Grunde gab Liszt die Transkription von **Elsas Hochzeitsprozession** mit seiner farbenfrohen Darstellung des „Einzugs der Gäste“ aus dem *Tannhäuser* heraus, zu dem sie aber kaum gehört. Aus diesem Grunde wird sie hier neben all die anderen Stücken, die Liszt über Themen aus *Lohengrin* schrieb, gestellt. *Elsas Hochzeitsprozession* stammt aus der vierten Szene des 2. Aktes, in der sie für ihre Vermählung mit Lohengrin geschmückt wird, das **Festspiel und Brautlied** ist das Vorspiel zum 3. Akt und der heutzutage überall zu hörende *Hochzeitsmarsch*, welchem Liszt eine gekürzte Reprise des Vorspiels beifügt. **Elsas Traum**—ihre Vision des Ritters—ist in der zweiten Szene des 1. Aktes zu finden, und **Lohengrins Tadel** bildet einen Teil der in der Szene des 3. Aktes im Brautgemach gespielten Liebesmusik. Liszts genaue und, im Falle des Vorspiels zum 3. Akt manchmal trügerische Transkriptionen liefern passende Schlußteile für jedes der

gemäßigeren Stücke; in Wagners Original fließen sie direkt in andere Übergänge hinein.

Rienzi war Wagners erster Erfolg, aber auch die letzte von ihm geschriebene Oper, in der er keine vollständige Kontrolle über Synopsis und Libretto hatte. Liszt kam sehr viel später zu seinem Klavierwerk **Phantasiestücke über Motive aus Rienzi**, und es ist das einzige von ihm gelieferte Beispiel für eine echte Opernfantasie über Wagner (seine anderen Würdigungen Wagners sind eher buchstäbliche Transkriptionen). Ein großer Teil des musikalischen Stoffes ist aus der Ouvertüre bekannt, aber das einleitende Motiv der Fantasie, dem das Werk seinen Untertitel „Santo spirito cavaliere“ verdankt, ist ein Teil des Finales zum 3. Akt (bei Wagner wird das Motiv in diesen italienischen Worten gesungen, wenn auch in der veröffentlichten Partitur Grammatik und Rechtschreibung etwas gebrochen erscheinen), und das herrliche Thema von *Rienzis Gebet* aus dem 5. Akt (welches auch das Hauptthema der Ouvertüre darstellt) folgt. Dramatischer Kontrast und Impuls werden dann durch den vom Anfang des 1. Aktes stammenden *Ruf zu den Waffen* erreicht. Das ganze Stück ist eine vortreffliche musikalisch-dramatische Einheit, die als Charakterschilderung des Helden der Oper gedeutet werden kann.

LESLIE HOWARD © 1994
Übersetzung ANGELIKA MALBERT

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

THE COMPLETE MUSIC
FOR SOLO PIANO - 30

LISZT at the Opera

VOLUME III

*Transcriptions,
Paraphrases
& Fantasies
on operas by
Weber, Mozart,
Verdi, Meyerbeer,
Donizetti, Gounod,
Erkel and Wagner*

* First recording

**LESLIE
HOWARD**
piano

COMPACT DISC 1 [75'56]

- 1 **Ouverture Oberon** Clavier-Partitur, S574 (1843) [8'36]
WEBER, J306, 1825/6
- 2 **Fantasie über Themen aus Figaro und Don Giovanni** S697 (1842)* [21'37]
MOZART, 1786 & 1787, completed by Leslie Howard
- 3 **Ernani** (Deuxième) Paraphrase de Concert, S432 (1859) [8'34]
VERDI, 1844
- 4 **Miserere du Trovatore** Paraphrase de Concert, S433 (1859) [8'48]
VERDI *Il Trovatore*, 1852
- 5 **Rigoletto** Paraphrase de Concert, S434 (1859) [7'45]
VERDI, 1851
- 6 **Réminiscences de [Simon] Boccanegra** S438 (1882) [11'02]
VERDI, 1857, revised 1881
- 7 **Valse de concert sur deux motifs de Lucia
[di Lammermoor] et Parisina** S214/3 (1842, revised c1850) [9'08]
DONIZETTI, 1835 & 1833

COMPACT DISC 2 [77'11]

Réminiscences de Robert le Diable [18'30]

MEYERBEER, 1831

- 1 Cavatine S413a (c1846)* [6'12]
 - 2 Valse infernale S413 (1841) [10'17]
 - 3 **Les Adieux—Rêverie sur un motif de Roméo et Juliette** S409 (1867)* [11'26]
GOUNOD, 1867
 - 4 **Schwanengesang und Marsch aus Hunyadi László** S405 (1847)* [11'09]
ERKEL, 1844
 - 5 **Elsas Brautzug zum Münster** S445/2 (1852) [8'53]
WAGNER *Lohengrin*, 1848
- #### **Aus Richard Wagners Lohengrin** S446 (1854, No 1 revised 1861) [20'04]
- 6 Festspiel und Brautlied [11'09]
 - 7 Elsas Traum [5'08]
 - 8 Lohengrins Verweis an Elsa [3'44]
 - 9 **Phantasiestück über Motive aus Rienzi** S439 (1859) [8'47]
WAGNER, 1840

CDA66861/2



Liszt
AT THE
Opera
~IV~

LESLIE HOWARD

hyperion

THIS FOURTH offering from Liszt's great collection of piano works based upon operas contains music from six decades of Liszt's composing life—seven, if recent studies on the so-called *Tyrolean Melody* prove it to date from the 1820s, and even possibly to antedate Auber's use of the tune in his opera *La fiancée* (the subject of Liszt's first operatic fantasy of 1829). As with the previous programmes in this sub-series (Volumes 6, 17 and 30), it can be seen that Liszt has cast his net very widely, taking in operatic masterpieces which have endured to the present day in the repertoire, some operas which are granted honourable mentions in dispatches, and one or two which have sunk without trace, if not always deservedly so. As ever, the multiplicity of Liszt's aims and techniques, and the sheer musical quality of his personal contribution—ranging from thoughtful literal transcription to almost wholly original works based upon external themes—is unparalleled in the literature.

The fantasy on themes from *I Puritani*, **Réminiscences des Puritains**, invites comparison with the better known *Réminiscences de Norma* in terms of its structure, although Liszt makes less attempt here to encapsulate the line of the drama, which is in any event not of the same quality. Rather, he absorbs and amplifies the character of the work, enriching the harmonic vocabulary and exploiting orchestral sonorities at the keyboard. Much of the martial music (but not 'Suoni la tromba', which is the basis for the *Hexaméron* variations—see Volume 10 of the present series—which was not in the original Paris version of Bellini's opera) is used in the dramatic introduction and in transition passages, but the bulk of the work is constructed upon two themes: Arturo's beautiful cavatina 'A te, o cara', and Elvira's brilliant aria in the form of a polonaise 'Son vergin vezzosa'. Bellini's opera was produced in 1835 and Liszt's fantasy appeared the following year. Unfortunately, the sheer size

and difficulty of the fantasy have led to its neglect, and perhaps account for Liszt's slightly simplified rewriting of the concluding **Introduction et Polonaise** of 1840, in which the rest of the fantasy is jettisoned. Certainly, for those interested in a short and effective concert piece, the shorter work is much more practical. Even so, it too is unaccountably passed over by most pianists today.

Perhaps it is a pity that Liszt never produced a large-scale fantasy on a Verdi opera; one can imagine that a work like *Don Carlos* might have provoked a response on the scale of the Meyerbeer and Bellini fantasies had chronology been otherwise. But it is clear that, as with his pieces based upon the operas of Wagner, he really wants to deliberate over a small amount of material, and so his **Don Carlos** transcription is confined to the opening of what is now best known as the second scene of Act III of the five-act version of Verdi's mighty opera. (The complicated history of the structure of Verdi's work would require several pages of explanation, but that is beyond the scope of the present description.) The title of the transcription is somewhat misleading: Verdi's number is a single piece of music which juxtaposes a festive chorus of the people of Madrid in praise of King Philip II with a chorus of monks leading those condemned by the Inquisition to death by fire. Liszt's arrangement is, if anything, more majestic than the original, to which it adheres quite faithfully.

Jérusalem, the French revision of Verdi's fourth opera *I Lombardi alla prima crociata*, was produced in 1847, and Liszt made his elaboration of Giselda's aria **Salve Maria!** the following year. This prayer appears in both versions of the opera, and was rightly recognized by Liszt as a high point in the score. His first transcription of the piece begins reverently enough, but allows the second verse to expand over florid arpeggios, giving a grand and fervent sweep to the whole. When Liszt revised the work

towards the end of his life, his approach differed radically: the second verse takes on an ethereal quality, and many other subtle changes are made to ensure that the work emerges as a much more intimate and devout piece. Like the reissue of the transcription of the *Agnus Dei* from Verdi's *Requiem*, the second version of **Salve Maria** (significantly without the exclamation mark) contains alternative passages for use with Ricordi's *piano avec la pédale à vibrations prolongées* (piano with a tremolo pedal), a device which automatically arranged for all held notes to be repeated by means of a revolving drum which reactivated all the raised hammers—an instrument which Liszt cautiously recommended. Unfortunately there does not seem to be an example of this curious machine in sufficiently good order to allow for a recording.

No one could accuse the seventy-four-year-old Liszt of piling insurmountable difficulties into his second transcription of the **Pilgrims' Chorus** from *Tannhäuser* (the early editions could not decide between 'old' or 'young' pilgrims, but Liszt specifies 'old'), which strips the music to its barest essentials, but retains an adaptation of the coda which Liszt composed for his first transcription of Wagner's piece—see Volume 17. (On both occasions, Liszt provides long and short versions of the coda, and the longer is recorded here.)

With some humility, Liszt chose Walther's gentle song of the spring (in which he tells of his wish to become a Mastersinger) rather than any of the more obviously celebrated passages of this mighty score, but, having done so, he creates a piece of startling originality. The decorative figuration and melodic ornamentation in **Am stillen Herd** are entirely in keeping with Wagner, and yet his boldness of modulation (he manages to begin the second verse in B major rather than D major, but contrives to restore the original key before the end of the stanza) makes a more substantial and striking piece than Wagner

made of it. Liszt extends and contracts in turn various passages of dialogue, and eventually bursts forth with an extra, freer, statement of most of the material, now beginning in D flat major, and moving through passages in E major, D major, and F major, before triumphantly reasserting D major as the only possible home key; he makes a splendid and dignified conclusion from the introductory motif.

Donizetti's **Lucrezia Borgia** of 1833 was the basis for a concert fantasy which Liszt composed in 1840/1 (which will appear in the next instalment of 'Liszt at the Opera' in this series). Its musical material corresponds closely with the second part of the *Réminiscences*. In 1848 Liszt added his transcription of the second act trio—one of his busiest movements, so fulsome is his use of arpeggio and tremolo. He revised the second part, removing much of the development of the drinking song but improving its presentation, reinstating a short passage from Donizetti's finale that had been previously overlooked, and inserting a brief reference to the theme of the trio just before the finale. The whole two-movement work emerges as one of Liszt's largest fantasies. In the first part Liszt makes a great deal of the figure heard at the outset, and he works it into the texture at every opportunity, sometimes at considerable hazard to the performer. The memorable duet of the second part is surrounded by the unbridled liberties of the orgiastic drinking-song. There is much imitation of the possession of three hands, both in the duet and in the martial finale where Liszt's main text of triplet scales in thirds and sixths is preferable to the *ossia* welter of glissandos.

Liszt's Meyerbeer fantasies occupy an important place amongst his operatic piano works, and happily force us to reconsider the general case for Meyerbeer's music. **Les Huguenots** has been successfully revived on the stage several times in the late twentieth century but, like the

revivals of *Le Prophète* and *L'Africaine*, this has usually been as a vehicle for the art of particular singers rather than an act of homage to Meyerbeer himself, and much cavalier criticism of the music has been made. Meyerbeer, who held the Paris stage unopposed for decades and who was gladly or grudgingly admired by all his contemporaries, Chopin, Rossini, Berlioz, and Wagner included, deserves rather more than that. At his best, Meyerbeer is thoroughly original in his turn of melodic phrase and in his harmonic language, and his dramaturgy is excellent. This originality is clear even when viewed through the prism of a Liszt fantasy, where Liszt's imagination also catches fire from such fine material. Liszt's *Huguenots* fantasy was first completed in 1836, and published the following year. The original conception was enormous and ran something over twenty minutes in performance (this version will appear in 'Liszt at the Opera' V). Shortly afterwards, Liszt published an intermediate version which was shortened by one large cut, but for the reissue in 1842 he prepared a new version using a copy of the first edition to make changes. The tightening consists of the elimination of the Andante from the Raoul/Valentine duet and the Chorus of the Assassins from the finale, and the references to Luther's hymn *Ein' feste Burg ist unser Gott* ('A mighty fortress is our God') are reinforced by its use in the final bars. The fantasy is otherwise almost entirely based on material from the aforementioned duet but the novel structure of continuous variation is entirely Liszt's own.

Joachim Raff (1822–1882) worked as Liszt's secretary and amanuensis at Weimar for several years. (The presence of his handwriting in some of Liszt's orchestral scores has led to much false speculation, some of which stemmed from Raff himself, as to how much, if any, input he had into the final texture of Liszt's orchestration. A short period of study of Raff's own orchestral music,

some of which is very fine, and Liszt's symphonic works makes it quite clear that Raff was working under instructions, and that their final sound-worlds are entirely different.) Raff completed his first opera **König Alfred** in 1850 and Liszt produced it in Weimar the following year. Liszt's two transcriptions from the opera appeared two years later, but did not really produce the desired effect of promoting further productions of the opera (but Raff went on to have great success with his next opera *Dame Kobold*). The two excerpts which Liszt chose show at the very least the young Raff's confidence, and the Andante is an intense and moving piece. The March is more conventional (and not dissimilar to the famous march from Raff's Symphony No 5, 'Lenore'), and allows Liszt—who suggests various alternative passages to avoid some of the four-square harmony of the original—to indulge in a little keyboard wizardry.

Liszt's only work based upon Mozart's *Magic Flute*, the **Song of the Two Armed Men**, comes from his later years, although his manuscript, at present in the Library of Congress, bears no title or date. We do not know the occasion for the transcription—it may have been intended more for private study than public performance, seizing as it does upon the most serious and learned passage in Mozart's opera, where the two armed men sing what amounts to an operatic choral prelude in homage to Bach (on the choral *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*—'O God, look down from Heaven') as they lead Tamino to his initiation into Sarastro's order. In order not to miss any of Mozart's marvellous counterpoint, Liszt made his arrangement for piano duet. It is his only operatic duet which does not stem from a solo piece, and therefore it would be a pity not to include it in the present series. We are grateful to Philip Moore for his kind collaboration in this performance.

The little **Tyrolean Melody** is far too slight to merit

being the subject of controversy, but nonetheless it is: many catalogues listed it as an arrangement of an Austrian folk-song, because of the title in the original publication, then by consensus moved it when it was revealed to be the same melody as the 'Tyrolienne' from Auber's *La Fiancée*, a theme which features prominently in Liszt's 1829 fantasy on that work. More recently it has been suggested that the theme was indeed a folk-song, and that Liszt and Auber came by it independently, and that Liszt may have written his piece on his first tour of England as a boy in 1826, rather than on his second tour in 1840/1.

The **Tarentelle di bravura** is certainly based on music by Auber (and also includes a further theme from the same work, which Liszt uses as a finale, and then combines with the tarantella), and was written for Marie Pleyel in 1846 (this version will appear in 'Liszt at the Opera' V). Apart from a later edition which cuts an optional variation the piece remained in its original form until 1869 when Liszt prepared a new version. The manuscript outlining the changes is in the Library of Congress under the title *Veränderungen in der Tarantella aus der Stumme von Portici [für] Fräulein Sophie Menter* and bears in Liszt's hand the date 'Rome, September 1869'. These alterations, mainly of texture but incorporating some extra passages and a few harmonic improvements, were published for the first time in a parallel-text edition by the present writer in the *Liszt Society Journal* in 1995. The piece itself is really an introduction, theme and variations, and finale, much more Liszt than Auber, and is full

of the especial pleasure that such works produce when virtuoso pianistic invention is turned to subtle musical account, even in the context of a showpiece.

Discounting the first publication of Liszt's **Sonambula** fantasy, which differs from the second by having virtually no dynamics or performance indications, there are three versions of the work, which first appeared in 1839, and then shortly afterwards with a few alterations (these two versions will appear later in the series), and finally in 1874, with a German rather than the original French title. This last ignores the middle version and was clearly made by altering a copy of the 1839 version (all the errors missed in proof-reading are to be found in the passages which remain identical to both texts). Unusually in a late Liszt revision, the changes make the piece more rather than less difficult to perform. The work is constructed about five themes from Bellini's opera, and really presents the drama in miniature by concentrating upon the principal story-line of the sleep-walking Amina who is presumed to be unfaithful to her betrothed Elvino, her rejection by him, her narrow escape from death by drowning whilst sleep-walking, her vindication, and the lovers' reconciliation. Liszt captures the whole spirit of the piece in what amounts to a three-movements-in-one form whose last section, based on the triumphant 'Ah! non giunge', deftly draws all the elements together. It is altogether one of his best fantasies and long overdue for revival in the concert hall.

LESLIE HOWARD © 1996

If you are interested in further information about the music of Liszt please write to the Liszt Society at 9 Burnside Close, Twickenham, Middlesex TW1 1ET, England.

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT À L'OPÉRA – IV *Transcriptions, paraphrases et fantaisies* sur des opéras de Verdi, Bellini, Wagner, Raff, Donizetti, Meyerbeer, Mozart et Auber

C'EST QUATRIÈME ENREGISTREMENT du grand ensemble lisztien d'œuvres pour piano fondées sur des opéras présente une musique relative à six décennies de la vie de Liszt compositeur—sept, si les récentes études prouvent que la *Mélopie tyrolienne* date des années 1820, voire précède l'usage qu'Auber en fit dans son opéra *La Fiancée* (sujet de la première fantaisie lyrique de Liszt, en 1829). Comme nous l'avons montré dans les précédents programmes de cette subsérie (volumes 6, 17 et 30), Liszt a déployé un très vaste filet, dans lequel se prirent des chefs-d'œuvre lyriques qui ont perduré dans le répertoire actuel, des opéras qui se sont vus décerner des mentions honorables, et un ou deux opéras qui ont sombré sans laisser de traces, pas forcément à juste titre. Comme toujours, la multiplicité des objectifs et des techniques de Liszt, ainsi que la qualité musicale même de sa contribution—allant de la transcription littéraire attentionnée à des œuvres presque complètement originales fondées sur des thèmes externes—sont sans pareilles.

Réminiscences des Puritains, fantaisie sur des thèmes d'*Puritani*, invite de par sa structure à la comparaison avec l'œuvre, mieux connue, intitulée *Réminiscences de Norma*—même si Liszt tente moins ici de conserver l'essentiel de la trame dramatique, qui n'est de toute façon pas de la même qualité. Il absorbe et amplifie plutôt le caractère de l'œuvre, enrichissant le vocabulaire harmonique et exploitant les sonorités orchestrales au clavier. Une grande partie de la musique martiale (excepté « Suoni la tromba », base des variations *Hexaméron*—voir volume 10 de la présente série—, qui ne figurait pas dans la version parisienne originale de l'opéra de Bellini) est utilisée dans l'introduction dramatique et dans les transitions, mais l'œuvre repose sur deux thèmes: la

magnifique cavatine d'Arturo « A te, o cara », et la brillante aria d'Elvira, sous forme de polonaise, « Son vergin vezzosa ». L'opéra de Bellini fut produit en 1835 et la fantaisie de Liszt parut l'année suivante. Malheureusement, sa taille et sa difficulté mêmes ont conduit à son abandon, et expliquent peut-être la réécriture légèrement simplifiée de **Introduction et Polonaise** (1840), version finale qui abandonne le reste de la fantaisie. Cette œuvre accourcie est, de toute évidence, beaucoup plus pratique pour ceux qu'intéresse une pièce de concert courte et efficace. Pourtant elle demeure, elle aussi, inexpliquablement négligée par la plupart des pianistes.

Peut-être est-il dommage que Liszt n'ait jamais produit de fantaisie à grande échelle sur un opéra de Verdi; l'on peut imaginer qu'une œuvre comme *Don Carlos* aurait provoqué une réaction de l'ampleur des fantaisies de Meyerbeer et Bellini, si la chronologie avait été autre. Mais il est clair que, comme pour ses œuvres fondées sur les opéras de Wagner, Liszt veut absolument considérer une petite quantité de matériel, confinant sa transcription de **Don Carlos** à l'ouverture de ce qui est aujourd'hui mieux connu comme le second tableau du troisième acte de la version en cinq actes du puissant opéra de Verdi. (L'histoire complexe de la structure de l'œuvre de Verdi nécessiterait plusieurs pages d'explications, mais nous sortirions du cadre de la présente description.) Le titre de la transcription est ainsi quelque peu fallacieux: le morceau de Verdi concerné est une seule pièce où sont juxtaposés un chœur festif de Madrilènes louant le roi Philippe II et un chœur de moines conduisant ceux que l'Inquisition a condamnés à périr par les flammes. L'arrangement de Liszt est peut-être encore plus majestueux que l'original, auquel il souscrit fort fidèlement.

Jérusalem, révision française d'*I Lombardi alla prima crociata* (le quatrième opéra de Verdi), fut produit en 1847, un an avant que Liszt exécutât son élaboration de **Salve Maria**!, l'aria de Giselda. Cette prière apparaît dans les deux versions de l'opéra et Liszt la considérait, avec raison, comme un des summums de la partition. La première transcription débute révérencieusement mais laisse la seconde strophe se déployer sur des arpegges fleuris, conférant à l'ensemble un élan de grandeur et de ferveur. Lorsque Liszt révisa l'œuvre vers la fin de sa vie, son approche changea radicalement : la seconde strophe assumait une qualité éthérée, et quantité de modifications subtiles firent du morceau une pièce beaucoup plus intime et pieuse. À l'instar de la réédition de la transcription de l'Agnus Dei du Requiem de Verdi, la seconde version du **Salve Maria** (sans point d'exclamation, fait révélateur) recèle des passages de substitution requérant le piano avec la pédale à vibrations prolongées de Ricordi, mécanisme grâce auquel toutes les notes tenues étaient automatiquement répétées au moyen d'un cylindre rotatif qui réactivait tous les marteaux levés—un instrument que Liszt recommandait avec prudence. Malheureusement, aucun exemplaire de cette curieuse machine ne semble être en assez bon état pour permettre un enregistrement.

Personne ne pourrait accuser Liszt, alors âgé de soixante-quatorze ans, d'avoir accumulé des difficultés insurmontables dans sa seconde transcription du **Chœur des pèlerins de Tannhäuser** (les premières éditions ne purent se décider entre des pèlerins « jeunes » ou « vieux », mais Liszt spécifie « vieux »), qui réduit la musique à son essence même, mais garde l'adaptation de la coda composée pour la première transcription de ce morceau de Wagner—voir volume 17. (Les deux fois, Liszt fournit des versions longue et courte de la coda ; celle proposée ici est la plus longue.)

Avec une certaine humilité, Liszt choisit le doux chant du printemps de Walther (dans lequel le héros évoque son souhait de devenir maître chanteur) et non un passage, plus manifestement célèbre, de la puissante partition de Wagner. Mais il a, par cette option, créé un morceau d'une originalité confondante. Les figurations décoratives et les ornements mélodiques d'**Am stillen Herd** sont parfaitement conformes à Wagner, et pourtant, la hardiesse de modulation de Liszt (il parvient à commencer la seconde strophe en si majeur plutôt qu'en ré majeur, mais trouve le moyen de restaurer la tonalité originale avant la fin de la stance) rend cette pièce plus substantielle et frappante que celle de Wagner. Liszt prolonge et contracte tour à tour divers passages dialogués pour finalement faire jaillir une énonciation plus libre de la majeure partie du matériau—mais en commençant alors en ré bémol majeur, puis en effectuant des passages en mi majeur, ré majeur et fa majeur, avant de réaffirmer triomphalement le ré majeur comme seule tonalité possible ; il achève l'œuvre sur une conclusion splendide et digne, dérivée du motif introductif.

Lucrezia Borgia (1833) de Donizetti servit de base à une fantaisie de concert composée par Liszt en 1840/1 (à paraître dans le prochain volet de « Liszt à l'Opéra »). Son matériau musical correspond étroitement à la seconde partie des *Réminiscences*. En 1848, Liszt ajouta sa transcription du trio du deuxième acte—un de ses mouvements les plus animés, tant son usage des arpegges et des trémolos est dithyrambique. Une révision de la seconde partie le conduisit à supprimer l'essentiel du développement de la chanson à boire mais aussi à améliorer sa présentation, en rétablissant un court passage du finale de Donizetti, auparavant négligé, et en insérant une brève référence au thème du trio, juste avant le finale. L'œuvre complète, en deux mouvements, apparaît comme l'une des plus grandes fantaisies de Liszt. Dans la première

partie, le compositeur s'attache beaucoup à la figure du début, et l'incorpore dès que possible à la texture, créant parfois un obstacle considérable pour l'interprète. Le duo mémorable de la seconde partie est cerné par les libertés débridées de la chanson à boire orgiaque. Il existe une grande imitation d'un jeu à trois mains, dans le duo comme dans le finale martial, où le texte de Liszt, constitué de triolets en tierces et en sixtes, est préférable à la profusion *ossia* de glissandos.

Les fantaisies inspirées de Meyerbeer occupent une place majeure dans les œuvres lyriques pour piano de Liszt et nous forcent, par bonheur, à reconsidérer le cas de la musique de Meyerbeer. **Les Huguenots** est une œuvre qui a connu plusieurs résurrections scéniques heureuses à la fin du XIX^e siècle mais qui a généralement été, à l'instar des renaissances de *Le Prophète* et de *L'Africaine*, un vecteur de l'art de chanteurs particuliers plus qu'un hommage à Meyerbeer lui-même, compositeur dont la musique a fait l'objet de nombreuses critiques cavalières. Cet homme, qui occupa seul la scène parisienne pendant des décennies, et fut admiré, à contrecœur ou non, par tous ses contemporains—Chopin, Rossini, Berlioz et Wagner inclus—, mérite mieux. Il est, lorsqu'il se montre sous son meilleur jour, profondément original dans sa tournure de phrase mélodique comme dans son langage harmonique. Sa dramaturgie est, en outre, excellente. Cette originalité transparaît même à travers le prisme d'une fantaisie de Liszt, dont l'imagination s'enflamme au contact d'un si beau matériau. La fantaisie *Huguenots* fut d'abord achevée en 1836, et publiée l'année suivante. L'originale était énorme et son exécution prenait une vingtaine de minutes (version à paraître dans « Liszt à l'Opéra », V). Peu après, Liszt publia une version intermédiaire, accourcie par une grande coupure. La réédition de 1842 le vit cependant préparer une nouvelle version à partir d'une copie de la

première édition, qu'il désirait modifier. Le resserrement consiste en l'élimination et de l'andante du duo Raoul/Valentine et du chœur des assassins du finale ; les références à l'hymne luthérienne *Ein feste Burg ist unser Gott* (« Une forteresse puissante est notre Dieu ») sont, de plus, renforcées par l'usage de ce passage dans les mesures finales. Sinon, la fantaisie est presque entièrement fondée sur le matériau du duo précité, mais la nouvelle structure de la variation continue est intégralement de Liszt.

Joachim Raff (1822–1882) travailla plusieurs années comme secrétaire et copiste de Liszt à Weimar. (La présence de son écriture dans certaines partitions orchestrales de Liszt a suscité quantité de spéculations erronées—dont certaines émanèrent de Raff lui-même—sur le nombre de ses contributions, si elles existent, à la texture finale de l'orchestration lisztienne. Une brève étude de la propre musique orchestrale de Raff, parfois fort belle, et des œuvres symphoniques de Liszt établit clairement que Raff travaillait sous instructions et que les univers sonores des deux compositeurs sont totalement différents.) Raff acheva son premier opéra, **König Alfred**, en 1850 et Liszt le produisit à Weimar l'année suivante. Les deux transcriptions lisztienne de cet opéra parurent deux ans plus tard, mais n'eurent pas vraiment l'effet escompté, savoir promouvoir d'autres productions de l'opéra (mais Raff allait remporter un grand succès avec son opéra suivant, *Dame Kobold*). Les deux extraits choisis par Liszt montrent, tout au moins, la confiance du jeune Raff, et l'andante est une pièce intense, émouvante. La marche, plus conventionnelle (et qui n'est pas sans rappeler la célèbre marche de la Symphonie n°5 de Raff, « Lenore »), permet à Liszt—qui suggère diverses alternatives pour parer à l'harmonie inébranlable de l'original—de manifester un peu de génie pianistique.

La seule œuvre fondée sur la **Flûte enchantée** de Mozart vit le jour dans les dernières années du compositeur, bien que le manuscrit, désormais conservé à la bibliothèque du Congrès, ne porte ni titre, ni date. Nous ignorons à quelle occasion Liszt effectua cette transcription—qui était peut-être destinée à une étude privée davantage qu'à une interprétation publique, dans la mesure où elle se saisit du passage le plus sérieux et savant de l'opéra de Mozart, lorsque les deux hommes armés, conduisant Tamino à son initiation pour entrer dans l'ordre de Sarastro, chantent ce qui revient à un prélude-choral lyrique en hommage à Bach (sur le choral *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*—« O Dieu, baisse les yeux depuis les cieux »). Soucieux de ne manquer aucun des merveilleux contrepoints de Mozart, Liszt composa son arrangement pour duo de pianos. Il s'agit de son unique duo lyrique à ne pas être issu d'un morceau solo, et il aurait été dommage de ne pas l'inclure dans la présente série. Que Philip Moore soit remercié pour son aimable collaboration à cette interprétation.

La petite **Mélodie tyrolienne** est bien trop légère pour mériter d'être sujette à controverse, ce qu'elle est pourtant : se fiant au titre mentionné dans la publication originale, beaucoup de catalogues la répertorièrent en effet comme un arrangement d'une chanson populaire autrichienne, avant de la reclasser, d'un commun accord, lorsqu'elle s'avéra être la mélodie de la 'Tyrolienne' de *La Fiancée* d'Auber, thème qui figure bien en vue dans la fantaisie composée par Liszt sur cette œuvre en 1829. L'on a suggéré, plus récemment, que le thème était bien une chanson populaire, et que Liszt et Auber en auraient eu connaissance chacun de leur côté. Liszt pourrait, en outre, avoir écrit cette pièce lors de son premier tour d'Angleterre, alors qu'il était adolescent (en 1826), plutôt que pendant son second, en 1840/1.

La **Tarentelle di bravura**, qui repose certainement

sur une musique d'Auber (et comprend également un autre thème de la même œuvre, dont Liszt se sert comme finale avant de le combiner à la tarentelle), fut écrite en 1846 par Marie Pleyel (cette version paraîtra dans « Liszt à l'Opéra », V). Excepté une édition postérieure qui coupe une variation optionnelle, ce morceau conserva sa forme originale jusqu'en 1869, date à laquelle Liszt en prépara une nouvelle version. Le manuscrit exposant les changements se trouve à la bibliothèque du Congrès, sous le titre *Veränderungen in der Tarantella aus der Stumme von Portici [für] Fräulein Sophie Menter*, et porte, de la main de Liszt, la mention « Rome, septembre 1869 ». Ces altérations, qui concernent surtout la texture mais incorporent aussi des passages supplémentaires et quelques améliorations harmoniques, parurent pour la première fois dans une édition comparée publiée par l'auteur de ces lignes dans le *Liszt Society Journal*, en 1995. La pièce même est en réalité composée comme suit : introduction, thème et variations, et finale ; elle est donc beaucoup plus de Liszt que d'Auber et regorge du plaisir propre à de telles œuvres, lorsque l'invention pianistique virtuose se fait récit musical subtil, même dans le contexte d'une pièce d'exhibition.

Si l'on exclut sa première publication, qui diffère de la deuxième en ce qu'elle ne comporte pratiquement aucune dynamique ou indications d'interprétation, la fantaisie **Sonnambula** compte trois versions, qui parurent respectivement en 1839, puis peu de temps après avec quelques altérations (ces deux versions feront l'objet d'une prochaine publication dans cette série), et enfin, en 1874—avec un titre allemand plutôt que le titre français original. Cette dernière version, qui ignore la version intermédiaire, est clairement le fruit de modifications apportées à une copie de la version de 1839 (toutes les erreurs ayant échappé à une lecture en profondeur se retrouvent dans les passages qui restent communs aux

deux textes). Fait inhabituel dans une révision tardive de Liszt, les changements compliquent l'interprétation de la pièce davantage qu'ils ne la simplifient. L'œuvre, construite à partir de cinq thèmes de l'opéra de Bellini, présente le drame en miniature, en se concentrant sur l'intrigue principale : la somnambule Amina, soupçonnée d'être infidèle à son promis Elvino ; son rejet par lui ; la mort par noyade à laquelle elle échappe au cours d'une crise de somnambulisme ; sa justification ; et la réconcili-

ation des amoureux. Liszt saisit tout l'esprit du morceau dans ce qui revient à une forme à « trois mouvements en un », dont la dernière section, fondée sur le triomphant « Ah! non giunge », rassemble habilement tous les éléments. Ce qui donne, somme toute, une des meilleures fantaisies lisztienne, qui aurait dû renaître depuis longtemps dans les salles de concerts.

LESLIE HOWARD © 1996
Traduction HYPERION

Recorded on 22–24 June, 21, 22 August 1995
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Recording Editor MARIAN FREEMAN
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVI

Front illustration: *In the Venusberg (Tannhäuser)* (1901) by John Collier (1850–1934)
Atkinson Art Gallery, Southport, Lancashire / Bridgeman Art Library

Les personnes désirant de plus amples informations sur la musique de Liszt sont invitées à contacter la Liszt Society au 9, Surnside Close, Twickenham, Middx., TW1 1ET.

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT AN DER OPER – IV *Transkriptionen, Paraphrasen und Fantasien auf der Grundlage von Opern von Verdi, Bellini, Wagner, Raff, Donizetti, Meyerbeer, Mozart und Auber*

DIESE VIERTE FOLGE von Liszts umfangreicher Sammlung von auf Opern basierenden Klavierwerken beinhaltet Musik aus sechzig Jahren innerhalb Liszts Komponistenlaufbahn—genau genommen siebzig, falls neueste Studien bezüglich der sogenannten *Tiroler Melodie* ergeben, daß dieses Stück aus den 1820er Jahren stammt und sogar möglicherweise Aubers Verwendung der Melodie in seiner Oper *La Fiancée* (welche das Thema von Liszts erster Opernfantasie aus dem Jahre 1829 ist) zeitlich vorausgeht. Wie bereits in den vorhergegangenen Programmen dieser Nebenreihe (Teil 6, 17 und 30) wird auch hier erkennbar, daß Liszt sein musikalisches Netz sehr weit ausgeworfen hat, angesichts der Einbeziehung von Meisterwerken der Oper, die bis zum heutigen Tag im Opernrepertoire Bestand haben, sowie von einigen Opern, die nur in Berichten rühmende Erwähnung finden, oder vereinzelt solchen, die in Vergessenheit gerieten, oft unverdient. Wie immer sind die Vielfältigkeit von Liszts Ambitionen und Techniken sowie die reine musikalische Qualität seiner persönlichen Beiträge—die Skala reicht von durchdachten, buchstäblichen Transkriptionen bis hin zu beinahe völlig originellen, auf fremden Themen basierenden Werken—einzigartig in der Literatur.

Bei der aus Themen von *I Puritani* entwickelten Fantasie **Réminiscences des Puritains** drängen sich strukturelle Vergleiche mit der bekannteren *Réminiscences de Norma* auf, obwohl Liszt hier weniger den Versuch unternimmt, den Drameninhalt, der in jeder Hinsicht nicht von derselben Qualität ist, zu kondensieren. Vielmehr fängt er das Wesen des Werkes ein und bringt es zur Entfaltung, indem er die harmonische Ausdrucksfülle bereichert und die möglichen Orchesterklänge auf der Klaviatur ausschöpft. Die Militärmusik (mit Ausnahme

von „Suoni la tromba“, der Grundlage der *Hexaméron*-Variationen—siehe Teil 10 in dieser Reihe—, die nicht Bestandteil der Pariser Originalversion von Bellinis Oper war) wird größtenteils in der dramatischen Einleitung und in den Überleitungspassagen eingesetzt. Der Großteil des Werkes ist jedoch auf zwei Themen aufgebaut: auf Arturos wunderschöner Kavatine „A te, o cara“ und Elviras brillanter Arie „Son vergin vezzosa“ in Polonaisenform. Bellinis Oper wurde 1835 inszeniert, und Liszts Fantasie erschien im darauffolgenden Jahr. Unglücklicherweise führten die enorme Größe und der Schwierigkeitsgrad der Fantasie zu deren Vernachlässigung, und sie sind vielleicht sogar der Grund für Liszts Umschreibung des abschließenden **Introduction et Polonaise** in eine leicht vereinfachte Version im Jahre 1840, im Zuge welcher der Rest der Fantasie ausrangiert wurde. Sicherlich ist das kurze Werk für diejenigen, die an einem kurzen und wirkungsvollen Konzertstück interessiert sind, wesentlich praktischer. Ungeachtet dessen wird jedoch auch dieses Stück aus unerklärlichen Gründen von der Mehrheit der heutigen Pianisten übergangen.

Es mag zu bedauern sein, daß Liszt nie eine groß angelegte Fantasie auf der Grundlage einer Verdi-Oper geschrieben hat. Man kann sich vorstellen, daß ein Werk wie *Don Carlos* eine Resonanz in der Größenordnung der Meyerbeer- und Bellini-Fantasien gefunden hätte, natürlich bei umgekehrter zeitlicher Reihenfolge. Doch wie auch an seinen auf Wagneropern beruhenden Stücken deutlich wird, möchte sich Liszt eigentlich nur auf eine begrenzte Materialmenge konzentrieren, und so beschränkt sich dann auch seine Transkription von **Don Carlos** auf den Beginn eines Stückes, das wohl am besten bekannt ist als die zweite Szene aus Akt III der aus fünf Akten bestehenden Version von Verdis gewaltiger

Oper. (Die komplizierte Geschichte zur Struktur von Verdis Werk würde mehrere Seiten der Erläuterung erfordern, was jedoch den Rahmen unserer Darstellung überschreitet.) Der Titel der Transkription ist jedoch in gewisser Weise irreführend: bei Verdis Version handelt es sich um ein einzelnes Musikstück, das einen festlichen Chor, nämlich den des Volkes von Madrid zur Ehre von König Philip II, und einen Mönchschor, der die von der Inquisition zum Tod durch das Feuer Verurteilten anführt, nebeneinanderstellt. Liszts Bearbeitung ist, wenn überhaupt, majestätischer als das Original, an welches sie sich recht detailgetreu hält.

Jérusalem, die französische Revision von Verdis vierter Oper *I Lombardi alla prima crociata*, wurde 1847 aufgeführt, und Liszt schuf seine Ausarbeitung von Giseldas Arie **Salve Maria!** im darauffolgenden Jahr. Dieses Gebet ist in beiden Versionen der Oper vorhanden und wurde von Liszt zu Recht als ein Höhepunkt der Partitur erachtet. Zu Beginn seiner ersten Transkription des Stückes legt er ein angemessenes Maß an Ehrfurcht an den Tag, doch die zweite Strophe erlaubt eine Erweiterung über verzierte Arpeggien hinaus, was dem Ganzen einen Hauch von Größe und Inbrunst verleiht. Liszts Vorgehensweise bei der Überarbeitung dieses Werkes gegen Ende seines Lebens stand in radikalem Gegensatz dazu: die zweite Strophe nimmt eine ätherische Qualität an, und noch viele weitere leichte Veränderungen werden vorgenommen, um das Werk wesentlich frommer und intimer erscheinen zu lassen. Wie die Neuauflage der Transkription des Agnus Dei aus Verdis Requiem beinhaltet auch die zweite Version des **Salve Maria** (bezeichnenderweise ohne Ausrufungszeichen) alternative Passagen für den Einsatz von Ricordis *piano avec la pédale à vibrations prolongées* (Klavier mit Tremolopedal) mit einer Vorrichtung, durch die alle ausgehaltenen Töne automatisch mittels einer Drehtrommel,

die alle gehobenen Hämmer reaktiviert, wiederholt werden. Dieses Instrument wurde von Liszt mit Vorbehalt empfohlen. Leider scheint von dieser kuriosen Maschine kein Exemplar in ausreichend gutem Zustand für eine mögliche Aufnahme zu existieren.

Niemand konnte dem 74jährigen Liszt Vorwürfe machen bezüglich der Anhäufung unüberwindbarer Schwierigkeiten in seiner zweiten Transkription des **Chores der Pilgerer** aus dem *Tannhäuser* (die frühen Editionen konnten sich nicht darüber einig werden, ob es sich bei den Pilgerern um „alte“ oder „junge“ handelte, doch Liszt stellt dies mit seiner Angabe „alt“ klar). Diese Transkription zerlegt die Musik in ihre nüchternen, grundlegenden Bestandteile, doch sie behält eine Adaption der Coda, die Liszt für seine erste Transkription des Wagnerstückes—siehe Teil 17—komponierte, bei. (Beide Male liefert Liszt sowohl lange als auch kurze Versionen der Coda, von denen die längere auf dieser Aufnahme zu hören ist.)

Mit einiger Bescheidenheit wählte Liszt Walthers sanftes Frühlingslied (in welchem dieser seinen Wunsch, ein Meistersänger zu werden, besingt) anstelle einer der eindeutig berühmteren Passagen der gewaltigen Partitur, doch aus dem Objekt seiner Wahl kreiert er ein Stück von erstaunlicher Originalität. Die dekorativen Figuren und melodische Verzierung in **Am stillen Herd** stehen in völligem Einklang mit Wagner, und dennoch verleiht Liszt dem Stück durch seine Kühnheit hinsichtlich der Modulation (es gelingt ihm, die zweite Strophe in H-Dur statt D-Dur beginnen zu lassen, doch dann bewerkstelligt er es, die ursprüngliche Schlüsseltonart vor Strophenende wiederherzustellen) mehr Bedeutung und Ausdruck, als Wagner es zu tun vermochte. Liszt erweitert und komprimiert abwechselnd verschiedene Dialogpassagen und bricht letztlich mit einer zusätzlichen, freieren Darstellung des gesamten Inhalts hervor. Doch diesmal

beginnt er mit Des-Dur, vorbei an Passagen in E-, D- und F-Dur, bevor er D-Dur als die einzig mögliche Originaltonart triumphierend wiederherstellt. Aus dem Motiv der Einleitung entwickelt er dann einen herrlichen und würdevollen Abschluß.

Donizettis **Lucrezia Borgia** aus dem Jahre 1833 bot die Grundlage für eine Konzertfantasie, die Liszt um 1840/1 komponierte (und die in der nächsten Folge von „Liszt an der Oper“ in dieser Reihe erscheint). Ihr musikalisches Material deckt sich stark mit dem des zweiten Teils der *Réminiscences*. 1848 fügte Liszt die Transkription des Trios aus dem zweiten Akt hinzu— einer seiner eifrig-bewegtesten Sätze aufgrund seines übertriebenen Gebrauchs von Arpeggien und Tremoli. Er veränderte den zweiten Teil, indem er einen Großteil der Durchführung des Trinkliedes herausnahm—ihre Präsentation jedoch verbesserte—, weiterhin eine kurze Passage aus Donizettis Finale, über die er zuvor hinweggesehen hatte, wieder einsetzte und eine kurze Erwähnung des Triothemas kurz vor Beginn des Finale einfügte. Das zweisätzigte Gesamtwerk erweist sich als eine von Liszts größten Fantasien. Im ersten Teil entwickelt er die ganz zu Beginn auftauchende Figur ausgiebig und flicht sie bei jeder Gelegenheit in die Struktur ein, manchmal zur großen Überraschung der Musiker. Das unvergeßliche Duett des zweiten Teils wird von den hemmungslosen Freizügigkeiten des orgiastischen Trinkliedes umgeben. Es wird hier häufig der Eindruck des Vorhandensein einer dritten Hand erweckt, sowohl im Duett als auch im militanten Finale, wobei Liszt hier Triolenpassagen in Terzen und Sexten dem *ossia* Toben der Glissandiflut vorzieht.

Liszts Meyerbeer-Fantasien nehmen einen wichtigen Platz unter seinen auf Opern basierenden Klavierwerken ein, und sie machen das Aufrollen des gesamten „Meyerbeer-Musik“-Falles zu einer erfreulichen Notwendigkeit. **Les Huguenots** wurde im späten zwanzigsten Jahr-

hundert mehrfach erfolgreich für die Bühne neu inszeniert, doch ebenso wie bei *Le Prophète* und *La Africaine* war auch die Neuinszenierung dieses Stückes eher ein Zugeständnis an die Kunst einzelner Sänger als eine Geste der Ehrerbietung an Meyerbeer selbst, und darüber hinaus wurde auch viel ungenierte Kritik an der Musik geübt. Doch Meyerbeer, dank dem die Pariser Bühne jahrzehntelang unangefochten blieb, und der wohlwollend oder neidvoll von allen seinen Zeitgenossen einschließlich Chopin, Rossini, Berlioz und Wagner bewundert wurde, verdient Besseres. In seinen besten Stücken legt Meyerbeer durch und durch originelle melodische und harmonische Ausdrucksformen an den Tag, und seine Dramaturgie ist exzellent. Diese Originalität bleibt auch dann noch unverkennbar, wenn das Stück durch den Schleier einer Liszt-Fantasie, in der auch Liszts eigene kreative Phantasie durch solch hervorragendes Material Flügel bekommen hat, betrachtet wird. Die erste Version von Liszts *Huguenotten*-Fantasie wurde im Jahre 1836 vollendet und im darauffolgenden Jahr veröffentlicht. Der ursprüngliche Entwurf war von enormem Umfang und bedurfte einer Vortragszeit von über zwanzig Minuten (diese Version wird in „Liszt an der Oper“ V erscheinen). Kurze Zeit danach veröffentlichte Liszt eine, durch eine große Streichung gekürzte „Zwischenversion“, denn vor Herausgabe der Neuauflage im Jahre 1842 arbeitete Liszt eine neue Fassung aus, unter Verwendung einer Kopie der Originalausgabe zur Durchführung entsprechender Veränderungen. Die Kürzung besteht aus der Herausnahme des Andante aus dem Raoul/Valentine-Duett und des Chores der Mördertruppe aus dem Finale, und die Anspielungen auf Luthers Kirchenlied *Ein' feste Burg ist unser Gott* wird durch seinen Einsatz in den Schlusstakten verstärkt. Ansonsten basiert die Fantasie fast ausnahmslos auf dem Material des zuvor erwähnten Duetts, doch die neue Struktur von durchgehender

Variation ist gänzlich Liszts eigene Idee.

Joachim Raff (1822–1882) war viele Jahre als Liszts Sekretär und Gehilfe in Weimar tätig. (Seine Handschrift auf einigen von Liszts Orchesterpartituren hat zu so manchen wilden Spekulationen geführt, von denen einige auf Raff selbst zurückzuführen sind und Art und Umfang seines Beitrages zur endgültigen Struktur von Liszts Orchestrierung betreffen. Eine kurze Studie von Ruffs eigener Orchestermusik, die teilweise sehr gut ist, sowie Liszts symphonischen Werken verdeutlicht jedoch, daß Raff unter Anweisung arbeitete und daß ihre letztendlichen Klangwelten völlig verschieden sind.) Raff stellte seine erste Oper **König Alfred** 1858 fertig, und Liszt führte sie im darauffolgenden Jahr in Weimar auf. Liszt zwei Transkriptionen der Oper erschienen zwei Jahre später, erzielten jedoch nicht ganz den erhofften Effekt, nämlich weitere Produktionen der Oper anzuregen (doch Ruffs Erfolg hielt auch mit seiner nächsten Oper *Dame Kobold* an). Die beiden von Liszt ausgewählten Auszüge sind am wenigsten bezeichnend für das Selbstvertrauen des jungen Raff, und das Andante ist ein intensives und ergreifendes Stück. Der Marsch ist traditioneller (und dem berühmten Marsch aus Ruffs Symphonie Nr. 5 „Leonore“ nicht ganz fremd) und ermöglicht es Liszt—der verschiedene alternative Passagen vorlegt, um die starre Harmonie des Originals zu vermeiden—, kleine Zauberkunststücke auf dem Klavier zu vollbringen.

Liszts einziges, auf Mozarts **Die Zauberflöte** basierendes Werk stammt aus seinen späten Jahren, obgleich das sich momentan in der Library of Congress befindliche Manuskript mit keinem Titel oder Datum versehen ist. Der Anlaß für die Transkription ist uns nicht bekannt. Sie mag vielleicht eher für private Studienzwecke als für öffentliche Aufführungen bestimmt gewesen sein, da sie ganz klar die ernsteste und wissenschaftlich interessanteste Passage in Mozarts Oper aufgreift, in

welcher die zwei geharnischten Männer in einem Gesang vereint sind, der zu einem opernhaften Chorprélude als Hommage an Bach führt (auf den Choral *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*), während sein Tamino zur Aufnahme in Sarastros Orden geleiten. Um Mozarts phantastischen Kontrapunkt ausnahmslos zu erfassen, konzipierte Liszt seine Bearbeitung für ein Klavierduett. Es ist sein einziges Duett auf Opernbasis, das nicht von einem Solostück stammt, und von daher wäre es schade, das Stück nicht in diese Reihe aufzunehmen. Unser Dank gilt hier Philip Moore für dessen freundliche Zusammenarbeit bei der Gestaltung dieses Vortrags.

Die kleine **Tiroler Melodie** ist bei weitem unbedeutend, um zum Streitgegenstand zu werden, doch bleibt sie trotz alledem nicht verschont: in vielen Katalogen wurde sie als Bearbeitung eines österreichischen Volksliedes aufgelistet aufgrund des Titels in der Originalveröffentlichung. Als sich jedoch herausstellte, daß es sich bei ihr um die gleiche Melodie wie die „Tyrolienne“ aus Aubers *La Fiancée* handelte, welche ein Hauptthema in Liszts anno 1829 über dieses Werk geschriebenen Fantasie ist, wurde sie auf Mehrheitsbeschluß aus den Katalogen herausgenommen. Erst in jüngster Zeit wurde angedeutet, daß es sich bei dem Thema tatsächlich um ein Volkslied handle, daß Liszt und Auber es unabhängig voneinander kennenlernten und daß Liszt darüber hinaus sein Werk möglicherweise während seiner ersten Englandreise im Kindesalter im Jahre 1826 geschrieben hat, und nicht während seiner zweiten Reise in den Jahren 1840/1.

Die **Tarantelle di bravura** stützt sich ganz klar auf Musik von Auber (sie beinhaltet außerdem ein weiteres, aus demselben Werk stammendes Thema, das Liszt als Finale verwendet und es dann mit der Tarantella kombiniert) und wurde im Jahre 1846 für Marie Pleyel geschrieben (diese Version wird in „Liszt an der Oper“ V

erscheinen). Abgesehen von einer späteren Ausgabe, aus der wahlfrei eine Variation herausgenommen wurde, blieb das Stück in seiner Originalfassung bis 1869, als Liszt eine neue Version entwarf, erhalten. Das die Veränderungen beinhaltende Manuskript wird in der Library of Congress unter dem Titel *Veränderungen in der Tarantella aus der Stimmen von Portici [für] Fräulein Sophie Menter* aufbewahrt und wurde von Liszts eigener Hand mit dem Datum „Rom, September 1869“ versehen. Diese Abänderungen, die hauptsächlich struktureller Art sind, jedoch auch den Zusatz einiger neuer Passagen sowie harmonische Verbesserungen umfassen, wurden 1995 erstmalig in einer Paralleltext-Edition des Autors des hier vorliegenden Werkes im *Liszt Society Journal* veröffentlicht. Das Stück selbst besteht tatsächlich aus Einleitung, Thema und Variationen sowie Finale und entspricht somit vielmehr Liszts als Aubers Stil. Außerdem versprüht es diese besondere Freude, die solche Werke hervorrufen, wenn virtuose pianistische Invention in raffinierte musikalische Darstellung verwandelt wird, selbst im Rahmen eines Paradestücks.

Ungeachtet der ersten Veröffentlichung von Liszts **Sonnambula**-Fantasie, die sich von der zweiten dadurch unterscheidet, daß ihr jegliche Dynamik abhanden geht, und sie keine Aufführungsabsichten erkennen läßt, existieren drei unterschiedliche Versionen von diesem Werk, welches erstmalig im Jahre 1839 erschien, dann kurze Zeit später erneut mit einigen Abänderungen (diese

beiden Versionen erscheinen an späterer Stelle in dieser Reihe) und letztlich in Form der 1874er-Version mit einem deutschen statt des ursprünglichen französischen Titels. Die letzte Version ignoriert die mittlere Fassung und kam durch eine Änderung einer Kopie der 1839er Fassung zustande (alle beim Korrekturlesen übersehenen Fehler sind in jenen Passagen zu finden, die mit beiden Texten identisch geblieben sind). Statt einer Erleichterung bringen die Veränderungen—und dies ist ungewöhnlich für eine von Liszt im reiferen Alter vorgenommene Revision—eher eine Erschwerung im Vortrag des Stückes mit sich. Das Werk ist auf fünf Themen aus Bellinis Oper aufgebaut und ist wahrlich eine Miniaturrepräsentation des Dramas, indem es sich auf das Leitmotiv der Geschichte konzentriert, nämlich die schlafwandelnde Amina, der Untreue zu ihrem Verlobten Elvino nachgesagt wird, ihre Verstoßung durch ihn, ihre Rettung—mit knapper Not—vor dem Tod durch Ertrinken während einer ihrer Schlafwandelphasen, ihre gesellschaftliche Rehabilitation und die Versöhnung der Liebenden. Liszt gelangt es, die gesamte Atmosphäre des Stückes in einer letzten „drei-Sätze-in-einen“-Form einzufangen, dessen Abschlußteil—auf der Grundlage des triumphalen „Ah! non giunge“—alle Elemente geschickt vereint. Alles in allem ist dies eine seiner besten Fantasien, und ihre Wiedereinführung in die Konzertsäle ist seit langem überfällig.

LESLIE HOWARD © 1996
Übersetzung MANUELA HÜBNER

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt at the Opera ~ IV

COMPACT DISC 1 [78'35]

- 1 **Réminiscences des Puritains** BELLINI S390 (1836)[†] [19'59]
- 2 **Salve Maria! de l'opéra Jérusalem (I Lombardi)** VERDI first version, S431i (1848) [6'57]
- 3 **Don Carlos—Coro di festa e marcia funebre** VERDI S435 (1867/8) [8'22]
- 4 **Chœur des pèlerins—Chor der älteren Pilger aus der Oper Tannhäuser** WAGNER [7'22]
second version, S443ii (c1885)[†]
- 5 **Am stillen Herd—Lied aus Die Meistersinger von Nürnberg** WAGNER S448 (1871) [9'50]
- 6 **Réminiscences de Lucrezia Borgia—Grande fantasia I** DONIZETTI S400/1 [11'14]
Trio du second acte (1848)
- 7 **Réminiscences de Lucrezia Borgia—Grande fantasia II** DONIZETTI S400/2 [14'31]
Chanson à boire (Orgie) — Duo — Finale (second version) (1848)

COMPACT DISC 2 [74'08]

- 1 **Réminiscences des Huguenots** MEYERBEER second version, S412ii (1842)[†] [16'00]
- 2 **Andante finale aus König Alfred** RAFF S421/1 (1853)[†] [8'14]
- 3 **Marsch aus König Alfred** RAFF S421/2 (1853)[†] [7'55]
- 4 **Song of the Two Armed Men—'Der, welcher wandelt diese Straße'** [3'20]
MOZART *Die Zauberflöte* for piano duet, S634a (c late 1870s)^{†‡}
- 5 **Tyrolean Melody** AUBER *La Fiancée* S385a (published 1856)[†] [1'27]
- 6 **Tarentelle di bravura d'après la Tarentelle de La Muette de Portici** [10'51]
AUBER *Masaniello* 1869 version for Sophie Menter, S386ii[†]
- 7 **Salve Maria de l'opéra de Verdi Jérusalem** second version, S431ii (c1882)[†] [5'07]
- 8 **I Puritani—Introduction et Polonaise** BELLINI S391 (1840) [5'28]
- 9 **Grosse Concert-Fantasia aus der Oper Sonnambula** BELLINI third version, S393iii (1874)[†] [15'25]

[†] believed to be first recordings

LESLIE HOWARD piano

[‡] with PHILIP MOORE piano

Liszt
at the
Opera

- V -

LESLIE
HOWARD



hyperion

THIS PENULTIMATE COLLECTION of Liszt's great series of piano pieces based on operatic themes opens with one of the most imposing: the original version of the **Huguenots** fantasy. It was probably only a question of length which caused Liszt to make the serious cuts that lead to the final version of this work—and an intermediate version, with two optional cuts and a new last page appeared not to satisfy the Master, either. But there is much to be said for the sheer expansiveness of this piece in its first edition which, like all Liszt's fantasies based on music of Meyerbeer, calls forth some of his finest flights of fancy. The greatest difference between the present text and that which has already appeared in Volume 42 of the present series is the long section given over to the andante from the lyrical duet of Raul and Valentine, 'Ô ciel! où courez-vous?'. The whole fantasy is based upon this long duet, which is certainly the finest thing in Meyerbeer's score, and it is strange to reflect that it was a very late addition to the original opera.

The original version of the **La fiancée** fantasy dates from the same year as the opera upon which it is based (1829) and is the first of Liszt's mature works based upon operatic themes. He revised the piece in 1839 and re-issued it in 1842, in what the *Neue Liszt-Ausgabe* somewhat ingenuously describes as a 'third' version, with alterations so tiny (the piece is bar-for-bar the same as the second version, a few wrong notes are corrected, and half-a-dozen accompanying chords are slightly redistributed) that the second version does not merit separate performance or recording. The whole piece is based on the tenor aria from the second act of the opera, and is really an old-fashioned introduction, theme, variations—each with its concluding ritornello—and coda. In the revised versions Liszt dropped the original second variation, and shortened the introduction. The martial variation 2 (variation 3 in the first version—see Volume 42) now

begins in F sharp major before reverting to A, and the Barcarolle (now variation 3) is anticipated in the revised introduction in C major.

The *Zwei Stücke aus 'Tannhäuser' und 'Lobengrin'*, of which the **Einzug der Gäste auf der Wartburg** is the first piece (for the second, *Elsas Brautzug zum Münster*, see Volume 30), first appeared in print in 1853. For the reissue in 1876 Liszt made a few alterations to the first number, and in subsequent editions, the original text is usually printed with the later alterations as footnotes. Since the ternary structure of the transcription entails a large literal repeat, it is possible to include the details of the later edition (not the variant simplifications) in the repeated section without doing any violence to the work. This repeat is, in any case, Liszt's own invention to round off the work as a concert piece; in the opera—Act 2 Scene 4, the Song Contest at the Wartburg—the march and chorus move into a further slower march for the entry of the minstrels, which music recurs in another key towards the end of the scene. Liszt turns these two 32-bar periods into a trio section and composes a brilliant modulating return to a shortened version of the march.

The **Tarantelle** from *Masaniello* has already appeared in this series (Volume 42) with the much later alterations made for Sophie Menter. Here is the original version (there is also a 'second edition' which is virtually identical to the first, except that it authorizes the elimination at will of the 'variation'—bars 253–292) with its relentless left-hand octaves in the closing pages. Both versions were published in tandem in the *Liszt Society Journal*, 1995. The Tarantella, one of several grand dances in Auber's popular opera, comes as a central interlude in Act 3. Liszt treats it to an introduction and variations, and then employs the victory chorus from Act 4 (also heard in the overture) to make his coda, ingeniously combining the two themes.

As he did so often in the early fantasies, Liszt composed his piano work within the year of the first performance of Halévy's most celebrated work **La juive**. Using motifs from Acts 3 and 5, Liszt produced a work of much originality; the shape of the opening *Molto allegro feroce* is entirely his, even if the thematic fragments are Halévy's, and it is not until the recognizable martial chorus (*Marziale molto animato*, from bar 131) that he uses a whole theme. The succeeding *Boléro* is only loosely based on Halévy, but is the theme for two variations. The *Finale (Presto agitato assai)* begins as if it were a third variation but gives way to frenetically foreshortened recollections of the march and the introductory material. The ferocious opening foreshadows the 'infernal' music of Liszt's Weimar period, but also shows immediate kinship with the *Valse infernale* from Meyerbeer's *Robert le diable*, with which the *La juive* fantasy was reissued—along with the *Huguenots* fantasy and the *Don Giovanni* fantasy—in about 1842.

The **Niobe** fantasy has always been familiar in Liszt legend, even if the music itself is very rarely heard, because it was a piece he played in his famous 'contest' concert with Thalberg in 1837. Pacini's vast output—almost ninety operas—has been moved long since to the library stacks, whence it seems unlikely to emerge. But his little cavatina 'I tuoi frequenti palpiti' ('Your frequent flutterings') proved an exceptional vehicle for Liszt, both as a composer and as a public performer. The long opening section is based upon a mere fragment of the aria, and is treated with a humorous ingenuity. The lyrical slower section elaborates a simple melodic idea with extravagant ornaments in imitation of the operatic practice of the day. The introductory material returns, with even more brilliant harmonic excursions, culminating in the use of the whole-tone scale (Liszt's first use of it as far as the present writer can determine) and finally

Pacini's theme appears complete, but immediately subjected to fantastic variation and ever-increasing urgency as the piece flies to its frolicsome conclusion. (This piece, published as Opus 5 No 1—followed by the *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* and the *Rondeau fantastique sur un thème espagnol: El contrabandista*—, is performed on this recording from the original Schlesinger edition, and under its original title. The reissues bear the title *Divertissement sur la cavatine 'I tuoi frequenti palpiti' de Pacini*, and differ musically by making two small cuts, of one bar before the central *Larghetto* and of nine bars before the final *Stretto*, and with a number of simplifications to the technical requirements.)

The **Festspiel und Brautlied** ('Festal Music and Bridal Song') from Wagner's *Lobengrin* was issued with two other numbers transcribed from the same opera in 1854. The first number was revised for the 1861 edition and that version has appeared along with its companions in Volume 30. The chief differences between the two versions are: that the whole of the Prelude is repeated in the first version, whilst in the second it is truncated; and that the textures of the first version, especially at the big brass melody in the Prelude, are much lighter. (The central Bridal Song is unchanged.)

Liszt first composed his **Sonnambula** fantasy in 1839, and the final version of it appeared in 1874 (see Volume 42; the first version will appear in *Liszt at the Opera VI*). The final version was clearly made using a copy of the first version as a starting-point, and Liszt seems to have forgotten that he had made a second version, for the Ricordi edition, soon after the first one. (To make matters more confusing, but to be completely accurate, there was an edition before the 'first version', which is note-for-note identical but lacking almost all dynamics and performance directions, hence the description on the definitive

first version 'nouvelle édition, revue et corrigée par l'auteur'.) The structures of the three versions are very similar, apart from the new coda to the third version: all begin with Liszt's elaborate musings upon the chorus from the finale to Act 1 'Osservate', and continue with the lyrical duet 'Vedi, o madre' which Liszt develops into a marvellous imitation of three hands, with the melody and the accompanimental chords taken by the left hand, and rapid decorative figuration by the right; after a brief reprise of the opening and a cadenza comes Amina's 'Ah! non giunge' (the most striking difference in the second version—there are many minor alterations—is the first appearance of this melody, which is presented here as if it were scored for a quartet of horns), the similarity of which theme to Elvino's 'Ah! perche non posso odiarti' is underlined by the arrival of the second tune over the top of the first one; the only further theme is the concerted number from the Act 1 finale 'Voglia il Cielo'. As with all of Liszt's Bellini fantasies, there is a real attempt to convey the whole spirit of the drama in the comparatively micro-cosmic world of a single piano piece.

It seems scarcely imaginable that there could ever have been a time when anyone was unfamiliar with the overture to **William Tell**, and countless abuses of its themes in cartoons, movies and television shows have not dimmed its attractions. Nonetheless, at the time when Liszt made his transcription, the piece was still in need of dissemination. Of course, it also provided a stunning war-horse for Liszt's own concerts—and it was no doubt

much easier to bring off the wicked repeated notes on the light French instruments of the 1830s than it is on the mighty Steinways of the 1990s. Naturally, this is a case of faithful transcription rather than paraphrase of any kind. But the piece must have posed some problems even for Liszt the executant, because there are many passages where alternative solutions are offered. (In this performance all of the ossia passages are adopted.)

Liszt made his first fantasy on themes from **Lucrezia Borgia** very shortly after the opera's Paris premiere in 1840. The piece was later revised as the second of two pieces which constitute the *Réminiscences de Lucrezia Borgia*, which appeared in 1848. The work is based on several themes from the opera, which in the later version are rather loosely described in the subtitle as *Chanson à boire (Orgie) and Duo-Finale*. (The *1^{ère} partie* is described as the *Trio du second Acte*, but the number in question is in Act 1.) The material which opens the fantasy is really pure Liszt, but at the first tempo change we hear Orsini's 'Maffio Orsini, son io' from the Prologue, and then immediately the piece moves into his drinking song 'Il segreto', which Liszt extends with another theme from the *Stretta* of the Prologue. The duet of Lucrezia and Gennaro 'Ama tua madre' provides the central respite from the general boisterousness, and a second quieter section (eliminated in the second version) is a gentle transformation of the drinking song. Orsini's theme returns, and the *Stretta* of the Prologue furnishes the conclusion.

LESLIE HOWARD © 1998

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

C E PÉNULTIÈME recueil consacré à la grande série lisztienne de pièces pour piano fondées sur des thèmes opératiques s'ouvre sur l'une des œuvres les plus imposantes : la version originale de la fantaisie **Huguenots**. Seule, probablement, une question de longueur amena Liszt à effectuer les sérieuses coupes qui aboutirent à sa version finale—une version intermédiaire, avec deux coupes facultatives et une dernière page nouvelle, ne semble pas avoir davantage satisfait le Maître. Mais il y a beaucoup à dire sur l'expansivité absolue de cette pièce dans sa première édition—occasion, comme toutes les fantaisies lisztiennes fondées sur la musique de Meyerbeer, de quelques-unes des plus belles envolées imaginatives du compositeur. La principale différence entre ce texte et celui déjà paru dans le volume 42 de cette même série réside dans la longue section confiée à l'andante du duo lyrique de Raoul et Valentine, « Ô ciel ! où courez-vous ? ». Toute la fantaisie repose sur ce long duo, certainement le plus beau moment de la partition de Meyerbeer, et il est étrange de songer qu'il fut un ajout très tardif à l'opéra original.

La version originelle de la fantaisie **La fiancée**, exactement contemporaine de l'opéra sur lequel elle se fonde (1829), est la première œuvre aboutie de Liszt sur des thèmes opératiques. Le compositeur la révisa en 1839 et la republia en 1842, dans ce que la *Neue Liszt-Ausgabe* décrit quelque peu ingénument comme une troisième version, aux altérations si minimes (cette version est identique à la deuxième, mesure pour mesure ; seuls quelques notes erronées sont corrigées et une demi-douzaine d'accords d'accompagnement légèrement redistribués) que la deuxième version ne mérite pas une interprétation ou un enregistrement à part. Toute la pièce, bâtie sur l'aria de ténor du deuxième acte de l'opéra, est véritablement une introduction, thème et variations (avec, à chaque fois, une ritournelle conclusive) et coda à l'ancienne. Dans les

versions révisées, Liszt abandonna la deuxième variation et accourcit l'introduction. La variation martiale 2 (variation 3 de la première version—cf. volume 42) débute dorénavant en fa dièse majeur avant de revenir au la ; quant à la Barcarolle (désormais la variation 3), elle est anticipée dans l'introduction révisée en ut majeur.

Les *Zwei Stücke aus « Tannhäuser » und « Lohengrin »*, dont l'**Einzug der Gäste auf der Wartburg** constitue la première pièce (pour la seconde, *Elsas Brautzug zum Münster*, voir volume 30), furent imprimés pour la première fois en 1853. Pour la réédition de 1876, Liszt apporta quelques modifications et les éditions subséquentes proposent généralement le texte original avec les altérations ultérieures en bas de page. La structure ternaire de la transcription exigeant une grande répétition littérale, il est possible d'inclure les détails de l'édition postérieure (mais pas les diverses simplifications) dans la section répétée sans faire violence à l'œuvre. Cette reprise est, de toute manière, une invention de Liszt pour clore l'œuvre en tant que pièce de concert ; dans l'opéra—Acte II, scène 4, le concours de chant à Wartburg—, la marche et le chœur se meuvent en une marche plus lente encore pour l'entrée des ménestrels, que la musique reproduit dans une autre tonalité, vers la fin de la scène. Liszt transforme ces deux périodes de trente-deux mesures en une section en trio et compose une brillante reprise modulante d'une version abrégée de la marche.

La **Tarentelle** de *Masaniello* figure déjà dans cette série (volume 42), avec les modifications, bien plus tardives, destinées à Sophie Menter. La présente version est l'originale (il existe aussi une « seconde édition », presque identique à la première, excepté qu'elle autorise la suppression à volonté de la « variation »—mesures 253–292), avec ses octaves ininterrompues, à la main gauche, dans les pages conclusives. Le *Liszt Society Journal* publia les deux versions en parallèle, en 1995. La

Tarentelle, l'une des danses grandioses de l'opéra d'Auber, survient comme un interlude central dans l'Acte III. Liszt la traite comme une introduction et variations, puis emploie le chœur de la victoire de l'Acte IV (également entendu dans l'ouverture) pour composer sa coda, combinaison ingénieuse des deux thèmes.

Comme si souvent pour ses premières fantaisies, Liszt composa son œuvre pour piano l'année même de la première de l'œuvre la plus célèbre d'Halévy, **La juive**. À l'aide de motifs des Actes III et V, il produisit une œuvre d'une grande originalité; la forme du *Molto allegro feroce* initial est entièrement la sienne, même si les fragments thématiques sont ceux d'Halévy, et il n'utilise pas de thème entier avant le reconnaissable chœur martial (*Marziale molto animato*, à partir de la mesure 131). Le *Boléro* suivant ne repose que légèrement sur Halévy, mais sert de thème à deux variations. Le *Finale (Presto agitato assai)* débute comme s'il y avait une troisième variation mais cède la place à des réminiscences, frénétiquement réduites, de la marche et du matériau introductif. L'ouverture féroce préfigure la musique « infernale » de la période weimarienne de Liszt, tout en présentant une parenté immédiate avec la *Valse infernale* du *Robert le diable* de Meyerbeer, republiée avec la fantaisie *La juive*—et les fantaisies *Huguenots* et *Don Giovanni*—aux alentours de 1842.

La fantaisie **Niobe** a toujours occupé une place de choix dans la légende lisztienne—même si la musique en tant que telle est rarement entendue—, car le compositeur l'interpréta lors de son concert-« compétition » avec Thalberg, en 1837. La vaste production de Pacini—près de quatre-vingt-dix opéras—git, depuis longtemps, sur les rayons des bibliothèques, d'où elle n'émergera probablement pas. Mais sa petite cavatine « *I tuoi frequenti palpiti* » (« Tes fréquents frémissements ») se révéla un véhicule exceptionnel pour le Liszt compositeur

et interprète. La longue section initiale repose sur un seul fragment de l'aria et est traitée avec une ingénuité pleine d'humour. La section lyrique, plus lente, élabore une idée mélodique simple avec des ornements extravagants, imitation de la pratique opératique de l'époque. Le matériau introductif revient, avec des incursions harmoniques encore plus brillantes, culminant dans l'usage de la gamme anhémitonique (ce fut, pour autant que le présent auteur puisse le déterminer, la première fois que Liszt l'utilisa); finalement, le thème de Pacini apparaît en entier, mais est immédiatement soumis à une variation fantastique et à une urgence sans cesse croissante à mesure que la pièce s'envole vers sa conclusion badine. (Ce morceau, publié en tant qu'opus 5 n°1—suivi de la *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* et du *Rondeau fantastique sur un thème espagnol: El contrabandista*—est interprété ici d'après l'édition originale de Schlesinger, sous son titre originel. Les rééditions, intitulées *Divertissement sur la cavatine « I tuoi frequenti palpiti » de Pacini*, diffèrent musicalement par deux petites coupes—une mesure avant le *Larghetto* central et neuf mesures avant le *Stretto* final—et par un certain nombre de simplifications des exigences techniques.)

Le **Festspiel und Brautlied** (« Musique de festival et épithalame ») du *Lobengrin* de Wagner fut publié en 1854, en même temps que deux autres transcriptions du même opéra, et révisé pour l'édition de 1861, cette version figurant (avec les deux autres transcriptions) dans le volume 30 de cette même série. Les deux versions divergent essentiellement sur deux points: l'ensemble du Prélude est repris dans la première version, mais tronqué dans la seconde; les textures de la première version, surtout dans l'imposante mélodie des cuivres du Prélude, sont beaucoup plus légères. (L'épithalame central est inchangé.)

Liszt composa tout d'abord sa fantaisie **Sonnambula** en 1839, mais la version finale ne parut qu'en 1874 (cf.

volume 42; la première version figurera dans *Liszt à l'Opéra VI*). Cette dernière version fut manifestement réalisée à partir d'une copie de la première version, et Liszt semble avoir oublié qu'il avait composé une seconde version, pour l'édition Ricordi, peu après la première. (Pour ajouter à la confusion—et pour être parfaitement précis—, une édition précéda la « première version », identique note pour note, mais dépourvue de presque toutes les dynamiques et indications d'exécution, d'où cette mention portée sur la première version définitive : « nouvelle édition, revue et corrigée par l'auteur ».) Les structures des trois versions sont fort semblables, hors la nouvelle coda de la troisième version : toutes commencent par les rêveries élaborées de Liszt sur le chœur du finale de l'Acte I « Osservate », avant de poursuivre avec le duo lyrique « Vedi, o madre », que le compositeur développe en une merveilleuse imitation de trois mains (la main gauche exécute la mélodie et les accords d'accompagnement, tandis que la droite joue la figuration décorative rapide) ; passé une brève reprise de l'ouverture et une cadence survient l'« Ah! non giunge » d'Amina (la seconde version—qui comporte de nombreuses altérations mineures—se différencie surtout dans la première apparition de cette mélodie, présentée comme si elle était écrite pour un quatuor de cors), dont la similitude de thème avec l'« Ah! perche non posso odiarti » d'Elvino est soulignée par l'arrivée de la seconde mélodie par-dessus la première ; le seul autre thème est le morceau concertant du finale de l'Acte I « Voglia il Cielo ». Comme dans toutes ses fantaisies belliniennes, Liszt tente véritablement de véhiculer tout l'esprit du drame dans l'univers relativement microcosmique de la seule pièce pour piano.

Difficile d'imaginer qu'il y ait eu un temps où personne ne connaissait l'ouverture de **Guillaume Tell**, dont les innombrables usages abusifs dans les dessins animés, les films et les spectacles télévisés n'ont en rien

estompé les attraits. Pourtant, cette œuvre avait encore besoin d'être disséminée à l'époque où Liszt réalisa sa transcription. Bien sûr, elle fut aussi un étourdissant cheval de bataille pour les concerts du compositeur—et il était sans doute beaucoup plus facile d'exécuter ses vicieuses notes répétées sur les instruments français légers des années 1830 que sur les puissants Steinway des années 1990. Naturellement, il s'agit davantage d'une transcription fidèle que d'un genre de paraphrase. Toutefois, cette pièce a dû poser des problèmes même au Liszt exécutant, car de nombreux passages offrent des solutions de remplacement. (La présente interprétation adopte tous les passages *ossia*.)

Liszt écrivit sa première fantaisie sur des thèmes de **Lucrezia Borgia** très peu de temps après la première parisienne de l'opéra, en 1840. Cette pièce fut ensuite révisée pour devenir la seconde des deux pièces constitutives des *Réminiscences de Lucrezia Borgia*, parues en 1848. Elle repose sur plusieurs thèmes de l'opéra, décrits assez librement, dans la seconde version, par des sous-titres comme *Chanson à boire (Orgie)* et *Duo-Finale*. (La *1^{ère} partie* est décrite comme le *Trio du second Acte*, mais la pièce en question figure dans l'Acte I.) Le matériau initial de la fantaisie est assurément du pur Liszt mais, au premier changement de tempo, nous entendons le « Maffio Orsini, son io » d'Orsini (extrait du Prologue) ; après quoi la pièce passe immédiatement à la chanson à boire du même Orsini, « Il segreto », que Liszt prolonge par un autre thème de la *Stretta* du Prologue. Le duo de Lucrezia et Gennaro « Ama tua madre » fournit le repos au cœur de l'agitation générale, cependant qu'une seconde section, plus paisible (supprimée dans la seconde version), est une douce transformation de la chanson à boire. Le thème d'Orsini revient et la *Stretta* du Prologue donne la conclusion. LESLIE HOWARD © 1998

Traduction HYPERION

DIESE VORLETZTE ZUSAMMENSTELLUNG aus der Reihe der auf Opernthesen basierenden, großartigen Klavierstücke Liszts, beginnt mit einem der eindrucksvollsten: der Originalfassung der **Hugenotten-Fantasie**. Es war wohl lediglich eine Frage der Länge, die Liszt zu den schwerwiegenden Kürzungen veranlaßte, die zur abschließenden Fassung dieses Werkes führten. Es gibt auch eine Zwischenfassung mit zwei optionellen Kürzungen sowie einer neuen letzten Seite, die dem Meister wohl auch nicht gefiel. Vieles läßt sich zur reinen Aussagekraft der Erstfassung dieses Stückes sagen, die wie alle Fantasien Liszts, die auf der Musik Meyerbeers beruhen, seinen ungeheuren Ideenreichtum zum Ausdruck bringt. Der größte Unterschied zwischen dem vorliegenden Text und dem, der bereits in Ausgabe 42 der aktuellen Serie erschien, ist der lange Abschnitt mit dem Andante vom lyrischen Duett zwischen Raoul und Valentine („Ô ciel! où courez-vous?“). Die gesamte Fantasie baut auf diesem langen Duett auf, das mit Sicherheit den Höhepunkt in Meyerbeers Partitur darstellt. Es scheint wohl ein wenig seltsam, wenn man sich vor Augen führt, daß es der ursprünglichen Oper erst ziemlich spät hinzugefügt wurde.

Die Originalfassung der Fantasie **La fiancée** datiert aus dem selben Jahr wie die Oper, auf der sie aufbaut (1829), und ist zugleich das erste der reiferen Werke Liszts, das auf Opernthesen basiert. 1839 überarbeitete er das Stück und veröffentlichte es im Jahre 1842 in einer neuen Fassung, die in der *Neuen Liszt-Ausgabe* spitzfindig als dritte Fassung bezeichnet wird. Die Änderungen sind so minimal (das Stück gleicht Takt für Takt der zweiten Fassung; ein paar falsche Noten wurden ausgebessert und ein halbes Dutzend Begleitakkorde wurden umverteilt), daß es nicht wert ist, die zweite Fassung gesondert aufzuführen bzw. aufzunehmen. Das ganze Stück basiert auf der Arie des Tenors aus dem zweiten Akt

der Oper und verfügt über eine altmodische Einleitung, Thema und Variationen—jeweils mit einem abschließenden Ritornell—und einer Koda. In den neubearbeiteten Fassungen ließ Liszt die ursprüngliche zweite Variation heraus und verkürzte die Einleitung. Die kriegerische Variation 2 (Variation 3 in der Erstfassung—vgl. Ausgabe 42) beginnt nun in Fis-Dur und fällt dann in A zurück. Die Barkarole (nun Variation 3) wird in der neu bearbeiteten Einleitung in C-Dur vorweggenommen.

Die *Zwei Stücke aus „Tannhäuser“ und „Lobengrin“* erschienen erstmals 1853. Das erste Stück daraus ist der **Einzug der Gäste auf der Wartburg** (das zweite, *Elsas Brautzug zum Münster*, erschien in Ausgabe 30). Im Rahmen einer Neuauflage im Jahre 1876 nahm Liszt am ersten Stück einige Änderungen vor. In folgenden Ausgaben erscheint der Originaltext gewöhnlich mit den späteren Änderungen als Fußnote. Da der dreiteilige Aufbau der Transkription zu einem großen Teil eine wortgetreue Wiederholung darstellt, ist es möglich, Elemente der späteren Ausgaben (nicht aber die diversen Vereinfachungen) in den Wiederholungsabschnitt einzubeziehen, ohne dem Werk dabei zu schaden. Jedenfalls ist diese Wiederholung Liszts eigener Beitrag zur Abrundung des Werks als Konzertstück. In der Oper (2. Akt, 4. Auftritt) gehen beim Liederwettbewerb auf der Wartburg der Marsch und der Chor zum Einzug der Sänger in einen weiteren, langsameren Marsch über, und die Musik kehrt gegen Ende der Szene in einer anderen Tonart wieder. Liszt verwandelt diese beiden Abschnitte mit je 32 Takten in ein Trio und schafft eine brillant modulierte Rückkehr zu einer verkürzten Fassung des Marsches.

Die **Tarantelle** aus *Masaniello* mit den wesentlich später für Sophie Menter vorgenommenen Änderungen erschien bereits zuvor im Rahmen dieser Serie (Ausgabe 42). Neben der Originalfassung gibt es noch eine „zweite Ausgabe“, die mit der ersten praktisch identisch ist; mit

Ausnahme davon, daß sie die willkürliche Eliminierung der „Variation“ gewährt—Takte 253–292. Hier finden wir die Originalfassung mit ihren unentwegten linkshändigen Oktaven gegen Ende des Stückes. Beide Versionen wurden 1995 zusammen im *Liszt Society Journal* veröffentlicht. Die *Tarantella*, einer der großen Tänze aus Aubers Volksoper, erscheint im 3. Akt als zentrales Zwischenspiel. Liszt versieht sie mit einer Einleitung und Variationen, und setzt anschließend den Siegerchor aus dem 4. Akt (auch in der Overtüre zu hören) als Koda ein und verbindet somit ganz unbefangen die beiden Themen.

Liszt komponierte dieses Klavierwerk, wie viele seiner frühen Fantasien, im Jahr der Erstaufführung von Halévy gefeiertem Werk **La juive**. Mit Motiven aus dem 3. und 5. Akt schuf Liszt ein Werk großer Originalität. Die Form des eröffnenden *Molto allegro feroce* ist charakteristisch für Liszt, wenn auch die thematischen Fragmente eindeutig in der Tradition Halévy stehen. Und erst mit dem erkennbar kriegerischen Chor (*Marziale molto animato*, ab Takt 131) verwendet er ein vollständiges Thema. Der anschließende *Boléro* basiert zwar nur vage auf Halévy, dient aber als Thema für zwei Variationen. Das *Finale (Presto agitato assai)* beginnt, als wäre es eine dritte Variation, macht aber schließlich den Weg frei für einen rasanten, kürzer wirkenden Moment der Erinnerung an den Marsch und den Stoff der Einleitung. Die wilde Eröffnung ist ein Vorbote der „höllischen“ Musik der Weimarer Zeit Liszts, sie weist aber auch eine unmittelbare Verwandtschaft zum *Valse infernale* aus Meyerbeers *Robert le diable* auf, mit dem die *La juive*-Fantasie etwa um 1842—zusammen mit der *Hugenotten*-Fantasie und der *Don Giovanni*-Fantasie—neuveröffentlicht wurde.

Die **Niobe**-Fantasie war seit jeher untrennbar mit dem Namen Liszt verbunden, auch wenn die Musik selbst kaum gehört wird, da es sich um ein Stück handelt, das er 1837 im Rahmen seines berühmten „Konzertwett-

streits“ mit Thalberg präsentierte. Das Werk von Pacini in seinem enormen Umfang—nahezu neunzig Opern—ist schon seit langem in den Archiven verschwunden, von wo es wohl auch so schnell nicht mehr auftauchen dürfte. Seine kleine Kavatine „I tuoi frequenti palpiti“ („Dein häufiges Herzklopfen“) erwies sich allerdings für Liszt—als Komponist wie auch als Künstler—als ein außerordentliches Medium. Den langen Eröffnungsabschnitt, der lediglich auf einem Bruchstück der Arie basiert, behandelt er mit einer amüsanten Brillanz. Beim lyrischen, langsameren Teil wird ein einfacher Melodien-gedanke auf extravagante Weise in Anlehnung an die damalige Opernpraxis ausgearbeitet. Der Eröffnungsstoff kehrt mit noch brillanteren harmonischen Exkursen wieder und erreicht mit dem Einsatz der Ganztonleiter seinen Höhepunkt (das erste Mal bei Liszt, sofern es der Autor bestimmen kann). Und schließlich erscheint Pacinis Thema in vollem Umfang; und während es seinem fröhlichen Abschluß entgegenfliegt, wird es umgehend fantastischen Variationen und einem stetig steigenden Nachdruck unterzogen. (Dieses als Opus 5 Nr. 1 veröffentlichte Stück—gefolgt von der *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* sowie dem *Rondeau fantastique sur un thème espagnol: El contrabandista*—erscheint in dieser Aufnahme in der Fassung der ursprünglichen Schlesinger-Ausgabe unter seinem Originaltitel. Die Neuauflagen tragen den Titel *Divertissement sur la cavatine „I tuoi frequenti palpiti“ de Pacini* und unterscheiden sich musikalisch durch zwei kleinere Kürzungen von einem Takt vor dem zentralen *Larghetto* bzw. von neun Takten vor dem abschließenden *Stretto*, sowie einer Reihe von Vereinfachungen der technischen Anforderungen.)

Das **Festspiel und Brautlied** aus Wagners *Lobengrin* wurde zusammen mit zwei weiteren Nummern 1854 aus selbiger Oper transkribiert. Die erste Nummer wurde für

die Fassung von 1861 neu bearbeitet und erschien mit seinen Pendants in Ausgabe 30. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal bildet das Vorspiel, das in der ersten Fassung in voller Länge wiederholt wird, während es in der zweiten Version in gekürzter Form erscheint. Die Textur der ersten Fassung ist wesentlich leichter, vor allem bei der Melodie der Bläser im Vorspiel. (Das zentrale Brautlied bleibt unverändert.)

Liszt komponierte die ursprüngliche **Sonnambula**-Fantasie im Jahre 1839. Die letzte Fassung erschien 1874 (siehe Ausgabe 42; die erste Fassung erscheint in *Liszt in der Oper VI*). Die letzte Fassung entstand ganz eindeutig in enger Anlehnung an die erste Version; Liszt vergaß wohl, daß er kurz nach der ersten Fassung eine zweite für die Ricordi-Ausgabe schuf. (Um die Angelegenheit noch ein wenig verwirrender zu gestalten, aber um völlig akkurat zu sein, muß erwähnt werden, daß es bereits eine Ausgabe vor der „ersten Fassung“ gab, die mit jener Note für Note identisch ist, jedoch jegliche Angaben zu Dynamik und Vortrag vermissen läßt. Daher lautet auch die Beschreibung der „richtigen“ Erstfassung „nouvelle édition, revue et corrigée par l'auteur“). Der Aufbau der drei Fassungen ähnelt einander, abgesehen von der neuen Koda der dritten Version, sehr. Alle drei beginnen mit einem gestrichlichen Nachsinnen Liszts über den Chor vom Finale des 1. Aktes mit dem Titel „Osservate“—und setzen fort mit dem lyrischen Duett „Vedi, o madre“, das Liszt in eine herrliche Nachahmung dreier Hände formt, wobei die Melodie und die Begleitakkorde von der linken Hand übernommen werden und die rasche, ausschmückende Figurierung von der rechten. Nach einer kurzen Reprise der Eröffnung und einer Kadenz erscheint Aminos „Ah! non giunge“ (der augenfälligste Unterschied in der zweiten Fassung—nebenbei gibt es eine Menge kleinerer Abänderungen—ist das erste Einsetzen dieser Melodie, die hier präsentiert wird, als ob sie für ein Bläserquartett

geschrieben worden wäre). Die Ähnlichkeit zu Elvinos „Ah! perche non posso odiarti“ wird unterstrichen durch den Einsatz der zweiten Melodie über der ersten. Das einz. weitere Thema ist die vereint vorgetragene Nummer aus dem Finale des ersten Aktes „Voglia il Cielo“. Wie bei allen Bellini-Fantasien Liszts sehen wir hier einen echten Versuch, den gesamten Geist des Dramas in einen vergleichsweisen Mikrokosmos eines einzigen Klavierstückes zu übertragen.

Es gab wohl kaum eine Zeit zu der die Overtüre zu **Wilhelm Tell** nicht allgemein hin bekannt gewesen wäre; und selbst der häufige Mißbrauch ihrer Themen in Funk, Film und Fernsehen hat ihre Anziehungskraft nicht geschmälert. Nichtsdestotrotz war das Stück zur Zeit, als Liszt es transkribierte noch längst nicht allen bekannt. Selbstverständlich diente es auch als phantastisches Schlachtroß für Liszts eigene Opern; zweifelsohne war es ein Leichteres, die raffiniert wiederholten Noten den leichten französischen Instrumenten aus der Zeit um 1830 zu entlocken, als den mächtigen Steinway-Flügeln unserer Zeit. Natürlich handelt es sich hier vielmehr um eine genaue Transkription als um eine Paraphrase welcher Art auch immer. Doch muß das Stück selbst dem ausführenden Liszt einige Probleme bereitet haben, da wir in zahlreichen Passagen Alternativvorschläge finden. (Bei dieser Präsentation wurden alle *Ossia*-Passagen übernommen.)

Liszt schuf die erste Fantasie zu Themen aus der Oper **Lucrezia Borgia** kurz nach deren Premiere in Paris im Jahre 1840. Das Stück wurde zu einem späteren Zeitpunkt als das zweite der beiden Stücke, aus denen die 1848 erschienenen *Réminiscences de Lucrezia Borgia* besteht, neu bearbeitet. Das Werk basiert auf verschiedenen Themen der Oper, die im Untertitel der späteren Fassung frei als *Chanson à boire (Orgie)* und *Duo-Finale* bezeichnet werden. (Die *1^{ère} partie* erhält den Titel *Trio*

du *second Acte*, wenn auch das entsprechende Stück im ersten Akt zu finden ist.) Das zu Beginn der Fantasie eingesetzte Material ist durch und durch typisch für Liszt; doch beim ersten Wechsel des Zeitmaßes hören wir Orsinis „Maffio Orsini, son io“ aus dem Prolog, und daraufhin geht das Stück unmittelbar in das Trinklied „Il segreto“ über, das Liszt anhand eines weiteren Themas aus der *Stretta* des Prologs ausdehnt. Das Duett „Ama

tua madre“ zwischen Lucrezia und Gennaro bietet eine zentrale Verschnaufpause von der allgemeinen Ausgelassenheit. Ein ruhigerer zweiter Abschnitt (in der zweiten Fassung weggelassen) verkörpert eine sanfte Umwandlung des Trinkliedes. Orsinis Thema kehrt zurück, und die *Stretta* des Prologs formt den Abschluß.

LESLIE HOWARD © 1998
Übersetzung MICHAEL STOFFL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt at the Opera - V

COMPACT DISC 1 – 72'46

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | Réminiscences des Huguenots S412i (first version, 1836)
from <i>Les Huguenots</i> (1832-6) by Giacomo Meyerbeer (1791-1864) | [23'44] |
| 2 | Souvenir de La fiancée S385iii (third version, 1842)
from <i>La Fiancée</i> (1829) by Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) | [11'41] |
| 3 | Einzug der Gäste auf der Wartburg S445/1 (1852, 1875)
from <i>Tannhäuser</i> (1843-5) by Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) | [12'01] |
| 4 | Tarantella (di bravura) d'après la Tarantelle de la 'Muette de Portici' d'Auber S386i (first version, 1846)
from <i>Masaniello, ou La muette de Portici</i> (1827-8) | [10'38] |
| 5 | Réminiscences de La juive – Fantaisie brillante S409a (1835)
from <i>La juive</i> (1834-5) by Jacques-François-Fromental-Elie Halévy (1799-1862) | [14'28] |

COMPACT DISC 2 – 70'57

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra Niobe S419 (1835/6)
from <i>Niobe</i> (1826) by Giovanni Pacini (1796-1867) | [12'06] |
| 2 | Festspiel und Brautlied (Aus Richard Wagners Lohengrin – I) S446/1i (first version, 1854) from <i>Lohengrin</i> (1846-8) | [13'19] |
| 3 | Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula S393ii (second version, c1839) from <i>La sonnambula</i> (1831)
by Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801-1835) | [15'02] |
| 4 | Ouverture de l'opéra Guillaume Tell S552 (1838)
from <i>Guillaume Tell</i> (1828/9) by Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) | [14'21] |
| 5 | Fantaisie sur des motifs de l'opéra 'Lucrezia Borgia' de G. Donizetti S399a (first version of <i>Réminiscences de Lucrezia Borgia, 2de. partie</i> , 1840)
from <i>Lucrezia Borgia</i> (1833) by Gaetano Domenico Maria Donizetti (1797-1848) | [15'57] |

LESLIE HOWARD piano

Liszt at the Opera VI **LESLIE HOWARD** hyperion



THIS FINAL OFFERING of Liszt's piano pieces on operatic themes presents works which range from the unpublished (*Ernani*, *Freischütz*, *Il giuramento*), through lesser-known versions of more familiar music (*Huguenots*, *Sonnambula*, *Ruslan*, *Lucia/Parisina*, *Puritani*) to one of the most notorious (*Tannhäuser*). Although there are some pieces which are missing from the present series because they have never turned up – Bellini's *Pirata*, for one – or because they are so little different from other versions of the same title (tiny simplifications in the *Tristan* transcription or in the *Einzug der Gäste* from *Tannhäuser* make the final editions slightly less interesting; a version of the *Masaniello* Tarantella with a small cut seemed unnecessary, etc.), this collection completes the survey. (There are a few pieces of this genre which remained unfinished – the surviving fragments will appear in Volume 56.) The twelve discs of this series have thus presented far and away the most important body of works of this kind in the whole literature, at whose range and scope of invention and reinvention one can only marvel. The number of operas which Liszt attended, conducted, supported and transcribed is legion – his only failing in this respect was not to have written a mature opera of his own. A concise listing of the operas he transcribed, paraphrased or fantasized upon shows the vast extent of Liszt's knowledge and concern:

Auber	<i>La fiancée; La muette de Portici (Masaniello)</i>	Mosonyi	<i>Szép Ilonka</i>
Bellini	<i>I puritani; La sonnambula; Norma</i>	Mozart	<i>Don Giovanni; Le nozze di Figaro; Die Zauberflöte</i>
Berlioz	<i>Benvenuto Cellini</i>	Pacini	<i>Niobe</i>
Delibes	<i>Jean de Nivelle</i>	Raff	<i>König Alfred</i>
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor; Parisina; Lucrezia Borgia; La favorite; Dom Sébastien</i>	Rossini	<i>Ermione; La donna del lago; Armide; Otello; Le siège de Corinthe; Guillaume Tell</i>
Erkel	<i>Hunyadi László</i>	Spohr	<i>Zemire und Azor</i>
Ernst, Duke of Saxe-Coburg-Gotha	<i>Tony; Diana von Solange</i>	Spontini	<i>Olympie; Fernand Cortez</i>
Glinka	<i>Ruslan i Lyudmila</i>	Tchaikovsky	<i>Eugene Onegin</i>
Gounod	<i>Faust; La reine de Saba; Roméo et Juliette</i>	Verdi	<i>I lombardi; Ernani; Il trovatore; Rigoletto; Don Carlos; Aida; Simon Boccanegra</i>
Halévy	<i>La juive</i>	Wagner	<i>Rienzi; Der fliegende Holländer; Tannhäuser; Lohengrin; Tristan und Isolde; Die Meistersinger von Nürnberg; Das Rheingold; Parsifal</i>
Handel	<i>Almira</i>	Weber	<i>Der Freischütz; Oberon</i>
Mercadante	<i>Il giuramento</i>		
Meyerbeer	<i>Les Huguenots; Robert le diable; Le prophète; L'africaine</i>		

(There are additional kindred works on themes from a zarzuela by Garcia and from an unidentified work by Soriano.)

A lapsus in a note to *Liszt at the Opera V* (Volume 50 of the series) suggests that the first version of the **La fiancée** fantasy is to be found in Volume 42, whereas it opens the present recital. The other information in that note, however, remains accurate: this work appeared – as did many a Liszt operatic fantasy – hard on the heels of the first performance of the opera upon which it is based (both works date from 1829) and is the first of Liszt’s mature works based upon operatic themes. (There are early sets of variations, and an Impromptu – all in Vol 26.) As we have previously noted, Liszt revised the piece in 1839, and reissued it in 1842, in what the *Neue Liszt-Ausgabe* somewhat ingenuously describes as a third version, with alterations so tiny (the piece is bar-for-bar the same as the second version, a few wrong notes are corrected, and half a dozen accompanying chords are slightly redistributed) that the second version does not merit separate performance or recording. The whole piece is based on the tenor aria from the second act of the opera, and is really an old-fashioned introduction, theme, variations – each with its concluding ritornello – and coda. In the original version the work consists of a long and very florid introduction (much shortened in the later versions, although there we find an added anticipation of the last variation) followed by the theme, four variations and finale. Liszt later dropped the original second variation, and altered the tonality at the beginning of the martial variation 3, whereas in the present version the music clings fairly rigidly to the tonic, only moving to the subdominant for the *Barcarolle* – variation 4. Without making great claims for its intrinsic musical merit, the piece remains important for being the first in a long and distinguished line, and for presenting for the first time the fully-fledged Liszt the pianist, with a devilish delight in what extreme demands may be made upon two hands at one keyboard. (We must remember that this is 1829: Schubert, Beethoven and Weber were only recently departed, Chopin’s Opus 10 *Études* had not appeared, nor had Berlioz’s *Symphonie fantastique*, and Liszt had not yet heard Paganini.)

The standard **Ernani** paraphrase was issued with the paraphrases on *Il trovatore* and *Rigoletto*. It was based, in part, on an earlier, unpublished work, which is performed here: the later paraphrase confines itself to the finale of Act III – the King of Spain’s aria and chorus at Charlemagne’s tomb – and is an elaboration, transposed from A flat minor to F minor, of the second part of the earlier work (Verdi’s key is F minor). In the earlier piece the A flat minor section is preceded by an exceedingly florid transcription in E flat major (Verdi’s key) of a chorus from the finale of Act I: Elvira’s would-be lover is revealed to be Don Carlo, the King.

Two versions of the fantasy on **Les Huguenots** have already appeared in this series – the original version in Volume 50, the final version in Volume 42. The second version, recorded here, is almost identical to the first except that it allows for a large cut and a smaller one (neither observed here), and replaces the original frenetic final section with a grand statement of the Lutheran choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* – which coda is also adopted in the final version. In many ways this version is the best text of all, because it allows us the whole duet, which the final version does not, and yet has the better ending.

In the case of the **Sonnambula** fantasy, the second version appeared in Volume 50, and the final one in Volume 42. The present version is the first, although it was announced as a revised version when it first appeared, simply because the very first edition went out without any dynamics or other performing directions. The musical texts are otherwise identical.

The Chernomor March from **Ruslan i Lyudmila** appeared in its final form in Volume 6 – *Liszt at the Opera I*. By the time of the revision the language of the title had changed from French to German, and the text was somewhat simplified. The present version finds some quite different textures in its various treatments of Glinka's splendid material, and Liszt's coda (Glinka's original does not have one) is another composition altogether in the later version (which was further recomposed when Liszt made his version for piano duet).

The **Valse à capriccio** is that rare specimen of a fantasy upon themes from two different operas (Liszt also combined *Figaro* and *Don Giovanni* – see Vol 30), and in the first version also contains material at the end which comes from neither of the operas in question: Donizetti's *Lucia di Lammermoor* and his lesser-known *Parisina*. If the later version, called *Valse de concert* (see Vol 30 – issued as the third of *Trois Valses-Caprices*, along with the final versions of the *Valse de bravoure* and the *Valse mélancolique* – see Vol 1) is a more subtle and refined piece, the early version contains a good deal of interesting music which was cut in the later piece. (The revision, however, restored the four bars missing from the F sharp major waltz – reinstated here by analogy with the corresponding passage eight bars earlier – an error not corrected in any subsequent publication of the early version.) For listeners familiar with the later version, it will be easily seen that the two pieces are similar in structure until the point where the first version breaks into a brisk $2/4$ variation where the second version proceeds directly to the peroration. In the first version the waltz is resumed, but in $3/8$, and the themes from the two operas are

combined. This leads to the coda proper, which contains the above-mentioned foreign material (perhaps even composed by Liszt in the appropriate style) and a delightfully crazy passage with repeated octave semiquavers in $1/4$ in the right hand against the $3/8$ waltz in the left.

For some inscrutable reason Liszt subtitled his transcription of the **Tannhäuser** Overture *Konzertparaphrase*. A paraphrase it most certainly is not, and, with the tiniest exceptions, it proceeds faithfully, bar-for-bar, with Wagner's score (the Dresden version, of course) and deserves to be considered alongside the transcriptions of the Beethoven symphonies, the Weber overtures, the *William Tell* Overture and the major orchestral works of Berlioz. Uniquely amongst Liszt's works, the score contains no pedal directions at all, but the performer is instructed to use his discretion in the matter. On the face of it, the job is plainly to attempt an orchestral fullness of sound, and the few directions that one can transfer from parallel passages in the transcription of the Pilgrims' Chorus suggest that one is to paint in broad strokes, and that the brass chords are the important foundation – upper details being of secondary importance. The transcription used to be a very popular warhorse at piano recitals, and it was memorably recorded by the great Benno Moiseiwitsch. Nowadays it is very seldom attempted in public – a pity.

The **Puritani** fantasy has remained a rarity, because of its great length and difficulty no doubt, and, as we have seen, Liszt extracted and somewhat simplified the concluding Polonaise for separate performance (the original fantasy and the Polonaise are in Vol 42). For the second edition of the fantasy – which must have followed the first almost immediately since it is not marked as a *nouvelle édition* in any way and still bears the Opus number 7 – he introduced some alternative left-hand chromatic rumbles towards the end of the first section and an optional shortening of the second section, with an entirely newly-composed bridge passage, giving a completely different atmosphere to the work.

The two remaining works are unpublished. The present writer is deeply indebted to Dr Kenneth Hamilton for copies of the original manuscripts, as well as for the benefits of his scholarly studies upon them, reflected gratefully in these notes: Liszt wrote to Marie d'Agoult in December 1840 that he had written a work upon themes from **Der Freischütz** (the manuscript is untitled) and wished to do something similar with *Don Giovanni* – which he did, to great acclaim – and, possibly, *Euryanthe* – which sadly he did not pursue. He worked on the *Freischütz* piece in tandem with the *Sonnambula* and *Norma* fantasies in 1841, and he may well have played it, but there the story ends. The manuscript is to all intents and purposes complete. It requires a tiny amount of editing for practical use (the addition of one bar at a point where Liszt specifies an addition without providing one, and one chord at a transition where Weber's original chord can



LESLIE HOWARD

be easily inserted, as well as all dynamics, pedallings and performance directions, some of which can be deduced from Weber's score). The first section of the fantasy is based on Agathe's aria from Act III 'Und ob die Wolke' and continues into a pastoral rethinking of the rustic chorus from Act I, gently combining the two themes. The following section, based on the scene in the Wolf's Glen, complete with shrieking owls, is an extraordinary piece of recomposition: Weber's melodrama would not work in a straightforward piano transcription, and Liszt, in order better to get the music to flow, takes some considerable licence with the material, and yet serves only to illuminate it. The Huntsmen's Chorus and the theme familiar both from the overture and the end of Agathe's Act II aria 'Leise, leise' generate the third section of the work, and the rustic waltz returns for the coda. We do not know why this piece remained unprepared for publication – it is a worthy companion to Liszt's other Weber transcriptions and fantasies, and is dramatically a very successful reflection of the spirit of the opera.

Liszt and Marie d'Agoult were living in Como, expecting the birth of their second child (Cosima) towards the end of 1837. Liszt went several times to **La Scala** in Milan during this period and into early 1838 – his life in Italy at this time has been marvellously reported by Luciano Chiappari – and heard a number of works in performances which were for the most part not good. He said so in print, along with acid remarks about the state of the opera-goers' understanding and behaviour, begged for a new masterpiece by Rossini – whose opera-composing days were over – and brought down much criticism upon his head (although if one studies the in-house reports of La Scala it is clear that even the management thought much of the 1837/8 season badly composed, produced and performed). However, in order to placate the enraged Milanese, Liszt organized a charity concert at La Scala on 10 September 1838 in which he played the *William Tell* Overture transcription, and another work entitled *Réminiscences de La Scala*. It is now clear that the unpublished and untitled manuscript usually described as a fantasy on Italian operatic melodies must be the otherwise missing work. Since, apart from one melody, all its themes come from *Il giuramento* by Mercadante – a composer whom Liszt praised in his La Scala article, and whose work he generally admired (see also the *Soirées italiennes* –

Vol 24) – and that *Il giuramento* was triumphantly given on many occasions in 1837 at La Scala (amongst apparent dross by composers immediately forgotten), as well as the manuscript paper being of the kind that Liszt was using in 1838, make it extremely likely that this work must be the La Scala piece. Liszt played the fantasy again in 1840, and some of the revisions in the manuscript may date from then, and the score is fully marked-up for engraving. Yet the work remained unpublished – perhaps because Mercadante’s star waned so rapidly? – a fate which Liszt’s excellent piece does not merit. Three themes come from *Il giuramento*, a fourth theme (the bouncing E flat section in $6/8$) does not, and to date has not been identified. The present writer begs to differ with Dr Hamilton’s suggestion that Liszt may have written it himself; in an overt act of homage to La Scala, one presumes Liszt would have used material recently familiar there. However, since the scores of much of what was given at La Scala at the time in question have not been available for consultation, and those that have do not yield up the tune, the mystery remains for the moment, and need not detract from the innate joys of Liszt’s fantasy. (The writer confesses immediately his ignorance of *Odio e amore* by Obiols, *Gli aragonesi in Napoli* by Conti, *L’ajo nell’imbarazzo* of Donizetti, *Le nozze di Figaro* by L Ricci (!), *La solitaria delle Asturie* by Coccia, *Torvaldo e Dorliska* of Rossini and *Chiara di Rosemberg* by Ricci, all of which were performed at La Scala whilst Liszt was in the vicinity. One would also like to hunt down *I briganti* of Mercadante, which was given on 6 November 1837, shortly before Liszt appeared in Milan.)

LESLIE HOWARD ©1999

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

LESLIE HOWARD

‘A virtuoso in the true Romantic style with its emphasis on musicality as much as bravura’
The Guardian

Embracing the repertoire from earliest piano music to the music of our time, British pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world, working with many distinguished conductors.

Born in Australia, but long resident in London, Howard has travelled extensively throughout the world with recital programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery, and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard’s recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. Since 1985 he has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Liszt – a project completed in December 1998. The total will be some 94 compact discs – on the Hyperion label. The importance of the project cannot be over-emphasized: it encompasses première recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt’s lifetime, and so far, Howard has been awarded the Grand Prix du Disque for no fewer than five volumes of the series. He is currently the President of the British Liszt Society, and holds numerous international awards for his dedication to Liszt’s music.

The most recent Hyperion releases include the Tchaikovsky Sonatas; a double CD of music by Anton Rubinstein; a recording with viola player Paul Coletti of music by Beethoven, Mendelssohn and Schumann; *Ungarischer Romanzero* – a CD entirely of unpublished music by Liszt; and two double CDs containing all seventeen of Liszt’s works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher.

Howard’s work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach’s *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky.

Leslie Howard is a regular writer and broadcaster on radio and television.

Liszt à l'opéra vi

CET ULTIME VOLUME de pièces pour piano lisztziennes sur des thèmes opératiques propose des œuvres allant de l'inédit (*Ernani*, *Freischütz*, *Il giuramento*) au plus notoire (*Tannhäuser*), via des versions moins familières de musiques plus connues (*Huguenots*, *Sonnambula*, *Ruslan*, *Lucia/Parisina*, *Puritani*). Même si quelques œuvres manquent à la présente série – soit parce qu'elles n'ont pas été découvertes (*Pirata* de Bellini, par exemple), soit parce qu'elles diffèrent trop peu des autres versions du même titre (de minuscules simplifications dans la transcription de *Tristan* ou dans l'*Einzug der Gäste* de *Tannhäuser* rendent les éditions ultimes légèrement moins intéressantes; une version de la Tarentelle de *Masaniello*, avec une petite coupure, se parut inutile, etc.) –, ce recueil clôt le passage en revue des pièces sur des thèmes opératiques. (Quelques-unes demeurèrent inachevées; les fragments survivants paraîtraient dans le volume 56.) Les douze disques de cette série offrent donc, de loin, le plus important corpus d'œuvres de ce genre de toute la littérature, corpus dont nous ne pouvons qu'admirer l'éventail d'invention, de réinvention. Les opéras auxquels Liszt assista, ceux qu'il dirigea, soutint et transcrivit sont légion (son seul manquement fut de n'avoir pas écrit d'opéra abouti). Un bref récapitulatif de ceux dont il fit des transcriptions, des paraphrases ou des fantaisies prouve la vaste étendue de ses connaissances et de son intérêt:

Auber	<i>La fiancée; La muette de Portici (Masaniello)</i>	Mosonyi	<i>Szép Ilonka</i>
Bellini	<i>I puritani; La sonnambula; Norma</i>	Mozart	<i>Don Giovanni; Le nozze di Figaro; Die Zauberflöte</i>
Berlioz	<i>Benvenuto Cellini</i>	Pacini	<i>Niobe</i>
Delibes	<i>Jean de Nivelle</i>	Raff	<i>König Alfred</i>
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor; Parisina; Lucrezia Borgia; La favorite; Dom Sébastien</i>	Rossini	<i>Ermione; La donna del lago; Armide; Otello; Le siège de Corinthe; Guillaume Tell</i>
Erkel	<i>Hunyadi László</i>	Spohr	<i>Zemire und Azor</i>
Duc Ernst de Saxe-Coburg-Gotha	<i>Tony; Diana von Solange</i>	Spontini	<i>Olympie; Fernand Cortez</i>
Glinka	<i>Ruslan i Lyudmila</i>	Tchaïkovski	<i>Eugène Onéguine</i>
Gounod	<i>Faust; La reine de Saba; Roméo et Juliette</i>	Verdi	<i>I lombardi; Ernani; Il trovatore; Rigoletto; Don Carlos; Aïda; Simon Boccanegra</i>
Halévy	<i>La juive</i>	Wagner	<i>Rienzi; Der fliegende Holländer; Tannhäuser; Lohengrin; Tristan und Isolde; Die Meistersinger von Nürnberg; Das Rheingold; Parsifal</i>
Haendel	<i>Almira</i>		<i>Der Freischütz; Oberon</i>
Mercadante	<i>Il giuramento</i>		
Meyerbeer	<i>Les Huguenots; Robert le diable; Le prophète; L'africaine</i>	Weber	

(Signalons en outre des œuvres connexes sur des thèmes extraits d'une zarzuela de Garcia et d'une pièce non identifiée de Soriano.)

Un lapsus dans la notice de *Liszt à l'opéra V* (volume 50) laisse entendre que la première version de la fantaisie sur **La fiancée** figure dans le volume 42, alors qu'elle ouvre le présent récital. Les autres informations contenues dans cette notice demeurent, cependant, exactes: cette œuvre, parue – comme maintes fantaisies opératiques lisztziennes – peu après la première de l'opéra sur lequel elle se fonde (les deux œuvres datent de 1829), constitue la première pièce aboutie de Liszt sur des thèmes opératiques. (Il existe des corpus de variations antérieurs, ainsi qu'un Impromptu, tous dans le volume 26.) Comme nous l'avons déjà noté, Liszt révisa cette pièce en 1839, avant de la republier, en 1842, dans ce que la *Neue Liszt-Ausgabe* décrit quelque peu ingénument comme une troisième version, aux altérations si infimes (cette pièce est, mesure pour mesure, la même que la deuxième version; quelques notes éronnées sont corrigées et une demi-douzaine d'accords d'accompagnement sont légèrement redistribués) que la deuxième version ne mérite pas d'être interprétée ou enregistrée séparément. Toute la pièce, qui repose sur l'aria de ténor du deuxième acte de l'opéra, est véritablement une introduction, thème, variations – chacune avec son ritornello conclusif – et coda à l'ancienne. Dans la version originale, l'œuvre consiste en une longue introduction, très ornée (fort accourcie dans les versions ultérieures, même si nous y trouvons l'ajout d'une préfiguration de la dernière variation), suivie du thème, de quatre variations et du finale. Liszt rejeta, par la suite, la deuxième variation originale et altéra la tonalité au début de la variation 3, martiale, tandis que, dans la présente version, la musique s'accroche assez rigidement à la tonique, ne se mouvant à la sous-dominante que pour la *Barcarolle* – variation 4. Sans prétendre à un grand mérite musical intrinsèque, cette pièce demeure importante: première œuvre sise en une longue ligne distinguée, elle présente également pour la première fois le Liszt-pianiste mature, qui se délecte diaboliquement des extrêmes que l'on peut demander à deux mains sur un clavier. (Rappelons que nous sommes en 1829: Schubert, Beethoven et Weber venaient juste de mourir, les *Études*, op.10 de Chopin n'avaient pas encore paru, pas plus que la *Symphonie fantastique* de Berlioz, et Liszt n'avait pas encore entendu Paganini.)

La paraphrase classique sur **Ernani** fut publiée avec les paraphrases sur *Il trovatore* et *Rigoletto*. Elle repose, en partie, sur une œuvre antérieure, inédite, exécutée ici: la paraphrase ultérieure se borne au finale de l'acte III – l'aria du roi d'Espagne et le chœur sur la tombe de Charlemagne – et est une élaboration, transposée de la bémol mineur à fa mineur, de la seconde partie de l'œuvre antérieure (la tonalité de Verdi est fa mineur). Dans cette pièce antérieure, la section en la bémol

mineur est précédée d'une transcription excessivement ornée, en mi bémol majeur (la tonalité de Verdi), d'un chœur du finale de l'acte I: le futur soupirant d'Elvira se révèle être Don Carlo, le roi.

Deux versions de la fantaisie sur **Les Huguenots** ont déjà paru dans la présente série (la version originale dans le volume 50, la version finale dans le volume 42). La deuxième version, enregistrée ici, est presque identique à la première, excepté qu'elle autorise deux coupures, une grande et une moindre (aucune n'est observée ici), et remplace la frénétique section finale d'origine par une grandiose énonciation du choral luthérien *Ein' feste Burg ist unser Gott* – coda également adoptée dans la version finale. Cette version constitue, à bien des égards, le meilleur texte, car elle nous permet d'entendre le duo entier (contrairement à la version finale), tout en recelant la meilleure conclusion.

Les deuxième et dernière versions de la fantaisie sur le **Sonnambula** figurent respectivement dans les volumes 50 et 42. La présente version est la première, bien qu'elle fût annoncée, à sa première parution, comme une version révisée, juste parce que la toute première édition était sortie sans aucune dynamique ou autre indication d'exécution. Autrement, les textes musicaux sont identiques.

La forme finale de la Tscherkessenmarsch, extraite de **Ruslan i Lyudmila**, fait partie du volume 6 (*Liszt à l'opéra I*). Au moment de la révision, la langue du titre passa du français à l'allemand, et le texte fut quelque peu simplifié. La présente version trouve, dans ses divers traitements du splendide matériau de Glinka, certaines textures fort différentes, cependant que la coda de Liszt (l'œuvre originale de Glinka n'en comporte pas) est une composition totalement nouvelle dans la version ultérieure (que Liszt recomposa ensuite dans le cadre de sa version pour duo pianistique).

La **Valse à capriccio** est un de ces rares exemples de fantaisie sur des thèmes issus de deux opéras différents (Liszt combina également *Figaro* et *Don Giovanni* – voir volume 30); la première version présente aussi, à la fin, un matériau ne provenant d'aucun des opéras concernés, savoir *Lucia di Lammermoor* et *Parisina* (œuvre moins connue) de Donizetti. Si la version ultérieure, intitulée *Valse de concert* (voir volume 30 – publiée comme la dernière des *Trois Valses-Caprices*, aux côtés des versions finales de la *Valse de bravoure* et de la *Valse mélancolique* – voir volume 1), est une pièce plus subtile et raffinée, la première version compte nombre de passages intéressants, absents de la seconde version. (La révision cependant, restaura les quatre mesures qui manquaient à la valse en fa dièse majeur – et qui sont réinstaurées ici par

analogie avec le passage correspondant, huit mesures avant –, une erreur demeurée sans correction dans toutes les publications subséquentes de la première version.) Les auditeurs familiers de la version ultérieure s'apercevront aisément que les deux pièces sont de structure similaire, jusqu'au moment où la première version entame une alerte variation à $2/4$, là où la seconde version va directement à la péroration. La première version voit la valse reprise, mais à $3/8$, tandis que les thèmes des deux opéras sont combinés. Ce qui conduit à la coda proprement dite, qui comprend le matériau étranger susmentionné (peut-être une composition de Liszt dans le style approprié), ainsi qu'un passage délicieusement fou, avec des octaves répétées en doubles croches, à $1/4$, à la main droite, contre la valse à $3/8$, à la gauche.

Pour quelque insondable raison, Liszt sous-titra sa transcription de l'ouverture de **Tannhäuser** *Konzertparaphrase*. Or, cette pièce n'est très certainement pas une paraphrase: à quelques infinitésimales exceptions près, elle suit fidèlement, mesure pour mesure, la partition de Wagner (la version de Dresde, bien sûr) et mérite d'être considérée aux côtés des transcriptions des symphonies de Beethoven, des ouvertures de Weber, de l'ouverture de *Guillaume Tell* et des grandes œuvres orchestrales de Berlioz. Fait unique chez Liszt, la partition ne comporte absolument aucune indication de pédale, laissée à la discrétion de l'interprète. Le travail consiste alors simplement à tenter d'atteindre à une plénitude sonore orchestrale, tandis que les rares indications transférables à partir des passages parallèles dans la transcription du Chœur des pèlerins suggèrent que l'on doit peindre en traits amples et que les accords des cuivres sont le fondement important – des détails de second ordre. Cette transcription – naguère un cheval de bataille très populaire dans les récitals pianistiques – fut mémorablement enregistrée par le grand Benno Moiseiwitsch. Elle est, malheureusement, très rarement tentée en public de nos jours.

La fantaisie sur les **Puritani** est demeurée une rareté, sans doute en raison de ses longueur et difficulté; comme nous l'avons vu, Liszt en dégagea, en la simplifiant un peu, la Polonaise conclusive à des fins d'interprétation séparée (la fantaisie originale et la Polonaise figurent dans le volume 42). Pour la seconde édition de cette fantaisie – qui a dû suivre presque immédiatement la première, car elle n'est nulle part marquée «nouvelle édition» et porte toujours le numéro d'opus 7 –, Liszt introduisit quelques grondements chromatiques *ossia* à la main gauche, vers la fin de la première section, et un accourcissement optionnel de la seconde section, avec un pont entièrement nouveau, conférant une atmosphère toute différente à l'œuvre.

Les deux œuvres restantes sont inédites. L'auteur est profondément redevable au Dr Kenneth Hamilton de lui avoir procuré des copies des manuscrits originaux et permis de bénéficier de ses études érudites – lesquelles trouvent un reconnaissant reflet dans les présentes notes. En

décembre 1840, Liszt écrit à Marie d'Agoult qu'il avait composé une œuvre sur des thèmes de **Der Freischütz** (le manuscrit est sans titre) et souhaitait réaliser quelque chose de similaire avec *Don Giovanni* – ce qu'il fit, avec force réussite – et, peut-être, *Euryanthe* – projet qu'il ne poursuivait, hélas, pas. En 1841, il travailla à la pièce sur le *Freischütz*, en tandem avec les fantaisies sur la *Sonnambula* et *Norma*; il se peut même qu'il l'ait jouée, mais là s'arrête l'histoire. Le manuscrit est, en fait, complet. Il requiert un minuscule travail éditorial, à vocation pratique (ajout d'une mesure, là où Liszt spécifie un ajout sans en fournir aucun; ajout d'un accord, à une transition, là où l'accord originel de Weber peut être aisément inséré; ajout de toutes les dynamiques, de toutes les indications des usages de la pédale et de l'exécution, dont certaines peuvent être déduites de la partition de Weber). La première section de la fantaisie repose sur l'aria d'Agathe (acte III) «Und ob die Wolke», avant de se poursuivre dans une refonte pastorale du chœur paysan de l'acte I, combinant paisiblement les deux thèmes. La section suivante, fondée sur la scène dans la Gorge aux loups, et ses cris de chouettes, est une extraordinaire recomposition: le mélodrame de Weber ne fonctionnerait pas dans une simple transcription pour piano et Liszt, désireux d'obtenir une meilleure fluidité de la musique, prend une considérable licence avec le matériau, à seule fin, cependant, de l'illuminer. Le Chœur des chasseurs, ainsi que le thème familial de l'ouverture et de la fin de l'aria d'Agatha (acte II) «Leise, leise» engendrent la troisième section de l'œuvre, puis la valse rustique revient pour la coda. Nous ignorons pourquoi cette pièce demeura non préparée pour la publication – digne compagne des autres transcriptions et fantaisies lisztiennes sur des œuvres de Weber, elle reflète avec un réel bonheur l'esprit de l'opéra.

Vers la fin de 1837, Liszt et Marie d'Agoult vécurent à Côme, attendant la naissance de leur deuxième enfant (Cosima). Durant cette période, et jusqu'au début de 1838, Liszt se rendit plusieurs fois à **La Scala** de Milan – la vie qu'il mena alors en Italie a été merveilleusement narrée par Luciano Chiappari –, entendant un certain nombre d'œuvres dans des interprétations, pour l'essentiel, mauvaises. Il le dit par écrit, aux côtés de remarques acides sur la compréhension et le comportement des amateurs d'opéra, implora un nouveau chef-d'œuvre de Rossini – dont la période de composition d'opéra était terminée – et s'attira maintes critiques (l'étude des rapports internes de La Scala nous apprend toutefois que même la direction jugea une grande partie de la saison 1837/8 mal composée, produite et interprétée). Néanmoins, afin d'apaiser les Milanais furieux, Liszt organisa un concert de charité à La Scala, le 10 septembre 1838, où il joua la transcription de l'ouverture de *Guillaume Tell* et une autre œuvre, intitulée *Réminiscences de La Scala*. Il est désormais évident que le manuscrit inédit et sans titre, habituellement décrit comme une fantaisie sur des mélodies opératiques italiennes, doit être

l'œuvre manquante. Hors une mélodie, tous ses thèmes proviennent d'*Il giuramento* de Mercadante – un compositeur que Liszt loua dans son article sur La Scala, et dont il admira généralement les œuvres (voir aussi *Soirées italiennes* – volume 24). Comme La Scala donna triomphalement cette œuvre, à maintes reprises, en 1837 (entre des rebuts de compositeurs tout de suite oubliés), et comme le papier du manuscrit est du genre de celui utilisé par Liszt en 1838, il est fort probable qu'il s'agisse de la pièce de La Scala. Liszt rejoua la fantaisie en 1840, et certaines des révisions du manuscrit peuvent remonter à cette année, la partition étant complètement annotée pour la gravure. Pourtant, l'œuvre demeura non publiée (peut être à cause de la trop rapide évanescence de l'étoile de Mercadante) – un sort que cette excellente pièce de Liszt ne mérite pas. Trois thèmes proviennent d'*Il giuramento*, cependant qu'un quatrième (la bondissante section en mi bémol, à $6/8$) n'a, à ce jour, pas été identifié. Le présent auteur se permet d'être en désaccord avec la suggestion du Dr Hamilton, selon laquelle Liszt aurait écrit ce thème; l'on présume que Liszt aurait utilisé, pour un hommage ouvert à La Scala, un matériau alors familier à cette institution. Toutefois, les partitions d'une grande partie de ce qui fut donné à La Scala, à l'époque en question, n'ayant pas été disponibles à la consultation – et celles qui l'ont été n'ayant pas dévoilé la mélodie –, le mystère reste, pour l'heure, entier, ce qui ne doit, en rien, amoindrir les plaisirs innés de cette fantaisie de Liszt. (L'auteur avoue d'emblée ne pas connaître *Odio e amore* d'Obiols, *Gli aragonesi in Napoli* de Conti, *L'ajo nell'imbarazzo* de Donizetti, *Le nozze di Figaro* de L. Ricci (!), *La solitaria delle Asturie* de Coccia, *Torvaldo e Dorliska* de Rossini et *Chiara di Rosenberg* de Ricci, qui furent tous interprétés à La Scala pendant le séjour de Liszt. L'on souhaiterait également débusquer *I briganti* de Mercadante, donné le 6 novembre 1837, peu avant que Liszt se montrât à Milan.)

LESLIE HOWARD ©1999

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérior est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Liszt an der Oper VI

DIESE LETZTE SAMMLUNG von Liszts Klavierkompositionen über Opernthemem besteht aus Werken, die von den unveröffentlichten (*Ernani*, *Freischütz*, *Il giuramento*) über weniger bekannte Versionen vertrauter Kompositionen (*Huguenots*, *Sonnambula*, *Ruslan*, *Lucia/Parisina*, *Puritani*) bis zur bekanntesten von allen (*Tannhäuser*) reicht. Obwohl in der vorliegenden Reihe einige Stücke fehlen, da sie nie gefunden worden – Bellinis *Pirata* zum Beispiel – oder weil sie sich so wenig von den anderen Versionen des gleichen Titels unterscheiden (geringfügige Vereinfachungen der *Tristan*-Bearbeitungen oder des *Einzugs der Gäste* aus *Tannhäuser* machen das Endresultat etwas weniger interessant; eine Version der *Masaniello* Tarantella mit einer kleinen Streichung, die unnötig erschien usw.) vervollständigt diese Sammlung die Reihe. (Es gibt einige Stücke aus diesem Genre, die unvollendet blieben – die erhaltenen Fragmente werden in Band 56 erscheinen.) Die zwölf CDs dieser Reihe bieten somit mit Abstand die größte Sammlung von Werken dieser Art, die in der gesamten Literatur zu finden ist und über deren Umfang und Reichtum an Erfindungen und Neuerfindungen man nur staunen kann. Die Zahl der Opern, die Liszt besuchte, dirigierte, unterstützte oder bearbeitete ist unwahrscheinlich groß – seine einzige Schwäche in dieser Hinsicht ist nur, daß er nie eine eigene reife Oper schrieb. Eine kurze Auflistung der Opern, die er bearbeitete, paraphrasierte oder zu denen er Fantasien komponierte zeigt das ungeheure Ausmaß von Liszts Wissen und Interesse:

Auber	<i>La fiancée; La muette de Portici</i>	Mosonyi	<i>Szép Ilonka</i>
	(<i>Masaniello</i>)	Mozart	<i>Don Giovanni; Le nozze di Figaro; Die Zauberflöte</i>
Bellini	<i>I puritani; La sonnambula; Norma</i>		
Berlioz	<i>Benvenuto Cellini</i>	Pacini	<i>Niobe</i>
Delibes	<i>Jean de Nivelle</i>	Raff	<i>König Alfred</i>
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor; Parisina; Lucrezia Borgia; La favorite; Dom Sébastien</i>	Rossini	<i>Ermione; La donna del lago; Armide; Otello; Le siège de Corinthe; Guillaume Tell</i>
Erkel	<i>Hunyadi László</i>	Spoehr	<i>Zemire und Azor</i>
Ernst, Herzog von Saxe-Coburg-Gotha		Spontini	<i>Olympie; Fernand Cortez</i>
	<i>Tony; Diana von Solange</i>	Tschaikovsky	<i>Eugen Onegin</i>
Glinka	<i>Ruslan i Lyudmila</i>	Verdi	<i>I lombardi; Ernani; Il trovatore; Rigoletto; Don Carlos; Aida; Simon Boccanegra</i>
Gounod	<i>Faust; La reine de Saba; Roméo et Juliette</i>		
Halévy	<i>La juive</i>	Wagner	<i>Rienzi; Der fliegende Holländer; Tannhäuser; Lohengrin; Tristan und Isolde; Die Meistersinger von Nürnberg; Das Rheingold; Parsifal</i>
Handel	<i>Almira</i>		
Mercadante	<i>Il giuramento</i>		
Meyerbeer	<i>Les Huguenots; Robert le diable; Le prophète; L'africaine</i>	Weber	<i>Der Freischütz; Oberon</i>

(Es gibt weitere verwandte Werke zu Themen aus einer Zarzuela von Garcia sowie einem unbekanntem Werk von Soriano.)

Ein Lapsus bei einem Begleittext zu *Liszt at the Opera V* (Band 50 der Reihe) deutet darauf hin, daß die erste Fassung von **La fiancée** in Band 42 zu finden ist, wohingegen sie den Anfang des vorliegenden Vortrags bildet. Die weitere Inhalt des Textes trifft jedoch nach wie vor zu: Das Werk folgte – wie viele von Liszts Opernphantasien – unmittelbar auf die Uraufführung der Oper, auf der es basiert (beide Werke stammen aus dem Jahr 1829), und es handelt sich bei ihm um das erste von Liszts reiferen Werken, dessen Grundlage Opernthemem bilden. (Es gibt frühe Sätze von Variationen und ein Impromptu – allesamt in Band 26 zu finden.) Wie wir zuvor schon festgestellt haben, überarbeitete Liszt das Stück 1839 und verlegte es 1842 als die in der *Neuen Liszt-Ausgabe* treffend beschriebene dritte Fassung mit so geringfügigen Änderungen (das Werk entspricht der zweiten Fassung Takt um Takt, wobei ein paar Noten korrigiert und ein halbes Dutzend Begleitakkorde etwas anders verteilt sind), daß es keine separate Aufführung oder Aufnahme verdient. Das gesamte Stück basiert auf der Tenorarie aus dem zweiten Akt der Oper und setzt sich im Grunde genommen aus einer altmodischen Einführung, dem Thema, den Variationen – mit jeweils einem Ritornell am Ende – und einer Koda zusammen. In seiner ursprünglichen Version besteht das Werk aus einer langen und stark figurierten Einleitung (die in den späteren Versionen stark verkürzt ist, obgleich wir dort eine zusätzliche Vorausnahme der letzten Variation vorfinden), gefolgt vom Thema, vier Variationen und einem Finale. Liszt ließ später die ursprüngliche zweite Variation wegfallen und änderte die Tonalität am Anfang der militärischen Variation Nr. 3, während in der vorliegenden Version die Musik ziemlich streng an der Tonika festhält und nur bei der *Barcarolle* – Variation Nr. 4 – zur Subdominante wechselt. Ohne großen Anspruch auf seinen inhärenten musikalischen Wert zu erheben, ist das Stück nach wie vor wichtig, da es das erste in einer langen und erlesenen Reihe ist und erstmals Liszt den Pianisten in voller Würde präsentiert, von diabolischer Freude darüber erfüllt, welch extreme Anforderungen zwei Händen auf einer Klaviatur erwarten können. (Wir müssen daran denken, daß dies das Jahr 1829 ist: Schubert, Beethoven und Weber hatten sich erst kürzlich verabschiedet, Chopins Opus 10 *Études* war ebenso wie Berlioz' *Symphonie fantastique* noch nicht erschienen, und Liszt hatte Paganini noch nicht gehört.)

Die übliche **Ernani**-Paraphrase kam mit den Paraphrasen zu *Il trovatore* und *Rigoletto* heraus. Sie basierte teilweise auf einem früheren, unveröffentlichten Werk, welches hier gespielt wird: Die spätere Paraphrase beschränkt sich auf das Finale des 3. Aktes – die Arie des spanischen Königs und den Chor am Grab von Karl dem Großen – und es handelt sich dabei um eine von

as-Moll zu f-Moll transponierte Ausarbeitung des zweiten Teils des früheren Werks (Verdi wählte die Tonart f-Moll). In dem früheren Stück geht dem Abschnitt in as-Moll eine außerordentlich stark figurierte Bearbeitung in Es-Dur (der von Verdi verwendeten Tonart) eines Chors aus dem Finale des 1. Aktes voran: Es wird bekannt, daß der Mann, der gerne Elviras Geliebter würde, Don Carlos, der König, ist.

Zwei Fassungen der Fantasie zu **Les Huguenots** sind bereits in dieser Reihe erschienen – die Originalversion in Band 50 und die entgültige Fassung in Band 42. Die zweite Fassung, die auf dieser Einspielung zu finden ist, ist mit der ersten fast identisch, mit der Ausnahme, daß sie eine große und eine kleinere Zäsur zuläßt (von denen hier keine zu beobachten ist), und den ursprünglichen frantischen Schlußabschnitt mit dem grandiosen Einsatz des lutheranischen Kirchenlieds *Ein' feste Burg ist unser Gott* – ersetzt, dessen Koda in der Endfassung ebenfalls übernommen wurde. In vielerlei Hinsicht ist diese Version die beste von allen, denn sie gesteht uns das gesamte Duett zu, was bei der Endfassung nicht der Fall ist, und besitzt dennoch den besseren Schluß.

Im Falle der **Sonnambula**-Fantasie erschien die zweite Fassung in Band 50 und die endgültige Fassung in Band 42. Bei der vorliegenden Version handelt es sich um die erste, obgleich sie bei ihrem ursprünglichen Erscheinen als überarbeitete Version angekündigt wurde, einfach deshalb, weil die erste Ausgabe ohne jegliche Dynamiken oder andere Vortragsbezeichnungen veröffentlicht wurde. Die Noten sind ansonsten identisch.

Der Tscherkessenmarsch aus **Ruslan i Lyudmila** erschien in seiner endgültigen Form in Band 6 – *Liszt at the Opera I*. Bis zur Überarbeitung hatte sich die Sprache des Titels von Französisch zu Deutsch geändert, und der Text war etwas vereinfacht worden. Bei der vorliegenden Version finden wir bei den diversen Behandlungen von Glinkas prächtigem Material recht andersartige Strukturen, und Liszts Koda (Glinkas Original besitzt keine) ist überhaupt eine ganz andere Komposition in der späteren Version (die noch weiter umkomponiert wurde, als Liszt seine Version für das Klavierduett anfertigte).

Der **Valse à capriccio** ist ein rares Beispiel einer Fantasie zu Themen aus zwei verschiedenen Opern (Liszt kombinierte auch *Figaro* und *Don Giovanni* – siehe Band 30), und enthält in der ersten Version am Ende zudem Material, das aus keiner der beiden fraglichen Opern stammt: Donizettis *Lucia di Lammermoor* und seine weniger bekannte *Parisina*. Wenn es sich bei der späteren Version mit der bezeichnung *Valse de concert* (siehe Band 30 – herausgegeben als die dritte der *Trois Valses-Caprices* zusammen mit den endgültigen Fassungen des *Valse de bravoure*

und des *Valse mélancolique* – siehe Band 1) ein subtileres und raffinierteres Stück ist, so enthält die frühe Version eine ganze Menge interessanter Musik, die aus dem späteren Stück gestrichen wurde. (Bei der Überarbeitung wurden jedoch die vier Takte, die beim Walzer in Fis-Dur fehlen wiederhergestellt und hier analog zur entsprechenden Passage acht Takte zuvor wieder eingesetzt – ein Fehler, der in keiner späteren Veröffentlichung der frühen Version korrigiert wurde.) Der mit der späteren Version vertraute Hörer kann leicht sehen, daß die beiden Stücke bis zu dem Punkt, wo die erste Version in eine flotte Variation im $2/4$ -Takt umschwingt und die zweite Version direkt zum Schluß führt, einander in der Struktur ähneln. In der ersten Version wird der Walzer wieder aufgenommen, jedoch im $3/8$ -Takt, und die Themen aus den beiden Opern lassen sich leicht kombinieren. Dies führt zur eigentlichen Koda, die das bereits erwähnte Fremdmaterial enthält (das vielleicht sogar von Liszt im passenden Stil komponiert wurde), sowie eine wunderbar verrückte Passage mit wiederholten Sechzehntelnoten im Okavabstand und im $1/4$ -Takt für die rechte Hand im Gegensatz zum Walzer im $3/8$ -Takt für die linke Hand.

Aus einem unerfindlichen Grund bezeichnete Liszt die Bearbeitung der Ouvertüre zu **Tannhäuser** als *Konzertparaphrase*. Eine Paraphrase ist sie aber ganz gewiß nicht, und abgesehen von den aller kleinsten Ausnahmen läuft sie treu, Takt für Takt parallel zu Wagners Partitur (der Dresdner Fassung natürlich) und verdient es, neben den Bearbeitungen der Beethoven-Symphonien, der Weber-Ouvertüren, der Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* und den großen Orchesterwerken von Berlioz betrachtet zu werden. Als einziges von Liszts Werken enthält die Partitur überhaupt keine Pedalbezeichnungen, wobei jedoch der Spieler angewiesen wird, in dieser Sache nach eigenem Ermessen vorzugehen. An der Oberfläche soll ganz offensichtlich eine Klangfülle wie die eines Orchesters erreicht werden, und die wenigen Bezeichnungen, die sich von parallelen Passagen in der Bearbeitung des Pilgerchores übertragen lassen, deuten darauf hin, daß mit breiten Strichen gemalt werden soll und daß die Akkorde der Blechblasinstrumente das wichtige Fundament bilden – wobei die oberen Einzelheiten nur nebensächlich sind. Die Bearbeitung war früher ein wichtiges Schlachtroß bei Klaviervorträgen, und es liegt eine erinnerungswerte Aufnahme vom großen Benno Moiseiwitsch vor. Heutzutage wagt man sich sehr selten an sie in der Öffentlichkeit heran. Das ist jammerschade.

Die **Puritani**-Fantasie ist aufgrund ihrer unbezweifelbar großen Länge und Schwierigkeit eine Rarität geblieben, und wie wir gesehen haben, hat Liszt die Polonaise am Schluß für einen separaten Vortrag herausgenommen und etwas vereinfacht (die Originalfantasie und die Polonaise sind in Band 42 zu finden). Bei der zweiten Ausgabe der Fantasie – die fast sofort auf die erste gefolgt sein muß, da sie in keiner Weise als *nouvelle édition* gekennzeichnet ist und

noch immer die Opus-Nr. 7 trägt – führte er gegen Ende des ersten Abschnitts einige fakultative chromatische Unruhen ein und einen ganz und gar neu komponierten Übergang, der dem Werk eine ganz andere Atmosphäre verleiht.

Die beiden anderen Werke bleiben unveröffentlicht. Ich bin Dr. Kenneth Hamilton zutiefst zu Dank dafür verpflichtet, daß er mir Kopien der Originalmanuskripte zukommen ließ, und für den Nutzen, den ich aus den von ihm verfaßten wissenschaftlichen Studien ziehen konnte, was ich dankbar in diesen Text aufgenommen habe: Liszt schrieb Marie d'Agoult im Dezember 1840, daß er ein Werk über die Themen aus **Der Freischütz** (das Manuskript ist titellos) geschrieben hat, und daß er etwas ähnliches mit *Don Giovanni* vorhatte – dies tat er auch sehr erfolgreich – und möglicherweise auch mit *Euryanthe* – was er jedoch leider nicht weiter verfolgte. Er arbeitete 1841 am *Freischütz*-Stück parallel zu den *Sonnambula*- und *Norma*-Fantasien, und es ist gut möglich daß er sie auch gespielt hat. Doch hier endet die Geschichte. Das Manuskript ist in jeder Hinsicht vollständig. Es benötigt nur ganz geringfügige Redaktionsarbeit, um in der Praxis genutzt werden zu können (den Zusatz eines Taktes, an einer Stelle, an der Liszt einen Zusatz vorschreibt, ohne einen bereitzustellen, sowie eines Akkords an einem Übergang, wo Webers ursprünglicher Akkord ohne Schwierigkeiten eingefügt werden kann, wie auch sämtliche Dynamiken, Pedalführungen und Vortragsbezeichnungen, von denen sich manche aus Webers Partitur erschließen lassen). Der erste Abschnitt der Fantasie basiert auf Agathes Arie aus dem Dritten Akt 'Und ob die Wolke', und fährt in einer pastoralen Neugestaltung des ländlichen Chores aus dem Ersten Akt fort und verbindet sanft die beiden Themen. Der folgende Abschnitt, der auf der Szene in der Wolfsschlucht basiert – mit allem Drum und Dran wie Eulengeschrei –, ist eine bemerkenswerte Neukomposition: Webers Melodrama würde in einer einfachen Klavierbearbeitung nicht funktionieren, und Liszt nimmt sich, um die Musik besser zum Fließen zu bringen, einige beachtliche Freiheiten beim Material heraus, die jedoch nur dazu dienen, es zu illuminieren. Der Jägerchor und das Thema, das sowohl aus der Ouvertüre als auch dem Ende von Agathes Arie im Zweiten Akt bekannt ist, 'Leise, leise', macht den dritten Abschnitt des Werks aus, und der ländliche Walzer setzt bei der Koda wieder ein. Wir wissen nicht, warum dieses Stück nicht zur Veröffentlichung vorbereitet wurde – es ist ein würdiger Begleiter zu Liszts anderen Weber-Bearbeitungen und -fantasien, und ist dramaturgisch eine ganz gelungene Widerspiegelung des Geistes der Oper.

Liszt und Marie d'Agoult lebten in Como, wo sie die Geburt ihres zweiten Kindes (Cosima) gegen Ende des Jahres 1837 erwarteten. Liszt ging während dieser Zeit und Anfang 1838 mehrere Male zur Mailänder Skala – über sein Leben in Italien zu jener Zeit erstattet Luciano

Chiappari herrlich Bericht – wo er bei Aufführungen eine Anzahl von Werken hörte, die größtenteils nicht gut waren. Seine diesbezüglichen Äußerungen wurden zusammen mit scharfen Bemerkungen darüber, wie es um den Wissensstand und das Verhalten der Opernbesucher stand, gedruckt, und er bat flehentlich um ein neues Meisterwerk von Rossini – dessen Tage als Opernkomponist vorbei waren – und zog dadurch viel Kritik auf sich (auch wenn es beim Studium der internen Berichte der Mailänder Scala deutlich wird, daß sogar die Leitung des Opernhauses der Ansicht war, daß vieles aus der Spielzeit 1837/38 schlecht komponiert, inszeniert und gespielt war). Um jedoch die wutentbrannten Mailänder zu besänftigen, veranstaltete Liszt am 10. September 1838 ein Wohltätigkeitskonzert, bei dem er die Bearbeitung der Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* spielte, sowie ein weiteres Werk mit dem Titel **Réminiscences de La Scala**. Es ist nun klar, daß es sich bei dem unveröffentlichten und titellosen Manuskript, welches im allgemeinen als Fantasie über italienische Opernmelodien beschrieben wird, um das ansonsten fehlende Werk handeln muß. Denn mit Ausnahme einer Melodie stammen alle Themen aus *Il giuramento* von Mercadante – einem Komponisten, den Liszt in in seinem Artikel über die Mailänder Scala lobte und dessen Schaffen er im allgemeinen bewunderte (siehe auch *Soirées italiennes* – Band 24) – und daß *Il giuramento* 1837 triumphierend zu zahlreichen Anlässen an der Mailänder Scala gespielt wurde (inmitten des offensichtlichen von Komponisten verbrochenen Schrotts, der sofort in Vergessenheit geriet), wie auch aufgrund der Tatsache, daß das Papier des Manuskripts der Art des von Liszt 1838 verwendeten entspricht, ist es höchstwahrscheinlich, daß es sich bei dem Werk um ein Stück für die Mailänder Scala handeln muß. Liszt spielte die Fantasie nochmals im Jahr 1840. Einige seiner Änderungen am Manuskript stammen vielleicht aus dieser Zeit, und die Partitur ist vollständig zum Druck vorbereitet. Doch das Werk wurde nicht veröffentlicht – vielleicht weil Mercadantes Berühmtheit so schnell schwand? – ein Schicksal, das Liszts ausgezeichnetes Stück nicht verdient. Drei Themen stammen aus *Il giuramento*, ein viertes Thema (der schwunghafte Abschnitt in es-Moll im $\frac{6}{8}$ -Takt) hat einen anderen, bis heute noch ungeklärten Ursprung. Als Verfasser dieses Textes möchte Dr. Hamiltons Theorie widersprechen, daß Liszt es vielleicht selbst geschrieben hat; bei einer so offenen Geste der Ehrerbietung an die Mailänder Scala würde möchte man annehmen, daß Liszt dort in der letzten Zeit bekanntes Material verwendet haben würde. Da jedoch die Noten für den Großteil des Repertoires an der Mailänder Scala zum betreffenden Zeitpunkt nicht eingesehen werden konnten, und da in den zugänglichen Unterlagen die Melodie nicht aufzufinden war, bleibt dieses Rätsel vorerst ungelöst. Dies soll den inhärenten Freuden von Liszts Fantasien jedoch keinen Abbruch tun. (Der Autor gesteht sofort seine Unkenntnis bzgl. *Odio e amore*, *Gli aragonesi in Napoli* von Conti, *L'ajo nell'imbarazzo* von Donizetti, *Le nozze*

di Figaro von L. Ricci (!), *La solitaria delle Asturie* von Coccia, *Torvaldo e Dorliska* von Rossini und *Chiara di Rosenberg* von Ricci, welche alle an der Mailänder Skala gespielt wurden, als Liszt sich in der Gegend aufhielt. Man möchte ebenfalls *I briganti* von Mercadente ausfindig machen, eine Oper, die am 6. November 1837, kurz vor Liszts Erscheinen in Mailand aufgeführt wurde.)

LESLIE HOWARD ©1999
Übersetzung ANKE VOGELHUBER



Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd. PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis.

También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en <http://www.hyperion-records.co.uk>

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

Liszt at the Opera VI

COMPACT DISC 1 – 75'09

- 1 **Grande fantaisie sur la tyrolienne de La fiancée** first version, S385i (1829) † [14'44]
La fiancée (1829) by Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871)
- 2 **Ernani – Première paraphrase de concert** S431a (1847) ‡ [14'41]
Ernani (1844) by Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901)
- 3 **Réminiscences des Huguenots** second version, S412ii (c1837) † [23'56]
Les Huguenots (1832-6) by Giacomo Meyerbeer (1791-1864)
- 4 **Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula** [15'03]
 first version, S393i (1841) †
La sonnambula (1831) by Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801-1835)
- 5 **Marche des Tcherkesses de l'opéra Rouslan et Loudmila de Glinka** [6'16]
 first version, S406i (1843) †
Ruslan i Lyudmila (1837-42) by Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857)

COMPACT DISC 2 – 78'57

- 1 **Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina** first version, S401 (1842) † [10'22]
Lucia di Lammermoor (1835/39) and *Parisina* (1833/39/42)
 by Gaetano Domenico Maria Donizetti (1797-1848)
- 2 **Ouverture zu R Wagners Tannhäuser** S442 (1848) [17'32]
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (1843-5) by Wilhelm Richard Wagner (1813-1873)
- 3 **Réminiscences des Puritains** second version, S390ii (c1837) † [19'15]
I puritani (1834/5) by Bellini
- 4 **Fantasia über Themen aus Webers Der Freischütz** S451 (1840/1) † ‡ [14'56]
Der Freischütz, J277 (1817-21) by Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826)
- 5 **Réminiscences de La Scala** S458 (1838) † ‡ [16'15]
Il giuramento (1836/7) by Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (1795-1870)
 and another untraced source

† first recordings

‡ prepared from Liszt's manuscripts by Leslie Howard

LESLIE HOWARD piano

Liszt at the Theatre

LESLIE HOWARD



hyperion

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.

W hilst Liszt's piano music derived from music for plays is a much smaller body of work than his catalogue of operatic pieces, the approach in his methods of composition, elaboration and transcription remains broadly the same. As far as present Liszt scholarship permits one ever to be categorical, this recording contains all of Liszt's works in this genre.

The quite extensive scores for the theatre commonly written in the nineteenth century eventually overpowered both the plays they accompanied and the time limit for an audience's concentration. Today few would relish an uncut performance of Ibsen's *Peer Gynt* given with the entire Grieg score if they knew beforehand that the evening would take at least one hour longer than *Götterdämmerung*, and it has been only rarely that Mendelssohn's Shakespearean efforts have been produced in tandem with the complete play. But much incidental music – which can take the form of overture, dances, songs, intermezzos or entr'actes, choruses or melodramas, as well as shorter flourishes and fanfares, entrance and exit fragments – has always had an independent life in the concert hall, and for Liszt, to whom the propagation of all kinds of music was a sacred duty, selected several works for re-working as recital pieces.

For some reason the piano transcription of the ever-popular Turkish March from *The Ruins of Athens* disappeared from view, to be replaced in pianists' affections by the well-known transcription by Anton Rubinstein. Liszt's version – every bit as interesting – is one of his rarest works. The identical pages stand at the head of the score of *Capriccio alla turca*, a much more extensive piece in Liszt's virtuoso manner, in which the march (No 4 in Beethoven's score) is succeeded by the Dervishes' Chorus (No 3 in Beethoven's score; also, at one time, known in a piano transcription by Saint-Saëns) in a section marked 'Andante fantastico', full of diabolical trills. Eventually the March returns, much transformed, and both themes are used to produce a triumphant coda. Possibly because of its difficulty, the *Capriccio* gave way to Liszt's last work on the same material, the *Fantasia*, which started life as a work for piano and orchestra but which was substantially revised and reissued together with versions for solo piano, piano duet, and two pianos. The *Fantasia* begins with a transcription of the orchestral part of the March and Chorus (which form Beethoven's No 6, and which Beethoven reissued as opus 124 with minor changes for the music to *Die Weihe des Hauses* – 'The Consecration of the House') which breaks out with a cadenza in octaves into a much more fantastic working of the material, which then subsides into the Dervishes' Chorus. From this point, there are many resemblances to the *Capriccio* but the atmosphere is rather more controlled and the fireworks held in abeyance until the coda. There, closing passages of the March and Chorus lead into a final peroration upon the other two themes.

Liszt's own contribution to the literature of incidental music comprises just two works – *Vor hundert Jahren*, which is an overture-cum-melodrama for spoken voice and orchestra for a play by Halm (S347, unpublished to date), and an overture and choruses to Herder's play *Prometheus Bound*, which was among those works too large to be accommodated on the same

evening as the play for which it was intended. In the end, Liszt revised the *Prometheus* work thoroughly, transforming the overture into what we now know as the independent symphonic poem *Prometheus*. The symphonic poem could still serve as an overture to the choruses, which were now punctuated with a poetic oration by Richard Pohl to get through the gist of Herder's play in indecent haste to allow room for well over an hour of music. Amongst the choral sections of the work, the Reapers' Chorus proved instantly popular and Liszt issued versions of it for piano solo and for piano duet. Among an output so vast as Liszt's it is perhaps an inevitable pity that this attractive trifle has fallen into oblivion.

Quite why Liszt described Weber's music to *Preciosa* as an opera must remain a mystery – indeed, the shape of the piece is not greatly different from Liszt's *Prometheus* Choruses – but we can only thank him for bringing this charming aria to our attention.

At one time, Liszt's often witty interpretation of the famed Mendelssohn Wedding March was a regular recital war-horse. It could be that familiarity with Mendelssohn's original – not to mention innumerable versions of bits of it encountered in so many parish churches and Hollywood films – has stifled interest. But the idea of performing this work, along with Liszt's fiendish arrangement of the Introduction to Act III and Bridal March from *Lohengrin* at a marriage ceremony remains a *Schwarzenplan* of the present writer. Liszt furnishes Mendelssohn's work with a ghostly, almost satirical introduction, and then a rather light-hearted version of the main material before he gets to the piece proper. Then the main section is subject to variation whenever it reappears. Mendelssohn's first interlude is faithfully transcribed, but the F major section with its flowing theme ends up flowing into very strange harmonic waters in order to prepare for the interpolation of the Dance of the Elves. Liszt is loth to let go the elvish music, so he allows it to permeate the return of the march before the triumphant coda is given a triumphalist transcription.

Liszt's elaborations of three works by Eduard Lassen call for some special comment. Lassen (1830-1904) succeeded Liszt as Kapellmeister at the Weimar court in 1858, and held the post until 1895. As well as the works presented here, Liszt made transcriptions of two of Lassens's songs. Lassen, who was an ardent Lisztophile and Wagnerite (as one can instantly tell from his music) was responsible for several of the chamber-music versions of Liszt's later works which have come down to us as Liszt's own because he used Lassen's version as the basis for his own revisions. Now sadly relegated to one of the footnotes to the history of music, Lassen is almost unrepresented in print or on record except in Liszt's transcriptions.

As the title suggests, the Symphonic Intermezzo is a large-scale orchestral work. Its long-flowing melodies are constructed from smaller cells, and Liszt sometimes sequentially extends the material in the way characteristic of his later works. The proud opening music leads to an 'Andante amoroso' and an absolutely splendid and memorable melody which is worked out at some length. The final section of the work, *Feierlich ruhig* ('Proudly peaceful'), opens with a series of chords and arpeggios which recall the prelude to *Parsifal*, and this passage

occurs four times in different keys, alternating with fragments of the Andante and rounded off with a bell-like coda that refers to the opening as well as to the bell-motif from *Parsifal*.

Liszt used the fifth and eighth numbers of the eleven pieces in Lassen's music to Hebbel's drama *Nibelungen*, which has some story-line in common with Wagner's 'Ring'. In both cases, Liszt extends the original material. Kriemhild, somewhat transformed into Guttrune in Wagner, is memorable in the *Nibelungenlied* for despatching the villain Hagen after the death of her husband Siegfried. Bechlarn (Pöchlarn in the *Nibelungenlied*) is the location where the noble minstrel Volker sings a public serenade of tribute to Gotelind. Lassen's Serenade, in Liszt's hands, is of a touching and naive simplicity.

Goethe's masterpiece has attracted a great many composers, and Lassen's contribution is a substantial one. His *Faust* score has some sixty-four numbers to it. The 'Easter Hymn' (Lassen's part 1, no 2), the hearing of which interrupts Faust's resolve to kill himself, is straightforwardly transcribed, but the *Hoffest* ('Court Celebration') is Liszt's own combination of two numbers (2 and 3) from part two of Lassen's work. Here Liszt greatly varies and elaborates Lassen's themes in an introductory march and a very gallant and ornamental Polonaise.

LESLIE HOWARD ©1992



LESLIE HOWARD
A photograph by Adam Scott

British pianist Leslie Howard was born in Australia, has lived in London since 1972, and in 1991 celebrated the twenty-fifth season of an international recital, concerto and chamber music career which has taken him all over the world. With many distinctions as pianist, composer, and musicologist, Howard maintains a vast repertoire which includes over eighty concertos and specialities such as the rare Russian literature and the complete piano works of Beethoven and Liszt. His dedication to the music of Liszt has been recognised by many accolades, including the Hungarian Government's Ferenc Liszt Medal of Honour. Leslie Howard succeeded the late Louis Kentner as President of the British Liszt Society where, in conjunction with the present series of recordings, he has devoted much effort to the dissemination of Liszt's music, and to the elimination of the discrimination born of ignorance that has often been raised against the Hungarian master.

Leslie Howard's most important recording achievement is the continuing series of the complete piano music of Liszt for Hyperion, listed below. In Budapest, in 1989, he was awarded the Grand Prix du Disque of the Hungarian Liszt Society for his recording of the Ballades, Legends and Polonaises (Volume 2), and Volumes 5 and 6 were similarly honoured in 1991.

Vol 1 – The Complete Waltzes (Mephisto Waltes, Valse oubliées, Valse de Bravoure, Valse-Impromptu, Valse Mélancolique etc)
Compact Disc CDA66201 Cassette KA66201

Vol 2 – Ballades, Legends, Polonaises, Berceuse, Impromptu, Klavierstück in A flat
Compact Disc CDA66301 Cassette KA66301 LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1989

Vol 3 – 'BACH' Fantasia and Fugue, Variations, 'Weinen Klagen' and Trois Odes Funébres, Grosses Konzertsolo
Compact Disc CDA66302 Cassette KA66302

Vol 4 – Transcendental Studies, Adagio in C; Mariotte; Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand
Compact Disc CDA66357 Cassette KA66357

Vol 5 – Saint-Saëns, Chopin and Berlioz Transcriptions
Compact Disc CDA66346 LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1991

Vol 6 – Liszt at the Opera: 1 – Operatic Fantasies, Paraphrases and Transcriptions from Weber, Handel, Mozart, Verdi, Glinka, Tchaikovsky, Berlioz, Gounod, Donizetti, Wagner, Meyerbeer, Bellini, Auber
2 Compact Discs CDA66371/2 LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1991

Vol 7 – Harmonies Poétiques et Religieuses and other music inspired by sacred texts
2 Compact Discs CDA66421/2

Vol 8 – Weihnachtsbaum; Via Crucis
Compact Disc CDA66388

Vol 9 – Sonata; Consolations; Elegies; Gretchen; Totentanz
Compact Disc CDA66429 Cassette KA66429

Vol 10 – Hexaméron; Un Portrait en Musique; Symphonie Fantastique
Compact Disc CDA66433

Vol 11 – The Late Pieces
Compact Disc CDA66445

Vol 12 – 3ème Année de Pèlerinage; Historical Hungarian Portraits, Five Hungarian Folksongs, Puszta Wehmuth, Ungarns Gott
Compact Disc CDA66448

Vol 13 – A la Chapelle Sixtine; Bach Transcriptions
Compact Disc CDA66438

Vol 14 – Piano Pieces from the oratorios St Elisabeth, Christus and St Stanislaus
Compact Disc CDA66466

Vol 15 – 'Songs Without Words': Sixty transcriptions of songs by Beethoven, Mendelssohn, Dessauer, Franz, Rubinstein, and the Schumanns
2 Compact Discs CDA66481/2

Vol 16 – Bunte Reihe: Transcriptions of Ferdinand David's 'Bunte Reihe', op 30
Compact Disc CDA66506

Vol 17 – Liszt at the Opera II [2CDs]
2 Compact Discs CDA66571/2

If you are interested in further information about the music of Liszt please write to the Liszt Society at 135, Stevenage Road, Fulham, London, SW6 6PB.

Liszt au théâtre

Fantaisies, transcriptions et paraphrases sur de la musique d'accompagnement de Liszt, Weber, Beethoven, Mendelssohn et Lassen

A lors que la musique pour piano de Liszt dérivée de la musique pour pièces de théâtre est une partie de l'oeuvre de Liszt beaucoup plus petite que son répertoire de morceaux d'opéra, la démarche qu'il adopta dans ses méthodes de composition, d'élaboration et de transcription, reste essentiellement la même. Autant que l'étude de Liszt faite jusqu'ici permette de le dire, cet enregistrement contient toute l'oeuvre de Liszt dans ce genre.

Les partitions assez considérables écrites couramment pour le théâtre au dix-neuvième siècle finirent par dominer tant les pièces qu'elles accompagnaient que la durée-limite de concentration de l'auditoire. De nos jours peu de personnes auraient envie de voir une représentation intégrale de *Peer Gynt* d'Ibsen donnée avec la partition complète de Grieg si elles savaient d'avance que la représentation durerait au moins une heure de plus que *Götterdämmerung* et ce n'est que très rarement que les efforts shakespeariens de Mendelssohn ont été donnés en tandem avec la pièce complète. Toutefois une grande part de la musique d'accompagnement – qui peut prendre la forme d'ouverture, danses, chants, intermezzos ou entractes, choeurs ou mélodrames, et aussi d'ornements et fanfares plus courts, de fragments d'entrée et de sortie – a toujours eu un destin indépendant en salle de concert et Liszt, pour qui la diffusion de tous les genres de musique était un devoir sacré, sélectionna plusieurs compositions pour les retravailler en morceaux de récital.

Pour une raison quelconque, la transcription pour piano de la très populaire Marche Turque des *Ruines d'Athènes*, disparut de vue pour être remplacée dans l'affection des pianistes, par la célèbre transcription d'Anton Rubinstein. La version de Liszt – tout aussi intéressante – est l'une de ses oeuvres les plus rares. Les mêmes pages se trouvent au début de la partition du 'Capriccio alla turca', un morceau beaucoup plus vaste à la manière virtuose de Liszt. Dans ce morceau la marche (No 4 dans la partition de Beethoven) est suivie par le Choeur des Derviches dans une section marquée 'andante fantastico', pleine de trilles diaboliques (le No 3 dans la partition de Beethoven; également connu à l'époque dans une transcription pour piano de Saint-Saëns). La marche finit par revenir, très transformée et les deux thèmes servent à produire une coda triomphale. Peut-être à cause de sa difficulté, le Capriccio laissa la place à la dernière oeuvre de Liszt inspirée de ce même matériel, la Fantaisie, qui vit le jour comme oeuvre pour piano et orchestre mais qui fut ensuite très retravaillée et réapparut avec en outre des versions pour piano seul, piano duo et deux pianos. La Fantaisie commence par une transcription de la partie orchestrale de la Marche et du Choeur (qui forment le No 6 de Beethoven et que Beethoven reprit en opus 124 en y apportant des changements mineurs pour la musique de *Die Weihe des Hauses*) qui éclate avec une cadence en octaves, en une interprétation beaucoup plus fantastique du matériel pour ensuite se fondre dans le Choeur des Derviches. A partir de ce moment-là, il y

a de nombreuses ressemblances avec le Capriccio mais l'atmosphère est plutôt plus contrôlée et les feux d'artifice sont tenus en attente jusqu'à la coda. Les passages de fermeture de la marche et du chœur débouchent alors en une péroraison finale sur les deux autres thèmes.

La propre contribution de Liszt aux compositions écrites de musique d'accompagnement ne comprend que deux oeuvres – *Vor hundert Jahren*, qui est une ouverture mélodramatique pour voix parlée et orchestre pour une pièce de Halm (S347, inédite à ce jour) et une ouverture et chœurs sur la pièce de Herder, *Prométhée enchaîné*, qui faisaient partie de ces oeuvres trop importantes pour être données le même soir que la pièce à laquelle elles étaient destinées. Liszt finit par réviser complètement *Prométhée*, transformant l'ouverture en ce que nous connaissons maintenant comme le poème symphonique *Prométhée*. Le poème symphonique pouvait toujours servir d'ouverture aux chœurs, maintenant ponctués d'un discours poétique de Richard Pohl pour arriver au point essentiel de la pièce de Herder dans une hâte indécente afin de consacrer plus d'une heure à la musique. Parmi les sections pour chorale de l'oeuvre, le Choeur des Moissonneurs fut instantanément populaire et Liszt en fit des versions pour piano seul et pour piano duo. Dans une production aussi vaste que celle de Liszt, il est peut-être dommage mais inévitable que ce joli petit morceau soit tombé dans l'oubli.

Pourquoi Liszt a-t-il qualifié d'opéra la musique de Weber pour *Preciosa*, reste un mystère – en effet la forme de l'oeuvre n'est pas très différente de celle des chœurs du *Prométhée* de Liszt – mais nous ne pouvons que le remercier d'avoir attiré notre attention sur cette charmante aria.

A une époque, l'interprétation souvent amusante de Liszt de la célèbre Marche Nuptiale de Mendelssohn, était régulièrement au programme des récitals. Il n'est pas impossible que la familiarité avec l'oeuvre originale de Mendelssohn, sans même mentionner les versions innombrables des bribes de cette oeuvre entendues dans de si nombreuses églises paroissiales et films d'Hollywood – en aient étouffé tout l'intérêt. Mais l'idée d'exécuter cette oeuvre avec l'arrangement infernal de Liszt de l'introduction de l'Acte III et de la Marche Nuptiale de *Lohengrin* à une cérémonie de mariage, demeure *Schwarzenplan* de l'auteur de ces lignes. Liszt donne à l'oeuvre de Mendelssohn une introduction spectrale presque satirique suivie par une version plutôt légère du matériel principal avant d'entrer dans le morceau à proprement parler. Puis la section principale fait l'objet de variations chaque fois qu'elle réapparaît. Le premier interlude de Mendelssohn est fidèlement retranscrit, mais la section en fa majeur avec son thème fluide finit par couler dans des eaux harmoniques très étranges pour préparer l'interpolation de la Danse des Elfes. Liszt répugne à perdre la musique des elfes et en imprègne donc le retour de la marche avant de donner une transcription triomphante à la coda triomphale.

Les élaborations lisztziennes de trois oeuvres d'Eduard Lassen exigent quelques commentaires particuliers. Lassen (1830-1904) succéda à Liszt en qualité de Maître de Chapelle à la cour de Weimar en 1858 et occupa ce poste jusqu'en 1895. En plus des oeuvres présentées ici, Liszt fit des transcriptions de deux chants de Lassen. Lassen qui était un ardent lisztien et wagnérien (comme l'indique immédiatement sa musique) est responsable de plusieurs versions de musique

de chambre des oeuvres plus tardives de Liszt que nous connaissons comme étant de Liszt car ce-dernier s'inspira de la version de Lassen pour réviser ses propres oeuvres. Maintenant malheureusement relégué à une note en bas de page dans l'histoire de la musique, Lassen n'est pour ainsi dire pas représenté sous forme imprimée ou enregistrée à l'exception des transcriptions de Liszt.

Comme le titre le suggère, l'Intermezzo symphonique est une oeuvre orchestrale à grande échelle. Ses longues mélodies gracieuses sont construites à partir de cellules plus petites et Liszt prolonge parfois séquentiellement le matériel d'une manière qui est caractéristique de ses oeuvres plus tardives. La fière musique d'ouverture conduit à un 'andante amoroso' et à une mélodie absolument splendide et impérissable assez élaborée. La section finale de l'oeuvre, 'Feierlich ruhig', s'ouvre avec une série d'accords et d'arpèges qui rappellent le prélude de *Parsifal*, et ce passage revient quatre fois dans des tonalités différentes, alternant avec des fragments d'andante et se terminant par une coda en son de cloche, une référence à l'ouverture et au motif en cloche de *Parsifal*.

Liszt a utilisé la cinquième et la huitième mesures des onze morceaux de la musique de Lassen pour le drame de Hebbel, *Nibelungen*, qui possède certains éléments communs à l'histoire du *Ring* de Wagner. Dans les deux cas, Liszt développe le matériel original. Kriemhild, quelque peu transformée en Gutrune chez Wagner, est mémorable dans *Nibelungenlied* pour la façon dont elle se débarrasse du misérable Hagen après la mort de son mari Siegfried. Bechlarn (Pöchlarn dans *Nibelungenlied*) est l'endroit où le noble ménestrel, Volker, chante en public une sérénade en hommage à Gotelind. La sérénade de Lassen, dans les mains de Liszt, est d'une simplicité naïve et touchante.

Le chef-d'oeuvre de Goethe a attiré de nombreux compositeurs et la contribution de Lassen est un apport important. Sa partition pour *Faust* compte quelque soixante-quatre mesures. L'Hymne pascal (1ère partie, n2 de Lassen) dont l'écoute arrête Faust dans sa décision de se tuer, est transcrite directement tandis que *Hoffest* est la propre combinaison de Liszt de deux mesures (2 et 3) de la deuxième partie de l'oeuvre de Lassen. Ici Liszt change énormément et élabore les thèmes de Lassen en une marche d'introduction et en une polonaise vaillante et ornementale.

LESLIE HOWARD

LESLIE HOWARD 1992
Traduction MARTINE ERUSSARD

La carrière internationale de Leslie Howard — récitals, concertos et musique de chambre — l'a mené dans le monde entier, avec un vaste répertoire qui comprend plus de quatre-vingt concertos et des spécialités comme la musique russe rarement jouée et les intégrales de l'oeuvre pour piano de Beethoven et de Liszt. Le gouvernement hongrois a reconnu son dévouement à la musique de Liszt en lui remettant le 22 octobre 1986 — date du 175ème anniversaire de la naissance de Liszt, et également année du centenaire de sa mort — la médaille d'honneur Franz Liszt. A Londres en 1988, Leslie Howard a été désigné pour succéder à Louis Kentner comme président de la Société Liszt britannique, et à Budapest en 1989, la Société Liszt hongroise lui a décerné son Grand Prix du Disque pour son enregistrement des *Ballades, Légendes et Polonaises*.

L'entreprise la plus notable de Leslie Howard dans le domaine de l'enregistrement est la série en cours pour Hyperion de l'intégrale de l'oeuvre pour piano de Liszt.

Liszt am Theater

Fantastien, Transkriptionen und Paraphrasen über die Inzidenzmusik von Liszt, Weber, Beethoven, Mendelssohn und Lassen

O bwohl die von der Bühnenmusik stammende Klaviermusik Liszts einen viel kleineren Teil seiner Werke als sein Katalog an Opernwerken darstellt, geht er bei der Art seiner Kompositionen, Elaborationen und Transkriptionen im allgemeinen in der gleichen Weise vor. Soweit die gegenwärtige Liszt-Forschung kategorische Aussagen überhaupt erlaubt, enthält diese Aufnahme alle Werke Liszts dieses Genres.

Die im neunzehnten Jahrhundert geschriebenen, ziemlich umfangreichen Partituren für die Bühne überwältigten am Ende nicht nur das begleitete Theaterstück, sondern auch die Konzentrationsspanne des Publikums. Heute würden sich nur wenige auf eine ungekürzte Vorstellung von Ibsens *Peer Gynt* mit Griegs gesamter Vertonung freuen, wenn sie wüßten, daß der Abend mindestens eine ganze Stunde länger als die *Götterdämmerung* dauern würde. Und auch nur selten werden Mendelssohns Shakespeare-Vertonungen zusammen mit dem gesamten Bühnenstück aufgeführt. Ein Großteil dieser Inzidenzmusik, welche die Form von Ouvertüre, Tänzen, Liedern, Intermezzi oder Entreakten, Chören oder Melodramen sowie kürzeren Fanfarenstößen, Eingangs- und Abschlußfragmenten nehmen kann, führte im Konzertsaal schon immer ein unabhängiges Leben, und Liszt, dem die Entfaltung aller Musikarten eine heilige Pflicht war, wählte viele Werke aus, die er in rezitative Stücke umwandelte.

Die Klaviertranskription des allzeit beliebten Türkenmarsches aus *Den Ruinen von Athen* ist aus unbekanntem Gründen aus den Augen verloren und sein Platz in der Beliebtheit bei den Pianisten wurde von der bekannten Anton Rubinstein-Transkription eingenommen. Die mindestens genauso interessante Version Liszts stellt eines seiner rarsten Stücke dar. Genau dieselben Seiten stehen am Anfang der Partitur des 'Capriccio alla turca', ein wesentlich umfassenderes Stück nach der Virtuosenart von Liszt. Hier wird der Marsch (Nr 4 in Beethovens Partitur) in einem Abschnitt mit der Bezeichnung 'Andante fantastico' und voll teuflischer Triller, von dem Chor der Derwische gefolgt (Beethovens Nr 3; auch einmal aus einer Klaviertranskription von Saint-Saëns bekannt). Zum Schluß erscheint der Marsch wieder, jedoch sehr verändert, und beide Themen bilden einen triumphierenden Coda. Vielleicht wegen seiner Schwierigkeit wurde das 'Capriccio' von Liszts letztem Werk des gleichen Materiales abgelöst, der 'Fantasie', die ihr Dasein als ein Werk für Klavier und Orchester begann, jedoch später grundlegend revidiert und zusammen mit einer Version für Klaviersolo, Klavierduett und zwei Klavieren herausgegeben wurde. Die Fantasie beginnt mit einer Transkription des Orchesterteiles für Marsch und Chor (Nr 6 in Beethovens Original, das er später als Opus 124 mit kleineren Veränderungen für die Musik zu *Die Weihe des Hauses* herausgab), die sich von einer Oktavkadenz in eine viel fantastischere Bearbeitung des Materiales steigert und dann in den Chor der Derwische abklingt. Von diesem Punkt an sind viele Ähnlichkeiten mit dem 'Capriccio' zu erkennen, jedoch ist die Stimmung zurückhaltender und die Feuerwerke hängen

bis zum Coda in der Schwebel. Hier führen die Schlußpassagen von Marsch und Chor zu einer zusammenfassenden Abschlußrede über die anderen beiden Themen.

Liszts eigener Beitrag zur Literatur der Inzidenzmusik besteht aus nur zwei Werken. Das erste ist *Vor hundert Jahren*, eine Ouvertüre-cum-Melodrama für Sprechstimme und Orchester für ein Schauspiel von Halm (S347, bis heute unveröffentlicht). Das zweite besteht aus einer Ouvertüre und Chören zu Herders *Entfesseltem Prometheus* – eines der Werke, die für die Länge eines Abends, wie das zu begleitende Schauspiel, zu umfangreich war. Schließlich unterzog Liszt dieses Werk einer kompletten Revision und formte die Ouvertüre in den heute als unabhängige sinfonische Dichtung bekannten *Prometheus* um. Noch immer diente die sinfonische Dichtung als Ouvertüre für die Chöre, jetzt waren diese aber nur mit einer poetischen Rede von Richard Pohl durchsetzt, um den Sinn Herders in unziemlicher Eile mitzuteilen und genug Raum für über eine Stunde an Musik zu ermöglichen. Unter den Chorabschnitten des Werkes erfreute sich der pastorale Schnitter-Chor sofort großer Beliebtheit und Liszt schrieb dazu Versionen für Klavier und Klavierduett. Wenn man die Produktivität des Komponisten bedenkt, ist es bedauerlich, aber vielleicht unvermeidlich, daß dieses Stück in Vergessenheit geriet.

Warum Liszt die Musik Webers zu *Preciosa* eine Oper nannte, ist schwer zu sagen – die Form des Werkes unterscheidet sich kaum von den *Prometheus*-Chören Liszts – jedoch können wir ihm dankbar sein, daß er uns auf diese charmante Arie aufmerksam gemacht hat.

Zeitweise war Liszts oft geistreiche Interpretation von Mendelssohns bekanntem Hochzeitsmarsch ein regelrechtes Konzertschlachtroß. Aber es war vielleicht die Vertrautheit mit dem Mendelssohnschen Original – und den unzähligen Versionen und Teilstücken, die in hunderten von Pfarrkirchen und Hollywood-Filmen auftauchten – die das Interesse daran erstickte. Doch der Gedanke, dieses Werk zusammen mit Liszts teuflischer Bearbeitung der Introduction zum dritten Akt und Hochzeitsmarsch aus *Lohengrin* bei einer Eheschließung vorzutragen, erfüllt den Autor immer noch mit größter Freude. Liszt gibt dem Werk Mendelssohns zuerst eine geisterhafte, fast satirische Einführung, gefolgt von einer leichteren Version des Hauptthemas, bevor er sich dann richtig in das Stück vertieft und den Hauptabschnitt bei jedem Erscheinen variiert. Mendelssohns erstes Intermezzo wird originalgetreu bearbeitet, doch der F-Dur Abschnitt mit seinem fließenden Thema verläuft schließlich in sehr fremden harmonischen Wassern, um den Weg für die Interpolation des Elfenreigens freizugeben. Liszt löst sich nur ungering von der elfenhafte Musik und läßt sie in die Rückkehr des Marsches eindringen, bevor der triumphierende Coda die Transkription eines Siegeszuges erhält. Liszts Ausführung dreier Werke des dänischen Komponisten Edouard Lassen verdienen eine besondere Beachtung. Lassen (1830-1904) übernahm 1858 von Liszt das Kapellmeisteramt am Hof zu Weimar und hielt diesen Posten bis 1895 inne. Zusätzlich zu den hier vorgestellten Werken schrieb Liszt die Transkriptionen von zwei Liedern Lassens. Lassen war ein großer Verehrer von Liszt und Wagner (was sich schnell aus seiner Musik erkennen

läßt) und für eine Reihe der kammermusikalischen Versionen von Liszts späteren Werken verantwortlich, die uns als Liszts eigene Werke überliefert wurden, weil er Lassens Version zur Grundlage seiner eigenen Überarbeitungen nahm. Heute bildet Lassen bedauerlicherweise nur noch eine Fußnote in der Musikgeschichte und seine Werke sind außer als Liszt-Transkriptionen fast nie in Druck oder Aufnahme erschienen.

Wie der Titel besagt ist das Sinfonische Intermezzo ein großangelegtes Orchesterwerk. Seine lang ausgezogenen Melodien sind als kleinere Zellen konstruiert und manchmal in einer Weise fortlaufend erweitert, die charakteristisch für die späteren Werke Liszts ist. Die feierliche Eingangsmusik führt weiter zu einem 'Andante amoroso' und einer absolut großartigen und einprägsamen Melodie, die eingehend bearbeitet wird. Der Abschluß des Werkes, 'Feierlich ruhig', eröffnet mit einer Reihe von Akkorden und Arpeggien, die an die Einleitung zu *Parsifal* erinnern. Diese Passage erscheint vier Mal in verschiedenen Tonarten, sie alterniert mit Fragmenten des Andantes und wird mit einem glockengleichen Coda abgerundet, der den Zusammenhang mit der Eingangsmelodie und auch dem glockenartigen Motiv aus *Parsifal* bildet.

Liszt verwendete die Nummern Fünf und Acht der elf Stücke in Lassens Musik zu Hebbels Drama *Die Nibelungen*, dessen Inhalt dem von Wagners *Ring des Nibelungen* ähnelt. In beiden Fällen erweitert Liszt in seiner Bearbeitung das Original. Kriemhild, in Wagners Oper in Gutrune abgeändert, ist im *Nibelungenlied* dafür bekannt, daß sie den Bösewicht Hagen nach dem Tode ihres Gemahles Siegfried erschlägt. Bechlam (im *Nibelungenlied* Pöchlam) ist der Ort, an dem der edle Spielmann Volker seine Huldigung an Gotelind singt. In den Händen Liszts besitzt Lassens Serenade eine rührende und naive Simplizität.

Goethes Meisterstück bildete schon immer ein großer Anreiz für viele Komponisten und auch Lassens Beitrag ist beträchtlich. Seine Vertonung von *Faust* besitzt 64 Einzelnummern. Die 'Osterhymne' (Lassens Teil 1, Nummer 2), die durch ihr Erklängen Fausts Selbstmordpläne unterbricht, ist eine direkte Transkription, jedoch das *Hoffest* ist Liszts eigene Kombination von zwei Stücken (2 und 3) aus dem zweiten Teil von Lassens Werk. Hier verwandelt und elaboriert Liszt die Themen Lassens in einen Eingangsmarsch und eine elegante, verzierte Polonaise.

LESLIE HOWARD ©1992
Übersetzung MECKIE HELLARRY

LESLIE HOWARD

Leslie Howards internationale Solo-, Konzert- und Kammermusikkarriere hat ihn in alle Welt geführt, mit einem umfangreichen Repertoire von über 80 Konzerten und Spezialitäten, darunter selten gespielte russische Werke sowie das vollständige Klavierwerk von Beethoven und Liszt. Sein Engagement für die Musik von Liszt wurde am 22. Oktober 1986 — Liszts 175. Geburtstag, der in sein hundertstes Todesjahr fiel — von der ungarischen Regierung mit der Verleihung der Ferenc-Liszt-Ehrenmedaille gewürdigt. 1988 wurde Leslie Howard in London als Nachfolger des verstorbenen Louis Kentner zum Präsidenten der British Liszt Society ernannt, und 1989 wurde Howard für seine Aufnahme der Balladen, Legenden und Polonaisen in Budapest der Grand Prix du Disque der Ungarischen Liszt-Gesellschaft verliehen.

Leslie Howards bedeutendste Leistung im Aufnahmebereich ist die fortlaufende Serie für Hyperion mit dem vollständigen Klavierwerk Liszts.

LISZT

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 18

Liszt at the Theatre

Fantasies, transcriptions and paraphrases upon incidental music
by Liszt, Weber, Beethoven, Mendelssohn and Lassen

- | | | |
|------|---|--------------------|
| [1] | Marche des Ruines d'Athènes, S388a (1846) *
from Beethoven's <i>Die Ruinen von Athen</i> (Kotzebue), op 113 (1812) | [3'01] |
| [2] | Pastorale – Schnitter-Chor aus dem Entfesselten Prometheus, S508 (1861) *
from Liszt's <i>Chöre zu Herders Entfesseltem Prometheus</i>
(Choruses to Herder's <i>Prometheus Bound</i>), S69 (1850-55) | [5'26] |
| [3] | Einsam bin ich, nicht alleine aus der Oper Preciosa, S453 (1848) *
from Weber's incidental music to <i>Preciosa</i> (P A Wolff), J279 (1820) | [4'57] |
| [4] | Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum, S410 (1849-50)
from Mendelssohn's <i>A Midsummer Night's Dream</i> (Shakespeare), op 61 (1842) | [9'46] |
| [5] | Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen, S389 (c1852) | [12'30] |
| [6] | Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo)
zu Calderóns Schauspiel <i>Über allen Zauber Liebe</i> , S497 (c1882-3) *
from Lassen's music to <i>Above all Magic, Love</i> (Calderón de la Barca)
Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen
und Goethes Faust, S496 (1878/9) *
– I <i>Nibelungen</i> | [10'35]
[22'39] |
| [7] | Hagen und Kriemhild | [5'31] |
| [8] | Bechlarn
– II <i>Faust</i> | [5'10] |
| [9] | Osterhymne | [3'41] |
| [10] | Hoffest: Marsch und Polonaise | [8'11] |
| [11] | Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven: Ruines d'Athènes S388 (1846) * | [8'46] |

* first recordings

LESLIE HOWARD piano

Liszt
LESLIE HOWARD



A la Chapelle Sixtine (Allegri–Mozart)
Six Preludes and Fugues (Bach)
Fantasia and Fugue in G minor (Bach)

hyperion

A LA CHAPELLE SIXTINE is a very unusual work, inspired by Liszt's hearing two very different motets in the Sistine Chapel: the famous *Miserere mei Deus* by Gregorio Allegri (1582–1652), and Mozart's last work of this kind—the *Ave verum corpus*, K618, of 1791. The story of Allegri's work is well-known: composed for the papal choir at the time of Urban VIII, the work was not permitted to be published, and it circulated for centuries in a handful of written copies. The fourteen-year-old Mozart copied the piece from memory. Although the original piece is famous for its antiphonal chorus with high Cs, Liszt concentrates on the marvellous harmonies of its beginning, and uses them to generate a passacaglia in G minor whose variations come to a stormy climax before the Mozart piece is revealed in the simplest transcription in B major. By way of one of Liszt's finest modulatory passages, the variations return, much shortened, before the Mozart reappears, this time in F sharp—incidentally, it is this passage which Tchaikovsky used as the basis for the slow movement of his fourth orchestral Suite, opus 61, 'Mozartiana'. Liszt extends Mozart's music to allow a gentle modulation to G major, and the piece finishes with distant hints of the Allegri in the bass. Liszt made an orchestral version of the piece which has, at the time of writing, never been published or performed, a version for piano duet, and a rather more frequently performed version for organ—with the title improved by the adding of the initial word 'Evocation'.

The passing of the age of deriding the transcription allows us to be joyful at one composer's enthusiasm and understanding of the works of another. Transcription, in any case, has been a valid way of music making in almost every generation of the history of Western music, and it cannot be simply assumed that the gramophone has replaced it as a likely means of disseminating music not often encountered in live performance. In the case of his

very careful arrangements of seven of Bach's greatest organ works, it should be mentioned that Liszt was at the forefront of the revival of serious study of polyphonic organ playing and the independent study of the pedalboard in order to restore the neglected Bach to his public. Liszt also published an edition of Bach's organ music in which he also added two other pieces of Bach in his own transcription for the organ. The *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel-pedal und -manual von Johann Sebastian Bach—Für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt* were the first in a long series of Bach transcriptions by many of the great pianists and pianist-composers which extended from the mid-nineteenth century to our own times through such names as Brahms, Tausig, Saint-Saëns, d'Albert, Busoni, Reger, Grainger, Rachmaninov and Bartók. Apart from the obvious purpose of communicating Bach's music through the instrument with which these composers felt most comfortable, there is also a sense of greater satisfaction at being able to exploit the piano for its innate good qualities in a way that simply playing Bach's harpsichord and clavichord works on the piano seldom produces. Doubling bass notes in octaves, for example, is present in virtually every piano piece in the literature, and the use of the sustaining pedal not just as a colouring device, but also to hold notes which the fingers cannot keep depressed, and the consequent inevitable blurring of some counterpoint, is equally ubiquitous. Now, the organ works of Bach, especially, are familiar to us from acoustical surroundings in which, willy-nilly, something like the effect of a sustaining pedal is achieved, and the power of the pedal organ is usually such as to make the lowest voice of the texture disproportionately strong. In his transcriptions, Liszt carefully doubles the pedal part in octaves wherever practical and appropriate, but otherwise alters Bach's text almost never, aside from some necessary octave

transpositions to allow the hands to reach all the voices, and the fleshing out of a few rhetorical chords. He adds no tempo directions, dynamics or phrasing marks of any sort. As to Bach's originals, the question of dating their origin is still unsettled, although most of them date from his time in Weimar. Some were revised later in Cöthen, and at least two of them (E minor and B minor) probably date from his time in Leipzig. It doesn't really matter; all these works are the mature Bach at his best extended style, and the variety of idea and structure remains astounding to us all. In the playing of the transcriptions it seems best to proceed as Liszt probably did, and to study them on the organ in order not to be tempted into spurious pianistic effects—although the problem of memorising them in versions with and without pedalboard becomes acute. It is worth trying to reproduce the effects of eighteenth-century registration, articulation and ornamentation wherever feasible, and, as with all of Liszt's literal transcriptions, it

is important to go to the best available source of the original in order to check the text—Liszt was generally very scrupulous about the matter, so there are only one or two small corrections to make. In the case of *J. Seb. Bachs Orgel Fantasie und Fuge in g-moll—Für Pianoforte gesetzt von Franz v. Liszt* Liszt approached the work quite differently. He adds a number of dynamic marks, tempo directions, pedal directions and a certain amount of phrasing. This was possibly at the request of its dedicatee, Sigmund Lebert, the famous piano pedagogue, who may have feared that the average piano student would not know how to cope with a score unadorned by such indications. The piece was certainly published in the Lebert and Stark Piano School. In the revised edition (recorded here), at four places in the Fantasia Liszt suggests an alternative extra voice in place of rests, in no way intending to improve upon Bach, but attempting to recreate the grandeur of this most powerful work by reinforcing the texture.

LESLIE HOWARD © 1991

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

C'EST APRÈS AVOIR ENTENDU, dans la Chapelle Sixtine, deux motets très différents—le célèbre *Miserere mei Deus* de Gregorio Allegri (1582–1652), et la dernière composition de Mozart de ce genre, l'*Ave verum corpus*, K618, de 1791—que Liszt eut l'inspiration d'écrire *A la Chapelle Sixtine*, cet ouvrage tout à fait exceptionnel. L'histoire de l'œuvre d'Allegri est bien connue: composée pour la chorale papale du temps d'Urban VIII, sa publication n'en fut pas permise, et elle circula pendant des siècles grâce à quelques copies manuscrites. A quatorze ans, Mozart recopia le morceau de mémoire. Bien que l'ouvrage original soit célèbre pour son chœur antiphonal avec les ut aigus, Liszt se concentra sur les merveilleuses harmonies de son début et les utilise pour composer une passacaille en sol mineur dont les variations aboutissent à une apogée tumultueuse avant que le passage de Mozart ne soit révélé dans sa transcription la plus simple en si majeur. Dans un des plus beaux passages modulateurs de Liszt, les variations retournent, bien raccourcies, avant que le Mozart ne réapparaisse, cette fois-ci en fa dièse. Il faut mentionner en passant que ce passage est celui que Tchaïkovsky utilisa comme base du mouvement lent de sa quatrième suite orchestrale, opus 61, « Mozartiana ». Liszt prolonge la musique de Mozart pour permettre une douce modulation en sol majeur, et le morceau se termine avec de lointaines allusions au passage d'Allegri dans la basse. Liszt écrivit une version orchestrale du morceau qui, à cette date, n'a jamais été publiée ni jouée, une version pour piano à quatre mains, et une version pour orgue qui est plus fréquemment jouée—avec l'heureuse adjonction dans le titre du mot initial « Evocation ».

Puisque la mode de se moquer de la transcription est passée, nous pouvons nous réjouir de l'enthousiasme et de la perception d'un compositeur pour les œuvres d'un autre. De toute façon, la transcription a été un moyen

accepté d'écrire de la musique dans presque toutes les générations de l'histoire de la musique occidentale, et il n'est pas possible d'assumer tout simplement que le phonographe l'a remplacée comme moyen vraisemblable de faire connaître la musique que l'on n'entend pas très souvent dans les concerts. En ce qui concerne les arrangements très consciencieux de sept des plus célèbres œuvres de Bach pour orgue, il faut mentionner le fait que Liszt se trouvait au tout premier plan de la reprise de l'étude sérieuse de l'orgue polyphonique et de l'étude indépendante de la pédale afin de rendre Bach, négligé à l'époque, à son public. Liszt a publié aussi une édition de la musique pour orgue de Bach dans laquelle il a ajouté deux autres morceaux de Bach qu'il avait transcrits lui-même pour l'orgue. Les *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel-pedal und -manual von Johann Sebastian Bach—Für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt* furent les premiers d'une longue série de transcriptions de Bach par un grand nombre de célèbres pianistes et compositeurs-pianistes qui, du milieu du dix-neuvième siècle à nos jours, passent par Brahms, Tausig, Saint-Saëns, d'Albert, Busoni, Reger, Grainger, Rachmaninov et Bartók. A part l'intention évidente de communiquer la musique de Bach au moyen de l'instrument avec lequel ces compositeurs se trouvent le plus à l'aise, il y a aussi un sentiment d'une plus grande satisfaction quand il est possible de tirer parti des excellentes qualités naturelles du piano de cette façon, alors que jouer simplement les œuvres de Bach pour le clavecin et le clavicorde ne le permet pas. Le redoublement des notes basses dans les octaves, par exemple, se trouve dans virtuellement tous les morceaux pour piano dans la littérature, et il en est de même pour l'utilisation de la pédale tenue non pas simplement comme un moyen d'ajouter de la couleur, mais aussi pour tenir des notes que les doigts ne peuvent continuer à tenir, avec

L'inévitable conséquence d'un brouillage léger du contrepoint. De nos jours, nous connaissons les œuvres pour orgue de Bach dans un cadre acoustique où, qu'on le veuille ou non, un effet ressemblant à la pédale tenue est effectué et la puissance du pédalier est généralement telle qu'elle donne à la voix la plus basse de la texture une force hors de proportion. Liszt, dans ses transcriptions, double avec soin la partie de la pédale en octaves partout où cela est possible et pratique, mais autrement ne change jamais rien au texte de Bach, à part quelques transposition d'octaves nécessaires pour permettre aux doigts d'atteindre toutes les voix et pour donner plus d'ampleur à quelques accords rhétoriques. Il n'ajoute aucune direction de tempo, de dynamique ou de phrasé. En ce qui concerne les œuvres originales de Bach, la question de mettre une date sur leur origine n'a pas encore été résolue, bien que la plupart d'entre elles datent de la période où Bach était à Weimar. Certaines furent révisées plus tard à Cöthen, et deux d'entre elles au moins (mi mineur et si mineur) datent probablement de sa période à Leipzig. Cela n'a vraiment pas grande importance; toutes ces œuvres sont du Bach en pleine maturité et de son style le plus étendu, et la variété d'idées et de structure continue à nous surprendre tous. En exécutant les transcriptions, il semble préférable d'imiter la façon dont Liszt procédait probablement et de les étudier à l'orgue afin de ne pas être tenté d'effectuer de faux effets pianistiques—bien que les apprendre par cœur dans des

versions avec et sans pédale devienne un gros problème. Cela vaut la peine d'essayer de reproduire les effets de registre, articulation et ornementation du dix-huitième siècle partout où cela est possible et, comme pour toutes les transcriptions littérales de Liszt, il est important de remonter à la meilleure source de l'original que l'on puisse trouver afin de vérifier le texte—Liszt était généralement très scrupuleux à ce sujet, de sorte qu'il n'y a qu'une ou deux petites corrections à faire. En ce qui concerne *J. Seb. Bachs Orgel Fantasie und Fuge in g-moll—Für Pianoforte gesetzt von Franz v. Liszt*, Liszt traita l'ouvrage de façon tout à fait différente. Il ajoute des marques de dynamique, des consignes de tempo, des directions pour la pédale et un certain nombre de phrasés. Il est possible que ce soit à la demande de celui à qui l'ouvrage est dédié, Sigmund Lebert, célèbre pédagogue de piano, qui craignait peut-être que l'étudiant moyen de piano ne puisse venir à bout d'une partition où ne figurait aucune de ces indications. Le morceau a certainement été publié dans l'école de piano Lebert et Stark. Dans la version révisée (qui est enregistrée ici) Liszt suggère en quatre endroits une voix supplémentaire comme alternative possible pour les silences, non pas dans l'intention de faire mieux que Bach, mais pour essayer de recréer la grandeur de cette œuvre si puissante en renforçant sa texture.

LESLIE HOWARD © 1991
Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

A LA CHAPELLE SIXTINE ist ein höchst ungewöhnliches Werk, angeregt durch zwei ganz unterschiedliche Motetten, die Liszt in der Sixtinischen Kapelle hörte: das berühmte *Miserere mei deus* von Gregorio Allegri (1582–1652) und Mozarts letztes Werk der Gattung—*Ave verum corpus*, KV618, aus dem Jahre 1791. Allegris Werk ist wohlbekannt: Komponiert für die päpstlichen Kapellsänger zur Zeit Urbans VIII., durfte es nicht veröffentlicht werden und zirkulierte jahrhundertlang in wenigen handgeschriebenen Kopien. Der 14jährige Mozart hat dieses Werk aus dem Gedächtnis kopiert. Das Original mag wegen seines Wechselgesangs mit den hohen Cs berühmt sein, doch Liszt konzentriert sich auf die herrlichen Harmonien zu Beginn und nutzt sie, um eine Passacaglia in g-Moll zu komponieren, deren Variationen einen stürmischen Höhepunkt erreichen, ehe Mozarts *Ave verum* in schlechtesten Transkription in H-Dur preisgegeben wird. Auf dem Weg über eine von Liszts großartigsten Modulationspassagen kehren sodann, erheblich verkürzt, die Variationen zurück, ehe das Mozart-Stück wiedererscheint, diesmal in Fis-Dur—übrigens ist dies die Passage, die Tschaiowski als Grundlage für den langsamen Satz seiner Orchestersuite „Mozartiana“ Op 61 herangezogen hat. Liszt baut Mozarts Musik so aus, daß eine sachte Modulation nach G-Dur möglich wird, und das Werk endet mit leichten Anklängen an Allegri im Baß. Liszt schuf eine Orchesterfassung des Stücks, die bis zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Artikels weder veröffentlicht noch aufgeführt worden ist, außerdem eine Version für Klavier vierhändig und eine häufiger gespielte Orgelversion—wobei der Titel durch Voranstellen des Wortes „Évocation“ erweitert wurde.

Nachdem die Ära vorüber ist, in der jegliche Transkription verlacht wurde, dürfen wir uns heute freuen über den Enthusiasmus und das Verständnis, das ein

Komponist für die Werke eines Anderen aufbringt. Immerhin war Transkription in fast jeder Phase der Geschichte westlicher Musik eine wirksame Methode, Musik zu machen, und man kann nicht einfach unterstellen, daß das Grammophon sie als Mittel der Verbreitung selten aufgeführter Werke ersetzt habe. Angesichts der mit höchster Sorgfalt ausgeführten Arrangements von sieben der bedeutendsten Orgelwerke Bachs sei erwähnt, daß sich Liszt in vorderster Front für das Wiederaufleben ernsthafter Auseinandersetzung mit polyphonem Orgelspiel und für das unabhängige Erlernen des Pedals einsetzte, mit dem Ziel, den lange vernachlässigten Bach wieder seinem Publikum nahezubringen. Außerdem veröffentlichte Liszt eine Ausgabe von Bachs Orgelmusik, der er zwei weitere, von ihm für die Orgel .0transkribierte Stücke von Bach hinzufügte. Die *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel -pedal und -manual von Johann Sebastian Bach—Für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt* waren die ersten einer langen Reihe von Bach-Transkriptionen, die von zahlreichen bedeutenden Pianisten und Komponisten, darunter bekannte Namen wie Brahms, Tausig, Saint-Saëns, d'Albert, Busoni, Reger, Grainger, Rachmaninow und Bartók, ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis in unsere Zeit vorgenommen wurden. Zu dem offenkundigen Zweck, Bachs Musik über das Instrument zu vermitteln, mit dem sich diese Komponisten am wohlsten fühlten, kommt ein Gefühl erhöhter Befriedigung hinzu, die wesensmäßigen Vorzüge des Klaviers nutzen zu können—ein Gefühl, das sich selten einstellt, wenn man Bachs Werke für Cembalo oder Klavichord einfach so auf dem Klavier spielt. Oktavisches Verdoppeln von Baßnoten ist beispielsweise in praktisch jedem Klavierstück des Repertoires vertreten. Gleichmaßen allgegenwärtig sind die Verwendung des Tonhaltepedals nicht nur als klangerfüllendes Mittel, sondern auch zum Halten von

Tönen, wenn die Finger nicht auf Dauer die Tasten drücken können, sowie das dadurch unvermeidliche Verwischen des Kontrapunkts. Nun sind uns insbesondere die Orgelwerke Bach aus einem akustischen Milieu vertraut, in dem ein Effekt wie der des Tonhaltungspedals ohne Umstände zu erzielen ist, und die Besonderheit der Pedalorgel besteht gewöhnlich darin, daß die tiefste Stimme eines Gefüges unverhältnismäßig laut erscheint. In seinen Transkriptionen verdoppelt Liszt, wann immer es praktikabel und angemessen ist, mit Bedacht den Pedalpart in Oktaven. Ansonsten ändert er Bachs Vorlage fast nie, von ein paar notwendigen Oktavtranspositionen abgesehen, damit die Hände alle Stimmen erreichen können, und der üppigeren Gestaltung einiger rein rhetorischer Akkorde. Er fügt weder Tempo-, noch Dynamikangaben oder Phrasierungsvorschriften hinzu. Um noch einmal auf Bachs Originale zurückzukommen: Die Frage ihrer Datierung ist nach wie vor ungelöst, bis auf die Tatsache, daß die meisten aus seiner Weimarer Zeit stammen. Einige wurden später in Köthen überarbeitet, und mindestens zwei (e-Moll und b-Moll) entstanden vermutlich, als er in Leipzig tätig war. Aber das ist eigentlich unerheblich; wichtig ist, daß es sich ausnahmslos um Werke der Reifezeit Bachs im besten, ausgeprägtesten Stil handelt, und die Mannigfaltigkeit von Idee und Struktur ist und bleibt für jeden von uns erstaunlich. Beim Spielen der Transkriptionen erscheint es angebracht, so vorzugehen, wie Liszt es vermutlich getan hat: Man sollte sie auf der Orgel einüben, damit man

nicht zu unnützen pianistischen Effekten verleitet wird— allerdings stellt sich da das Problem, sich zwei Versionen mit und ohne Pedalpart zu merken. Wo dies machbar ist, lohnt der Versuch, Registereffekte, Artikulation und Verzierungen des 18. Jahrhunderts zu reproduzieren. Außerdem kommt es wie bei allen textgetreuen Transkriptionen von Liszt darauf an, sich mit der besten verfügbaren Quelle zu befassen, um die Spielvorlage zu überprüfen—Liszt war im allgemeinen sehr ordentlich, darum sind nur eine oder zwei kleine Korrekturen anzubringen. Im Falle von *J. Seb. Bachs Orgel Fantasia und Fuge in g-moll—Für Pianoforte gesetzt von Franz v. Liszt* ging Liszt insofern völlig anders ans Werk, als er eine Reihe von Dynamik-, Tempo- und Pedalanweisungen sowie einige Phrasierungen hinzufügte. Dies geschah möglicherweise auf Wunsch von Siegmund Lebert, dem das Werk gewidmet ist. Lebert, ein berühmter Klavierlehrer, mag befürchtet haben, daß der durchschnittliche Klavierschüler nichts mit einer Vorlage anzufangen wisse, in der solche Angaben fehlen. Jedenfalls wurde das Stück in der Klavierschule von Lebert und Stark veröffentlicht. In der (hier aufgenommenen) bearbeiteten Fassung schlägt Liszt als Alternative an vier Stellen in der Fantasia eine zusätzliche Stimme anstelle der Pausen vor, was nicht als Verbesserung Bachs gedacht war, sondern lediglich als Versuch, durch Stärkung der Struktur die Erhabenheit dieses höchst eindrucksvollen Werks nachzuvollziehen.

LESLIE HOWARD © 1991

Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 13

1 **A la Chapelle Sixtine** [11'51]

Miserere d'Allegri et *Ave verum corpus* de Mozart, S461 (1862)

Six Preludes and Fugues

for the organ by J S Bach, transcribed for the piano, S462 (1842–50)

- | | | | | | | | |
|--------|----|----------------|--------|----|--------------|--------|------------|
| BWV543 | 2 | Prelude | [3'25] | 3 | Fugue | [5'22] | in A minor |
| BWV545 | 4 | Prelude | [1'59] | 5 | Fugue | [3'20] | in C major |
| BWV546 | 6 | Prelude | [5'07] | 7 | Fugue | [4'10] | in C minor |
| BWV547 | 8 | Prelude | [4'10] | 9 | Fugue | [3'29] | in C major |
| BWV548 | 10 | Prelude | [5'59] | 11 | Fugue | [7'07] | in E minor |
| BWV544 | 12 | Prelude | [5'32] | 13 | Fugue | [4'33] | in B minor |

Fantasia and Fugue in G minor

for the organ by J S Bach, BWV542, transcribed for the piano, S463
(published 1863; with revisions 1872)

- 14 **Fantasia** [5'15] 15 **Fugue** [5'35]

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 24–26 October 1990

Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON

Recording Producer TRYGG TRYGGVASON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *The Creation of Adam* (detail) by Michelangelo Buonarroti (1475–1564)



Liszt
Hexaméron
Symphonie
fantastique

LESLIE
HOWARD

hyperion

COLLABORATION BETWEEN COMPOSERS has never been particularly fashionable, and usually only succeeds when each composer is separately commissioned to write a movement or a variation. Even then, the most famous examples are notoriously uneven: the ‘other’ Diabelli variations, despite contributions from Schubert and the eleven-year-old Liszt, remain a pretty unexciting collection, and who is interested nowadays in the Minkus bits of *La Source* beside the glorious pages of Delibes? Schumann himself ditched the movements of the ‘FAE’ Sonata by Dietrich and Brahms in order to make a whole sonata of his own, and Rimsky-Korsakov rewrote a complete opera-ballet, *Mlada*, to expunge the foreign parts—with Mussorgsky among the casualties. But the *Hexaméron* is really a success, even if its technical demands keep its concert appearances relatively rare.

The Princess Belgiojoso’s concert, actually for the benefit of Italian refugees, took place in Paris on 31 March 1837, but the *Hexaméron* was not completed in time. The concert has passed into history, nonetheless, for being the occasion of the celebrated pianistic ‘duel’ between Liszt and Thalberg, yielding the Princess’s legendary verdict that ‘Thalberg is the first pianist in the world—Liszt is the only one’. What certainly never took place was a combined performance of the piece by all six composers, despite many later commentaries. Nor did six pianists ever line up in front of an orchestra to perform it until some recent occasions. In any case, the only score in Liszt’s hand of an orchestral version is shortened by half. Curiously, the original solo version has many indications of a proposed orchestral accompaniment which is clearly intended for the entire piece, and a tutti passage is specified in the finale. But since no orchestral version of this passage in Liszt’s, or any other contemporary’s, hand has yet shown up, the passage is recorded here in Liszt’s printed version for solo piano for completeness’ sake. (Liszt also made

two quite different two-piano scores of the piece, neither of which is as long as the original, and one of which has an entirely rewritten ending.)

The title and form of this surprisingly well-integrated work are Liszt’s: he collected and ordered the other composers’ contributions, even removing the the last bar of both the Czerny and the Chopin variations to make a better link into two interludes of his own—the first a dramatic interruption, the second a reflective coda before the finale. The noble introduction begins with a theme by Liszt which he often combines and contrasts with Bellini’s theme. Liszt’s variation is restrained and not at all virtuosic, and Chopin stays aloof from the bravura in a beautiful nocturne. Thalberg, with his three-handed effects, Pixis, with his wicked octaves, Herz with his moto perpetuo, and especially Czerny, with a battery of devilish tricks no doubt intended to test even his most famous student, do their utmost to astound. Liszt saves his thunder until the finale, where he cocks a gentle snook at each of his collaborators before a brilliant peroration.

Putting aside Louise Bertin’s opera *Esmeralda*, for which Liszt prepared the piano-vocal score and Berlioz the orchestral score [why?!] the sweet little trifle in honour of the Marquise de Blocqueville is the only other shared work involving Liszt. Extracting the gist of the story from Francis Planté’s fulsome account to the Maison Durand, who issued the work in 1927 (it had previously appeared in the magazine *Figaro* in 1886): Herz had been teaching the piano to the young and inattentive lady, and felt compelled to show his reaction to her dilatory behaviour by writing a short, indecisive, album-leaf as her musical portrait. This she showed to Planté, years later. He responded with a piece of his own, indicating the sound of the local church bell and depicting the older woman’s mature and pious state of mind. The Marquise sent both pieces immediately to Liszt, with a request for

a third portrait, and Liszt responded with a wayward connecting passage to a variant of Herz's theme and a rich extension of Planté's theme, which Planté himself seems to have enriched with a few bass octave doublings of his own.

Berlioz's *Symphonie fantastique* requires no introduction or apology, but things were not so in the early years of its history. Although Berlioz had a certain success with the work, it took some time before it became a repertoire piece. Publishers for the parts and score could not be found, and Liszt's transcription represents the work's first appearance in print. Liszt proselytised endlessly for this and many another work of his great colleague, and the transcription served to clarify many a mind confused by an inadequate orchestral performance of the piece. Schumann was obliged to fall back upon Liszt's transcription to review the work—fortunately, Liszt supplies copious indications of the original orchestration—and this remained the only printed score until 1845. By this

time, Berlioz had permitted himself a good many alterations to the original text, and it has become somewhat common for pianists to alter Liszt's transcription correspondingly. But because, for example, there is a strikingly different passage in the second movement, it has been decided for this recording to present the transcription as it was originally published. The only solution which has to be made is towards the end of the first movement, where Liszt places on a third staff the notes which he perhaps felt that two hands might not be able to reach, but which, with very little adjustment, can actually be grafted onto the main text. The fourth movement is given here in its original transcription too, rather than the 1865 revision which was intended for separate performance, is somewhat simplified, and is extended with an introduction—a rather weak revision of Liszt's excellent little propaganda piece: *Idee fixe—Andante amoroso* (recorded on Volume 5, CDA66346)

LESLIE HOWARD © 1991

Recorded on 23, 24 April 1990

Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON

Recording Producers MARTIN COMPTON (Hexaméron), TRYGG TRYGGVASON (Portrait, Symphonie)

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *Satan's Treasure* (1895) by Jean Delville (1867–1953)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Hexaméron*

ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN KOMPONISTEN war nie besonders gefragt und gelingt in der Regel nur dann, wenn jeder Komponist für sich beauftragt wird, einen Satz oder eine Variation zu schreiben. Selbst dann erweisen sich die berühmtesten Ergebnisse als notorisch unausgeglichen: Die „anderen“ Diabelli-Variationen sind trotz der Beiträge von Schubert und dem 11jährigen Liszt eine recht unbedeutende Sammlung, und wer interessiert sich heute neben den wunderbaren Passagen von Delibes noch für den Beitrag von Minkus zu *La Source*? Schumann entfernte die Sätze von Dietrich und Brahms aus der „FAE“-Sonate, um eine eigene vollständige Sonate daraus zu machen, und Rimski-Korsakow schrieb das Opernballett *Mlada* völlig um, um die fremden Anteile auszumerzen—wobei unter anderem Mussorgskis Beitrag auf der Strecke blieb. Dagegen ist das *Hexaméron* ein echter Erfolg, auch wenn die technischen Anforderungen des Stücks dafür sorgen, daß es selten im Konzertprogramm erscheint.

Das Benefizkonzert der Fürstin Belgiojoso zugunsten italienischer Flüchtlinge fand am 31. März 1837 in Paris statt, doch das *Hexaméron* wurde nicht rechtzeitig fertig. Das Konzert ist trotzdem in die Geschichte eingegangen als Anlaß des berühmten Klavier-„Duells“ zwischen Liszt und Thalberg, das zu dem legendären Urteil der Fürstin führte: „Thalberg ist der beste Pianist der Welt—Liszt ist der einzige“. Was mit Sicherheit niemals stattfand, ist eine gemeinsame Aufführung des Stücks durch alle sechs Komponisten, trotz der vielen späteren Kommentare dazu. Noch haben sich bis vor kurzem niemals sechs Pianisten vor einem Orchester aufgereiht, um es aufzuführen. Die einzige Partitur einer Orchesterfassung von Liszts Hand ist um die Hälfte gekürzt. Dabei finden sich in der ursprünglichen Solofassung viele Hinweise auf eine mögliche Orchesterbegleitung, die eindeutig für das

ganze Stück vorgesehen war und für das Finale eine Tutti-Passage fordert. Da bislang keine Orchesterversion dieser Passage von Liszts Hand oder der seiner Zeitgenossen aufgefunden wurde, wird sie darum hier der Vollständigkeit halber in Liszts gedruckter Fassung für Solo-Klavier eingespielt. (Liszt fertigte von dem Stück außerdem zwei verschiedene Partituren für zwei Klaviere, von denen jedoch keine so lang ist wie das Original; eine hat einen völlig umgearbeiteten Schluß.)

Titel und Form dieses überraschend einheitlichen Werks stammen von Liszt: Er sammelte und ordnete die Beiträge der anderen Komponisten und strich den jeweils letzten Takt der Variationen von Czerny und Chopin, um einen besseren Übergang zu zwei von ihm selbst verfaßten Zwischenspielen zu schaffen. Das erste ist ein dramatischer Einwurf, das zweite eine besinnliche Coda vor dem Finale. Die vornehme Introduction beginnt mit einem Thema von Liszt, das er mehrmals mit dem von Bellini kombiniert und kontrastiert. Liszts Variation ist zurückhaltend und keineswegs auf Virtuosität angelegt, und Chopin hält sich mit einer wunderschönen Nocturne von aller Bravour fern. Thalberg mit seinen Effekten für drei Hände, Pixis mit seinen verzwickten Oktaven, Herz mit seinem *moto perpetuo* und besonders Czerny mit einer ganzen Batterie teuflischer Tricks, die zweifellos dazu gedacht sind, selbst seinen berühmtesten Schüler auf die Probe zu stellen—sie alle tun ihr Bestes, Verblüffendes hervorzubringen. Liszt hält sich bis zum Finale zurück, um dann jeden seiner Mitarbeiter mit sanfter Ironie zu bedenken, ehe er zu einer brillanten Schlußfloskel ansetzt.

Abgesehen von Louise Bertins Oper *Esmeralda*, für die Liszt den Klavierauszug erstellte, Berlioz jedoch die Orchesterpartitur (warum eigentlich?!), ist un *Portrait en Musique*, eine kleine Köstlichkeit zu Ehren der Marquise

de Blocqueville, das einzige andere unter mehrere Komponisten aufgeteilte Werk, an dem Liszt beteiligt war. Die Geschichte läßt sich laut Francis Plantés überschwänglichem Bericht an den Verlag Durand, wo das Werk 1927 herauskam (es war zuvor 1886 in der Zeitschrift *Figaro* erschienen) folgendermaßen zusammenfassen: Herz hatte der jungen und unaufmerksamen Dame Klavierunterricht erteilt und sah sich genötigt, seine Reaktion auf ihr saumseliges Verhalten mit der Komposition ihres musikalischen Porträts in Form eines kurzen, abschweifenden Albumblattes zum Ausdruck zu bringen. Dies zeigte er Jahre später Planté. Der reagierte darauf mit einem eigenen Stück, das die örtlichen Kirchenglocken anklingen ließ und das reife, fromme Gebaren der erwachsenen Frau darzustellen trachtete. Die Marquise schickte beide Stücke sofort an Liszt, mit der Bitte um ein drittes Porträt, und Liszt antwortete mit einer launischen Verbindungspassage über eine Variante von Herzens Thema und eine üppige Erweiterung des Themas von Planté, das Planté selbst wiederum mit einigen Oktavdopplungen im Baß angereichert zu haben scheint.

Berlioz' *Symphonie fantastique* bedarf keiner Einführung oder Rechtfertigung, doch so war es in den ersten Jahren nach ihrem Entstehen nicht immer. Obwohl Berlioz mit dem Werk einigen Erfolg hatte, dauerte es doch einige Zeit, bis es ins Repertoire einging. Es fand sich kein Verlag für Stimmbücher und Partitur, und Liszts Transkription stellt die erste veröffentlichte Form des Werks dar. Liszt setzte sich unermüdlich für dieses und

manches andere Werk seines großen Kollegen ein, und die Transkription diente dazu, manchem Klarheit zu verschaffen, der sich durch eine unzureichende Orchesteraufführung der Sinfonie hatte verwirren lassen. Schumann sah sich gezwungen, für eine Besprechung des Werks auf Liszts Transkription zurückzugreifen—glücklicherweise liefert Liszt reichlich Hinweise auf die ursprüngliche Orchestrierung mit—, und dies blieb bis 1845 die einzige im Druck erschienene Partitur. Inzwischen hatte sich Berlioz eine ganze Reihe von Änderungen an der Fassung erlaubt, und es ist für Pianisten üblich geworden, Liszts Transkription entsprechend abzuändern. Da sich daraus beispielsweise im 2. Satz eine verblüffend andersgeartete Passage ergibt, wurde für diese Aufnahme beschlossen, die ursprünglich veröffentlichte Partitur darzubieten. Der einzige Eingriff ist gegen Ende des 1. Satzes nötig, wo Liszt die Noten, die er möglicherweise bei zweihändigem Spiel für nicht erreichbar hielt, in ein drittes Notensystem eintrug. Doch es erweist sich, daß sie mit geringfügigen Änderungen in die Spielfassung eingefügt werden können. Auch der 4. Satz wird hier wie ursprünglich transkribiert wiedergegeben, statt in der revidierten Fassung von 1865, die zur getrennten Aufführung gedacht war, ein wenig vereinfacht und durch eine Introdution erweitert wurde—durch eine eher schwache Umarbeitung von Liszts hervorragendem kleinem Propagandastück: *Idee fixe—Andante amoroso*.

LESLIE HOWARD © 1991

Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Intégrale de l'œuvre pour piano seul* – Volume 10

LA COLLABORATION ENTRE COMPOSITEURS n'a jamais été particulièrement à la mode, et n'est habituellement efficace que lorsque commande est passée à chaque compositeur séparément d'un mouvement ou d'une variation. Même dans ce cas, le résultat peut être notoirement inégal, comme le prouvent les exemples les plus célèbres : les « autres » variations Diabelli, malgré les contributions de Schubert et d'un Liszt âgé de onze ans, constituent une collection assez quelconque, et qui s'intéresse aujourd'hui aux passages de *La Source* écrits par Minkus à côté des pages superbes de Delibes ? Schumann lui-même se débarrassa des mouvements de la Sonate « FAE » écrits par Dietrich et Brahms afin d'en faire une sonate entièrement à lui, et Rimski-Korsakov réécrivit tout un opéra-ballet, *Mlada*, pour en éliminer les parties étrangères—Moussorgski fut au nombre des victimes. Mais l'*Hexaméron* est véritablement un succès, même si ses difficultés techniques sont telles qu'il est relativement rarement joué en concert de nos jours.

Le concert de la princesse Belgiojoso, donné en fait au bénéfice des réfugiés italiens, eut lieu à Paris le 31 mars 1837, mais l'*Hexaméron* ne fut pas terminé à temps. Le concert fit date néanmoins, car il fut l'occasion de la célèbre « joute » pianistique entre Liszt et Thalberg, conclue par le verdict légendaire de la princesse : « Thalberg est le plus grand pianiste du monde—Liszt est le seul ». Par contre, malgré les nombreux commentaires ultérieurs en ce sens, l'œuvre ne fut certainement jamais jouée conjointement par les six compositeurs. Et, jusqu'à une époque récente, six pianistes ne s'étaient pas non plus alignés devant un orchestre pour l'exécuter. De toutes façons, la seule partition d'une version orchestrale de la main de Liszt est raccourcie de moitié. Curieusement, la version originale pour piano seul porte de nombreuses

indications d'un accompagnement orchestral proposé manifestement conçu pour la pièce entière, et un passage tutti est spécifié dans le finale. Mais puisqu'on n'a jamais trouvé aucune version orchestrale de ce passage de la main de Liszt ou d'un de ses contemporains, le passage est enregistré ici dans la version imprimée pour piano seul de Liszt pour compléter l'ensemble. (Liszt en fit aussi deux partitions pour deux pianos tout à fait différentes, dont aucune n'est aussi longue que l'original, et dont l'une a une conclusion entièrement réécrite.)

Le titre et la forme de cette œuvre étonnamment bien intégrée sont de Liszt : il assembla et arrangea les contributions des autres compositeurs, supprimant même la dernière mesure des variations de Czerny et de Chopin pour mieux les lier à deux de ses propres interludes—l'un une interruption dramatique, l'autre une coda méditative avant le finale. L'imposante introduction commence par un thème de Liszt qu'il combine et contraste souvent avec le thème de Bellini. La variation de Liszt est sobre et sans virtuosité, et Chopin s'abstient de toute bravoure dans un très beau nocturne. Thalberg, avec ses effets à trois mains, Pixis, avec ses octaves perverses, Herz avec son moto perpetuo, et en particulier Czerny, avec une batterie de tours diaboliques destinés sans aucun doute à mettre à l'épreuve même son plus illustre élève, font tout leur possible pour stupéfier. Liszt réserve sa foudre pour le finale, dans lequel il fait un gentil pied de nez à chacun de ses collaborateurs avant une brillante péroraison.

Si l'on met de côté l'opéra de Louise Bertin, *Esmeralda*, pour lequel Liszt prépara la partition pour piano et chant et Berlioz la partition orchestrale [pourquoi ? !], la charmante petite bagatelle en l'honneur de la marquise de Blocqueville est la seule autre œuvre en collaboration à laquelle participa Liszt. D'après le récit

adulateur qu'en fit Francis Planté pour la Maison Durand, qui publia l'œuvre en 1927 (elle était parue auparavant dans le magazine *Figaro* en 1886), l'histoire peut se résumer ainsi : Herz enseignait le piano à la jeune et inattentive marquise, et se sentit dans l'obligation de réagir à sa conduite dilatoire en faisant son portrait musical sous la forme d'une page d'album courte et indécise. Elle la montra à Planté, des années plus tard. Il répondit avec sa propre pièce, évoquant le son des cloches de l'église voisine et peignant la maturité et la piété de la femme plus âgée. La marquise envoya immédiatement les deux pièces à Liszt, en lui demandant un troisième portrait, et Liszt répondit avec un passage liant une variante du thème de Herz et un ample prolongement du thème de Planté, que Planté lui-même semble avoir enrichi en le doublant de temps en temps à l'octave au-dessous.

La *Symphonie fantastique* de Berlioz n'a nul besoin d'introduction ni d'apologie, mais il n'en était pas ainsi à ses débuts. Bien que Berlioz ait obtenu un certain succès avec cette œuvre, il lui fallut quelque temps pour s'imposer au répertoire. Aucun éditeur ne voulut publier parties et partition, et la transcription de Liszt représente en fait la première édition de l'œuvre. Liszt fit preuve d'un inlassable prosélytisme pour cette œuvre et beaucoup d'autres de son éminent collègue, et la transcription servit

à éclaircir plus d'un esprit troublé par une exécution orchestrale inadéquate de la pièce. Schumann fut obligé de se rabattre sur la transcription de Liszt pour sa critique de l'œuvre—heureusement, Liszt fournit d'abondantes indications de l'orchestration d'origine—et cette transcription fut la seule partition imprimée jusqu'en 1845. A cette date, Berlioz s'était permis de nombreuses modifications au texte original, et il est devenu assez courant pour les pianistes de modifier la partition de Liszt en conséquence. Mais parce qu'il y a par exemple dans le deuxième mouvement un passage extrêmement différent, on a décidé de présenter dans cet enregistrement la transcription telle qu'elle fut publiée à l'origine. La seule décision qu'il y ait eu à prendre concerne la fin du premier mouvement, où Liszt place sur une troisième portée les notes qu'il jugeait peut-être que deux mains ne pourraient pas atteindre, mais qui, avec un minimum d'ajustement, peuvent en fait être greffées sur le texte principal. Le quatrième mouvement est également celui de la transcription originale, plutôt que la révision de 1865 qui était destinée à être exécutée séparément ; il est quelque peu simplifié, et est allongé d'une introduction—une révision sans beaucoup de caractère de l'excellente petite pièce de propagande de Liszt : *Idée fixe—Andante amoroso*.

LESLIE HOWARD © 1991
Traduction ELISABETH RHODES

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Hexaméron S392 (1837) LISZT, with SIGISMOND THALBERG, JOHANN PETER PIXIS, HENRI HERZ,
CARL CZERNY and FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN [21'08]

Morceau de Concert—Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des Puritains de Bellini, composées pour le Concert de Mme la Princesse Belgiojoso au Bénéfice des pauvres

- [1] Introduction: Extrêmement lent LISZT [3'25] –
- [2] Tema: Allegro marziale ('Suoni la tromba', from *I Puritani* by VINCENZO BELLINI, transcr. LISZT) [1'16] –
- [3] Variation I: Ben marcato THALBERG [0'59] –
- [4] Variation II: Moderato LISZT [2'36] –
- [5] Variation III di bravura PIXIS – Ritornello LISZT [1'57] –
- [6] Variation IV: Legato e grazioso HERZ [1'45] –
- [7] Variation V: Vivo e brillante CZERNY – Fuocoso molto energico; Lento quasi recitativo LISZT [3'19] –
- [8] Variation VI: Largo CHOPIN – (coda) LISZT [2'24] –
- [9] Finale: Molto vivace quasi prestissimo LISZT [3'21]

Un portrait en musique de la Marquise de Blocqueville S190 (1869) [3'09]

LISZT, incorporating earlier album-leaves by HENRI HERZ and FRANCIS PLANTÉ

- [10] Tempo rubato HERZ (1835) [0'33]
- [11] Lento e religioso PLANTÉ (1868) [1'00]
- [12] Même mouvement mais avec incertitude LISZT (1869) [1'36]

Symphonie fantastique S470 (1833) [51'26]

from *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste*, Op 14 (1830) by LOUIS-HECTOR BERLIOZ

- [13] Rêveries: Largo [5'03] –
- [14] Passions: Allegro agitato e appassionato assai [9'15]
- [15] Un bal: Valse, Allegro non troppo [6'42]
- [16] Scène aux champs: Adagio [13'26]
- [17] Marche au supplice: Allegretto non troppo [6'45]
- [18] Songe d'une nuit du Sabbat: Larghetto [1'45] –
- [19] Allegro assai [0'13] –
- [20] Allegro [1'12] –
- [21] Lontano (Dies irae) [2'12] –
- [22] Ronde du Sabbat [4'53]

LESLIE
HOWARD

piano

Liszt Transcriptions

BERLIOZ CHOPIN SAINT-SAËNS

LESLIE HOWARD



hyperion

THE ART AND MORALITY of the transcription was a hotly disputed question until very recent times; a climate of artificial purity in concert programming conveniently ignored the historical fact that virtually every Western composer since Pérotin has felt the necessity to use other men's music, either to change the musical forces employed or to alter, embroider or vary the original material. Sense has prevailed, and even some of the more outrageous potboilers in the demi-monde of the virtuoso salon encore have gained perhaps even greater respectability in revival than they actually had as the *Gebrauchsmusik* of their day.

No composer can ever have done more in the business of transcription than Liszt. Hundreds of piano pieces generically entitled transcriptions, paraphrases or fantasies fell from his pen over a period of more than fifty years. The degree of Liszt's participation varies from that of the 'conscientious engraver', as he wrote himself in the preface to his Beethoven Symphonies, to that of the composer who merely uses a pre-existing theme to generate an almost entirely new work. Naturally there are many intermediate varieties, and this first recording of transcriptions (and we shall continue to use that term for the sake of convenience) in the present series shows a broad range of Liszt's methods.

Saint-Saëns was a fervent disciple of Liszt, and the older man showed his customary generosity to the younger by championing his music—Liszt arranged for *Samson et Dalila* to be staged at Weimar, for example—and Saint-Saëns introduced much of Liszt's orchestral music to French audiences for the first time. Liszt dedicated his Second Mephisto Waltz to Saint-Saëns, who wrote his Third Symphony for Liszt, eventually inscribing it to his memory. Saint-Saëns was among the earliest followers of Liszt to compose a symphonic poem, and the **Danse macabre** is perhaps the best-known of his four

works in the genre. Liszt's transcription extends the original at many points, usually to accentuate the macabre elements and, memorably, to extend the lyrical central section which is rather short in the original. The loss of orchestral colour is more than compensated for by the breadth of variety in the palette of Liszt's piano writing.

Chopin's relationship with Liszt was often a stormy affair, but the mutual respect was firm enough, no better shown than by Liszt's efforts to be Chopin's first biographer—and the book is by no means as bad as some critics have attested!—and by the time and care which Liszt put into these **Six Polish songs**. The songs are certainly the only really neglected part of Chopin's output (can it be simply because most singers are unfamiliar with Polish?) and here, as in dozens of other cases, Liszt seeks to propagate that which he already knows to be first-rate. In *The Wish* (often called *The Maiden's Wish* in older editions), the simple melody is treated to elaborate variations which in some way illuminate the original text, which describes a girl who, in turn, would be the sun, or a bird, in order to show her love. *Spring* is an artless little poem about love, life and the spring, which Liszt arranges in the simplest way. *The Ring* and *Merrymaking* (also known as *Drinking Song*) are both mazurkas, and Liszt joins them together, pausing to quote the first, which speaks of a jilted boyfriend, towards the end of the second, where love is seen as less reliable than drinking. Liszt captures Chopin's expanded mood exactly in *My Darling* (*My Joys*, as it has been strangely rendered) and the poem of desire breaks forth in operatic grandeur, while the last song, *The Bridegroom* (*The Return Home*) is made into a magnificent little symphonic sketch, far outreaching Chopin's handling of the text, which describes the vain ride through the windswept forest of the bridegroom who will not reach his bride before she dies.

Liszt's instant enthusiasm upon first encountering the music of Berlioz was immediately turned to practical account and, indeed, some of Liszt's transcriptions, made often to bring the music to audiences whose local orchestras just couldn't play it, were published before the original scores. Aside from the operatic transcription from *Benvenuto Cellini*, the *Symphonie fantastique* and the *Harold en Italie* (with viola), these works represent all the Berlioz pieces which Liszt transcribed or, in the case of the **Idée fixe**, composed. Perhaps fearing that the melody which holds together the *Symphonie fantastique* was too long for the memory of the average music lover, Liszt made a delectable nocturne from it—a sort of propaganda piece—but very beautiful in its own right. (It is also incorrectly listed in *The New Grove* under its subtitle as an original Liszt piece! Some sources list a version from 1833, but it seems that the 1846 piece, published by 1847 at the latest, is the first version. A later, simplified version was made as an introduction to the independently-issued *March au Supplice* from the *Symphonie fantastique*.) Berlioz rescued the overture from his unfinished opera **Les Francs-Juges** and issued it separately. Liszt's piano version does its best not to omit any detail from the original and, in the two passages where changes have to be made, conjures up such an effect as to make us forget the alteration. The **Pilgrims' March—chanting the evening prayer** is the only part of 'Harold' that Liszt arranged without the need for the viola. To compensate for the absence of the cross-string bowing at the end of the movement, Liszt gives us the passage twice, with entirely

different textures, as if to apologize! The **Valse des Sylphes** (thus in the published copy, 'Danse' in the Liszt catalogues, and 'Ballet' in Berlioz's score!) is a study in delicate tone-painting in which a pedal D has to be sustained quietly throughout, and the calm to the ear belies the extraordinary amount of moving about the keyboard which the piece entails. The **King Lear Overture** is a special case: although we have some correspondence between Liszt and Berlioz on the subject, it remains unclear why the transcription remained unpublished and, as far as we know, unperformed. The British Liszt Society published the work in 1987, and the present writer gave the first performance in modern times at the Wigmore Hall in the same year. It is clear that Berlioz made a few changes to the score before it was published—but after Liszt's transcription had been made—and these have been incorporated in this performance. (The Liszt Society publication contains a critical apparatus which makes clear all of the minor discrepancies. The aim in this whole series of recordings will be, as far as possible, to reconcile Liszt's text with the original scores—something unfortunately rarely undertaken in Liszt publications—if it is clear that Liszt is intending to make a faithful piano score of the original without elaboration or variation. Hence, for example, the extra bar in the *Francs-Juges* Overture, doubtless added by Berlioz after the Liszt version was published, the twelve altered bars at the very end of *King Lear*, and the doubling of the length of the last chords of the 'Pilgrims' March'.)

LESLIE HOWARD © 1989

Recorded on 4 & 5 January 1989
Recording Engineer TRYGG TRYGGVASON
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Limited, London, MXM

Front illustration: *King Lear weeping over the dead body of Cordelia* (1788) by James Barry (1741–1806)

Saint-Saëns, Chopin and Berlioz transcriptions

- 1 **Danse macabre** S555 (1876) [9'53]
from *Danse macabre*, Op 40, by Saint-Saëns (1874)
- Six chants polonais** S480 (1847–60) [16'33]
from *Seventeen Polish Songs*, Op 74, by Chopin (1829–47)
- 2 **Życzenie** (The Wish, Op 74 No 1, B133, 1829) [3'26]
- 3 **Wiosna** (Spring, Op 74 No 2, B116, 1838) [2'16]
- 4 **Pierścień** (The Ring, Op 74 No 14, B1103, 1836) [3'03]
- 5 **Hulanka** (Merrymaking, Op 74 No 4, B1150/1, 1830) [1'41]
- 6 **Moja pieszczotka** (My Darling, Op 74 No 12, B1112, 1837) [2'19]
- 7 **Narzeczony** (The Bridegroom, Op 74 No 15, B1163/2, 1831) [1'33]
- 8 **L'idée fixe** S395 (1846) [6'28]
Andante amoroso d'après une mélodie de Berlioz
- 9 **Ouverture des Francs-Juges** S471 (1833) [13'04]
from *Les Francs-Juges*, Op 3, by Berlioz (1826)
- 10 **Marche des pèlerins—Chantant la prière du soir** S473 (1862)† [8'43]
from *Harold en Italie*, Op 16, by Berlioz (1834)
- 11 **Valse des Sylphes** S475 (c1860) [4'11]
from *La Damnation de Faust*, Op 24, by Berlioz (1828–46)
- 12 **Ouverture du Roi Lear** S474 (1833)† [16'23]
from *Roi Lear*, Op 4, by Berlioz (1831)

† first recordings

LESLIE HOWARD piano

A painting of a vineyard scene. In the foreground, a man in a red hat and a woman in a green dress stand near a horse. In the background, a woman in a red and white dress stands near a horse. The scene is set in a vineyard with a stone wall and a horse. The lighting is warm and golden, suggesting late afternoon or early morning. The overall mood is peaceful and rural.

LISZT

Arabesques

Russian and Hungarian
Transcriptions

LESLIE HOWARD

hyperion

THIS PROGRAMME OF RARE WORKS on Russian and Hungarian themes exemplifies the philanthropic Liszt: most of these pieces are based on works or themes by his contemporaries, and show Liszt taking the opportunity to add his name to theirs in order to increase their sales as well as to disseminate their work. Some of his friends in Russian and Hungarian society are featured, too, and if their innate art is pitched at rather an amateur level, Liszt soon transforms the ideas into something memorable.

The two transcriptions which Liszt eventually issued together under the title **Arabesques** were conceived separately, and *Solvei* appeared in an earlier, rather boisterous version with a title page which attempted to make Cyrillic letters from Roman ones—with laughable results. The revised version used to be a staple encore piece, refashioning a charming song by a rather neglected minor Russian master with attractive emphasis on the imitation of the nightingale's song. The printed editions of the *Chanson bobemienne* make no mention of the melody's origins, but it seems to be the work of one Pyotr Petrovich Bulakhov (not to be confused in any way with Konstantin Bulhakov—see below), about whom the present writer is sadly uninformed. As with many of Liszt's song transcriptions, the piece is tantamount to a set of variations.

Count Michael Jurjew Wielhorsky (1788–1856), to use his preferred transliteration, was a Russian singer and composer of independent means, an astute patron of the arts and a friend of both Chopin and Liszt. His music is mostly forgotten today, but Liszt made two transcriptions of one of his songs, variously issued under the original Russian title, which translates as 'I loved her', or, according to the French text of the song, **Autrefois**. Liszt met Wielhorsky along with several other Russian composers, mostly gifted amateurs from the aristocracy,

when he visited St Petersburg in the early 1840s. Apart from a little cadential elaboration, Liszt's transcription is delicate and straightforward.

Liszt was very enthusiastic in his later years for all of the new music coming out of Russia. He supported and encouraged Tchaikovsky and the five composers of the 'Mighty Handful', and even conducted the teenage Glazunov's First Symphony in Weimar. He had long been involved in the dissemination of the music of Glinka, Dargomizhsky and Rubinstein, and was particularly interested in the practical teaching methods of the Russian school. Dargomizhsky's *Tarentelle slave* for piano duet is a *maestro e scolare* affair in which the master takes the piece proper, and the student plays an ostinato pedal-point bass. Liszt, who simply called his transcription **Tarentelle**, sets the pedal point up so well that one scarcely realizes that it is not, and cannot be, present in every bar. He greatly extends the original and manages with his customary art to preserve Dargomizhsky and write real Liszt simultaneously.

The **Galop russe** returns to the earlier group of composers. The music of Konstantin Bulhakov (1812–1862) is hardly likely to reappear in the concert hall, but this gallop is a veritable hit which Liszt obviously enjoyed transcribing, since he issued two versions of it. The second has a new introduction and coda which seem to have some subliminal connection with Beethoven's Turkish March from *The Ruins of Athens*.

The original composer of the A minor **Mazurka** is not divulged in the first edition, which merely suggests that the piece was written by an amateur from St Petersburg. It has been suggested that Wielhorsky may have written the work, but there is no evidence to hand at the time of writing. In any event, there is no particular case to be made for the original composer of this rather slight work, whose angularities Liszt has not apparently striven to repair.

Prelude and Polka: it is clear from his correspondence that Liszt was thrilled with the collaborative volume of variations and character pieces on a children's theme (for some reason identified as 'Chopsticks' in some catalogues, but actually just a simple exercise in the widening of the interval of a major second to an octave, very similar to the great organ fugue subject by Bach for his so-called 'Wedge' Prelude and Fugue) which first appeared in 1879. As with Dargomizhsky's *Tarentelle*, but with the student player in the treble, the little theme is played throughout as an ostinato, while the composition unfolds below it. For the second edition of these, *Paraphrases: 24 Variations et 15 petites pièces sur le thème favori et obligé* by Borodin, Lyadov, Cui and Rimsky-Korsakov, Liszt composed a touching little tribute to be inserted before Borodin's Polka. On one part of the single-page manuscript Liszt describes his work as a variation, on another as a prelude, the more apt description. Despite the entries in the published catalogues, Liszt's Prelude is for piano solo. Borodin's amusing Polka is included to set Liszt's prelude in context. We are grateful to Philip Moore for so kindly obliging with the 'thème favori et obligé'!

The Russian part of this programme concludes with Liszt's enormous transcription of the orchestral *Tarentelle* by César Cui (1835–1918). Liszt enlarged the shape and scope of the piece, using it as a springboard for one of his last fantastic flights of imagination, comparable with his reworking of Saint-Saëns's *Danse macabre*.

The Hungarian part of the programme begins with yet another version of the *Rákóczi-Marsch*. (Other versions appear in Volumes 27, 28 and 29 of this series.) Although Liszt made several ostensibly simplified and scaled-down versions of quite a number of his piano pieces, he never seems to have understood sufficiently the technical range of the average amateur. So, whilst many difficulties are

removed, other rough places are not really made plain, and such things as the 'version populaire' of the *Rákóczi-Marsch* never quite fulfil their vaunted object. As ever, Liszt cannot help but add tiny harmonic, melodic or rhythmic details which differ from the concert versions of the piece—and this text is only one of seven for solo piano which survive complete.

As the great Hungarian Liszt scholar Dr Mária Eckhardt has pointed out, Liszt's work on the **Virag dál—Chant des fleurs** (Flower Song) of Kornél Ábrányi Sr. (1822–1903) is not really that of transcription, but of elaboration. Ábrányi's original is a song, and he himself transcribed it for piano. Liszt made numerous small alterations to the transcription, and added a certain amount of new material, particularly at the end of the central section.

Count Léo Festetics (1800–1884) was one of the band of Hungarian aristocrats who sponsored the young Liszt. He is the dedicatee of many of Liszt's specifically Hungarian works, and he remained Liszt's lifelong friend and supporter. As a composer he remains almost unknown, and the Liszt transcription of his song **Spanisches Ständchen** (Spanish Serenade) has not yet been published. The manuscript is in the Goethe-Schiller Archive in Weimar, who generously provided a copy to the Liszt Society. From the state of this much-altered manuscript it is clear that Liszt took quite some trouble to decide the final texture of the transcription, which comes over as an excellent example of the extraordinarily vast literature of Spanish pieces by non-Spanish composers.

Count Géza Zichy (1849–1924) was quite a successful opera composer in his day, and was further renowned for producing a large corpus of piano music for the left hand alone (as a boy he had lost his right arm whilst hunting) including a viciously difficult transcription of Schubert's *Erlkönig*. His **Valse d'Adèle** is the third of a set of Six Studies of 1876 for the left hand (dedicated to Liszt, who

had arranged for their publication) which Liszt expanded in every sense in a version for two hands. (Liszt's only left-hand piece, *Ungarns Gott*, was written for Zichy. See Volume 12.)

The splendid *Neue Liszt-Ausgabe* provides copious information upon the rare **Revive Szegedin!** which is gratefully paraphrased here: Ignác Szabadi Frank (1825–after 1879) was the amateur composer of a *Marche turque-hongroise* which was utilised by Jules Massenet (1842–1912) as the basis for an orchestral work dedicated to Liszt and performed in Paris in June of 1879 for the benefit of the flood victims of Szeged (the town had been destroyed by the overflowing of the river Tisza in March of that year). Within a month Liszt had prepared his piano transcription, which did not appear in print until 1892. Massenet's title was *Marche héroïque de Szabady*: Liszt's French title, *Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet*, makes the connection with the catastrophe plainer, but the piece itself is rather severe and quirky for something which must have been intended as a fundraising crowd-pleaser.

The **Valse de concert** based on the *Suite en forme de valse* for piano duet by János Végő (1845–1918; the vice-president to Liszt at the Academy of Music in Budapest from 1881) is one of the rarest of the published pieces of Liszt. Happily the Liszt Society has recently reprinted it from the present writer's copy of the one and only edition which appeared briefly in Hungary in 1889. Although the thematic material is innocuous enough, Liszt turns it into the most attractive vehicle for the wistfulness of his old age, and the language has much in common with his late *Valses oubliées*.

Count Imre Széchenyi (1825–1898) is himself the dedicatee of Liszt's transcription of his **Bevezetés és magyar induló** (Introduction and Hungarian March), almost as if Liszt wanted to cover himself in advance for taking many liberties with the original. In fact the piece becomes all but an original Hungarian Rhapsody, and resembles very closely the four late Rhapsodies—numbers 16 to 19—and especially the last, which is actually based on music by Kornél Ábrányi. Here, as in all the later Hungarian publications, Liszt insisted that his Christian name was given only in Hungarian.

LESLIE HOWARD © 1995

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Transcriptions russes et hongroises*

CE PROGRAMME DE PIÈCES PEU CONNUES sur des thèmes russes et hongrois caractérisent Liszt le philanthrope : la plupart sont basées sur des œuvres ou des thèmes de contemporains de Liszt, et montrent celui-ci joignant volontiers son nom à ceux de compositeurs moins renommés pour augmenter leurs ventes et répandre leur œuvre. On retrouve également quelques-uns de ses amis de la société hongroise et russe, et si leur art naturel ne dépasse guère un niveau relativement amateur, Liszt parvient vite à transformer leurs idées en compositions en tous points remarquables.

Les deux transcriptions que Liszt fit finalement publier ensemble sous le titre **Arabesques** furent conçues séparément, et *Soloveï* apparut tout d'abord dans une version antérieure plutôt tapageuse avec une page de titre tentant de reproduire des lettres cyrilliques avec des caractères romains—le résultat ne trompant personne. La version révisée, refaçonnant une ravissante mélodie d'un modeste maître russe passablement négligé en y introduisant une délicate imitation du chant du rossignol, devait devenir une solide pièce de rappel. Bien que les éditions imprimées de la *Chanson bohémienne* ne précisent pas l'origine de la mélodie, il semble qu'elle soit l'œuvre d'un certain Pyotr Petrovitch Bulakhov (à ne pas confondre avec Konstantin Bulhakov), à propos duquel l'auteur de ces notes ne dispose malheureusement d'aucune information. Comme bon nombre des transcriptions de mélodies de Liszt, cette pièce s'apparente étroitement à une série de variations.

Le comte Michael Jurjew Wielhorsky (1788–1856), pour employer la translittération qu'il recommandait, était un chanteur et compositeur russe fortuné ; mécène avisé, il fut l'ami de Chopin et de Liszt. Si sa musique est presque entièrement oubliée aujourd'hui, Liszt fit deux transcriptions de l'une de ses mélodies, publiées tantôt sous le titre

russe original (littéralement, « Je l'ai aimée »), tantôt sous celui des paroles françaises, **Autrefois**. Liszt rencontra Wielhorsky parmi d'autres compositeurs russes, pour la plupart des amateurs inspirés de l'aristocratie, lors de son séjour à Saint-Petersbourg vers le début des années 1840. Hormis une élaboration aux cadences quelque peu attendues, cette transcription est une pièce à la fois directe et délicate.

Vers la fin de sa vie, Liszt manifesta un grand enthousiasme pour toute la nouvelle musique provenant de Russie. Il apporta son soutien et ses encouragements à Tchaïkovski et aux compositeurs du « Groupe des Cinq », et dirigea même la Première symphonie de Glazounov (composée à seize ans) à Weimar. Il participa activement à la diffusion de la musique de Glinka, Dargomyjsky et Rubinstein, et était particulièrement intéressé par les méthodes d'enseignement pratique de l'école russe. La *Tarentelle slave* pour quatre mains de Dargomyjsky est un morceau *maestro e scolare* où le maître prend la pièce proprement dite tandis que l'élève joue une pédale basse ostinato. Liszt, dont la transcription est simplement intitulée **Tarentelle**, y agence la pédale avec une telle habileté que l'auditeur ne s'aperçoit pratiquement pas qu'elle ne est pas—et ne peut pas être—présente dans chaque mesure. Il rallonge sensiblement la version originale et parvient, avec son art habituel, à préserver l'identité de Dargomyjsky dans une œuvre pourtant profondément lisztienne.

Le **Galop russe** nous ramène au premier groupe de compositeurs. La musique de Konstantin Bulhakov (1812–1862) n'a de nos jours plus l'occasion de se faire entendre dans les salles de concert, mais ce galop est un véritable « tube », que Liszt dut prendre plaisir à transcrire puisqu'il en fit publier deux versions. La seconde comporte une nouvelle introduction et une coda modifiée qui

semblent avoir quelque rapport subliminal avec la Marche turque des *Ruines d'Athènes* de Beethoven.

Le fait que le compositeur original de la *Mazurka* en la mineur ne soit pas nommé dans la première édition laisse penser que cette pièce est l'œuvre d'un amateur de Saint-Pétersbourg. On a avancé que Wielhorsky pût en être l'auteur, mais aucune preuve formelle n'est encore apparue pour le confirmer. Quoiqu'il en soit, il importe peu de connaître l'identité du compositeur de cette pièce assez peu conséquente, dont Liszt n'a apparemment pas essayé d'atténuer les angles.

Prélude et Polka : d'après sa correspondance, il semble que Liszt fût plein d'admiration pour le recueil en collaboration de variations et pièces de caractère sur un thème pour enfants paru en 1879 (que certains catalogues répertorient sous la rubrique « Côtelettes », mais qui s'avère être en fait un simple exercice d'élargissement des intervalles de la seconde majeure à l'octave, très similaire au sujet de la fameuse fugue pour orgue du Prélude et fugue en mi mineur de Bach). Comme dans la *Tarentelle* de Dargomyjsky, mais cette fois avec l'élève jouant dans les aigus, le thème léger est joué sur un ostinato tandis que se développe la composition proprement dite. Pour la seconde édition de ces *Paraphrases : 24 Variations et 15 petites pièces sur le thème favori et obligé* par Borodine, Liadov, Cui et Rimsky-Korsakov, Liszt composa un touchant hommage, inséré avant la Polka de Borodine. Sur le manuscrit, qui tient sur une seule page, Liszt présente cette pièce tantôt comme une variation, tantôt comme un prélude, ce qui semble être une description plus juste. Bien qu'il soit répertorié comme une œuvre à quatre mains, le Prélude de Liszt est écrit pour piano solo. L'amusante Polka de Borodine remplace la pièce de Liszt dans son contexte. Tous nos remerciements à Philip Moore pour nous avoir si aimablement obligé avec ce « thème favori et obligé » !

Cette première partie russe se conclut avec l'énorme transcription de Liszt de la *Tarentelle* pour orchestre de César Cui (1835–1918). Liszt élargit les dimensions et la portée de la pièce originale à travers l'un de ses derniers grands essors d'imagination, comparable à celui qui imprègne son arrangement de la *Danse macabre* de Saint-Saëns.

La partie hongroise de ce programme débute sur une quatrième version de la *Rákóczi-Marsch* (après celles qui figurent sur les volumes 27, 28 et 29 de cette collection). Bien que Liszt ait écrit plusieurs versions sensiblement simplifiées et raccourcies d'un certain nombre de ses pièces de piano, il semble qu'il n'ait jamais su évaluer précisément le niveau technique de l'amateur moyen. En effet, si bon nombre de difficultés sont supprimées, certains passages complexes demeurent souvent hors de portée, et des pièces telles que la « version populaire » de la *Rákóczi-Marsch* n'atteignent jamais tout à fait l'objectif avoué. Comme à son habitude, Liszt ne peut s'empêcher d'ajouter quelques petits détails harmoniques, mélodiques ou rythmiques qui diffèrent des versions de concert—si bien que l'on dénombre aujourd'hui pas moins de sept versions différentes pour piano seul de cette pièce.

Comme le souligne le Dr. Mária Eckhardt, grand spécialiste hongrois de Liszt, le travail de celui-ci sur le **Virag dál—Chant des fleurs** de Kornél Ábrányi Sr. (1822–1903) n'est pas à proprement parler une transcription, mais une élaboration. La pièce originale d'Ábrányi est une mélodie, qu'il transcrivit lui-même pour piano seul. Liszt procéda à de nombreuses altérations mineures sur cette transcription et lui ajouta une certaine quantité de matériau nouveau, notamment à la fin de la section centrale.

Le comte Léo Festetics (1800–1884) faisait partie du groupe d'aristocrates hongrois qui patronnèrent le jeune

Liszt. Il est le dédicataire de nombreuses œuvres spécifiquement hongroises de celui-ci, et demeura toute sa vie l'ami et le défenseur de Liszt. Ses compositions sont tombées dans l'oubli, et la transcription de Liszt de sa mélodie **Spanisches Ständchen** (Sérénade espagnole) n'a encore jamais été publiée. Le manuscrit se trouve aux archives de Goethe-Schiller à Weimar, qui a bien voulu en faire parvenir une copie à la Liszt Society. Les innombrables corrections qui noircissent ce manuscrit semblent indiquer que Liszt ait eu quelque mal à décider de la texture finale de la transcription, qui s'avère être un excellent exemple de la littérature extraordinairement vaste de pièces espagnoles écrites par des compositeurs non espagnols.

Le comte Géza Zichy (1849–1924) fut un compositeur d'opéra assez populaire en son temps, et nous a laissé un imposant corpus de pièces de piano pour main gauche uniquement (il avait perdu le bras droit très jeune dans d'un accident de chasse), parmi lesquelles une transcription extrêmement difficile de l'*Erlkönig* de Schubert. Sa **Valse d'Adèle** est la troisième pièce d'un recueil de six études pour la main gauche datant de 1876 (et dédié à Liszt, qui en organisa la publication); Liszt en fit une version plus élaborée pour deux mains. (L'unique pièce pour main gauche de Liszt, *Ungarns Gott*, fut écrite pour Zichy—voir Volume 12.)

Le splendide *Neue Liszt-Ausgabe* fournit d'amples informations sur le très peu connu **Revive Szegedin!**, paraphrasé ici: Ignác Szabadi Frank (1825–ap. 1879) est le compositeur amateur d'une *Marche turque-hongroise* utilisée par Jules Massenet (1842–1912) comme point de départ d'une œuvre orchestrale dédiée à Liszt et exécutée à Paris en juin 1879 au bénéfice des victimes des inondations de Szeged (la ville ayant été détruite par

crue de la Tisza en mars de cette même année). Moins d'un mois plus tard, Liszt achevait sa transcription pour piano, qui ne devait être publiée qu'en 1892. Massenet intitula son œuvre *Marche héroïque de Szabady*, et Liszt *Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet*, faisant plus directement allusion à la catastrophe; la musique elle-même a un ton plutôt sévère et inattendu pour une pièce destinée à être jouée au profit d'une œuvre de bienfaisance.

Basée sur la *Suite en forme de valse* pour deux piano de János Végő (1845–1918, nommé en 1881 vice-président de l'Académie de musique de Budapest, sous la présidence de Liszt), la **Valse de concert** est l'une des pièces les plus rares du catalogue de Liszt. Heureusement, la Liszt Society l'a récemment réimprimée d'après l'exemplaire de l'auteur de ces notes, provenant de l'unique édition qui parut brièvement en Hongrie en 1889. Bien que le matériau thématique en soit relativement anodin, Liszt parvient à travers cette pièce à exprimer avec beaucoup de charme toute la mélancolie de son âge avancé, le langage n'étant pas sans évoquer celui de ses *Valses oubliées*.

C'est le comte Imre Széchenyi (1825–1898) lui-même qui est le dédicataire de la transcription de Liszt de sa propre **Bevezetés és magyar induló** (Introduction et marche hongroise), comme si Liszt avait voulu se couvrir à l'avance d'avoir pris tant de libertés avec l'original. Cette version n'a en effet plus grand-chose à voir avec une rhapsodie hongroise originale, et ressemble beaucoup aux quatre dernières Rhapsodies (numéros 16 à 19), notamment à la dernière, qui est elle-même basée sur une musique de Kornél Ábrányi. Ici, comme dans toutes les publications hongroises qui suivirent, Liszt exigea que son prénom ne soit donné qu'en hongrois.

LESLIE HOWARD © 1995

LISZT *Russische und ungarische Transkriptionen*

DIESES PROGRAMM seltener Werke über russische und ungarische Themen veranschaulicht den philanthropischen Liszt: die meisten dieser Stücke basieren auf Werken oder Themen von Zeitgenossen Liszts und zeigen Liszt, wie er die Gelegenheit wahrnimmt, seinen Namen zu dem ihren hinzuzufügen, um sowohl zum Verkauf ihrer Werke beizutragen als auch ihr Werk zu verbreiten. Einige seiner Freunde in der russischen und ungarischen Gesellschaft sind ebenfalls vertreten, und wenn ihre angeborene Kunst auch auf Amateurniveau abgestimmt ist, so wandelt Liszt die Ideen bald in etwas Unvergeßliches um.

Die zwei Transkriptionen, die Liszt schließlich zusammen unter dem Titel **Arabesques** herausgab, wurden getrennt geplant, und *Solovei* erschien in einer früheren, ziemlich wilden Version mit einer Titelseite, die versuchte, aus römischen Buchstaben kyrillische zu machen—mit einem lächerlichen Ergebnis. Die überarbeitete Version war ursprünglichweise eine gebräuchliche Zugabe, die ein reizendes Lied von einem ziemlich vernachlässigten russischen Meister mit attraktiver Betonung der Nachahmung des Gesangs einer Nachtigall nachbildet. Die gedruckten Ausgaben des *Chanson bohémienne* erwähnen die Ursprünge der Melodie nicht, aber es scheint das Werk eines gewissen Pyotr Petrovich Bulakhov zu sein (der in keiner Weise mit Konstantin Bulhakov zu verwechseln ist), über den der Autor dieses Artikels traurigerweise nicht informiert ist. Wie dies bei so vielen von Liszts Liedtranskriptionen der Fall ist, läuft das Stück auf eine Variationsreihe hinaus.

Graf Michael Jurjew Wielhorsky (1788–1856), um seine bevorzugte Transliteration zu verwenden, war ein russischer Sänger und Komponist mit unabhängigen Einkommen, der ein cleverer Patron der Künste war und sowohl ein Freund von Chopin, als auch von Liszt war.

Seine Musik ist heutzutage beinahe vergessen, aber Liszt fertigte zwei Transkriptionen eines seiner Lieder, das mehrfach unter dem originalen russischen Titel herausgegeben wurde, der mit „Ich liebte sie“ oder, gemäß dem französischen Liedtext, mit **Autrefois** übersetzt wird. Liszt traf Wielhorsky zusammen mit einigen anderen russischen Komponisten, hochbegabten Amateuren aus der Aristokratie, als er in den frühen 1840ern St. Petersburg besuchte. Abgesehen von einer kleinen kadenzischen Ausarbeitung ist Liszts Transkription fein und einfach.

Liszt begeisterte sich in seinen späteren Jahren sehr für alle neue Musik, die aus Rußland kam. Er unterstützte und ermutigte Tschaikowsky und die fünf Komponisten der „Gewaltigen Handvoll“ und dirigierte sogar die Erste Sinfonie des jungen Glazunov in Weimar. Er war lange an der Verbreitung der Musik von Glinka, Dargomizhsky und Rubinstein beteiligt gewesen und war besonders an praktischen Unterrichtsmethoden der russischen Klavierschule interessiert. Dargomizhskys *Tarentelle slave* für Klavierduo ist eine *maestro e scolare*-Angelegenheit, in der der Meister das eigentliche Stück übernimmt, und der Student einen beharrlichen Orgelpunktbaß spielt. Liszt, der seine Transkription einfach **Tarentelle** nannte, ordnete den Orgelpunkt so gut an, daß man kaum bemerkt, daß er nicht in jedem Takt gegenwärtig ist, und auch nicht sein kann. Er dehnt das Original sehr aus und schafft es mit seiner gewohnten Kunst, zur gleichen Zeit Dargomizhskys zu wahren und einen echten Liszt zu schreiben.

Der **Galop russe** kehrt zu der früher erwähnten Gruppe von Komponisten zurück. Die Musik von Konstantin Bulhakov (1812–1862) wird wohl kaum je wieder in der Konzerthalle auftauchen, aber dieser Galopp ist ein echter Erfolg, dessen Transkription Liszt offensichtlich genoß, da er zwei Versionen davon herausgegeben hat. Die zweite hat eine neue Einleitung und Koda, die

anscheinend einige unerschwellige Verbindungen mit Beethovens Türkischem Marsch aus den *Ruinen von Athen* aufweisen.

Der ursprüngliche Komponist der **Mazurka** in a-moll wird in der ersten Ausgabe nicht preisgegeben, was lediglich andeutet, daß das Stück von einem Amateur aus St. Petersburg geschrieben wurde. Es wurde vermutet, daß Wielhorsky das Werk geschrieben haben könnte, aber es gibt augenblicklich keinen Beweis dafür. In jedem Fall muß kein Argument für den ursprünglichen Komponisten dieses ziemlich leichten Werkes geliefert werden, dessen Kantigkeiten Liszt offensichtlich nicht reparieren wollte.

Prelude und Polka: aus Liszts Korrespondenz geht hervor, daß er von dem kollaborativen Band mit Variationen und Charakterstücken über ein Kinderthema gefesselt war (das aus irgendwelchen Gründen in einigen Katalogen als „Hackwalzer“ bezeichnet wird, aber eigentlich nur eine einfache Übung zur Erweiterung des Intervalls einer großen Sekunde zu einer Oktave ist, sehr ähnlich dem Thema der großen Orgelfuge von Bach für sein sogenanntes „Keil“-Präludium und Fuge), das 1879 zum ersten Mal erschien. Wie bei Dargomizhskys *Tarentelle*, aber mit dem Studenten in der Oberstimme, wird das kleine Thema durchgehend als *Ostinato* gespielt, während die Komposition sich darunter entfaltet. Für die zweite Ausgabe dieser *Paraphrases: 24 Variations et 15 petites pièces sur le thème favori et obligé* von Borodin, Lyadov, Cui und Rimsky-Korsakov, komponierte Liszt ein kleines Zeichen der Hochachtung, das vor Borodins Polka eingefügt wird. In einem Teil des einseitigen Manuskripts bezeichnet Liszt sein Stück als eine Variation, in einem anderen als ein Präludium, was eine treffendere Bezeichnung ist. Trotz der Einträge in den veröffentlichten Katalogen ist Liszts Prelude für Klaviersolo geschrieben. Borodins amüsante Polka wurde eingeschlossen, um Liszts Prelude in einen Zusammenhang zu setzen. Wir

danken Philip Moore für das so freundlicherweise zur Verfügung gestellte „thème favori et obligé“!

Der russische Teil dieses Programms schließt mit Liszts enormer Transkription der **Tarentelle** für Orchester von César Cui (1835–1918). Liszt vergrößerte die Form und den Umfang des Stückes, indem er es als Sprungbrett für einen seiner letzten skurrilen Phantasieflügel verwendete, vergleichbar mit seiner Wiederverarbeitung des *Danse macabre* von Saint-Saëns.

Der ungarische Teil dieses Programms beginnt mit einer weiteren Version des **Rákóczi-Marschs**. (Andere Versionen erscheinen in den Bänden 27, 28 und 29 dieser Reihen.) Obwohl Liszt einige angeblich vereinfachte und verkleinerte Versionen einer großen Zahl seiner Klavierstücke schrieb, schien er niemals ausreichend die technische Kompetenz des Durchschnittsamateurs verstanden zu haben. Daher wurden, während viele Schwierigkeiten beseitigt wurden, andere rauhe Stellen nicht wirklich vereinfacht, und Stücke wie die „Version populaire“ des *Rákóczi-Marschs* erfüllen niemals völlig ihr gepriesenes Ziel. Wie immer kann Liszt nicht anders, als winzige harmonische, melodische oder rhythmische Details hinzuzufügen, die von den Konzertversionen des Stückes abweichen—und diese Partitur ist nur eine von sieben für Klaviersolo, die vollständig erhalten geblieben sind.

Wie Dr. Mária Eckhardt, die große ungarische Schülerin Liszts, betonte, ist Liszts Werk über das **Virag dâl—Chant des fleurs** (Blumenlied) von Kornél Ábrányi Sen. (1822–1903) nicht wirklich ein Transkriptionswerk, sondern ein Ausschmückungswerk. Das Original Ábrányis ist ein Lied und er selbst transkribierte es für Klavier. Liszt nahm zahlreiche kleine Veränderungen der Transkription vor und fügte eine bestimmte Menge neuen Materials hinzu, besonders am Ende des Mittelteils.

Graf Léo Festetics (1800–1884) war ein Mitglied der Gruppe ungarischer Aristokraten, die den jungen Liszt

sponserten. Ihm sind zahlreiche, speziell ungarische Werke gewidmet, und er blieb Liszts lebenslanger Freund und Fan. Als Komponist bleibt er beinahe unbekannt und Liszts Transkription seines Lieds **Spanisches Ständchen** wurde bis jetzt noch nicht veröffentlicht. Das Manuskript befindet sich im Goethe-und-Schiller-Archiv in Weimar, welches großzügigerweise der Liszt Society eine Kopie zur Verfügung stellte. Aus dem Stand des oftmals veränderten Manuskripts geht hervor, daß Liszt ziemliche Probleme hatte, sich für die endgültige Struktur der Transkription zu entscheiden, die wie ein exzellentes Beispiel der außer-gewöhnlich großen Literatur spanischer Stücke von nichtspanischen Komponisten klingt.

Graf Géza Zichy (1849–1924) war zu seiner Zeit ein ziemlich erfolgreicher Opernkomponist und war außerdem für die Produktion eines großen Korpus von Klaviermusik nur für die linke Hand (als Knabe hatte er auf der Jagd seinen rechten Arm verloren) berühmt, einschließlich einer gemein schweren Transkription von Schuberts *Erkönig*. Sein **Valse d'Adèle** ist der dritte einer Reihe von Sechs Studien für die linke Hand aus dem Jahre 1876 (Liszt gewidmet, der ihre Veröffentlichung veranlaßt hatte), die Liszt in voller Bedeutung in eine Version für zwei Hände ausweitete. (Liszts einziges Stück für die linke Hand, *Ungarns Gott*, wurde für Zichy geschrieben (siehe Band 12)).

Die glänzende *Neue Liszt-Ausgabe* bietet zahlreiche Information über das seltene **Revive Szegedin!**, das hier dankbar umschrieben wird: Ignác Szabadi Frank (1825–nach 1879) war der Amateurkomponist eines *Marche turque-bongroise*, der von Jules Massenet (1842–1912) als Grundlage für ein Orchesterwerk, das er Liszt widmete, verwandt wurde und im Juni 1879 in Paris als Benefizveranstaltung für die Flutopfer von Szeged (die Stadt war durch das über die Ufertreten des Flusses Tisza im März jenes Jahres zerstört worden) aufgeführt wurde, Liszt hatte

seine Klaviertranskription, welche erst 1892 gedruckt erschien, binnen eines Monats vorbereitet. Massenets Titel war *Marche héroïque de Szabady*, Liszts französischer Titel, *Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet* verdeutlicht die Verbindung zur Katastrophe, das Stück selbst ist jedoch ziemlich streng und schrullig für etwas, das als geldbeschaffender, die Zuschauer erfreuerender Anlaß gedacht gewesen war.

Der **Valse de concert**, der auf der *Suite en forme de valse* für Klavierduett von János Végh (1845–1918; Vizepräsident von Liszt an der Musikakademie in Budapest von 1881) ist eines der rarsten der veröffentlichten Stücken von Liszt. Glücklicherweise hat es die Liszt Society kürzlich aus der sich im Besitz des Autors dieses Textes befindlichen Kopie der allereinzigen Ausgabe nachgedruckt, die 1889 für kurze Zeit in Ungarn erschien. Obwohl das thematische Material harmlos genug ist, wandelt Liszt es in ein höchst attraktives Ausdrucksmittel für die Schwermut seines hohen Alters um, und die Sprache hat vieles mit seinen späten *Valses oubliées* gemeinsam.

Graf Imre Széchényi (1825–1898) selbst ist Liszts Transkription seiner **Bevezetés és magyar induló** (Einleitung und Ungarischer Marsch) gewidmet, beinahe als ob Liszt sich im voraus dafür absichern wollte, daß er sich mit dem Original so viele Freiheiten erlaube. In der Tat wird das Stück alles andere als eine originale Ungarische Rhapsodie, und ist den vier späten Rhapsodien—Nummern 16–19—und besonders der letzten, die eigentlich auf der Musik von Kornél Ábrányi beruht, sehr ähnlich. Hier, genauso wie in allen späteren ungarischen Veröffentlichungen, bestand Liszt darauf, daß sein Vorname nur in seiner ungarischen Form angegeben wurde.

LESLIE HOWARD © 1995
Übersetzung HEDWIG ECKL

Recorded on 20 & 21 October 1994
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCV

Front illustration: *Vine-covered Veranda* (1828) by Silvester Shchedrin (1791–1830)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 35

Arabesques

RUSSIAN & HUNGARIAN TRANSCRIPTIONS

	Deux Mélodies russes 'Arabesques' S250 1842	[12'05]
[1]	Соловей (Solovei) 'Le rossignol' (second version) АИЯБЫЕВ	[4'07]
[2]	Chanson bohémienne BULAKHOV	[7'58]
[3]	Любила Я (Lyubila ya) – Romance – Autrefois S577ii <i>second version; 1843</i> WIELHORSKY	[2'40]
[4]	Tarantella de Dargomijski S483 1879	[5'33]
[5]	Galop par Constantin Bulhakow arrangé par Liszt S478i 1843/4; <i>first version</i>	[3'05]
[6]	Mazurka par un amateur de St Pétersbourg S384 <i>circa 1868</i>	[2'52]
[7]	Prélude à la Polka de Borodine S207a 1880	[0'32]
[8]	ALEXANDER BORODIN (1833–1887) Polka <i>with PHILIP MOORE (piano)</i>	[1'19]
[9]	Tarentelle de César Cui S482 1885	[9'13]
[10]	Rákóczi-Marsch 'version populaire' S244c †	[3'49]
[11]	Virag dál 'Chant des fleurs' S383a 1881 ÁBRÁNYI †	[6'12]
[12]	Spanisches Ständchen – Mélodie von Grafen Leo Festetics S487 1846	[4'37]
[13]	Valse d'Adèle pour la main gauche seul par Géza Zichy S456 1877 † (Transcription brillant 2 mains par F. Liszt)	[3'27]
[14]	Revive Szegedin! – Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet S572 1879 †	[3'44]
[15]	Valse de concert d'après la Suite en forme de valse de J. de Végé S430 1882 †	[9'04]
[16]	Bevezetés és magyar induló (Introduction and Hungarian March) S573 1872 SZÉCHÉNYI	[8'09]

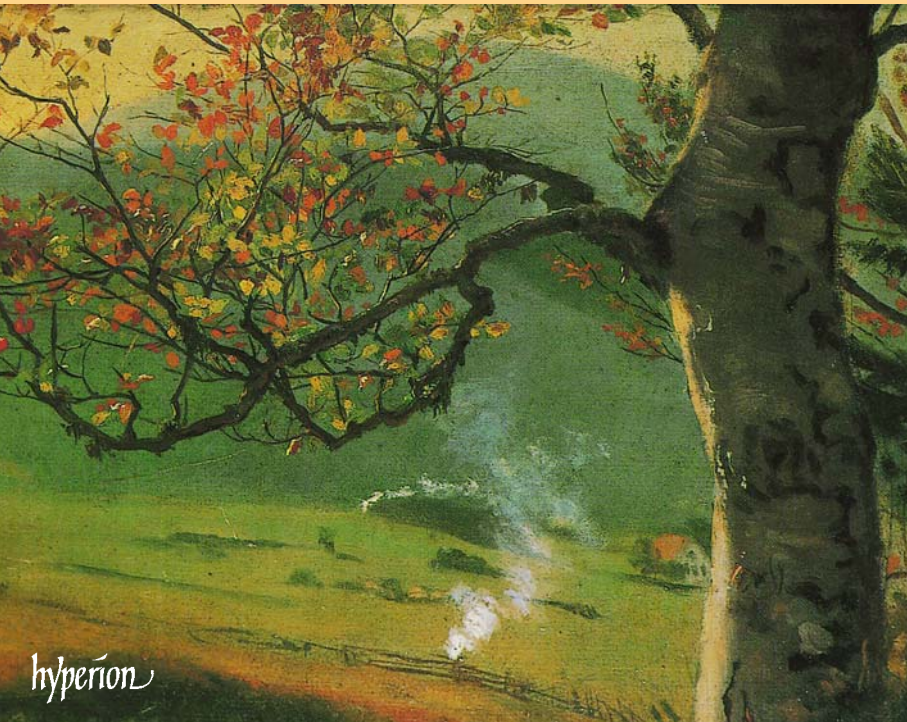
† FIRST RECORDING

LESLIE HOWARD piano

LISZT
Beethoven and Hummel Septets

and transcriptions of choral works by
MOZART, VERDI, ROSSINI, GOLDSCHMIDT, MENDELSSOHN AND WEBER

LESLIE HOWARD



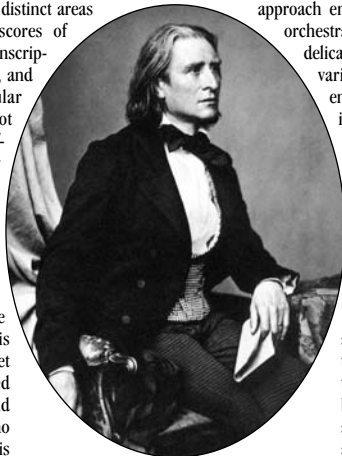
hyperion

THIS collection of Liszt's transcriptions completes 35 compact discs of the present series. This repertoire of insightful reworkings of other composers' music covers three distinct areas of Liszt's endeavour: piano scores of large-scale chamber works, transcriptions from sacred choral works, and some elaborations of secular choruses (this last group not including the Schubert *Gondel-fabrer*, which will appear later in the series alongside Liszt's other Schubert transcriptions).

The transcription of **Beethoven's** popular Septet belongs in character with Liszt's transcriptions of the Beethoven Symphonies. By the time he came to make his *partition de piano* of the Septet Liszt had already produced Beethoven's Fifth, Sixth and Seventh Symphonies for piano solo (in their first versions). His aims in the Septet, although not formally described on this occasion with a statement of intention by way of a preface, are evidently the same: to reproduce faithfully the letter of Beethoven's text in a manner whereby the colours of the piano can do duty for the original spirit of the instrumental sound. Beethoven's original piece, one of his early great commercial successes, dates from the same period as his First Symphony, and the writing is very often orchestral. The original scoring (clarinet, bassoon, horn, violin, viola, cello and double bass) allows for a mixture of textures,

including concertante passages for the violin and quite a number of contrasted instrumental solos with the rest of the group acting as an accompanying band. Liszt's approach encompasses everything from the orchestral gravity of the opening to the delicate whimsy of the solos in the variation movement. As if to emphasize the seriousness of the introduction, Liszt lowers the whole first chord by an octave, and he allows Beethoven's repeated chords before the Allegro to move up through an *arpeggio* to arrive at a warmer sound for the transition chord. Typical of his efforts to make pianistic sense without violating the original is his inverting of the accompanying viola figure at the beginning of the Allegro; thirds are replaced by sixths, but throughout extraordinary attention is devoted to preserving as many of the original lines as

possible, with the customary disregard for the level of pianistic difficulty entailed. As with the transcriptions of the Symphonies, Liszt labels all the important entries with their original instrumentation for those who might not have access to Beethoven's score. So the opening theme of the slow movement – which bears an uncanny resemblance to the Menuetto of the Opus 31 No 3 Pianoforte Sonata – is marked as being scored for clarinet. The third movement does, of course, derive from the Minuet of the early Pianoforte Sonata Opus 49 No 2, although its rhythm has grown *spikier*. The theme



and variations (five of them, plus coda) turns out to be remarkably pianistic, and Liszt's simplified alternative passages may be by-passed. The same cannot be said of the Scherzo, where Liszt's version of what are straightforward repeated notes on the violin turn the piece into a veritable study. (Two wrong notes in the bass at the mid-point of the Trio look like slips of the pen, and have been corrected here to agree with Beethoven's text.) Liszt gives two versions of the violin cadenza in the finale but, since the alternative one agrees closely to the single-line violin part and the one in the main text is more imaginative with its cascades of first inversion triads, the choice is clear.

Probably as much for its being the harbinger of Mozart's death as for its intrinsic value, Mozart's last unfinished masterpiece, the **Requiem**, exercised the minds of many nineteenth-century composers, and its influence upon all of the great Requiem settings from Cherubini through Berlioz, Liszt, Verdi, Dvořák and Fauré and on to many more recent works has been incalculable. Liszt confines himself to very clean accounts of the last two portions of the Sequenz: the powerful *Confutatis*, and the *Lacrimosa*, of which the textual evidence is that Mozart sketched only the first eight bars and Süßmayr completed it after Mozart's death. (However, if Süßmayr did write the rest of it he did so in music of a quality which escaped him elsewhere, and it begs the question of what he, Mozart and others actually sang around Mozart's death-bed when, as the biographers tell us, the *Lacrimosa* was sung.) The other little Mozart transcription is at one remove from the original **Ave verum corpus** motet – which also dates from the last year of Mozart's life. Liszt had already incorporated it into a work variously for piano, piano duet, organ or orchestra entitled *A la chapelle*

Sistine and this version merely adds a cadence to an excerpt from that work. (Liszt did make a more literal version of Mozart's motet – for organ, S674a.)

We know that Verdi thought highly of Liszt as an orchestral composer, but information about his attitude to Liszt's **Verdi transcriptions** is scanty. Liszt certainly had approval from Verdi's publishers for them, and Ricordi was very proud to issue the pieces with both composers' names floridly decorated on the title pages. But Liszt's very personal view of Verdi, especially in the last transcriptions – *Aida*, Requiem, *Boccamegra* – but already evident in the earlier ones, led him often to alter the shape of Verdi's melodies, and, as in the present case, to produce really quite a different and even more intimate musical shape. (This piece is one of a number which Liszt produced for Ricordi which has alternative passages for performance on a piano which allows mechanical repetition of notes and chords which are held down. Unfortunately, there does not seem to be one of these curiosities in working order, or this disquieting idea could be put to the test.)

By contrast, the two **Rossini transcriptions** are very close to the originals: the *Cajus animam* so delighted Liszt that he also arranged it for voice and organ, and even for trombone and organ. The original aria itself has always been popular, despite the occasional humourless critic who disapproves of Rossini's treatment of sacred texts. *La charité* is less well known, at any rate as a sacred chorus, but its apparent familiarity stems from a version of the same material at a far greater velocity (in the form of a tarantella) and especially in Benjamin Britten's orchestration as the finale to his *Soirées musicales*.

The music of the Viennese composer **Adalbert von Goldschmidt** (1848–1906) has disappeared pretty

well without a trace, but in his day he was respected as a well-to-do amateur whose patronage in Viennese musical life helped many another musician. He was a thorough enthusiast for the new music of the Weimar school, and his once-famous oratorio *The Seven Deadly Sins*, which appeared in 1876 (shortly before the first performance of 'The Ring', with which Goldschmidt was doubtless acquainted) bears many characteristics of late Wagner and Liszt. Hanslick loathed it, which may be taken as a compliment in the light of his opinions of Goldschmidt's idols. But it must also be said that Goldschmidt's style bears one or two traits of the semi-professional, and that Liszt's transcription does its best to elevate the material in a typical act of generous assistance to a younger composer. The Love Scene has many an echo of *Tristan* in it, whilst Fortune's (Crystal) Ball seems to be closely related to the Ride of the Valkyries. The bleak ending, side-stepping a comfortable C major finish for octave C sharps is Liszt's own.

There is a vast literature of Romantic music for men's chorus, nearly all of which remains unperformed nowadays, the fashion having expired long since. Many beautiful pieces by Schubert, Weber, Mendelssohn, Liszt and Richard Strauss, among many others, are only found in libraries under a shroud of dust. Mendelssohn's set of six choruses which make up his Opus 50 contain music every bit as fine as his *Lieder*. Liszt makes a single piece out of two of them: **Wasserfahrt** (published in England as 'Gondola-Song') is delicately varied and enhanced with a modulatory coda which leads to the Hunter's Farewell – **Jäger Abschied**, a work originally accompanied by brass instruments – which is put through its paces in suitably roving style.

Weber's simple and moving **Lullaby** is the basis for a set of the most delicate variations. It is strange that Liszt wrote so few formal sets of variations when the techniques of variation form such a staple of his art, and similarly strange that when, as here, he writes a real set of variations he eschews thus to entitle them; many of his transcriptions, especially from songs, are bona fide sets of variations, and had they been published as such might have avoided the customary contumely which was long applied to transcriptions of all sorts. But the **Lyre and Sword** transcription is of another kind: Liszt takes three of Weber's six unaccompanied choruses and makes a miniature symphonic poem of them. The **Heroïde** in this new form becomes grandly heroic in a style that even calls Chopin to mind. The flourish at the end of the introduction is certainly a recollection of that composer's F sharp minor Polonaise. Liszt extends all of Weber's ideas and links all the choruses together in a convincing triptych – of *Sword-Song*, with Liszt's extra dotted rhythmic accompaniment, a passionately arpeggiated *Prayer* before the battle and a barnstorming *Lützow's Wild Hunt* – which would make a worthy candidate for revival on the recital platform.

Hummel's famous Septets (the present work, and the 'Military' Septet) are, with no disrespect, piano works with instrumental backing. The D minor work was also issued as a piano quintet, and it was Liszt's edition of the piano part for both instrumentations that led to the version recorded here. In fact, the published piano transcription and the piano part for the chamber work are printed as one, with a bewildering array of passages in small type, and dozens of alternative readings for when the 'instrumental accompaniment' is absent, or for when passages are repeated. So Liszt's

task in transcribing this work was of quite a different order from the Beethoven Septet transcription. But clearly this is a bar-for-bar account of Hummel's work in which Hummel's piano part forms the basis of the whole. The opening Allegro sounds in Liszt's hands like the finest sonata allegro that Hummel never quite got around to writing himself, and Liszt's technical wizardry complements Hummel's own. And, like Mendelssohn's fleetness of foot, Hummel's metronome marks throughout make no allowances for any want of agility. What Hummel had in mind by including the word 'menuetto' in the title of the second movement can only be the object of wry speculation. His piano part leaps and decorates at a furious pace, and Liszt's adroit addition of the instrumental parts, which have a life of their own in this movement, makes this a real test of one's knowledge of keyboard geography. Even the Alternativo has logistical tricks to it. The variations are

surely modelled upon those in the Beethoven Septet – the similarities of the themes and the figuration are uncanny – and Liszt is able to reorganize the texture by taking many passages where Hummel writes for the hands an octave apart into a single line and accommodating the other six parts amongst the spare fingers. The finale, which is commonly heard at a much slower rate than Hummel's wishfully-thought 108 semibreves to the minute, combines elements of quick march and *moto perpetuo* in triplets in an almost relentless headlong rush, complete with fugal episodes, hindered only by the delightful lyricism of the second theme which is itself immediately subsumed in the rapid flow. Liszt does his level best to omit nothing, but the consequent tallness of the performing order has prevented this splendid work from obtaining anything like the popularity it deserves.

LESLIE HOWARD © 1993

Recorded on 29 August 1991 (Mozart, Verdi, Rossini), 28 October 1991 (Goldschmidt),
18 March 1992 (Beethoven), 29 April 1993 (Schlumberlied) and 27, 28 August 1992 (remainder)

Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editing MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY prepared by Ulrich Gerhartz

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIII

Front illustration: *Tree in autumn overlooking a valley* by Hans Thoma (1839–1924)

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Liszt *Septuors* DE BEETHOVEN ET DE HUMMEL

et transcriptions d'œuvres chorales de Mozart, Verdi, Rossini, Goldschmidt, Mendelssohn et Weber

CETTE collection de transcriptions de Liszt est la dernière des 35 disques compacts de la présente série. Ce répertoire d'adaptations pénétrantes de la musique d'autres compositeurs couvre trois sphères distinctes de l'entreprise de Liszt : des partitions pour piano d'importantes œuvres de musique de chambre, des transcriptions d'œuvres de musique chorale religieuse, et quelques élaborations de chœurs profanes (n'est pas inclus dans ce dernier groupe le *Gondelfabrer* de Schubert qui figurera plus loin dans la série avec les autres transcriptions de Schubert).

La transcription de Liszt du populaire Septuor de **Beethoven** appartient au même genre que ses transcriptions des symphonies de ce compositeur. Quand il en vint à écrire sa partition de piano du Septuor, Liszt avait déjà composé les Cinquième, Sixième et Septième Symphonies pour piano solo (dans leurs premières versions). Bien que pour le Septuor, il n'expose pas formellement ses intentions dans une préface, son but demeure manifestement le même : reproduire fidèlement la lettre du texte de Beethoven de façon que les couleurs du piano puissent remplacer l'esprit original du son instrumental. L'œuvre originale de Beethoven, un de ses premiers grands succès commerciaux, date de la même période que sa Première Symphonie, et la composition est très souvent orchestrale. L'arrangement original (clarinette, basson, cor, violon, alto, violoncelle et contrebasse) prévoit une combinaison de textures, y compris des passages concertants pour le violon et un bon nombre de solos instrumentaux contrastés, le reste du groupe jouant le rôle d'orchestre d'accompagnement. Liszt, en fait, unit

intimement le tout, de la gravité orchestrale de l'introduction à la délicate fantaisie des solos dans la variation. Comme pour mettre l'emphase sur le sérieux de l'introduction, Liszt baisse le premier accord tout entier d'une octave, et il permet aux accords répétés de Beethoven, avant l'Allegro, de s'élever par un arpegge pour arriver à un son plus chaleureux pour l'accord pivot. Son inversion de la figure de l'alto qui accompagne le début de l'Allegro est typique de ses efforts pour arriver à une adaptation pianistique sans trahir l'original ; sixtes remplacent tierces, mais tout au long de la transcription Liszt prend tout particulièrement soin à préserver autant des lignes originales que possible, avec l'indifférence à laquelle nous sommes habitués pour le degré de difficulté d'interprétation au piano que cela signifie. Comme pour les transcriptions des Symphonies, Liszt liste toutes les entrées importantes avec leur instrumentation originale pour ceux qui pourraient ne pas avoir accès à la partition de Beethoven. Ainsi le thème initial du mouvement lent – qui ressemble étrangement au Menuetto de la Sonate pour piano de l'Opus 31 n°3 – est marqué comme étant orchestré pour la clarinette. Le troisième mouvement provient, bien entendu, du Menuet de la Sonate pour piano Opus 49 n°2, bien que son rythme se soit aiguisé. Le thème et les variations (il y en a cinq plus la coda) s'avèrent être remarquablement pianistiques, et les passages simplifiés offerts en alternative peuvent être ignorés. Il n'en est pas de même du Scherzo, dans lequel la version de Liszt des simples notes répétées du violon transforme le morceau en une véritable étude. (Deux fausses notes dans la basse au

centre du Trio semblent être des erreurs, et ont été corrigées ici pour s'accorder avec le texte de Beethoven). Liszt donne deux versions de la cadenza du violon dans le finale mais le choix n'est pas difficile, car la version du texte principal est plus imaginative avec ses cascades d'accords de sixte, alors que la seconde version suit de près la ligne unique du violon.

Le dernier chef-d'œuvre inachevé de Mozart, le **Requiem**, a été un sujet d'intérêt sur lequel de nombreux compositeurs du dix-neuvième siècle se sont penchés, probablement autant pour avoir été le présage de la mort du compositeur que pour sa valeur essentielle; son influence sur toutes les grands mises en musique de Requiem de Cherubini à Berlioz, Liszt, Verdi, Dvořák et Fauré jusqu'à de nombreux ouvrages plus récents, a été incalculable. Liszt se borne à de très nettes versions des deux dernières portions de la Séquence: le puissant *Confutatis*, et le *Lacrimosa* dont il semble, sur l'évidence du texte, que Mozart en ébaucha seulement les huit premières mesures et que Süßmayr le compléta après la mort de Mozart. (Cependant, si Süßmayr en écrivit vraiment le reste, il le fit en composant une musique d'une qualité qu'il n'a jamais répétée ailleurs; et la question suivante demeure: s'il ne chanta pas, avec Mozart et d'autres, le *Lacrimosa* auprès du lit de mort de Mozart, comme les biographes nous le disent, que chantèrent-ils?) L'autre courte transcription de Mozart est très proche du motet original **Ave verum corpus** – qui date aussi de la dernière année de la vie de Mozart. Liszt l'avait déjà incorporé dans un ouvrage, de façons diverses: pour piano, piano à quatre mains, orgue ou orchestre, sous

le titre de *A la chapelle Sixtine* et cette version ajoute seulement une cadence à un extrait de cet ouvrage. (Liszt composa une version plus littérale du motet de Mozart – pour l'orgue, S674a.)

Nous savons que Verdi estimait Liszt en tant que compositeur orchestral, mais nous ne savons pas grand-chose sur sa réaction à ses **Transcriptions de Verdi**. Les éditeurs de Verdi avaient certainement donné leur assentiment à Liszt, et Ricordi était très fier de publier les ouvrages avec les noms des deux compositeurs ornés de fioritures sur les pages de titre. Mais l'opinion très personnelle de Liszt sur Verdi, surtout dans les dernières transcriptions – *Aida*, Requiem, *Boccanegra* – mais qui était déjà évidente dans les premières, le mena souvent à modifier la forme des mélodies de Verdi et, comme dans le cas présent, à élaborer une forme musicale toute à fait différente et encore plus intime. (Le morceau enregistré ici fait partie d'un certain nombre que Liszt composa pour Ricordi, avec des options pour passages à exécuter sur un piano permettant une répétition mécanique de notes et d'accords tenus. Malheureusement, il semble qu'aucune de ces curiosités ne fonctionne, car sinon nous aurions pu tenter cette expérience inquiétante).

Par contraste, les deux **Transcriptions de Rossini** sont très proches des originaux: Liszt aimait tant *Cujus animam* qu'il en fit aussi un arrangement pour voix et orgue, et même pour trombone et orgue. L'aria elle-même a toujours été populaire, en dépit de critiques qui, de temps en temps, désapprouvent du traitement des textes sacrés par Rossini. *La Charité* est moins

connue, du moins comme chœur religieux, mais si elle présente un caractère familial, la raison en est une version du même matériau à une bien plus grande vitesse (sous forme de tarantelle) et surtout dans l'orchestration de Benjamin Britten pour le finale de ses *Soirées musicales*.

La musique du compositeur viennois **Adalbert von Goldschmidt** (1848–1906) a presque disparu sans laisser de trace mais, à son époque, il était respecté comme un riche amateur dont le patronage aidait plus d'un musicien dans les cercles musicaux de Vienne. Il était passionné de la nouvelle musique de l'école de Weimar, et son oratorio *Les sept péchés mortels*, célèbre pour un temps, parut en 1876 (peu avant la première audition de la Tétralogie, que Goldschmidt connaissait certainement). Cet ouvrage a de nombreuses caractéristiques de Wagner et de Liszt. Hanslick le détestait, ce qui peut être pris pour un compliment, si l'on considère son opinion sur les idoles de Goldschmidt. Mais il faut aussi admettre que le style de Goldschmidt trahit un ou deux traits de semi-professionnel et que la transcription de Liszt fait de son mieux pour donner de l'essor au matériau dans un acte de généreuse assistance à un compositeur plus jeune. On retrouve de nombreux échos de *Tristan* dans la Scène d'Amour, tandis que la Boule de cristal de la Fortune semble être une très proche parente de la Chevauchée des Walkyries. La sombre fin, qui élude une fin en confortable ut majeur pour des do dièses en octave, est de Liszt.

Il existe une vaste littérature de musique romantique pour chœurs d'hommes, dont la plus grande partie n'est jamais interprétée de nos jours, car la mode pour ce genre est passée depuis longtemps. De nombreux très beaux morceaux de Schubert, Weber,

Mendelssohn, Liszt et Richard Strauss, entre autres, ne se trouvent que dans des bibliothèques, couverts de poussière. La série de six chœurs de Mendelssohn qui constitue son Opus 50 contient une musique qui est aussi belle que celle de ses Lieder. Liszt fait de deux d'entre elles un seul ouvrage : **Wasserfahrt** (publiée en Angleterre sous le titre de « Chant de Gondole ») est délicatement nuancée et mise en valeur par une coda modulatrice qui mène dans « **l'Adieu du Chasseur** » – œuvre accompagnée à l'origine par des cuivres – qui est présentée dans un style parfaitement entraînant.

Une série des plus délicates variations repose sur la simple et émouvante **Berceuse** de Weber. Il est étrange que Liszt ait composé si peu de séries formelles de variations alors que les techniques de cette forme musicale sont si fondamentales à son art ; ce qui est tout aussi étrange, c'est que lorsque, comme ici, il compose une véritable série de variations, il s'abstient de leur donner un titre : nombreuses de ses transcriptions, spécialement de mélodies, sont d'authentiques séries de variations, et si elles avaient été publiées comme telles, ces œuvres auraient pu éviter l'habituel mépris longtemps réservé aux transcriptions de toutes sortes. Mais la transcription de **La lyre et l'épée** appartient à un autre genre : Liszt prend trois de six chœurs sans accompagnement de Weber et les transforme en un miniature poème symphonique. **L'Héroïde**, sous cette nouvelle forme devient grandiosément héroïque dans un style qui va jusqu'à rappeler Chopin. La floriture à la fin de l'introduction est certainement un souvenir de la Polonaise en fa dièse mineur de ce compositeur. Liszt élargit toutes les idées de Weber et relie tous les chœurs ensemble en un triptyque convaincant du *Chant de l'épée*, auquel il

ajoute son accompagnement rythmique très pointé, une *Prière*, passionnément arpégée, avant la bataille et une *Chasse sauvage de Lützow* aux rythmes entraînants qui serait certainement un morceau digne d'être repris dans un répertoire de récital.

Les célèbres Septuors de **Hummel** (l'ouvrage enregistré ici et le Septuor Militaire) sont, on peut l'avouer sans irrévérence, des oeuvres pour piano avec accompagnement instrumental. L'ouvrage en ré mineur fut aussi publié sous la forme de quintette pour piano, et c'est l'édition de Liszt de la partie pour piano pour les deux instrumentations qui mena à la version que nous avons enregistrée. En fait, cette transcription pour piano et la partie pour piano de l'ouvrage de musique de chambre sont édités comme un seul ouvrage, avec un ensemble impressionnant de passages imprimés en petits caractères et des douzaines de variantes alternatives pour obvier à « un accompagnement instrumental » absent, ou pour éviter les passages répétés. Donc la tâche de Liszt en transcrivant cet ouvrage fut bien différente de celle de la transcription du Septuor de Beethoven. Mais c'est manifestement une version mesure pour mesure de l'ouvrage de Hummel, qui repose entièrement sur la partie du piano originale. Dans les mains de Liszt, l'Allegro initial semble être le plus bel allegro de sonate que Hummel n'arriva jamais à écrire lui-même, et le génie technique de Liszt complémente celui de Hummel. Et, comme la vitesse de Mendelssohn, les marques de métronome de Hummel tout au long de l'ouvrage ne font aucune

concession à un manque d'agilité. On ne peut que se demander avec quelque perplexité à quoi pensait Hummel quand il inscrivit le mot « menuetto » dans le titre du second mouvement. Sa partie pour piano est tout bonds et ornements, à une allure furieuse, et l'adroite adjonction par Liszt de parties instrumentales, qui dans ce mouvement semblent être indépendantes les unes des autres, en fait un véritable test de notre connaissance géographique du clavier. Même l'Alternativo a des tours logistiques. Les variations ont certainement pour modèle celles du Septuor de Beethoven – les similarités des thèmes et de la figuration sont troublantes – et Liszt peut réorganiser la texture, en ramenant en une ligne unique de nombreux passages où l'écriture originale pour les mains est séparée par une octave, et en attribuant les six autres parties aux autres autres doigts. Le finale, que l'on entend généralement bien plus lentement qu'à la vitesse de 108 rondes à la minute souhaitée par Hummel, combine des éléments de marche rapide et de *moto perpetuo* en triolets dans une bousculade impétueuse impitoyable, avec des épisodes de fugue, que seul entrave le délicieux lyricisme du second thème avant d'être lui-même immédiatement emporté et absorbé dans le flot rapide. Liszt fait de son mieux pour ne rien omettre, mais il en résulte une telle difficulté d'exécution que ce splendide ouvrage n'a jamais obtenu la popularité qu'il mérite.

LESLIE HOWARD © 1993

Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérior est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Liszt *Beethoven- und Hummel-Septette*

und Transkriptionen nach Chorwerken von Mozart, Verdi, Rossini, Goldschmidt, Mendelssohn und Weber

MIT DIESER ZUSAMMENSTELLUNG Lisztscher Transkriptionen sind 35 CDs der vorliegenden Serie fertiggestellt. Dieses Repertoire der kundigen Bearbeitungen der Musik anderer Komponisten deckt drei unterschiedliche Betätigungsfelder von Liszt ab: Klavierauszüge nach großangelegten Kammermusikwerken, Transkriptionen von geistlichen Chorwerken und vereinzelt Bearbeitungen weltlicher Chorstücke (in der letztgenannten Gruppe nicht enthalten ist Schuberts *Gondelfahrer* – das Stück wird zusammen mit Liszts anderen Schubert-Transkriptionen im späteren Verlauf der Serie erscheinen).

Die Transkription des populären Septetts von **Beethoven** ist vom Charakter her Liszts Transkriptionen von Beethovens Sinfonien zuzuordnen. Als er seine *Partition de piano* des Septetts erstellte, hatte Liszt bereits (in erster Fassung) Beethovens Sinfonien Nr. 5, 6 und 7 für Soloklavier bearbeitet. Sein Ziel beim Septett, auch wenn es in diesem Fall mit einer Absichtserklärung in Form eines Vorworts offiziell erklärt wird, ist offensichtlich das gleiche: Beethovens Vorlage getreulich so wiederzugeben, daß die Klangfarben des Klaviers die Funktion erfüllen, den ursprünglichen Geist des Instrumentalklangs zu vermitteln. Beethovens Werk, einer seiner ersten großen kommerziellen Erfolge, entstammt den gleichen Zeitraum wie seine 1. Sinfonie und ist über weite Strecken orchestermäßig ausgeführt. Die Originalbesetzung (Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Bratsche, Cello und Kontrabaß) läßt ein Gemisch von Strukturen zu, darunter auch konzertante Passagen für die Violine und eine ganze Reihe heraus-

gehobener Instrumentalsoli, bei denen die übrigen Instrumente als Begleitensemble dienen. Liszt geht so heran, daß er von der gewichtigen Orchestereinführung bis hin zu den feinsinnig launigen Soli im Variationsatz alles erfaßt. Wie um die Ernsthaftigkeit der Eröffnung zu betonen, setzt Liszt den ganzen ersten Akkord eine Oktave tiefer an, und er läßt Beethovens wiederholte Akkorde vor dem Allegro mit Hilfe eines Arpeggios ansteigen, bis sie beim überleitenden Akkord einen wärmeren Klang erreicht haben. Typisch für sein Bestreben, pianistisch Sinnvolles zu gestalten, ohne der Vorlage Gewalt anzutun, ist seine Umkehrung der Begleitfigur der Bratsche zu Beginn des Allegros; Terzen werden durch Sexten ersetzt, jedoch wird durchweg mit äußerster Sorgfalt darauf geachtet, daß soviele Originallinien wie möglich erhalten bleiben, wie üblich unter Mißachtung des pianistischen Schwierigkeitsgrades, der sich daraus ergibt. Wie bei den Transkriptionen der Sinfonien kennzeichnet Liszt für all jene, die Zugang zu Beethovens Partitur haben könnten, sämtliche wichtigen Einsätze mit ihrer Originalinstrumentierung. So ist das erste Thema des langsamen Satzes – das dem Menuett der Klaviersonate Op 31 Nr 3 auf unheimliche Weise ähnelt – mit der Anmerkung versehen, daß es für Klarinette geschrieben sei. Der dritte Satz ist bekanntlich aus dem Menuett der frühen Klaviersonate Op. 49 Nr. 2 hervorgegangen, auch wenn der Rhythmus kantiger geworden ist. Thema und Variationen (insgesamt fünf, dazu eine Coda) erweisen sich als erstaunlich pianistisch, und man kann den Rückgriff auf Liszts vereinfachte Alternativpassagen vermeiden. Das gleiche läßt sich vom Scherzo nicht behaupten, in

dem Liszts Umsetzung der unablässig wiederholten Noten der Violine das Stück zur Etüde geraten läßt. (Bei zwei falschen Noten im Baß auf halbem Weg durch das Trio handelt es sich wohl um Schreibfehler und sie wurden so korrigiert, daß sie mit Beethovens Vorlage übereinstimmen.) Für die Violinkadenz im Finale gibt Liszt zwei Versionen an, doch da sich die zweite eng an den einstimmigen Violinpart hält und die Hauptvariante mit ihren Kaskaden einfach umgekehrter Dreiklänge einfallsreicher gestaltet ist, fällt die Wahl nicht schwer.

Das **Requiem** hat vermutlich ebenso sehr wegen seiner Rolle als Vorbote von Mozarts Tod wie wegen seines intrinsischen Wertes als Mozarts letztes unvollendetes Meisterwerk zahlreiche Komponisten des 19. Jahrhunderts beschäftigt, und sein Einfluß auf die vielen großartigen Requiem-Vertonungen von Cherubini über Berlioz, Liszt, Verdi, Dvořák und Fauré bis hin zu Werken aus neuerer Zeit ist unschätzbar. Liszt beschränkt sich darauf, die letzten beiden Abschnitte der Sequenz sehr sauber zu übertragen: das eindrucksvolle *Confutatis* und das *Lacrimosa*, dessen Text darauf hindeutet, daß Mozart nur die ersten acht Takte skizziert hatte und daß Süßmayr es nach Mozarts Tod vollendet hat. (Sollte Süßmayr tatsächlich den Rest geschrieben haben, dann hat er Musik von andernorts unerreichter Qualität geschaffen, und es stellt sich die Frage, was er, Mozart und andere wirklich an Mozarts Totenbet gesungen haben, als nach Angabe der Biographen das *Lacrimosa* gesungen wurde.) Die zweite kurze Mozart-Transkription ist um eine Ecke mit der Originalmotette **Ave verum corpus** verwandt – die auch dem letzten Jahr von Mozarts Leben

entstammt. Liszt hatte sie bereits in ein *A la chapelle Sixtine* betiteltes Werk für Klavier, Klavier zu vier Händen, Orgel beziehungsweise Orchester aufgenommen, und die vorliegende Fassung fügt einem Auszug aus diesem Werk lediglich eine Kadenz hinzu. (Daneben hat Liszt eine getreuerer Bearbeitung von Mozarts Motette vorgenommen – S674a für Orgel.)

Wir wissen, daß Verdi Liszt als Orchesterkomponist sehr geschätzt hat; über seine Meinung zu Liszts **Verdi-Transkriptionen** ist dagegen kaum etwas bekannt. Auf jeden Fall hatte Liszt dazu die Genehmigung von Verdis Verlag, und Ricordi war sehr stolz, die Stücke mit den Namen beider Komponisten in Zierlettern auf dem Titelblatt herausgeben zu können. Liszts sehr persönliche Ansichten über Verdi, die besonders in den letzten Transkriptionen – *Aida*, Requiem, *Boccanegra* – zutage treten, aber auch schon in den früheren erkennbar waren, verleiteten ihn oft dazu, Verdis Melodien abzuändern und ihnen wie im diesem Fall eine ganz andere, noch intimere musikalische Form zu geben. (Das vorliegende Stück ist eines von mehreren, die Liszt für Ricordi geschaffen hat; es ist mit Alternativpassagen zur Aufführung auf einem Klavier versehen, das die mechanische Wiederholung gehaltener Noten und Akkorde erlaubt. Leider ist offenbar keine dieser Kuriositäten mehr in spielbarem Zustand, sonst könnte man die aufregende Idee einmal probeweise in die Tat umsetzen.)

Im Gegensatz dazu halten sich die beiden **Rossini-Transkriptionen** sehr eng an die Vorlage: Das *Cujus animam* begeisterte Liszt derart, daß er es außerdem für Gesang und Orgel sowie für Posaune und Orgel

arrangierte. Die Originalarie war, dem einen oder anderen humorlosen Kritiker zum Trotz, der Rossinis Umgang mit sakralen Texten mißbilligte, schon immer populär. *La charité* ist zumindest als sakrales Chorwerk weniger bekannt; wenn uns dieses Werk dennoch vertraut vorkommt, liegt das an einer Version, die das gleiche Material in erheblich schnellerem Tempo (in Form einer Tarantella) darbringt, und insbesondere an Benjamin Britten's Orchesterfassung als Finale seiner *Soirées musicales*.

Die Musik des Wiener Komponisten **Adalbert von Goldschmidt** (1848–1906) ist fast ganz in Vergessenheit geraten; zu seiner Zeit wurde er dagegen respektiert als wohlhabender Amateur, dessen Betätigung als Mäzen im Wiener Musikleben manch einem anderen Musiker geholfen hat. Er hing begeistert der neuen Musik der Weimarer Schule an, und sein einst berühmtes Oratorium *Die sieben Todsünden*, das 1876 herauskam (kurz vor der Uraufführung des „Rings“, mit dem Goldschmidt gewiß vertraut war), weist viele Stilmerkmale Liszts und des späten Wagner auf. Der Kritiker Hanslick verabscheute es, was man im Lichte seiner Einstellung zu Goldschmidt's Idolen als Kompliment auffassen darf. Allerdings ist anzumerken, daß Goldschmidt's Stil hin und wieder den Amateur erkennen läßt und daß Liszts Transkription nichts unversucht läßt, das Niveau der Vorlage zu heben – typisch großzügige Hilfestellung für einen jüngeren Komponisten. Die Liebesszene erinnert oft an *Tristan*, während Fortunas Kugel dem Walkürenritt nahe verwandt zu sein scheint. Das unversöhnliche Ende, das auf einen bequemen Abschluß in C-Dur zugunsten oktavischer Cis-Klänge verzichtet, stammt von Liszt.

Es gibt eine Unzahl romantischer Stücke für Männerchor, die heutzutage kaum noch aufgeführt

werden, da sie seit langem aus der Mode sind. Viele schöne Kompositionen von Schubert, Weber, Mendelssohn, Liszt, Richard Strauss und vielen anderen sind nur noch unter einer dicken Staubschicht in Bibliotheken zu finden. Mendelssohns sechs Männerchöre *a capella* Op. 50 enthalten Musik, die mindestens so kunstvoll ist wie die seiner Lieder. Liszt faßt zwei davon zu einem Stück zusammen: Die **Wasserfahrt** ist empfindsam und abwechslungsreich und mit einer modulierenden Coda gesegnet, die in **Der Jäger Abschied** überleitet – ein ursprünglich von Blechbläsern begleitetes Werk – das in gebührend mitreißendem Stil abgehandelt wird.

Webers schlichtes und ergreifendes **Schlummerlied** dient als Basis für eine Folge überaus zartfühlender Variationen. Es ist seltsam, daß Liszt so wenige Variationsfolgen geschrieben hat, da ihm doch das Metier der Variationsform derart geläufig war, und ähnlich erstaunlich ist, daß er, wenn er wie hier tatsächlich eine Folge von Variationen schreibt, davon absieht, sie auch so zu nennen. Viele seiner Transkriptionen, vor allem von Liedern, sind echte Variationsfolgen, und wenn sie als solche veröffentlicht worden wären, hätten sich die abfälligen Äußerungen, die sich lange Zeit gegen Transkriptionen aller Art richteten, möglicherweise vermeiden lassen. Die Transkription von **Leyer und Schwert** gehört einer anderen Gattung an: Liszt nimmt sich drei der sechs unbegleiteten Chöre von Weber vor und macht daraus eine Tondichtung im Kleinformat. Im neuen Gewand wird die **Herode** überragend heroisch in einem Stil, der manchmal sogar an Chopin gemahnt. Die Verzierung am Ende der Introduction jedenfalls hat unbestreitbare Anklänge an Chopins Polonaise in fis-Moll. Liszt führt alle Ideen Webers weiter aus und verknüpft die Chorpässagen zu

einem überzeugenden Triptychon: das *Schwerlied* ist von Liszt mit zusätzlicher rhythmisch punktierter Begleitung versehen worden, das *Gebet* vor der Schlacht wird leidenschaftlich arpeggiert, und *Lützows wilde Jagd* wäre ein aussichtsreicher Kandidat für erneute Berücksichtigung im Konzertsaal.

Hummels berühmte Septette (das vorliegende und das „Septett Militaire“) sind, ohne respektlos sein zu wollen, Klavierstücke mit Instrumentalbegleitung. Das Werk in d-Moll ist außerdem als Klavierquintett herausgekommen, und die hier eingespielte Version geht auf Liszts Bearbeitung der Klavierparts beider Fassungen zurück. Der offizielle Klavierauszug und der Klavierpart des Kammermusikwerks sind nämlich in einem abgedruckt, mit einer verwirrenden Anzahl kleingedruckter Passagen und Dutzenden von alternativen Lesarten für den Fall, daß es an Begleitinstrumenten mangelt oder einzelne Abschnitte wiederholt werden sollen. Liszts Aufgabe beim Transkribieren dieses Werks hatte somit eine ganz andere Größenordnung als jene, die sich im Falle von Beethovens Septett gestellt hatte. Dennoch haben wir es eindeutig mit einer Takt für Takt genauen Übertragung von Hummels Werk zu tun, dessen Gesamtgrundlage Hummels Klavierpart bildet. Das einleitende Allegro klingt in Liszts Händen wie ein wunderschönes Sonatentallegro, das Hummel selbst so nie geschrieben hat, und Liszts technische Zauberei ergänzt die von Hummel. Wie Mendelssohns Leichtfüßigkeit lassen auch Hummels Metronomangaben durchweg keinen Mangel an Agilität aufkommen. Was Hummel damit im

Sinn hatte, daß er das Wort „Menuett“ in den Titel des zweiten Satzes aufnahm, darüber lassen sich nur wenig schmeichelhafte Vermutungen anstellen. Sein Klavierpart bewältigt in furiosem Tempo alle Sprünge und Verzierungen, und Liszts geschickte Beifügung der Instrumentalparts, die in diesem Satz ein Eigenleben führen, macht die Passage zur echten Prüfung dafür, wie gut man sich auf der Tastatur auskennt. Selbst die Alternative arbeitet mit logistischen Tricks. Die Variationen sind mit Sicherheit am Vorbild derer des Beethoven-Septetts orientiert – die Ähnlichkeit der Themen und der Figuration ist geradezu unheimlich – und es gelingt Liszt, die Struktur neu zu ordnen, indem er dort, wo Hummel die Hände im Oktavabstand spielen läßt, eine einzelne Linie schafft und die übrigen sechs Parts auf die freigewordenen Finger verteilt. Das Finale, das gegenüber Hummels Wunschtempo von 108 ganzen Noten meist wesentlich verlangsamt dargeboten wird, verbindet Elemente eines schnellen Marschs und eines *Moto perpetuo* im Dreiertakt zu einem nachgerade erbarmungslos überstürzten Raserei samt fugalen Einschüben; aufgehalten wird sie nur durch das herrlich lyrische zweite Thema, das aber selbst gleich in den rasenden Verlauf eingereiht wird. Liszt gibt sich jede erdenkliche Mühe, nichts auszulassen, doch weil es aus eben diesem Grund eine spieltechnische Zumutung für den Interpreten ist, konnte dieses prachtvolle Werk nie den Popularitätsgrad erreichen, den es verdient.

LESLIE HOWARD © 1993

Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Leslie Howard

Embracing repertoire from the earliest piano music to the music of our time, British/Australian pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world with many distinguished conductors. He has travelled extensively throughout the world with recital programmes renowned for their communication of his personal joy in musical discovery and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. In 1985 he embarked upon the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt – a project completed on 95 discs on Hyperion. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be over-emphasized: it encompasses world première recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt's lifetime, and Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions.

Leslie Howard is currently the President of the British Liszt Society, and holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music.

Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He conducted the first performance of his recent composition *Meditation with Marimbas* at the Zimbabwe National Music Camp, which he directed in 1998. Leslie Howard is also a regular writer and broadcaster on radio and television.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) "for service to the arts as musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians".

Leslie Howard's recording of the complete piano music of Liszt covers 95 discs in 57 volumes, each of which is devoted to a particular theme or category. A full catalogue of Liszt's piano works, with a detailed list of the contents of each volume in this series, is available separately from Hyperion. A summary of the volumes is included opposite.

In addition to the 57 volumes of the original series, two supplementary volumes have now been issued. These contain works discovered since the series was officially concluded and are available as CDA67346 and CDA67455.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 24

Beethoven and Hummel Septets

and transcriptions of choral works by

MOZART, VERDI, ROSSINI, GOLDSCHMIDT, MENDELSSOHN AND WEBER

COMPACT DISC 1	74'07	COMPACT DISC 2	74'23
Beethovens Septett Op 20 Grand Septuor in E flat major (1799–1800), S465 (1841)	[42'17]	Liebesszene und Fortunas Kugel aus 'Die sieben Todsünden' (Adalbert von Goldschmidt, 1876) – Phantasiestück, S490 (1880)	[11'10]
1 Adagio – Allegro con brio	[10'37]	1 Liebesszene	[7'15]
2 Adagio cantabile	[9'09]	2 Fortunas Kugel	[3'54]
3 Tempo di menuetto	[3'09]	Wasserfahrt und der Jäger Abschied (Mendelssohn, Opp 50/4 & 2, c1839/40), S548 (1848)	
4 Andante con variazioni	[7'54]	3 Wasserfahrt	[3'36]
5 Scherzo: Allegro molto e vivace – Trio – Scherzo da capo	[3'36]	4 Der Jäger Abschied	[4'57]
6 Andante con moto alla marcia — Presto	[7'49]	5 Schlummerlied mit Arabesken (Weber, J285, 1822), S454 (1848)	[7'40]
Zwei Transcriptionen aus Mozarts Requiem K626 (1791), S550 (publ 1865)		Leyer und Schwert – Heroide (Weber, J169/173/168, 1814), S452 (1846/7)	
7 Confutatis maledictis	[2'59]	6 [Introduction]	[0'32]
8 Lacrimosa	[3'44]	7 Schwertlied	[2'11]
9 Ave verum corpus de Mozart K618 (1791), S461a (c1861)	[2'49]	8 Gebet (vor der Schlacht)	[4'01]
10 Agnus Dei della Messa da Requiem di Giuseppe Verdi (1873), S437 (1877)	[5'45]	9 Lützows wilde Jagd	[2'28]
Deux Transcriptions d'après Rossini S553 (1847)		Grosses Septett (No 1 in D minor) Op 74 von J N Hummel (c1816), S493 (1848)	[37'37]
11 Air du Stabat Mater	[6'08]	10 Allegro con spirito	[14'43]
(No 2: Cujus animam, 1832, rev 1841)		11 Menuetto o Scherzo: Allegro – Alternativo	[5'32]
12 La Charité	[10'00]	12 Andante con Variazioni	[9'06]
(Trois chœurs religieux, No 3, 1844)		13 Finale: Vivace	[8'09]

LESLIE HOWARD piano

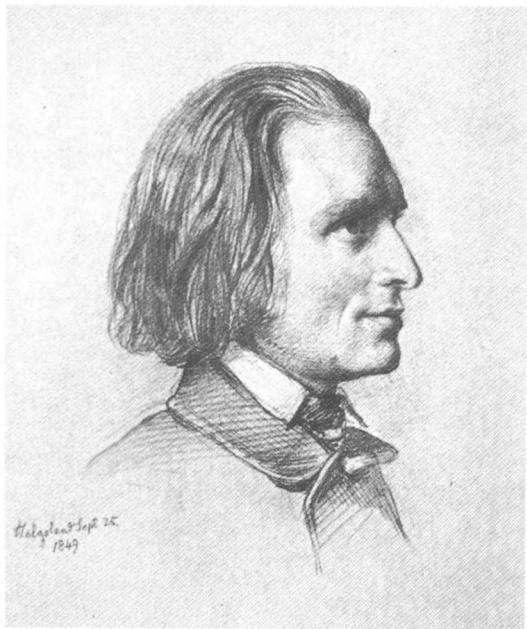
The background is a painting of a landscape. In the foreground, a stone bridge with several arches spans across a river. The trees are rendered in shades of brown and orange, suggesting autumn. A bright light source, possibly the sun or moon, is visible in the upper right, casting a beam of light across the sky. The overall color palette is warm and monochromatic, dominated by browns, oranges, and yellows.

Liszt
Bunte Reihe, S484
after Ferdinand David
LESLIE HOWARD

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.



LISZT

From Bach to Shostakovich, from Chopin to Rachmaninov, we are very familiar with sets of pieces which traverse the 24 major and minor keys. But almost without exception they are composed for keyboard instruments, and it is specifically the piano literature which takes the ability to read and play in any key for granted. Most string players recoil with discomfiture at the very notion of anything complicated in the keys where the open strings are not readily involved, and it is no accident that no-one seems to have composed a fiddle concerto in G sharp minor. So Ferdinand David was pushing the boundaries of normal practice, as well as his luck, by writing *Bunte Reihe* (literally 'Varied Series') through all the keys. Liszt spotted the work at once and was much taken with it, recommending it to the French publisher Léon Escudier "both from the point of view of art, and of a profitable, and perhaps even popular, success." (letter from Weimar, 4 February 1851). Although violinists have seldom taken up the work, either as a source of encore pieces or for teaching purposes, several of the movements enjoyed a brief period of popularity in Liszt's arrangement for piano, where the string players' key problem no longer applies.

Of the life and work of Ferdinand David (1810-1873) little survives outside the realms of scholarship: his many original works are all but forgotten; his didactic works are still known to some violinists; his editions of old masters are long gone; his editions of classical sonatas may turn up occasionally. His friendship with Mendelssohn, however, led to the things for which his name cannot be forgotten: he assisted with the preparation of the violin part in Mendelssohn's E minor Concerto, played the première and received the dedication of that work for his pains. He secured, with Mendelssohn's recommendation, the leadership of the Leipzig Gewandhaus Orchestra and was appointed principal violin professor at the new Leipzig Conservatorium. Among his many students Joachim and Svendsen stand out. He counted Schumann and Liszt among his friends, and he and Liszt corresponded and collaborated musically for many years. Heifetz eventually inherited, and recorded with, David's Guarneri del Gesù violin.

David's works may fall short of the level of that of the two famous contemporaries whom he most resembles, Mendelssohn and Schumann, and the new directions of Berlioz, Liszt and Wagner were not for him. But, if *Bunte Reihe* is typical of him then there is much to admire in a quiet way. The language is neat and accomplished, and the characterisations are deftly limned. The whole set lies somewhere in the same realm as Mendelssohn's *Songs without Words* and Schumann's *Kinderszenen*, with the same degree of sentimentality and nostalgia of the former, and the heartfelt simplicity of the latter. Most of the pieces speak for themselves, but the transfer of violin technique to the piano produces a number of interesting, not to say hair-raising, problems: repeated notes are always easier with a bow, and, conversely, multiple-stopped chords don't provide much of a challenge as far as intonation is concerned at the keyboard, temperament notwithstanding. Liszt has managed to put the original violin part and rather rudimentary piano accompaniment together in such a way as to obscure even a fleeting impression that the works were conceived for any medium other than solo piano. Liszt remains

absolutely faithful to David's text, allowing himself no harmonic or virtuosic elaboration. The single exception is Liszt's second version of *Ungarisch* which adopts a new tempo — 'Allegro marziale' instead of 'Allegretto moderato' — adds a new introduction and develops David's opening theme along very different lines, discarding the original middle section completely, and working up to rather a frenzied conclusion. Sadly for Ferdinand David, not just his originals but even Liszt's transcriptions have been out of print for many years, and the New Liszt Edition is some years from reprinting Liszt's versions. A pity, because there is much attractive material here which would enliven the sameness of many a deadly recital programme.



LESLIE HOWARD

British pianist Leslie Howard was born in Australia, has lived in London since 1972, and in 1991 celebrates the twenty-fifth season of an international recital, concerto and chamber music career which has taken him all over the world. With many distinctions as pianist, composer, and musicologist, Howard maintains a vast repertoire which includes over eighty concertos and specialities such as the rare Russian literature and the complete piano works of Beethoven and Liszt. His dedication to the music of Liszt has been recognised by many accolades, including the Hungarian Government's Ferenc Liszt Medal of Honour. Leslie Howard succeeded the late Louis Kentner as President of the British Liszt Society where, in conjunction with the present series of recordings, he has devoted much effort to the dissemination of Liszt's music, and to the elimination of the discrimination born of ignorance that has often been raised against the Hungarian master.

Leslie Howard's most important recording achievement is the continuing series of the complete piano music of Liszt for Hyperion, listed below. In Budapest, in 1989, he was awarded the Grand Prix du Disque of the Hungarian Liszt Society for his recording of the Ballades, Legends and Polonaises (Volume 2), and Volumes 5 and 6 were similarly honoured in 1991.



LESLIE HOWARD

Vol 1 – Mephisto Waltes, Valses oubliées, Valse de Bravoure, Valse-Improptu, Valse Mélancolique etc
Compact Disc CDA66201 Cassette KA66201

Vol 2 – Ballades, Legends, Polonaises, Berceuse, Improptu, Klavierstück in A flat
Compact Disc CDA66301 Cassette KA66301 LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1989

Vol 3 – ‘B-A-C-H’ Fantasia and Fugue, Variations, ‘Weinen Klagen’ and Trois Odes Funébres, Grosses Konzertsolo
Compact Disc CDA66302 Cassette KA66302

Vol 4 – Transcendental Studies, Adagio in C; Mariotte; Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand
Compact Disc CDA66357 Cassette KA66357

Vol 5 – Saint-Saëns, Chopin and Berlioz Transcriptions
Compact Disc CDA66346 LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1989

Vol 6 – Liszt at the Opera: 1 – Operatic Fantasies, Paraphrases and Transcriptions from Weber, Handel, Mozart, Verdi, Glinka, Tchaikovsky, Berlioz, Gounod, Donizetti, Wagner, Meyerbeer, Bellini, Auber
2 Compact Discs CDA66371/2 LISZT ACADEMY GRAND PRIX, BUDAPEST, 1989

Vol 7 – Harmonies Poétiques et Religieuses and other music inspired by sacred texts
2 Compacts Discs CDA66421/2

Vol 8 – Weihnachtsbaum; Via Crucis
Compact Disc CDA66388

Vol 9 – Sonata; Consolations; Elegies; Gretchen; Totentanz
Compact Disc CDA66429 Cassette KA66429

Vol 10 – Hexaméron; Un Portrait en Musique; Symphonie Fantastique
Compact Disc CDA66433

Vol 11 – The Late Pieces
Compact Disc CDA66445

Vol 12 – 3ème Année de Pèlerinage; Historical Hungarian Portraits, Five Hungarian Folksongs, Puszta Wehmuth, Ungarns Gott
Compact Disc CDA66448

Vol 13 – A La Chapelle Sixtine; Bach Transcriptions
Compact Disc CDA66438

Vol 14 – Piano Pieces from the oratorios St Elisabeth, Christus and St Stanislaus
Compact Disc CDA66466

Vol 15 – ‘Songs Without Words’: Sixty transcriptions of songs by Beethoven, Mendelssohn, Dessauer, Franz, Rubinstein, and the Schumanns
2 Compact Discs CDA66481/2

If you are interested in further information about the music of Liszt please write to the Liszt Society at 135, Stevenage Road, Fulham, London, SW6 6PB.

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, and we will be pleased to send you one free of charge.

Liszt

MUSIQUE COMPLETE POUR PIANO SOLO – 16

Bunte Reihe

par FERDINAND DAVID

Transcriptions pour piano de 24 morceaux de genre pour violon et piano passant par toutes les clefs, et une fantaisie sur le No 19: Ungarisch

De Bach à Chostakovitch, de Chopin à Rachmaninov, il ne manque pas de séries de morceaux qui passent par les 24 clefs majeures et mineures. Mais, presque sans exception, elles sont composées pour des instruments à clavier et c'est surtout la littérature du piano qui demande tout naturellement à ses exécutants de déchiffrer et jouer dans n'importe quelle clef. La plupart des musiciens utilisant des instruments à cordes ont un sursaut d'horreur à l'idée de tonalités compliquées où ne figure aucune corde à vide et ce n'est pas un hasard si personne n'a composé un concerto pour violon en Sol dièse mineur. Ferdinand David a donc repoussé les frontières de l'habitude et pris des risques en écrivant *Bunte Reihe* (littéralement: 'Série variée') qui passe par toutes les clefs. Liszt avait immédiatement remarqué cette oeuvre qui lui plut beaucoup et il la recommanda à l'éditeur français Léon Escudier "aussi bien du point de vue artistique que pour en retirer un succès rémunérateur et peut-être même populaire" (lettre de Weimar, le 4 février 1851). Les violonistes ont rarement adopté cette oeuvre, comme source de morceaux à jouer en bis, ou pour enseigner, mais plusieurs des mouvements connurent une courte période de popularité grâce aux arrangements pour piano de Liszt, dans lesquels les problèmes redoutés par les exécutants sur instruments à cordes ne se posent pas.

La vie et l'oeuvre de Ferdinand David (1810-1873) ont laissé peu de traces en dehors du domaine des spécialistes: ses nombreuses oeuvres originales sont plus ou moins oubliées; ses oeuvres didactiques sont encore connues de quelques violonistes; ses éditions des vieux maîtres ont disparu depuis longtemps; ses éditions des sonates classiques sont redécouvertes de temps en temps. Mais son amitié avec Mendelssohn eut des résultats qui nous empêchent d'oublier son nom: il aida à la préparation de la partie de violon du Concerto en Mi mineur de Mendelssohn, le joua en première audition et fut récompensé par la dédicace de l'oeuvre. Il obtint, sur la recommandation de Mendelssohn, la place de premier violon de l'Orchestre Gewandhaus de Leipzig et fut nommé professeur principal de violon au nouveau Conservatoire de Leipzig. Parmi ses nombreux disciples, les plus célèbres furent Joachim et Svendsen. Schumann et Liszt étaient ses amis; il correspondit avec Liszt et collabora à sa musique pendant de nombreuses années. C'est Heifetz qui a hérité du Guarneri del Gesù de David, qu'il a utilisé pour des enregistrements.

Les oeuvres de David n'atteignent pas le niveau de celles des deux grands contemporains auxquels il ressemble le plus, Mendelssohn et Schumann, et les voies dans lesquelles s'engageaient Berlioz, Liszt et Wagner ne lui convenaient pas. Mais si *Bunte Reihe* est une oeuvre typique de David, ses dons paisibles méritent notre admiration. Il compose dans un idiome clair et accompli, avec des caractéristiques bien dessinées. La série dans son ensemble appartient à la même catégorie que les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn et les *Kinderszenen* de Schumann, avec le même degré de sentimentalité et de nostalgie que le premier et la simplicité sincère du second. La plupart de ses morceaux n'ont pas besoin d'explications, mais le transfert de la technique de violon au piano cause quelques problèmes intéressants, et même effarants: les notes répétées sont toujours plus faciles à jouer avec un archet et, par contre, les accords de notes multiples ne présentent pas de grandes difficultés d'intonation au clavier, quel que soit le tempérament de l'exécutant. Liszt a réussi à combiner la partie de violon et l'accompagnement de piano rudimentaire de l'original de façon à ne jamais laisser soupçonner un seul instant que ces morceaux avaient été conçus pour un instrument autre que le piano solo. Liszt reste absolument fidèle au texte de David, ne se permettant aucune déviation harmonique ni complication de virtuosité. La seule exception est la seconde version d'*Ungarisch* pour laquelle Liszt adopte un nouveau tempo — 'Allegro marziale' au lieu d'*Allegretto moderato* — ajoute une nouvelle introduction et développe le premier thème de David d'une façon très différente, abandonnant complètement la section originale du milieu et nous amenant à une conclusion frénétique. Malheureusement pour Ferdinand David, non seulement ses originaux, mais même les transcriptions de Liszt, sont épuisés depuis de longues années et la nouvelle Edition de Liszt ne va pas réimprimer les versions de ce dernier avant quelques années. C'est dommage, car on y trouve beaucoup de morceaux intéressants qui varieraient la monotonie de nombreux programmes de récital.

LESLIE HOWARD
Traduction MADELEINE JAY

LESLIE HOWARD

La carrière internationale de Leslie Howard — récitals, concertos et musique de chambre — l'a mené dans le monde entier, avec un vaste répertoire qui comprend plus de quatre-vingt concertos et des spécialités comme la musique russe rarement jouée et les intégrales de l'oeuvre pour piano de Beethoven et de Liszt. Le gouvernement hongrois a reconnu son dévouement à la musique de Liszt en lui remettant le 22 octobre 1986 — date du 175^{ème} anniversaire de la naissance de Liszt, et également année du centenaire de sa mort — la médaille d'honneur Franz Liszt. A Londres en 1988, Leslie Howard a été désigné pour succéder à Louis Kentner comme président de la Société Liszt britannique, et à Budapest en 1989, la Société Liszt hongroise lui a décerné son Grand Prix du Disque pour son enregistrement des Ballades, Légendes et Polonaises.

L'entreprise la plus notable de Leslie Howard dans le domaine de l'enregistrement est la série en cours pour Hyperion de l'intégrale de l'oeuvre pour piano de Liszt.

Liszt

Klavierwerke – Teil 16
FERDINAND DAVIDS

Bunte Reihe

Transkriptionen für Klavier von 24 Charakterstücken für Violine und Klavier durch alle Tonarten und eine Fantasie über Nr. 19: Ungarisch

Von Bach bis Schostakowitsch, von Chopin bis Rachmaninow sind wir mit Zyklen, die die 24 Dur und Moll Tonarten durchqueren, gut vertraut. Aber fast ohne Ausnahme wurden sie für Tasteninstrumente komponiert, und es ist insbesondere die Klavierliteratur, die die Fähigkeit, jede Tonart zu lesen und zu spielen, als selbstverständlich hinnimmt. Die meisten Streicher weichen vor der bloßen Idee möglicher Komplikationen in den Tonarten, wo die offenen Saiten nicht ohne weiteres anzustreichen sind, verunsichert zurück, und es ist kein Zufall, daß scheinbar niemand ein Geigenkonzert in gis-Moll geschrieben hat. Ferdinand David ging daher bis an die Grenzen des Üblichen und vielleicht darüber hinaus, als er die *Bunte Reihe* durch alle Tonarten schrieb. Liszt entdeckte das Werk sofort und er fand großen Gefallen daran. Er empfahl es dem französischen Herausgeber Léon Escudier "sowohl vom Gesichtspunkt der Kunst als auch eines einträglichen und vielleicht sogar populären Erfolgs her"(Brief aus Weimar, 4. Februar 1851). Obwohl Violinisten sich selten mit dem Werk befaßt haben, weder als Quelle für Zugabestücke noch zu Lehrzwecken, waren einige der Sätze in Liszts Arrangement für Klavier, wo das Problem der Streicher mit Hinsicht auf Tonarten nicht mehr zutreffend ist, über eine kurze Zeitspanne hinweg beliebt.

Vom Leben und Werk Ferdinand Davids (1810-1873) besteht außerhalb des Bereichs der Musikwissenschaft nicht mehr viel. Seine vielen eigenen Werke sind fast ganz in Vergessenheit geraten, seine didaktischen Werke sind einigen Violinisten noch bekannt, seine Ausgaben alter Meister sind lange verschwunden, wogegen seine Ausgaben von klassischen Sonaten noch ab und zu auftauchen. Seine Freundschaft mit Mendelssohn führte jedoch zu denjenigen Dingen, derentwegen sein Name nicht vergessen werden kann. Er half bei der Vorbereitung der Violinpartie des e-Moll Konzerts von Mendelssohn, er spielte es bei der Premiere und die Widmung dieses Werks galt ihm, als Anerkennung für seine Arbeit. Durch Mendelssohns Empfehlung erhielt er die Leitung des Gewandhaus Orchesters Leipzig und wurde zum leitenden Professor für Violine am neuen Leipziger Konservatorium ernannt. Unter seinen vielen Schülern ragen Joachim und Svendsen heraus. Er zählte Schumann und Liszt zu seinen Freunden und er korrespondierte und kollaborierte musikalisch lange Jahre mit Liszt. Heifetz

hat schließlich die Guarneri del Gesù Violine Davids geerbt und mit ihr Aufnahmen gemacht.

Die Arbeit Davids mag nicht auf der gleichen Stufe stehen, wie die seiner zwei berühmten Zeitgenossen, Mendelssohn und Schumann, denen er am ähnlichsten ist, und die neuen Richtungen von Berlioz, Liszt und Wagner waren nicht seine Sache. Wenn die *Bunte Reihe* aber für ihn typisch ist, dann gibt es in stiller Weise viel zu bewundern. Der Stil ist gewandt und kultiviert, und die Charakterisierungen sind geschickt veranschaulicht. Der ganze Zyklus hegt ungefähr im gleichen Bereich wie Mendelssohns *Lieder ohne Worte* und Schumanns *Kinderszenen*, mit dem Grad von Sentimentalität und Nostalgie des ersteren und der aufrichtigen Schlichtheit des letzteren. Die größte Anzahl der Stücke sprechen für sich selbst, aber die Übertragung der Violintechnik zum Klavier verursacht eine Menge interessanter, nicht zu sagen haarsträubender Probleme. Wiederholte Noten sind immer leichter mit dem Bogen, und umgekehrt stellen repetiert angeschlagene Akkorde bei der Klaviatur keine ernstlichen Probleme mit Hinsicht auf die Intonation dar, ungeachtet des Temperaments. Es ist Liszt gelungen, die ursprüngliche Violinpartie und die ziemlich elementare Klavierbegleitung derartig zusammenzustellen, daß auch nicht der geringste Zweifel aufkommen könnte, die Werke hätten für irgendein anderes Medium als Soloklavier bestimmt sein können. Liszt bleibt Davids Text völlig treu und erlaubt sich keinerlei harmonische oder virtuossische Ausfeilung. Die einzige Ausnahme ist Liszts zweite Fassung des Stücks *Ungarisch*, die ein neues Tempo anschlügt — ‘*Allegro marziale*’ an Stelle von ‘*Allegretto moderato*’ — eine neue Einleitung hinzufügt und Davids einleitendes Thema auf eine ganz andere Art und Weise entwickelt, die den ursprünglichen Mittelteil völlig fallen läßt und sich zu einem recht wilden Schluß steigert. Bedauerlicherweise für Ferdinand David, sind nicht nur seine Originale sondern selbst Liszts Transkriptionen seit Jahren nicht mehr im Druck erhältlich gewesen, und es wird noch einige Jahre dauern, bis eine Neuauflage von Liszts Fassungen in der Neuen Liszt Ausgabe erscheint. Es ist schade, denn hier ist viel attraktives Material vorhanden, welches die Eintönigkeit vieler tödlicher Konzertprogramme beleben würde.

LESLIE HOWARD
Übersetzung ISOLDE HEDEGAARD

LESLIE HOWARD

Leslie Howards internationale Solo-, Konzert- und Kammermusikkarriere hat ihn in alle Welt geführt, mit einem umfangreichen Repertoire von über 80 Konzerten und Spezialitäten, darunter selten gespielte russische Werke sowie das vollständige Klavierwerk von Beethoven und Liszt. Sein Engagement für die Musik von Liszt wurde am 22. Oktober 1986 — Liszts 175. Geburtstag, der in sein hundertstes Todesjahr fiel — von der ungarischen Regierung mit der Verleihung der Ferenc-Liszt-Ehrenmedaille gewürdigt. 1988 wurde Leslie Howard in London als Nachfolger des verstorbenen Louis Kentner zum Präsidenten der British Liszt Society ernannt, und 1989 wurde Howard für seine Aufnahme der Balladen, Legenden und Polonaisen in Budapest der Grand Prix du Disque der Ungarischen Liszt-Gesellschaft verliehen.

Leslie Howards bedeutendste Leistung im Aufnahmebereich ist die fortlaufende Serie für Hyperion mit dem vollständigen Klavierwerk Liszts.

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der Serien 'Hyperion' und 'Helios'. Bitte schreiben Sie an Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog.

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – VOLUME 16

Bunte Reihe

S484 (1850)

Piano transcriptions of Ferdinand David's *Bunte Reihe* ('A Miscellany'), op 30.
24 character pieces for violin and piano through all the keys

1	No 1	Scherzo	C major	[1'53]
2	No 2	Erinnerung	C minor	[3'22]
3	No 3	Mazurka	D flat major	[1'52]
4	No 4	Tanz	C sharp minor	[1'56]
5	No 5	Kinderlied	D major	[1'53]
6	No 6	Capriccio	D minor	[2'05]
7	No 7	Bolero	E flat major	[3'25]
8	No 8	Elegie	E flat minor	[3'04]
9	No 9	Marsch	E major	[2'54]
10	No 10	Toccata	E minor	[3'09]
11	No 11	Gondellied	F major	[4'03]
12	No 12	Im Sturm	F minor	[2'37]
13	No 13	Romanze	F sharp major	[2'05]
14	No 14	Allegro agitato	F sharp minor	[1'23]
15	No 15	Menuetto	G major	[3'54]
16	No 16	Étude	G minor	[3'45]
17	No 17	Intermezzo	A flat major	[2'20]
18	No 18	Serenade	G sharp minor	[4'38]
19	No 19	Ungarisch	A major	[4'19]
20	No 20	Tarantelle	A minor	[3'09]
21	No 21	Impromptu	B flat major	[1'45]
22	No 22	In russischer Weise	B flat minor	[3'50]
23	No 23	Lied	B major	[2'27]
24	No 24	Capriccio	B minor	[2'05]
25	No 19bis	Ungarisch (Liszt's fantasy on the theme of No 19)		[4'44]

LESLIE HOWARD piano



Liszt
Tanzmomente
and other rare German transcriptions
LESLIE HOWARD

hyperion

LISZT'S SHEER INDUSTRY IS ONE of his most daunting characteristics; his enthusiasm, indeed his voracious appetite, for music of all sorts and conditions—whether as composer, conductor, pianist, teacher or transcriber—remains unparalleled. Even in an age of musical rediscovery of many a recondite composer, the works of the present gathering of minor nineteenth-century Germans and Austrians remain quite untrammelled, but Liszt, partly out of friendship for his colleagues, and certainly with the desire to help proselytize their work, did his best, by linking his name with theirs, to raise public awareness of their music. As ever, Liszt did none of this work for his own personal gain, even at such times in his later years when his assets became much reduced.

Johann Ritter von Herbeck (1831–1877) was an important figure in the Viennese musical life of the day, with a zeal for the new music of Liszt, Wagner and Bruckner, as well as for the rehabilitation of the unknown Schubert. Liszt's dealings with him relate particularly to Herbeck's position as choirmaster of the Männergesangsverein in Vienna, and Liszt's first setting of the Mass in an arrangement for men's choir and wind orchestra, prepared by Herbeck in consultation with Liszt in 1859. Herbeck's *Tanzmomente* for orchestra was published in 1868 as his Opus 14, and Liszt's piano transcription appeared the following year. The influence of Schumann is clear in the music, but there is also an obvious kinship with the dance music of the Strausses. The work consists of eight dances, mostly in waltz form, the last of which is on a much grander scale than the others. Liszt's delicate transcriptions mirror the winsome innocence of the originals. He allows himself some liberties in the fourth piece—extending many phrases to five bars from four—but the alternative version offers a more regular arrangement. But in the final piece Liszt develops the work into a

real waltz-fantasy. The whole set, like the *Bunte Reibe* of Ferdinand David (in Volume 16) deserves to be much better known.

We have already encountered the music of Eduard Lassen (1830–1904) in Liszt's arrangements of some of his incidental music (in Volume 18: 'Liszt at the Theatre'). This Belgian-trained, Danish-born composer settled in Weimar in 1857 when Liszt took on the production and performance of his first opera (*Landgraf Ludwigs Brautfahrt*, originally *Le roi Edgard*), and he remained there as Liszt's assistant and eventual successor. Nowadays only a few songs remain on the fringes of the repertoire. The works of Lassen which Liszt transcribed suggest that there may be more of his music worthy of exploration, and the song transcriptions in particular indicate an interesting musical personality. Liszt first transcribed *Löse, Himmel, meine Seele* ('Heaven, save my soul') in 1861, and captured, as did Lassen before him, the most palatable aspects of this rather hot-house poem (by Peter Cornelius)—a prayer for love and for understanding of the world's joys and for deliverance from being turned to dust. (Incidentally, it is this version which currently is in print in Peters Edition, despite their inaccurate dating and presumption that it is the later version.) In the later version Liszt extended the introduction and replaced the music of the final verse and climax for publication in 1872 alongside the newly-transcribed *Ich weil' in tiefer Einsamkeit* ('I remained in deep loneliness')—another much-dated poem: the poet sings of his love to a portrait of his beloved recollecting happiness amidst present loneliness. The setting moves with magisterial restraint, and the change to the major key in accordance with the poem's reminiscences is memorable. Liszt's transcription exists in two manuscripts which exemplify clearly his care in making such arrangements: the earlier has many corrections, and a paste-over where Liszt's happy second

thought was to extend three bars in the last verse from $\frac{4}{4}$ into $\frac{3}{4}$ time. Although this MS is obviously ready for the engraver, with text underlaid, and all dynamics, fingerings and other performance directions in place, Liszt made a neater fair copy, signed 'FL Juin '72', in which he made a last-minute inspired change of one note in the coda from E sharp to E natural.

The great conductor and pianist Hans von Bülow (1830–1894) is little remembered as a composer, although he had quite some success in his day. As a performer he was as adept at Wagner and Liszt as he later became with Brahms; as a composer he was overshadowed by all of the composers he admired. His music is conservative by nature, but the influence of the new music is apparent; his interpolation in the 1884 edition of Liszt's *Concerto pathétique* for two pianos recalls the musical language of *Tristan*, whilst much of his surviving piano music is of a lighter nature. (Liszt arranged one of his piano pieces—the *Mazurka-Fantasia* for orchestra—in 1865.) Sadly, history recalls him most readily as having been married to Liszt's daughter Cosima and being cuckolded by Wagner, an episode which brought von Bülow much public ridicule, and which caused a rift between Liszt and Wagner for some years. Sadly, von Bülow's pleasing song *Tanto gentile e tanto onesta* never entered the repertoire, Liszt's enthusiasm for it notwithstanding. The piano transcription is simple and straightforward, and the original song a worthy setting of Dante Alighieri. ('My lady is so gentle and modest when she greets others that every tongue trembles and is still, and eyes do not dare to look upon her.') Both works merit revival.

Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha is the first of Liszt's efforts to promote the music of Crown Prince Ernst, later Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha (1818–1893), although it was not published until 1985. (Liszt's

Jagdchor und Steyrer aus der Oper Tony and his *Zweite Festmarsch* are both based on themes from Duke Ernst's operas—see Volumes 6 and 29 of the present series.) The subject of the poem (by Apollonius von Maltitz) is the island in the lake on the estate of Gotha which the Duke's family had had constructed especially as the site for the family tombs. The original song is the second of a set of seven, all now enshrouded in that particular dust reserved for the compositions of amateur royals. Liszt actually made his transcription whilst staying as Ernst's guest at the Coburg estate on 6 November 1842, and he probably played it in a recital at the Gotha estate three days later. A minor work by an aristocratic dabbler it may be, but Liszt lends it a good deal of musical substance by his serious approach.

The second version of the *Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse* has already appeared in this series, in Volume 4. The earlier version is full of interest in its different treatment of the same material. The structure of the piece is Liszt's, and although the themes stem from another noble dilettante, Prince Louis (1772–1806) was far more distinguished a musician than Duke Ernst. However, Liszt's piece has always been catalogued as an original work rather than a transcription, so much has he woven the original melodic ideas into a new conception. (The opportunity must be seized here to correct a blunder in the note to the revised version of this piece in Volume 4. Prince Louis was killed in battle, and never married. The Princess who gave Liszt the volume of Louis's music was not his wife, but was married to his nephew who succeeded to the title.)

Otto Lessmann (1844–1918) was better known in his day as a journalist, a theatre manager and a producer than as a composer, and he probably composed the three *Tannhäuser* songs for a dramatic production of Julius Wolf's play. The first—*Der Lenz ist gekommen* ('Spring

is come')—is a typical song of the spring, simple and strophic, which Liszt treats in his familiar way as a theme and variations, but he extends the ritornello at the end of each verse and the reflective coda is echt late Liszt. It is a pity that Lessmann's music to the *Trinklied* ('Drinking Song'), although full of theatrical humour, is not quite as amusing as the poem, which is seriously dedicated to all that flows, red or white, calls down pestilence upon anything dry, and muses on the fortification alcohol provides equally for love and hate. Liszt makes the middle section (which contains a somewhat disconcerting premonition of Grainger's *Country Gardens*) much too awkward for the piece to have any prospect of general revival. *Du schaust mich an* ('You look at me')—the beloved looks at the poet with unspoken questions—is a splendid love-song the original of which ought to make a good encore at a Lieder recital, and Liszt's transcription rekindles an ardour which harks back to his most fulsome mid-life Romanticism.

The first publication of the last piece in this recital reads: 'Le célèbre Zigeuner-Polka de Conradi pour le piano

par F. Liszt' and advertises an orchestral version (Conradi's original) and a facilitated piano version (not by Liszt). The idea of any music by August Conradi (1821–1873) being 'celebrated' strikes one as a bit odd today, but Conradi, who for a time acted as Liszt's musical secretary and amanuensis and carried out some orchestrations of Liszt's works under Liszt's instructions, was a prolific and successful composer in his day, especially with his lighter orchestral works—although he wrote operas, symphonies and much other more serious music, all quite forgotten now. He wrote the *Zigeuner-Polka* in 1843, and it had certainly become popular before Liszt transcribed it. Apart from the introduction and coda, and one or two transitions, Liszt's version makes no attempt to improve Conradi's structure, which is really just a succession of short dance tunes joined together without much in the way of reprise. As one might expect, the Hungarianisms are accentuated by Liszt in his added passages, which are a good deal less tame than Conradi's agreeable four-square tunes.

LESLIE HOWARD © 1996

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

UN DES TRAITS LES PLUS INTIMIDANTS de Liszt est son application absolue : qu'il fût compositeur, chef d'orchestre, pianiste, enseignant ou transcrip-teur, son enthousiasme—mieux, son appétit vorace—pour les musiques de tous genres et de toutes conditions reste sans égal. Même en ces heures de redécouverte musicale de nombreux compositeurs obscurs, les œuvres d'Allemands et d'Autrichiens mineurs du XIX^e siècle rassemblées ici demeurent sans le moindre lien, mais Liszt—en partie par amitié pour ses collègues et par désir de contribuer à faire des prosélytes de leur œuvre—fit de son mieux, en associant son nom aux leurs, pour amener le public à prendre conscience de leurs musiques. Comme à son habitude, il n'agit jamais par son bénéfice personnel, même dans ses dernières années, lorsque ses finances devinrent nettement plus réduites.

Johann Ritter von Herbeck (1831–1877) fut une figure importante de la vie musicale viennoise de son temps, zéléteur de la nouvelle musique de Liszt, Wagner et Bruckner et partisan de la réhabilitation d'un Schubert inconnu. Les relations que Liszt entretint avec lui sont surtout rattachées au fait qu'il était le chef de chœur du Männergesangverein de Vienne—ce fut d'ailleurs lui qui prépara, en 1859 et en consultation avec Liszt, la première mise en musique lisztienne de la messe sous forme d'un arrangement pour chœur d'hommes et orchestre à vents. Le *Tanzmomente*, œuvre pour orchestre de Herbeck publiée en 1868 comme son opus 14, parut en 1869 dans une transcription de Liszt pour piano. Cette musique, nettement influencée par Schumann, présente également une parenté manifeste avec la musique dansante des Strauss. L'œuvre comprend huit danses, principalement des valse, dont la dernière est à bien plus grande échelle que les autres. Par de délicates transcriptions, Liszt reflète l'innocence gracieuse des originaux. Il ne s'en autorise pas

moins quelques libertés dans la quatrième pièce—en faisant passer de nombreuses phrases de quatre à cinq mesures—, mais l'autre version offre un arrangement plus régulier. Dans la dernière pièce, Liszt développe cependant l'œuvre en une véritable valse-fantaisie. À l'instar du *Bunte Reibe* de Ferdinand David (volume 16), l'ensemble complet mérite d'être beaucoup mieux connu.

Nous avons déjà rencontré la musique d'Edouard Lassen (1830–1904) dans les arrangements que Liszt fit d'une partie de sa musique d'accompagnement (volume 18 : « Liszt au théâtre »). Après des études en Belgique, ce compositeur danois s'installa à Weimar en 1857, lorsque Liszt assumait la production et l'interprétation de son premier opéra (*Landgraf Ludwigs Brautfabrt*, originellement *Le roi Edgard*). Il y demeura comme assistant, et finalement comme successeur, de Liszt. Aujourd'hui, seuls quelques-uns de ses chants survivent, en marge du répertoire, mais les transcriptions lisztienne de ses œuvres suggèrent que quantité d'autres choses vaudraient d'être explorées, les transcriptions de chants révélant tout particulièrement une intéressante personnalité musicale. Liszt transcrivit d'abord *Löse, Himmel, meine Seele* (« Sauve, ciel, mon âme ») en 1861, et saisit, comme Lassen avant lui, les aspects les plus savoureux du poème un tant soit peu délicat de Peter Cornelius : une prière pour l'amour et la compréhension des joies du monde, mais aussi pour la délivrance de l'obligation de retourner à la poussière. (Précisons ici que cette version est celle couramment reprise dans la Peters Edition, malgré la mention d'une date inexacte et la présomption qu'il s'agit en fait de la version postérieure.) Dans sa seconde version, Liszt rallongea l'introduction et remplaça la musique du couplet et de l'apogée de fin. L'ensemble fut publié en 1872, de conserve avec le tout nouvellement transcrit *Ich weil' in tiefer Einsamkeit* (« Je demeurai en profonde solitude »)—autre poème suranné dans lequel le poète

chante, réminiscence du bonheur au cœur de sa solitude, son amour à un portrait de sa bien-aimée. La composition se meut avec une retenue magistrale et le passage au ton majeur, en harmonie avec les souvenirs du poète, est mémorable. La présence de cette transcription dans deux manuscrits illustre clairement le soin que Liszt apportait à de tels arrangements : la version la plus ancienne porte quantité de corrections, de même qu'une noircissure où Liszt eut l'heur de penser à prolonger le dernier couplet de trois mesures, le faisant glisser d'un $\frac{4}{4}$ à un $\frac{3}{4}$. Bien que ce premier manuscrit fût de toute évidence prêt à graver—avec annotations et mentions de tous les doigtés, dynamiques et autres directions de jeu—, Liszt en réalisa une belle copie beaucoup plus nette, signée « FL juin '72 », dans laquelle il apporta une inspirée modification de dernière minute, changeant une note de la coda de mi dièse en mi bécarre.

Le grand chef d'orchestre et pianiste Hans von Bülow (1830–1894) est peu connu comme compositeur, en dépit du succès qu'il remporta en son temps. Mais, interprète spécialiste de Wagner et de Liszt, puis de Brahms, il fut un compositeur éclipsé par ceux-là même qu'il admirait. Bien que naturellement conformiste, son œuvre laisse affleurer l'influence de la musique nouvelle : son interpolation du *Concerto pathétique* pour deux pianos de Liszt, dans l'édition de 1884, évoque le langage musical de *Tristan* tandis qu'une grande partie de ce que nous connaissons de sa musique pour piano est d'un caractère plus léger. (En 1865, Liszt arrangea pour orchestre une de ses pièces pour piano : la *Mazurka-Fantasia*.) Malheureusement, l'histoire se souvient plus volontiers de lui comme de l'époux de la fille de Liszt, Cosima, cocufié par Wagner—un épisode qui couvrit von Bülow de ridicule public et fut, pendant quelques années, la source d'un désaccord entre Liszt et Wagner. Tout aussi malheureusement, le plaisant *Tanto gentile e tanto onesta* de von

Bülow n'entra jamais dans le répertoire, nonobstant l'enthousiasme de Liszt pour cette œuvre. La transcription pour piano est simple et sans détour, le chant original étant, pour sa part, une louable mise en musique de Dante Alighieri (« Ma dame est si douce et modeste lorsqu'elle salue les autres que toutes les langues vibrent et demeurent silencieuses, qu'aucun œil n'ose se poser sur elle »). Les deux versions méritent d'être redécouvertes.

Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha fut le premier effort de Liszt pour promouvoir la musique du prince héritier Ernest IV, futur Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha (1818–1893), même si cette œuvre ne fut publiée qu'en 1985. (Le *Jagdcbor* und *Steyrer aus der Oper Tony* et la *Zweite Festmarsch* de Liszt sont fondés sur des thèmes extraits d'opéras du duc Ernest—voir les volumes 6 et 29 de la présente série.) Le poème (d'Apollonius von Maltitz) évoque l'île du lac du domaine de Gotha que la lignée ducale avait spécialement fait bâtir comme site des tombeaux familiaux. Le chant originel est le deuxième d'un corpus de sept, désormais ensevelis sous cette poussière réservée aux compositions des musiciens amateurs que compta la famille royale. En réalité, Liszt effectua sa transcription le 6 novembre 1842, alors qu'il était l'invité d'Ernest au domaine de Coburg, pour probablement l'interpréter trois jours plus tard au domaine de Gotha. D'aucuns estimeront peut-être qu'il s'agit de l'œuvre mineure d'un dilettante aristocrate, mais Liszt, par son approche sérieuse, lui confère une belle richesse musicale.

La seconde version de l'*Élégie sur des motifs du Prince Louis-Ferdinand de Prusse* a déjà paru dans cette série (volume 4). Tout l'intérêt de la première version réside dans le traitement différent du même matériau. La structure de la pièce est lisztienne, même si les thèmes proviennent d'un autre dilettante noble, le prince Louis (1772–1806), musicien éminemment plus distingué que

le duc Ernest. Ce morceau a, cependant, toujours été répertorié comme œuvre originale de Liszt plutôt que comme transcription, tant celui-ci a tissé les lignes mélodiques originelles en une conception nouvelle. (Devoir nous est de saisir la présente opportunité pour corriger un impair commis dans la notice de la version révisée du volume 4. Le prince Louis périt dans une bataille, sans jamais avoir été marié. La princesse qui remit à Liszt le volume de la musique de Louis n'était pas son épouse mais celle de son neveu et successeur au titre.)

Otto Lessmann (1844–1918) fut davantage connu de son vivant comme journaliste, directeur de théâtre et producteur que comme compositeur, auteur probable des trois chants de *Tannhäuser* pour une représentation de la pièce de Julius Wolff. Le premier—*Der Lenz ist gekommen* (« Le printemps est arrivé »)—est un chant typiquement printanier, simple et strophique, que Liszt traite, à son accoutumée, comme un thème avec variations. Mais il prolonge la ritournelle à chaque fin de couplet tandis que la coda, réfléchie, est authentiquement lisztienne. Il est regrettable que la musique de Lessmann pour le *Trinklied* (« Chanson à boire »), pourtant pleine d'humour histrionique, ne soit pas aussi amusante que le poème. Ce dernier, fort sérieusement dédié à tout ce qui s'écoule, rouge ou blanc, en appelle à la pestilence sur tout ce qui est sec et médite sur la fortification que l'alcool procure tant à l'amour qu'à la haine. Liszt rend la section moyenne (qui recèle une prémonition quelque peu déconcertante du *Country Gardens* de Grainger) beaucoup trop délicate pour que la pièce puisse connaître un quelconque renouveau. *Du schaust mich an* (« Tu me

regardes »)—la bien-aimée regarde le poète avec des questions inexprimées—est un superbe chant d'amour, dont l'original ferait un excellent bis dans un récital de lieder. La transcription qu'en fait Liszt rallume une ardeur, écho du romantisme le plus excessif qui anima le milieu de sa vie.

La première publication du dernier morceau de ce récital, intitulée « Le célèbre Zigeuner-Polka de Conradi pour le piano par F. Liszt », annonce une version orchestrale de l'original de Conradi et une version édulcorée pour piano (non signée de Liszt). L'idée de la célébrité d'une musique d'Auguste Conradi (1821–1873) nous semble aujourd'hui légèrement bizarre, mais Conradi—qui fut un temps secrétaire et copiste de Liszt, lequel le guida dans l'orchestration de quelques-unes de ses propres œuvres—fut, de son vivant, un prolifique compositeur à succès, notamment réputé pour ses œuvres orchestrales légères. Il écrivit cependant des opéras, des symphonies et quantité d'autres musiques plus sérieuses, toutes oubliées. La *Zigeuner-Polka*, composée en 1843, était certainement déjà célèbre avant que Liszt la transcrivît. Hormis l'introduction et la coda, ainsi qu'une ou deux transitions, la version lisztienne ne tente pas d'améliorer la structure de Conradi, qui n'est en définitive qu'une succession de courtes mélodies dansantes simplement mises bout à bout sur le mode de la reprise. Comme attendu, les traits typiquement hongrois sont accentués dans les passages ajoutés par Liszt, beaucoup moins fades que les agréables mélodies carrées de Conradi.

LESLIE HOWARD © 1996

Traduction HYPERION

DAS REINE KÖNNEN LISZTS ist eines seiner beängstigendsten Merkmale; sein Enthusiasmus, besonders sein enormer bedingungsloser Appetit auf Musik aller Art findet, ob als Komponist, Dirigent, Pianist, Lehrer oder Übertrager nicht seinesgleichen. Selbst in einer Zeit musikalischer Wiederentdeckung vieler verborgener Komponisten verblieben die heutigen Sammlungen verschiedener Werke deutscher und österreichischer Künstler meistens verschlossen; Liszt dagegen war teilweise aus Freundschaft zu seinen Kollegen und sicherlich aus dem Wunsch heraus, deren Werke umzuschreiben, bereit, sein Bestes zu geben, um somit die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sie zu richten, indem er seinen Namen mit denen der anderen verband. Wie so oft tat Liszt dieses nicht aus eigennützigem Beweggründen, selbst im höheren Alter nicht, als der Wert seiner Werke sehr gefallen war.

Johann Ritter von Herbeck (1831–1877) war eine bedeutende Persönlichkeit der damaligen Wiener Musikszene und begeistert von der neuen Musik Liszts, Wagners und Bruckners. Des weiteren setzte er sich eifrig für Schubert ein, dem zu dieser Zeit wenig Beachtung geschenkt wurde. Liszt Verbindung mit ihm beruhte im besonderen auf Herbecks Stellung als Chorleiter des Männergesangsvereins Wien, und Liszts erste Version der Messe trägt eine Partitur für Männerchor und Blasorchester, die 1859 von Herbeck in Zusammenarbeit mit Liszt vorbereitet und veröffentlicht wurde. Herbecks *Tanzmomente* für Orchester war 1868 als sein Opus 14 veröffentlicht worden, und Liszts Pianotranskription erschien ein Jahr darauf. Der Einfluß Schuberts kommt in der Musik deutlich zum Vorschein, es gibt jedoch auch eine klare Verwandtschaft zur Tanzmusik der Familie Strauß. Das Werk bestand aus acht Sätzen, überwiegend in Walzerform, wobei der letzte allerdings ein weitaus größeres Format hatte als die anderen. Liszts sanfte

Transkriptionen spiegeln die einnehmende Unschuld der Originalfassungen wieder. Er erlaubt sich im vierten einige Freiheiten—indem er mehrere Passagen von 4 auf 5 Takte erweitert—die alternative Version bietet dagegen ein eher gleichmäßiges Arrangement. Im abschließenden Tanz führt Liszt das Werk schließlich in eine wahrhafte Walzer-Phantasie. Der ganze Satz, wie auch *Bunte Reibe* von Ferdinand David (in Vol. 16) verdient wesentlich größere Bekanntheit.

Wir haben die Musik von Eduard Lassen (1830–1904) in einem anfänglichen Arrangement Liszts (in Vol. 18 „Liszt im Theater“) bereits kennengelernt. Dieser in Belgien ausgebildete gebürtige Däne ließ sich 1857 in Wien nieder, als Liszt die Produktion und Aufführung seiner ersten Oper begann (*Landgraf Ludwigs Brautfahrt*, ursprünglich *Le roi Edgard*) und blieb als Assistent und später als Nachfolger Liszts dort. Heute bleiben uns nur einige wenige Lieder am Rande des Repertoires. Die von Liszt umschriebenen Werke Lassens regen zur Erforschung weiterer Stücke an, und vor allem die Liedertranskriptionen lassen auf eine interessante musikalische Persönlichkeit schließen. 1861 umschrieb Liszt erst *Löse, Himmel, meine Seele*, und fing, wie schon Lassen vor ihm, die ansprechendsten Aspekte dieses eher schwülstigen Gedichts (von Peter Cornelius) ein, ein Gebet um Liebe und Verständnis für die weltlichen Freuden und um die Erlösung vor dem Verfall zu Staub. (Zufällig ist es diese Version, die gegenwärtig in Peters Edition herausgebracht wird, trotz der ungenauen Datierung und in der Annahme, sie sei die späte Version). In der späteren Version erweiterte Liszt die Einführung und ersetzte die Musik der letzten Strophe sowie Höhepunkte der Veröffentlichung von 1872 zusammen mit der Neumschreibung von *Ich weil' in tiefer Einsamkeit*—ein anderes vieldatiertes Gedicht: Der Dichter singt von seiner Liebe zu einem Porträt seiner Geliebten, erinnert sich inmitten seiner

gegenwärtigen Einsamkeit an das Glück. Der Satz bewegt sich mit magischer Zurückhaltung, und der Wechsel zur Haupttonart, übereinstimmend mit den Erinnerungen des Gedichts, ist denkwürdig. Liszts Transkription existiert auf zwei Manuskripten, die auf beispielhafte Weise seine Sorgfalt in der Bildung solcher Passagen darstellen: Das frühere trägt viele Korrekturen und eine Einfügung, in der glücklicherweise die Zweifelle Liszts die Erweiterung dreier Takte in der letzten Strophe von $\frac{4}{4}$ auf $\frac{3}{4}$ bewirken. Obwohl dieses Manuskript zweifellos für den Graveur fertig war, versehen mit Untertexten und Dynamik, Fingersätzen und anderen für den Künstler angeführte Anweisungen, fertigte Liszt eine saubere Kopie, signiert mit „FL Juin '72“ an, in der er einen in letzter Minute inspirierten Wechsel einer Note in der Koda von Es auf E notierte.

Der berühmte Dirigent und Pianist Hans von Bülow (1830–1894) erfreut sich als Komponist nur geringer Berühmtheit, obwohl er zu seiner Zeit einigen Erfolg hatte. Seine Wagner-, Liszt- und später auch Brahms-Konzerte waren ausgezeichnet, als Komponist jedoch sah er sich von den so verehrten Musikern in den Scharten gestellt. Seine Musik ist von ihrer Natur her konservativ, der Einfluß neuerer Musik ist jedoch nicht zu übersehen; sein Beitrag zur Ausgabe von „Concerto pathétique“ aus dem Jahr 1884 für zwei Klaviere erinnert an die musikalische Sprache des *Tristan*, während ein großer Teil seiner heute existierenden Klaviermusik von leichter Natur ist. (Liszt arrangierte 1865 eines seiner Klavierstücke—die *Mazurka-Fantasia*—für Orchester). Traurig ist jedoch, daß er in unserer Erinnerung heute nur noch als Gatte von Liszts Tochter Cosima bekannt ist, dem von Wagner Hörner aufgesetzt wurden; ein Vorfall, durch den von Bülow öffentlich lächerlich gemacht wurde, und der über einige Jahre hinweg eine Kluft zwischen Liszt und Wagner hervorrief. Leider wurde von Bülows hübsches Lied *Tanto gentile e tanto onesta* trotz Liszts Begeisterung nie in das

Repertoire aufgenommen. Die Klaviertranskription ist einfach und direkt, und das ursprüngliche Lied ist eine denkwürdige Vertonung von Dante Alighieri (Meine Liebste ist so sanft und ehrlich, daß, wenn sie andere begrüßt, deren Zunge bebzt und leise ist, und Augen wagen es nicht, sie anzuschauen). Beide Stücke verdienen ein Wieder-aufleben.

Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha ist der erste Versuch Liszts, die Musik von Kronprinz Ernst, dem späteren Ernst, Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha (1818–1893) zu fördern, obwohl sie erst 1985 veröffentlicht wurde. (Liszts *Jagdchor und Steyrer aus der Oper Tony* und sein *Zweiter Festmarsch* basieren auf Themen aus der Oper von Herzog Ernst—vgl. Vol. 6 und 29 dieser Reihe.) Das Thema des Gedichts (von Apollonius von Maltitz) ist die Insel im See auf dem Anwesen von Gotha, die von der Herzogsfamilie in der besonderen Absicht einer Familiengruft errichtet wurde. Das ursprüngliche Lied ist das zweite eines Satzes, der aus sieben Liedern besteht, die jetzt alle von dem besonderen Staub umhüllt sind, der den Kompositionen der Amateure königlichen Geblüts vorbehalten ist. Liszt verfaßte seine Transkription am 6. November 1842, während er sich als Herzog Ernsts Gast auf dem Anwesen in Coburg aufhielt und trug es wahrscheinlich bei einem Konzertabend auf dem Gotha-Anwesen drei Tage später vor. Es mag das geringe Werk eines aristokratischen Dilettanten sein, Liszts ernster Ansatz verlieh ihm jedoch ein gutes Maß an musikalischer Substanz.

Die zweite Version von *Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse* ist bereits in Vol. 4 dieser Reihe erschienen. Die frühere Version ist durch die unterschiedliche Behandlung des gleichen Materials von besonderem Interesse. Die Struktur des Werkes ist von Liszt, obwohl die Melodien von einem weiteren noblen Dilettanten stammen, Prinz Louis (1772–1806), der als

Musiker jedoch weitaus distinguiert war als Herzog Ernst. Wie dem auch sei, ist Liszts Stück immer als Originalwerk anstatt als Transkription katalogisiert worden, so sehr hat er die ursprünglichen melodischen Ideen in eine neue Konzeption umgewoben. (Die Gelegenheit soll hier genutzt werden, einen Schnitzer in der Anmerkung zur revidierten Version dieses Werkes in Vol. 4 zu korrigieren. Prinz Louis wurde auf dem Schlachtfeld getötet und hatte nie geheiratet. Die Prinzessin, die Liszt die Schriften mit Louis' Werken übergab, war nicht seine Frau, sondern mit seinem Neffen, der den Adelstitel übernommen hatte, verheiratet.)

Otto Lessmann (1848–1918) war zu seiner Zeit als Journalist, Theaterdirektor und Produzent besser bekannt als als Komponist und schrieb wahrscheinlich die drei *Tannhäuser*-Lieder für eine Dramaproduktion des Stückes von Julius Wolff. Das erste—*Der Lenz ist gekommen*—ist ein typisches Frühlingslied, einfach und in Strophen, das Liszt auf bekannte Weise als Melodie und Variationen behandelte. Er verlängerte jedoch am Ende jeder Strophe das Ritornello, und die sich wieder-spiegelnde Koda ist ein echter später Liszt. Es ist schade, daß Lessmanns Musik zum Trinklied, wenn auch von theatralischem Humor nur so gespickt, nicht genauso unterhaltsam ist wie das Gedicht, das ernsthaft allem Flüssigen, rot oder weiß, gewidmet ist, alles Trockene als Pestilenz bezeichnet und darüber grübelt, wie der Alkohol in gleichen Teilen Liebes- und Haßgefühle verstärkt. Liszt entwickelt eine mittlere Passage (die eine gewisse verblüffende Vorausahnung von Graingers *Country Gardens* [Landgärten] vermittelt), die für das Stück zu ungenutzten ist, um auch nur die geringsten Möglichkeiten eines

Wiederauflebens zu bergen. *Du schaust mich an*—die Geliebte sieht den Dichter mit unausgesprochenen Fragen an—ist ein ansprechendes Liebeslied, das sich wunderbar als Zugabe für einen Liederabend eignet. Liszts Transkription entfacht ein Feuer, das die heftige Romantik seiner mittleren Jahre wieder aufleben läßt.

Die Uraufführung des letzten Stückes in diesem Konzert geschah unter dem Titel: „Le célèbre Zigeuner-Polka de Conradi pour le piano par F. Liszt“ und enthält eine orchestrale Version (Conradis ursprüngliche) und eine vereinfachte Klavierversion (nicht von Liszt). Der Gedanke, daß irgendein musikalisches Werk August Conradis (1821–1873) „célèbre“ wird, erscheint einem heute ein wenig sonderbar, aber Conradi, der eine Zeitlang als Liszts Musik- und Privatsekretär arbeitete und einige Orchestrationen von Liszt unter deren Anweisung ausführte, war zu seiner Zeit ein fleißiger und erfolgreicher Komponist, besonders mit seinen leichteren orchestralen Werken—obwohl er Opern, Sinfonien und viel andere seriöse Musik schrieb, die heute allerdings in eine gewisse Vergessenheit geraten ist. Er schrieb die *Zigeuner-Polka* 1843, und es war schon ein beliebtes Stück, bevor Liszt es umschrieb. Von der Einführung und Koda sowie ein oder zwei Transitionen abgesehen, unternimmt Liszt in seiner Version keinen Versuch, die von Conradi gebildete Struktur zu verbessern, die praktisch nur aus Aneinanderreihungen kurzer Tanzmelodien ohne Reprisen besteht. Wie zu erwarten ist, werden die Ungarismen von Liszt in seinen zugefügten Passagen, die um einiges weniger brav sind als Conradis behagliche, bodenständige Melodien, noch deutlicher herausgearbeitet.

LESLIE HOWARD © 1996
Übersetzung UTE MANSFELDT

Recorded on 11 & 12 March 1995
Recording Engineers MARIAN FREEMAN, TRYGGVI TRYGGVASON
Recording Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVI

Front illustration: *The Berlin–Potsdam Railway* (1847) by Adolph von Menzel (1815–1905)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 37

Tanzmomente

and other rare German and Austrian transcriptions

Tanzmomente von Johann Herbecke S492 (1869) [19'19]

- [1] No 1 in G major [2'11] [2] No 2 in A minor [1'34] [3] No 3 in F major [1'35]
 [4] No 4 in A major [2'55] [5] No 5 in F major [1'33] [6] No 6 in D major [2'02]
 [7] No 7 in G major [2'13] [8] No 8 in D major [5'11]

[9] **Löse, Himmel, meine Seele – Lied von Eduard Lassen** S494i (1861) [5'42]

[10] **Dantes Sonett *Tanto gentile e tanto onesta* von Hans von Bülow** S479 (1874) † [6'28]

[11] **Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha –**

Lied von Herzog Ernst (zu Saxe-Coburg-Gotha) S485b (1842) † [3'31]

[12] **Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse** S168i (1842) † [8'21]

Drei Lieder aus Julius Wolffs *Tannhäuser* komponiert von Otto Lessmann

S498 (c1882) † [9'18]

- [13] Der Lenz ist gekommen [3'41] [14] Trinklied [2'15] [15] Du schaust mich an [3'21]

Zwei Lieder von E. Lassen (1872) † [13'10]

- [16] Löse, Himmel, meine Seele (S494ii) [6'29] [17] Ich weil' in tiefer Einsamkeit (S495) [4'38]

[18] **Tanzmomente No 4 in A major** alternative text, S492/4bis (1869) † [2'46]

[19] **Zigeuner-Polka d'August Conradi** S481 (c1847) [5'14]

† FIRST RECORDINGS

LESLIE HOWARD piano



Liszt Song Transcriptions

Beethoven · Mendelssohn
Robert and Clara Schumann
Franz · Dessauer

LESLIE HOWARD

hyperion

Songs Transcriptions

COMPACT DISC 1 [74'12]

Adeläide von Beethoven S466iii [9'47] 1839, *third version* 1847 LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827) *Op 46*

- [1] Einsam wandelt dein Freund [3'52] – [2] Cadenza ad libitum [2'53] – [3] Einst, o Wunder! [3'02]

Beethovens geistliche Lieder von Gellert S467 [13'07] 1840 LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

- [4] Gottes Macht und Vorsehung *Op 48 No 5* [1'09]
[5] Bitten *Op 48 No 1* [1'24] [6] Busslied *Op 48 No 6* [4'13]
[7] Vom Tode *Op 48 No 3* [2'42] [8] Die Liebe des Nächsten *Op 48 No 2* [1'09]
[9] Die Ehre Gottes aus der Natur *Op 48 No 4* [2'30]

An die ferne Geliebte – Liederkreis von Beethoven S469 [10'54] 1849

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827) *Op 98*

- [10] Auf dem Hügel sitz' ich, spähend [2'00] [11] Wo die Berge so blau [1'26]
[12] Leichte Segler in den Höhen [1'12] [13] Diese Wolken in den Höhen [0'52]
[14] Es kehret der Maien, es blühet die Au [1'58] [15] Nimm sie hin denn, diese Lieder [3'26]

Beethovens Lieder [Sechs Lieder von Goethe] S468 [14'01] *published 1849*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

- [16] Mignon *Op 75 No 1* [3'17] [17] Mit einem gemalten Bande *Op 83 No 3* [2'49]
[18] Freudvoll und leidvoll *Op 84b No 4* [1'13] [19] Es war einmal ein König *Op 75 No 3* [2'02]
[20] Wonne der Wehmüt *Op 83 No 1* [2'07] [21] Die Trommel gerühret *Op 84b No 1* [2'33]

Mendelssohns Lieder S547 [14'20] 1840 FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)

- [22] Auf Flügeln des Gesanges *Op 34 No 2* [3'27]
[23] Sonntagsglied *Op 34 No 5* [1'44] [24] Reiselied *Op 34 No 6* [1'51]
[25] Neue Liebe *Op 19a No 4* [1'45] [26] Frühlingslied *Op 47 No 3* [2'17]
[27] Winterlied *Op 19a No 3* [0'48] [28] Suleika *Op 34 No 4* [2'28]

Dessauers Lieder S485 [9'51] 1846 JOSEF DESSAUER (1798–1876)

- [29] Lockung [4'14] [30] Zwei Wege [1'23]
[31] Spanisches Lied [4'14]

STEINWAY PIANO LESLIE HOWARD

- [1] **Er ist gekommen in Sturm und Regen – Lied von Robert Franz** S488 [2'34] 1848
 ROBERT FRANZ (1815–1892) *Op 4 No 7*
- Zwölf Lieder von Robert Franz** S489 [23'46] 1848 ROBERT FRANZ (1815–1892)
- [2] *I. Schüßlieder, Op 2* Auf geheimen Waldespfaen [1'35] [3] Drüben geht die Sonne scheiden [3'19]
- [4] Trübe wird's [0'57] [5] Sonnenuntergang [1'04] [6] Auf dem Teich [1'42]
- [7] *II. Drei Lieder* Der Schalk *Op 3 No 1* [2'42] [8] Meeresstille *Op 8 No 2* [1'58]
- [9] Der Bote *Op 8 No 1* [1'11] – [10] Durch den Wald in Mondenschein *Op 8 No 3* [2'30]
- [11] *III. Vier Lieder* Treibt der Sommer *Op 8 No 5* [1'04] [12] Gewitternacht *Op 8 No 6* [3'24]
- [13] Das ist ein Brausen und Heulen *Op 8 No 4* [0'54] [14] Frühling und Liebe *Op 3 No 3* [1'26]
- [15] **O! wenn es doch immer so bliebe – Lied von Anton Rubinstein** S554/1 [8'38]
 1880; concert version ANTON RUBINSTEIN (1829–1894) *Op 34 No 9*
- [16] **Der Asra – Lied von Anton Rubinstein** S554/2 [4'57] 1880 ANTON RUBINSTEIN (1829–1894) *Op 32 No 6*
- Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann** S569 [21'37] published 1872
 ROBERT SCHUMANN (1810–1856)
- [17] Weihnachtslied *Op 79 No 16* [1'16] [18] Die wandelnde Glocke *Op 79 No 17* [1'33]
- [19] Frühlings Ankunft *Op 79 No 19* [1'40] [20] Des Sennen Abschied *Op 79 No 22* [2'08]
- [21] Er ist's *Op 79 No 23* [1'29] [22] Nur wer die Sehnsucht kennt *Op 98a No 3* [2'00]
- [23] An die Türen will ich schleichen *Op 98a No 4* [1'47]
 CLARA SCHUMANN (1819–1896)
- [24] Warum willst du andere fragen? *Op 12 No 3* [1'37]
- [25] Ich hab' in deinem Auge *Op 13 No 5* [4'46] [26] Geheimes Flüstern *Op 23 No 3* [3'21]
- [27] **Provenzalisches Minnelied von Robert Schumann** S570 [1'13] 1881
 ROBERT SCHUMANN (1810–1856) 1852; *Provenzalisches Lied, No 4 of Des Sängers Fluch, Op 139*
- An den Sonnenschein und Rotes Röslein – Zwei Lieder von Robert Schumann** S567 [3'41]
 published 1861 ROBERT SCHUMANN (1810–1856) *Schumann's title for No 2 is Dem roten Röslein*
- [28] An den Sonnenschein *Op 36 No 4* [1'13] [29] Rotes Röslein *Op 27 No 2* [2'28]
- [30] **Frühlingsnacht – Lied von Robert Schumann** S568 [2'09] published 1872
 ROBERT SCHUMANN (1810–1856) *Op 39 No 12*
- [31] **Liebeslied (Widmung) von Robert Schumann** S566 [3'18] 1848; concert version
 ROBERT SCHUMANN (1810–1856) *No 1 of Myrthen, Op 25*

THESE ‘SONGS WITHOUT WORDS’, as they might be called, represent a great proportion of the many such transcriptions that Liszt made. Neglecting earlier versions and simplified versions they represent all of Liszt’s works in this genre relating to these seven composers, and are complemented by the numerous transcriptions of Schubert songs, of six Chopin songs, of many of Liszt’s own songs, and of a small number of single songs by various composers from Alyabiev to Wielhorsky, bringing the total to well over 150. Just as with Liszt’s operatic transcriptions, there is quite a range of style and approach, from the literal transcription to the fantasy, but the primary aim seems to have been to make the music available to a wider public—the lieder recital as we know it simply didn’t exist in Liszt’s day. Both for the sake of proselytizing for the songs and for giving a better idea to the pianist about the kind of interpretation required, Liszt almost invariably lays the original song text in the piano score, and is always clear about which musical line belonged originally to the voice.

Adeläide [1] is one of the finest of Beethoven’s early works, amounting really to a concert aria with piano, with two contrasting sections, which follow Friedrich Matthison’s poem of unrequited love, ‘Your friend wandered alone’, with its poetic conclusion of a flower blooming from the ashes of the lover’s heart, ‘One day, O Miracle’ [3]. Liszt remains very close to Beethoven’s text in all three versions of his transcription. In the second version, Liszt added a reflective coda in which he combined elements of the two parts of the song. In the final version, he discreetly extended Beethoven’s ending, but removed his coda and greatly elaborated it to form an optional cadenza, placed between the parts of the song. Recording technology should allow the listener to have or not to have the cadenza at will.

Liszt altered the order and some of the tonalities of Beethoven’s Gellert Songs, especially to allow the most

popular of them to conclude the set. Uniquely among his Beethoven transcriptions, Liszt allows himself considerable liberties in embellishing the originals and adding extra verses, but all in a spirit which combines his love of Beethoven with his love of God, echoing Gellert’s texts. In Liszt’s order, the poems speak of: i God’s Might and Providence—‘God is my song!’ [4]; ii Supplication—‘God’s goodness ranges as far as the clouds move’ [5]; iii Song of Penitence—‘Although I have sinned against Thee alone, grant, patient God, that I see your face’ [6]; iv Of Death—‘My life’s term expires’ [7]; v The Love of thy neighbour—‘A man cannot love God and hate his own brother’ [8]; vi God’s Glory in Nature—‘The heavens declare the glory of God’ [9].

In his transcription of Beethoven’s song cycle ‘To the distant beloved’ [10] Liszt permits himself very few liberties, but from time to time actually omits repeated portions of melody in order to bring the varied accompaniment into the limelight. The songs flow one into another and, as in the poem by Aloys Jetteles, the last verse of the first song is recalled in the last verse of the sixth: i The poet sits on the hill, gazes into the distance and sings to his beloved; ii He wishes to be where amongst the blue mountains in the mist to avoid the pain of separation [11]; iii He asks the little sailing clouds to convey his love and describe his tears [12]; iv He wants the clouds to transport him so that he might share the joy of the wind rustling in her hair [14]; v May has returned uniting all nature except the poet and his love [14]; vi The poet asks his love to take the songs in the calm of twilight and sing them in return so that what a loving heart has blessed shall reach a loving heart [15].

Liszt collected his Beethoven Goethe settings from two different sets of songs and from the incidental music to *Egmont*, opus 84. These are imaginative transcriptions which depart from Beethoven’s text only to avoid fussiness or to supply variety with repeated verses—to excellent

effect in the ‘Song of the Flea’ [19]. Mignon’s Song (from *Wilhelm Meister*) has been set too often to require much introduction: ‘Do you know the land where the lemons blossom ...’ [16]. ‘With a Painted Ribbon’ [17] exploits the conceit of a ribbon of flowers and leaves in the wind contrasted against the bond of love. ‘Joyful and Sorrowful’ [18]—a text which, like ‘Mignon’s Song’, Liszt also set—is the second of Clara’s songs from *Egmont*, telling that happiness can only come from love. ‘Once upon a time there was a King’—Mephistopheles’ ‘Song of the Flea’ from *Faust* Part I [19]—deserves to be as well known in Beethoven’s setting as it is in Musorgsky’s. ‘Bliss of Sadness’ [20] extols the tears of eternal love, and ‘Strike the Drum’—Clara’s first song from *Egmont* [21] sings of her wish to be a man so that she could join her beloved in battle.

The singers’ neglect and the critics’ disparagement of Mendelssohn’s songs seem unjust, as is the passing fashion which has sidelined some of Liszt’s most felicitous transcriptions and elaborations. There was a time when ‘On Wings of Song’ [22] was practically inevitable in any pianist’s repertoire, and ‘Spring Song’ [26], ‘Song of Travel’ [24] and ‘New Love’ [25] would not be out of place in many many a modern recital programme in need of a little gossamer. Heine’s ‘On Wings of Song’ [22] speaks of a song which will bear the lovers in a blissful dream to the lotus flowers by the Ganges. Klingemann’s ‘Sunday Song’ [23] contrasts the loneliness of the poet with the sound of choir and organ and the sight of a bridal procession. Heine’s ‘Song of Travel’ [24] tells of a rider warmed by the thought that his headlong journey on a dark windy night will lead him to his lover’s house. As he rushes up the staircase, spurs ringing, the wind in the oak tells him that he is a dreaming fool. ‘New Love’ [25], again by Heine, asks if the vision of elves, swans and the fairy queen is a sign of new love or of death. Klingemann’s ‘Spring Song’ [26] is a heady

hymn to the joy, beauty and warmth of spring, while ‘Winter Song’ [27] is from a Swedish folk poem in which a son is urged to stay at home rather than go out into the dark cold night in search of his sister. Liszt makes this song connect beautifully to the setting of Marianne von Willemer’s second poem entitled ‘Suleika’ [28], which entreats the west wind to take news of the writer’s suffering in separation to her lover.

The British Liszt Society’s reprint of the three Dessauer transcriptions in the 1990 *Journal* must be the only printing of any of this once highly regarded composer’s output in a long while. Josef Dessauer (1798–1876), according to John Warrack’s sympathetic essay in *Grove*, and on the evidence of these transcriptions, was a gifted songwriter. His name has really survived only as the dedicatee of Chopin’s opus 26 *Polonaises*! Eichendorff’s ‘Temptation’ [29] cajoles the listener into the garden by night to recall past joys. Liszt conjures up the poem’s imagery with very delicate figuration. Siegfried Kapper’s ‘Two Paths’ [30] is a simple strophic poem describing the parting of the ways for two former lovers, and Clemens Brentano’s ‘Spanish Song’ [31] is a bolero urging the poet on to Seville to worship his love. The increasing fervour of the poem is matched by Liszt’s variations.

COMPACT DISC 2

The songs of Robert Franz (1815–1892) are relatively unknown outside the German-speaking world, but he holds an interesting place for his ability to produce a song so devoid of extraneous matter such as introductions, codas or developments as to be positively aphoristic. Many of the songs which Liszt transcribed are of this nature, and Liszt’s transcriptions remain, in general, very close to Franz’s music. The only extended transcription is the first of them, ‘He came in wind and rain’ [1], to a poem by Rückert. Where Franz more or less contented himself with

the same music for each of the verses—which describe the lover’s coming as unexpected, love as a real hope, and love, despite the greyness of the weather, being bright and eternal—Liszt allows a musical intrusion of greyness before love triumphs. The five ‘Reed Songs’ are all settings of Lenau: ‘By a secret forest path’ [2] (also set by the young Alban Berg) goes on to describe the poet wandering by the reedy shore hearing his love’s singing; ‘Meanwhile the sun departs’ [3] and with it the reflection of his love in the pond, and in sorrow he awaits the light of the evening star; ‘The gloom of the rushing clouds’ [4] occludes the stars and the sorrow remains; ‘Sunset and storm’ [5] lead him to believe his lover’s face to be visible in the lightning; and ‘On the pond’ [6] (also set by Mendelssohn) the light of the moon finally reveals the beauty of nature and leads (in a magical coda) to the sweetest inner reflection of his love.

Liszt’s choices of song in the other two Franz sets enable him to make poetic cycles of his own: ‘The Lad’ [7] finds himself curious, compelled and bewitched in turn by the mysteries of nature, in the first of three Eichendorff settings. ‘Calm Sea’ [8] conjures up images of a mysterious king of the deep who controls the destiny of those on the sea and who sings to his harp. ‘The Message’ [9] from the beloved comes by way of the wind playing on the strings of a zither, and likening that zither to the poet’s heart. Liszt sets this as a theme with an elaborate variation, but the text is laid under the varied melody, and a contrasting central section is added, itself a transcription of another Franz song to a poem by Heine, ‘Through the wood in the moonlight’ [10], whose text is exactly that of Mendelssohn’s ‘New Love’, and Liszt clearly intends that vision to prepare the way for the Eichendorff poem.

The remaining set begins with two texts by Osterwald: ‘The Summer puts forth its roses’ [11]—a recollection of former happiness amidst present sorrow; and ‘Stormy Night’ [12]—an impassioned plea that the poet’s storm-

tossed soul be comforted by the maiden deciding to love him again. Heine’s ‘What a showering and howling!’ [13] tells of a girl looking out into the stormy night, her eyes full of tears; and Hoffman von Fallersleben’s ‘Spring and Love’ [14] gently restores hope of the healing powers of spring and love’s rebirth.

The prolific Anton Rubinstein (1829–1894) wrote more than two hundred songs in a variety of languages, but the two which Liszt transcribed are among the few to retain a place in the repertoire. ‘O, that it should ever be thus’ [15]—sometimes known by its first line and mysteriously given a second catalogue number as a ‘missing’ Liszt work on that account: ‘Gelb rollt mir zu füssen ...’ (‘The mighty river Kura flows golden at my feet’) is a translation by Bodenstedt of the Persian poet Mirza Schaffy: a hymn of joy to love and nature, once recorded in Rubinstein’s setting by Fyodor Chaliapin, and here given the most elaborate plumage in Liszt’s concert transcription. The exoticism of Heine’s ‘The Asra’ [16] inspired perhaps Rubinstein’s best song, and certainly one of his simplest, and Liszt carries the simplicity into his transcription with a further tinge of the hopeless lack of a comforting resolution so often encountered in his later music: ‘The youthful captive’ has grown paler by the day from watching the Sultan’s beautiful daughter on her daily walks to the fountain. When she finally demands to know his name, he tells her that he is called Mahomet, that he comes from Yemen, and is of that race of Asra who, should they love, die.

Some of Liszt’s Schumann transcriptions have withstood all vagaries of fashion and have featured in the repertoire of every generation of pianists, while others remain sadly unknown, as do some of the Schumann originals. Liszt’s choice of Schumann seems largely to ignore the well known and to investigate some of the later, most intimate works. Andersen’s ‘Christmas Song’ [17] is

really a very simple hymn, and ‘The Changing Bells’ [18] is a straightforward setting of a little moral fable by Goethe in which a recalcitrant boy is frightened by a dream of bells into going to church as his mother has told him. Liszt does not seek to elaborate in any way in these ten songs of Robert and Clara—often giving almost the original piano accompaniment in small type with the vocal line in full-size notation distributed between the two hands. Fallersleben’s ‘Coming of Spring’ [19], Schiller’s ‘The Cowherd’s Farewell’ [20] (which Liszt set before Schumann did), and Mörike’s ‘The Spring it is’ [21] tell their tales in their titles, and Goethe’s ‘None but the lonely heart’ [22] (set by many a composer—four times by Beethoven) requires no introduction, and ‘I shall creep from door to door’ [23] is the third of the evocatively miserable Harper’s Songs which were first well known in Schubert’s settings.

Despite the appalling rudeness eventually shown to Liszt and his music by Clara Schumann—she removed his name from the dedication on Robert Schumann’s Fantasy, opus 17, and she rejected Liszt’s dedication to her of his Paganini Études, having been initially quite besotted by him—Liszt tried to disseminate three of her songs in very delicate and literal transcriptions. All that can be observed is that neither the songs nor the transcriptions took hold, and Clara’s Rückert settings, ‘Why would you ask more questions’ [24]—a plea not to question a lover’s sincerity—and ‘In your eyes have I seen eternal love’ [25] and the setting of Rollet’s love and nature poem

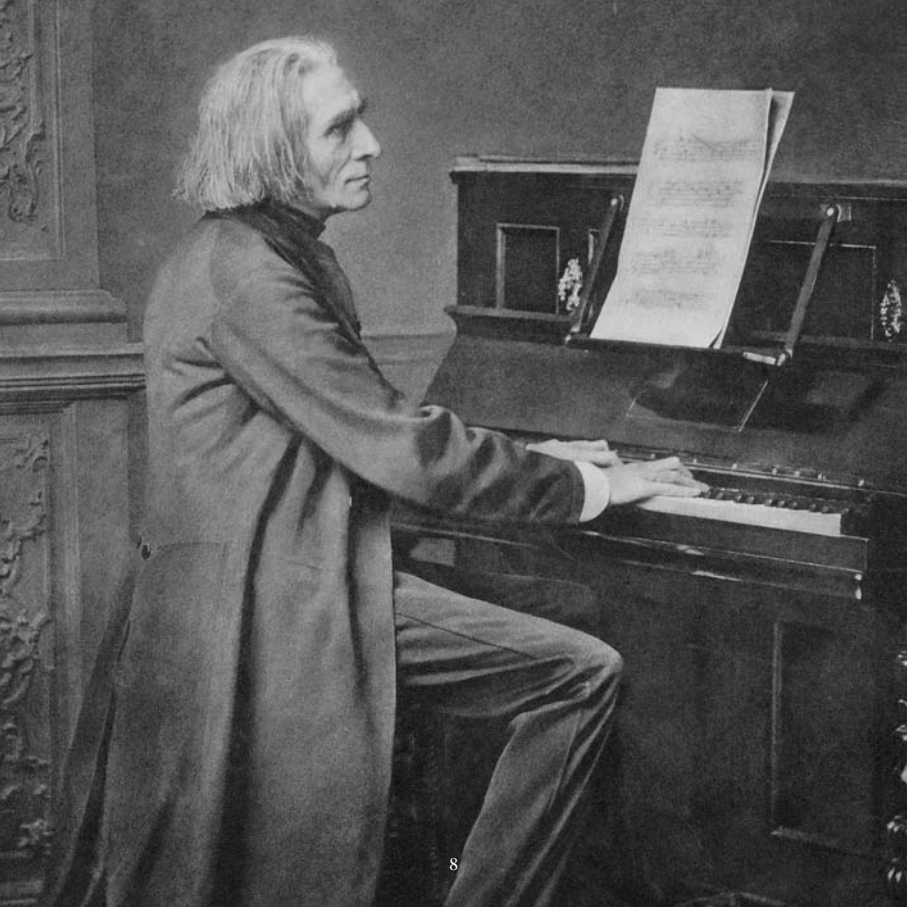
‘Mysterious whispers here and there’ [26] have a charm just a bit too obviously derived from the music of her husband.

As for the remaining Schumann transcriptions, ‘Provençal Lovesong’ [27] (Schumann’s title is actually *Provençalisches Lied*) is a curious late work of Liszt’s which somehow disembodies the original setting of Uhland’s poem in praise of courtly love. The transcription of ‘To the Sunshine’ [28]—Reinick’s poem in folk style about the sunlight’s effect upon nature and thence love—is embellished by a central section [29] which is a transcription of Schumann’s setting of a translation of Robert Burns’s ‘Oh, my love’s like a red, red rose’. As in the combined Robert Franz transcription, no violence is done in any way to either of the original songs. The feverish joy of the discovery that ‘she is yours’ informs the whole of Schumann’s setting of Eichendorff’s ‘Spring Night’ [30]—the concluding song of the opus 39 *Liederkreis*, with its constantly repeated chordal accompaniment. Liszt translates this joy in an exquisite piece of piano writing. ‘Dedication’ [31]—the first song from Schumann’s *Myrthen*, opus 24, to a poem by Rückert—was, as the world knows, a gift from Schumann to Clara, but we cannot blame Liszt for wanting this great song to be much more widely distributed, and, since Schumann’s song is very easily come by nowadays, there is absolutely no need for any offence to be taken at the glorious expansion of the original in Liszt’s ever-popular transcription.

LESLIE HOWARD © 1991

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk



LISZT *Ghants sans paroles*

LES «CHANTS SANS PAROLES», comme on pourrait les appeler, représentent une large proportion des nombreuses transcriptions du même genre faites par Liszt. Sans parler de versions précédentes et de versions simplifiées, elles représentent toutes les œuvres de Liszt dans ce genre concernant ces sept compositeurs et sont complétées par les nombreuses transcriptions des chants de Schubert, par six chansons de Chopin, par de nombreux chants de Liszt lui-même, et par un petit nombre de chansons simples que différents compositeurs allant de Alyabiev à Wielhorsky ont écrites, ce qui mène à un total de plus de 150. Tout comme les transcriptions d'airs d'opéra que fit Liszt, celles-ci offrent une large gamme de style et de traitement, de la transcription littérale à la fantaisie, mais le but primordial semble avoir été de mettre la musique à la portée d'un plus grand public—le récital de Lieder tel que nous le connaissons de nos jours n'existait simplement pas à l'époque de Liszt. À la fois pour mieux faire connaître ces chansons et pour donner au pianiste une meilleure indication sur l'interprétation que ces transcriptions demandent, Liszt inscrit presque toujours la chanson originale dans la partition pour piano, et ne laisse jamais de doute sur la ligne musicale qui appartenait à l'origine à la voix.

Adelaide est une des plus belles des premières œuvres de Beethoven; elle équivaut vraiment à une aria de concert avec piano—avec deux sections contrastantes—qui suit le thème du poème de Friedrich Matthison sur l'amour non partagé, «Ton ami se promenait seul» avec sa conclusion poétique d'une fleur renaissant des cendres du cœur de l'amoureux, «Un jour, ô miracle». Liszt demeure très proche du texte de Beethoven dans les trois versions de sa transcription. Dans la seconde version, Liszt a ajouté une coda pensive dans laquelle il allie des éléments des

deux parties du chant. Dans la version finale, il a allongé discrètement la conclusion de Beethoven, mais il a supprimé sa coda et l'a beaucoup travaillée pour former une cadence facultative, placée entre les parties du chant. La technologie de l'enregistrement devrait permettre à l'auditeur d'écouter ou non la cadence à volonté.

Liszt a changé l'ordre et certaines des tonalités des Chansons de Gellert de Beethoven. C'est surtout pour permettre aux plus connues d'entre elles de se trouver à la fin de la collection. D'une façon qui est exceptionnelle dans ses transcriptions de Beethoven, Liszt se permet de considérables libertés en embellissant les originaux et en ajoutant des strophes supplémentaires, mais il le fait dans un esprit qui combine son amour de Beethoven et son amour de Dieu, rappelant les textes de Gellert. Dans l'ordre de Liszt, les poèmes parlent de (i) La puissance et la providence de Dieu—«Dieu est mon chant!»; (ii) L'imploration—«La bonté de Dieu s'étend aussi loin que se meuvent les nuages»; (iii) Le chant de pénitence—«Bien que j'aie péché contre Toi seul, accorde-moi, ô Dieu patient, que je puisse voir Ton visage»; (iv) Sur la mort—«Ma vie arrive à son terme»; (v) L'Amour de ton prochain—«Un homme ne peut aimer Dieu et haïr son propre frère»; (vi) La gloire de Dieu dans la Nature—«Les Cieux déclarent la gloire de Dieu».

Dans sa transcription du cycle de chansons *An die ferne Geliebte* de Beethoven, Liszt ne se permet que de très rares libertés; mais de temps en temps il omet en fait des portions de mélodie répétées afin de mettre en vedette l'accompagnement varié. Les chansons coulent l'une dans l'autre et, comme dans le poème d'Aloys Jetteles, la dernière strophe de la première chanson est rappelée dans la dernière strophe de la sixième: (i) Le poète, assis sur la colline, contemple l'horizon et chante pour sa bien-aimée; (ii) Il voudrait être parmi les montagnes lointaines

dans la brume pour éviter la douleur de la séparation ; (iii) Il demande aux petits nuages qui passent de transmettre son amour et de décrire ses larmes ; (iv) Il veut que les nuages le transportent afin de pouvoir partager la joie du vent bruisant dans les cheveux de sa bien-aimée ; (v) Le poète demande à son amour d'accepter ses chansons dans le calme du crépuscule et de les chanter en retour afin que ce qu'un cœur aimant a béni puisse atteindre un cœur aimant.

Liszt trouva ses arrangements de Goethe par Beethoven dans deux collections différentes de chansons et dans la musique d'accompagnement d'*Egmont*, opus 84. Ce sont des transcriptions pleines d'imagination qui ne s'éloignent du texte de Beethoven que pour éviter un style trop travaillé ou pour fournir une variété à des répétitions de strophes—avec un excellent résultat dans le « Chant de la puce ». La chanson de Mignon (de Wilhelm Meister) a été mise en musique trop souvent pour nécessiter une longue introduction : « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ... ». « Avec une guirlande décorée » exploite la vanité d'une guirlande de fleurs et de feuilles dans le vent en contraste avec les liens de l'amour. « Joyeux et triste »—texte que, comme la Chanson de Mignon, Liszt a aussi mis en musique—est la seconde des chansons de Clara tirée d'*Egmont*, et dit que le bonheur ne peut venir que de l'amour. « Il y avait une fois un Roi »—la chanson de Méphistophélès « le Chant de la puce », dans *Faust*, Partie I—mérite d'être aussi connue dans l'arrangement de Beethoven que dans celui de Moussorgsky. « Joie de la tristesse » exalte les pleurs de l'éternel amour, et « Bats le tambour »—la première chanson de Clara tirée d'*Egmont*—chante son désir d'être un homme pour pouvoir rejoindre son bien-aimé sur le champ de bataille.

Le manque d'intérêt des chanteurs et les dénigrements de la critique vis-à-vis des chansons de Mendelssohn

paraissent injustes, de même que la mode passagère qui a considéré comme secondaires les plus délicieuses transcriptions et élaborations de Liszt. Il fut un temps où tout pianiste qui se respectait avait à son répertoire « Sur les ailes d'un chant », et « Chant du printemps », « Chant du voyage » et « Nouvel amour » ne seraient pas déplacés dans de nombreux programmes de récitals modernes ayant besoin d'un peu de légèreté. « Sur les ailes d'un chant » de Heine parle d'une chanson qui emmènera les amoureux dans un rêve merveilleux vers les fleurs de lotus près du Gange. « Chant de Dimanche » de Klingemann oppose la solitude du poète aux sons de chœurs et d'orgue et à la vision d'un cortège de mariée. Le « Chant du voyage » de Heine nous parle d'un cavalier, réchauffé par la pensée qu'à la fin de sa course fougueuse dans la nuit noire et orangeuse, il se trouvera dans la maison de sa bien-aimée. Comme il monte en courant les escaliers, au son de ses éperons claquant, le vent dans le chêne lui souffle qu'il se berce d'un rêve. « Nouvel amour », de Heine encore, demande si la vision d'elfes, de cygnes et de la Reine des fées est le signe d'un nouvel amour ou de mort. « Chant du printemps » de Klingemann est un hymne enivrant à la joie, la beauté et la chaleur du Printemps, pendant que « Chant de l'hiver » vient d'un chant folklorique suédois dans lequel on supplie un fils de rester à la maison au lieu de sortir dans la nuit sombre et froide à la recherche de sa sœur. Liszt associe parfaitement cette chanson à l'arrangement du second poème de Marianne von Willemer, « Suleika », qui supplie le vent d'ouest de dire à son amant combien l'auteur souffre de leur séparation.

La réimpression par la British Liszt Society des trois transcriptions de Dessauer, dans le *Journal* de 1990, doit être la seule impression faite depuis longtemps d'une partie des œuvres de ce compositeur tenu en grande estime à une certaine époque. Josef Dessauer (1798–

1876), selon l'essai compréhensif de John Warrack dans *Grove*, et comme le prouvent ces transcriptions, était un compositeur de chansons doué. Son nom n'a survécu que comme celui à qui sont dédiées les Polonaises, opus 26, de Chopin ! La « Tentation » d'Eichendorff cajole l'auditeur à suivre le chanteur dans le jardin la nuit pour rappeler des joies passées. Liszt fait apparaître l'imagerie du poème par une figuration très délicate. « Deux sentiers » de Siegfried Kapper est un simple poème en strophes qui décrit les adieux de deux amants qui se quittent, et « Chant espagnol » de Clemens Brentano est un boléro qui exhorte le poète à aller à Séville pour y adorer son amour. Les variations de Liszt sont à la hauteur de la ferveur croissante du poème.

Les chansons de Robert Franz (1815–1892) sont relativement inconnues en dehors du monde de langue allemande ; mais sa capacité à produire une chanson dans laquelle il y a une telle absence d'accessoires tels qu'introductions, codas ou développements qu'elle en est épigrammatique, lui a assuré une place intéressante. Liszt a transcrit de nombreuses chansons de ce genre et ses transcriptions demeurent, généralement, très proches de la musique de Franz. La seule transcription allongée est la première, « Le vent et la pluie l'accompagnèrent », sur un poème de Rückert. Quand Franz se contentait plus ou moins de la même musique pour chacune des strophes—qui décrivent la venue de l'amant comme inattendue, l'amour comme un espoir réel, et l'amour, en dépit du temps gris, comme radieux et éternel—Liszt permet une intrusion musicale de grisaille avant le triomphe de l'amour. Les cinq « Chants de roseau » sont toutes des arrangements de Lenau : « Le long d'un sentier secret de forêt » (que le jeune Alban Berg a aussi mis en musique) est la description de promenades du poète sur les rives pleines de roseaux où il entend sa bien-aimée chanter ; « Pendant ce temps le soleil disparaît » et avec lui

la réflexion de son amour dans le lac, et il attend tristement la lumière de l'étoile du berger ; dans « La tristesse des nuages qui passent » les nuages assombrissent la lueur des étoiles et le chagrin demeure ; « Le Crépuscule et la tempête » lui font croire que le visage de sa bien-aimée sera visible dans les éclairs ; et dans « Sur le lac » (que Mendelssohn a aussi mis en musique) la lumière de la lune révèle finalement la beauté de la nature et mène (dans une coda magique), à la plus exquise réflexion intérieure de son amour. Les chansons choisies par Liszt dans les deux autres collections de Franz lui permettent d'établir ses propres cycles poétiques : « Le jeune garçon » se trouve tour à tour surpris, tour à tour contraint ou enchanté par les mystères de la nature, dans le premier des trois arrangements d'Eichendorff. « Mer paisible » fait apparaître des images d'un mystérieux roi des profondeurs qui contrôle la destinée des marins et qui chante en s'accompagnant de la harpe. « Le message » de la bien-aimée est apporté par le vent jouant sur les cordes d'une cithare, et compare cette cithare au cœur du poète. Liszt mit ceci en musique comme un thème avec une variation élaborée mais le texte est inscrit sous la mélodie variée, et une section centrale contrastante est ajoutée, qui est elle-même la transcription d'une autre chanson de Franz sur un poème de Heine, « A travers bois au clair de lune » dont le texte est exactement celui de « Nouvel amour » de Mendelssohn. L'intention de Liszt était évidemment que cette vision prépare au poème d'Eichendorff. La collection qui reste commence par deux textes d'Osterwald. « Les roses d'été s'épanouissent »—des souvenirs de bonheur passé au milieu du chagrin actuel ; et « Nuit orageuse »—un playdoyer passionné pour que la jeune fille rende son amour au poète et réconforte ainsi son âme tourmentée. « Quelles averses et quels mugissements ! » de Heine décrit une jeune fille contemplant, les yeux remplis de larmes, la nuit orageuse ; et « Printemps et amour » de

Hoffman von Fallersleben rétablit doucement l'espoir du pouvoir apaisant du Printemps et du renouveau de l'amour.

Le prolifique Anton Rubinstein (1829—1894) écrit plus de deux cents chansons en différentes langues, mais les deux qui furent transcrites par Liszt sont parmi les rares qui demeurent au répertoire. « Ô, s'il était toujours ainsi »—qui est quelquefois connue par son premier vers et à laquelle il fut attribué un second numéro de catalogue comme un ouvrage « disparu » de Liszt pour cette raison ; « Gelb rollt mir zu füssen ... » (« Les flots dorés de la puissante rivière Kura coulent à mes pieds ») est une traduction du poète persan Mirza Schaffy par Bodenstedt : un hymne de joie à l'amour et à la nature, que Fyodor Chaliapin enregistra une fois dans l'arrangement de Rubinstein, et qui reçoit ici le plumage plus élaboré de la transcription pour concert de Liszt. L'exotisme de « L'Asra » de Heine a été l'inspiration de ce qui est peut-être la meilleure chanson de Rubinstein, et certainement une des plus simples, et Liszt communique cette simplicité dans sa transcription, y ajoutant une trace du manque irrémédiable de fermeté réconfortante que l'on rencontre souvent dans la musique de ses dernières années ; « Le jeune captif » pâlit de jour en jour en observant la ravissante fille du Sultan pendant ses visites quotidiennes à la fontaine. Quand elle lui demande finalement son nom, il lui dit qu'il s'appelle Mahomet et qu'il vient du Yémen et appartient à cette race d'Asra dont les hommes meurent quand ils tombent amoureux.

Certaines des transcriptions de Schumann par Liszt ont résisté à tous les caprices de la mode et ont figuré dans le répertoire de chaque génération de pianistes, tandis que d'autres demeurent malheureusement inconnues, comme d'ailleurs certains morceaux originaux de Schumann. Liszt, dans son choix des morceaux de Schumann, semble ignorer en grande partie ce qui est

bien connu et étudie certains ouvrages parmi les derniers et plus personnels. Le « Chant de Noël » d'Andersen est vraiment un hymne tout simple, et « Les cloches qui transformor » est un simple arrangement d'une petite fable morale de Goethe dans laquelle un garçon récalcitrant est persuadé d'aller à l'église, comme sa mère le lui a ordonné, par un rêve de cloches effrayant. Liszt ne cherche en aucune façon à élaborer dans ces dix chansons de Robert et Clara—il donne souvent l'accompagnement presque original pour piano en petits caractères avec la ligne vocale en notation normale répartie entre les deux mains. « L'arrivée du printemps » de Fallersleben, « L'adieu du bouvier » de Schiller (que Liszt mit en musique avant Schumann) et « C'est le printemps » de Mörike, ont des titres explicites et « Seul le cœur solitaire » de Goethe (mis en musique par de nombreux compositeurs—quatre fois par Beethoven) n'a pas besoin d'introduction ; et « Je me trainerai de porte en porte » est la troisième des Chansons de Harper, à la tristesse évocative, que les arrangements de Schubert furent les premiers à faire connaître.

Malgré l'insolence incroyable dont Clara Schumann fit preuve envers Liszt et sa musique à la fin—elle supprima son nom de la dédicace sur la Fantaisie de Robert Schumann, opus 17, et elle refusa la dédicace de ses Etudes d'après Paganini que Liszt lui offrait, bien qu'au début elle ait été enthousiaste à son sujet—Liszt essaya de disséminer trois de ses chansons dans des transcriptions très délicates et littérales. Tout ce que l'on peut observer c'est que ni les chansons ni les transcriptions ne retiennent l'attention et les arrangements de Rückert par Clara, « Pourquoi poserais-tu d'autres questions »—une imploration de ne pas douter de la sincérité d'un amoureux—et « J'ai vu dans tes yeux un éternel amour » ainsi que l'arrangement du poème de Rollet sur l'amour et la nature « Murmures mystérieux » ont sà et là un

charme qui rappelle un tout petit peu trop visiblement la musique de son mari.

En ce qui concerne les autres transcriptions de Schumann, « Chant d'amour Provençal » (le titre que Schumann avait choisi était en fait « Provenzalisches Lied ») est une œuvre curieuse parmi les dernières de Liszt, qui désincarne en quelque sorte l'arrangement original du poème de Uhland qui louait l'amour courtois. La transcription de « Au soleil »—le poème de Reinick en style folklorique sur l'effet du soleil sur la nature et de là sur l'amour—est embellie par une section centrale qui est la transcription d'un arrangement de Schumann sur une traduction de « Ô mon amour ressemble à une rose rouge, rouge » de Robert Burns. De même que dans la transcription combinée de Robert Franz, les deux chansons originales sont respectées. La joie fiévreuse de la découverte

« qu'elle vous appartient » se communique à l'arrangement tout entier que Schumann fit de « Nuit de printemps » d'Eichendorff—la chanson finale de *Liederkreis*, opus 39, avec son accompagnement en accords continuellement répétés. Liszt traduit cette joie dans un morceau exquis de composition pour piano. « Dédicace »—la première chanson de *Myrthen* de Schumann, opus 24, sur un poème de Rückert—était, comme tout le monde le sait—un cadeau de Schumann à Clara, mais nous ne pouvons condamner Liszt de vouloir faire connaître cette belle chanson à un plus grand public, et puisqu'il est facile de nos jours d'obtenir la chanson de Schumann, il n'y a absolument aucune raison de s'offusquer du magnifique développement de l'original dans la transcription toujours populaire de Liszt.

LESLIE HOWARD © 1991
Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Lieder ohne Worte*

DIESE „LIEDER OHNE WORTE“, wie sie genannt werden könnten, repräsentieren einen großen Teil vieler solcher von Liszt gemachten Transkriptionen. Wenn man die früheren und vereinfachten Versionen ignoriert, vertreten sie die gesamten Werke Liszts in diesem Genre und in Bezug auf diese sieben Komponisten, und sie werden ergänzt durch zahlreiche Transkriptionen von Schubert-Liedern, von sechs Chopin-Liedern, von vielen Liedern von Liszt selbst und einer kleinen Anzahl einzelner Lieder verschiedener Komponisten angefangen bei Alyabiev bis zu Wielhorsky, was die Gesamtzahl auf über 150 bringt. Genau wie bei Liszts Operntranskriptionen gibt es auch hier eine Reihe von Stilen und Ansätzen, von der prosaischen Transkription bis zur Phantasie, jedoch scheint das Hauptziel darin bestanden zu haben, die Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen—die Liederkonzerte, wie wir sie heute kennen, gab es einfach nicht zur Zeit Liszts. Nicht nur um die Leute zu den Liedern zu bekehren, sondern auch um dem Pianisten eine bessere Vorstellung für die erforderliche Interpretationsart zu geben, legt Liszt fast immer den ursprünglichen Liedertext in den Klaviernoten nieder und stellt immer klar, welche musikalische Linie ursprünglich zur Stimme gehörte.

Adelaide ist eines der besten frühen Werke Beethovens und kommt wirklich einer Konzertarie mit Klavier gleich, mit zwei kontrastierenden Abschnitten, die Friedrich Matthiasons Gedicht über unerwiderte Liebe, „Dein Freund wandert allein“, folgen und mit seinem poetischen Schluß von einer Blume, die aus der Asche des Herzens des Liebenden erblüht, „Eines Tages, O Wunder“. Bei allen drei Versionen seiner Transkription hält sich Liszt eng an Beethovens Text. In der zweiten Version fügte Liszt eine reflektive Koda hinzu, in der er Elemente der beiden Parts des Liedes verband. In der letzten Version erweiterte er

diskret Beethovens Ende, entfernte jedoch seine Koda und arbeitete sie stark aus, um eine freiwillige Kadenz zu bilden, die zwischen die Parts des Liedes gesetzt wird. Die Aufnahmetechnik sollte es dem Hörer ermöglichen, die Kadenz nach Belieben zu haben oder nicht.

Liszt änderte die Reihenfolge und einige der Tonalitäten von Beethovens Gellert-Liedern, besonders, damit das beliebteste unter ihnen den Satz beenden konnte. Einmalig unter seinen Beethoven-Transkriptionen erlaubt sich Liszt beträchtliche Freiheiten, indem er die Originale ausschmückt und Verse hinzufügt, jedoch alle in einem Geist, der seine Liebe zu Beethoven mit seiner Liebe zu Gott verbindet und in denen Gellerts Texte widerhallen. In Liszts Reihenfolge sprechen die Gedichte von: I Gottes Macht und Vorsehung—„Gott ist mein Gesang!“; II Flehen—„Die Güte Gottes erstreckt sich so weit wie die Wolken ziehen“; III Lied der Reue—„Obgleich ich allein gegen Dich gesündigt habe, gewähre mir, geduldiger Herrgott, daß ich Dein Antlitz sehe“; IV Vom Tod—„Meine Lebenszeit läuft ab“; V Die Glorie Gottes in der Natur—„Der Himmel verkündet die Glorie Gottes“.

In seiner Transkription von Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* erlaubt sich Liszt nur sehr wenige Freiheiten, läßt jedoch von Zeit zu Zeit wiederkehrende Teile der Melodie aus, um die verschiedenartige Begleitung ins Rampenlicht zu bringen. Ein Lied fließt in das andere über und, wie in dem Gedicht von Aloys Jeitteles, wird die letzte Strophe des ersten Liedes in der letzten Strophe des sechsten Liedes wiederholt; I Der Dichter sitzt auf dem Hügel, blickt in die Ferne und singt zu seiner Geliebten hin; II Er wünscht, daß er in den blauen Bergen im Nebel wäre, um dem Schmerz der Trennung zu entgehen; III Er bittet die kleinen vorüberziehenden Wolken, daß sie seine Liebe überbringen und seine Tränen beschreiben; IV Er möchte, daß die Wolken ihn tragen, damit er die Freude



LESLIE HOWARD
© Matthew Gough

des Windes teilen kann, wenn er durch ihr Haar rauscht; v Der Mai ist wieder eingekehrt und hat die ganze Natur vereinigt, außer dem Dichter und seiner Geliebten; v Der Dichter bittet seine Geliebte, die Lieder in der Stille der Dämmerung aufzunehmen und sie zurückzusingen, so daß was ein liebendes Herz gesegnet hat, von einem liebenden Herzen empfangen wird.

Liszt sammelte seine Beethoven-Goethe-Vertonungen aus zwei verschiedenen Liedersätzen und aus der Begleitmusik zu *Egmont*, op. 84. Sie sind phantasievolle Transkriptionen, die nur von Beethovens Text abweichen, um Kleinlichkeiten zu vermeiden oder um Varietät bei wiederkehrenden Strophen zu liefern—im „Lied des Flohs“ mit ausgezeichnetem Effekt. Mignons Lied (aus *Wilhelm Meister*) ist bereits zu oft vertont worden, um groß beschrieben werden zu müssen: „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen . . .“. „Mit einem bemalten Bande“ nützt den geistreichen Ausdruck eines Bandes mit Blumen und Blättern im Wind aus, das gegen die Liebesbande kontrastiert wird. Frohsinn und Trauer—ein Text, den Liszt, wie „Mignons Lied“, ebenfalls vertont hat—ist das zweite von Claras Liedern aus *Egmont* und sagt, daß Glücklichein nur von der Liebe kommt. Es gab einmal einen König—Mephistos „Lied des Flohs“ aus *Faust* Teil I—verdient in Beethovens Vertonung genau so bekannt zu sein wie es in der von Mussorgskij ist. „Wonne der Traurigkeit“ preist die Tränen ewiger Liebe, und „Schlagt die Trommel“—Claras erstes Lied aus *Egmont* spricht ihren Wunsch aus, ein Mann zu sein, damit sie in der Schlacht bei ihrem Geliebten sein kann.

Die Vernachlässigung der Lieder Mendelssohns seitens der Sänger und die Herabsetzung seitens der Kritiker, wie es vorübergehend die Art und Weise ist, mit der einige der geschicktesten Transkriptionen und Ausarbeitungen Liszts nebensächlich behandelt werden, scheint nicht gerecht zu sein. Es gab einmal eine Zeit, als „Auf Flügeln des

Gesanges“ praktisch in jedem Repertoire eines Pianisten unvermeidlich war, und das „Frühlingslied“, das „Reiselied“ und „Neue Liebe“ würden in vielen modernen Konzertprogrammen, denen ein wenig Altwiebersommer gut täte, nicht fehl am Platze sein. Heines „Auf Flügeln des Gesanges“ spricht von einem Lied, das die Liebenden in einem glückseligen Traum zu den Lotusblumen des Ganges trägt. Klingemanns „Sonntaglied“ kontrastiert die Einsamkeit des Poeten mit dem Klang eines Chors und einer Orgel und dem Anblick einer Hochzeitsprozession. Heines „Reiselied“ erzählt von einem Reiter, der von dem Gedanken entflammt ist, daß ihn seine stürmische Reise in einer dunklen, windigen Nacht zum Hause seiner Geliebten führt. Als er die Treppe mit klingenden Sporen hinaufeilte, sagt ihm der Wind in der Eiche, daß er ein träumender Narr ist. „Neue Liebe“, wiederum von Heine, stellt die Frage, ob die Vision von Elfen, Schwänen und der Feenkönigin ein Zeichen neuer Liebe oder des Todes ist. Klingemanns „Frühlingslied“ ist eine berauschte Hymne an die Freude, Schönheit und Wärme des Frühlings, während das „Winterlied“ von einem schwedischen Volksgedicht stammt, in dem ein Sohn eindringlich gebeten wird, lieber zu Hause zu bleiben, als in die dunkle, kalte Nacht hinauszugehen, um seine Schwester zu suchen. Liszt sorgt für eine wunderschöne Verbindung dieses Liedes mit der Vertonung von Marianne von Willemers zweitem Gedicht mit dem Titel „Suleika“, in dem der Westwind angefleht wird, die Botschaft vom Leiden des Schreibers wegen der Trennung zu ihr zu tragen.

Der Neudruck der drei Dessauer Transkriptionen seitens der British Liszt Society im *Journal* von 1990, ist wahrscheinlich seit langer Zeit der einzige Druck des Schaffens des einst hoch angesehenen Komponisten. Gemäß John Warracks mitfühlendem Essay im *Grove* und auf Grund dieser Transkriptionen, war Josef Dessauer

(1798–1876) ein begabter Liederdichter. Sein Name hat eigentlich nur als Dedizierender der Polonaisen, op. 26, von Chopin überlebt. Eichendorffs „Versuchung“ bringt den Zuhörer dazu bei Nacht in den Garten zu gehen, um die Freuden der Vergangenheit wachzurufen. Durch sehr delikate Figuration beschwört Liszt die Methaphorik des Gedichtes herauf. „Zwei Wege“ von Siegfried Kapper ist ein einfaches, strophisches Gedicht, das die Trennung zweier Wege für zwei ehemalige Liebhaber beschreibt, und das „Spanische Lied“ von Clemens Brentano ist ein Bolero, in dem der Dichter dazu gedrängt wird, nach Seville zu gehen, um seine Geliebte anzubeten. Liszts Variationen kommen der sich steigernden Glut des Gedichtes gleich.

Die Lieder von Robert Franz (1815–1892) sind außerhalb der deutschsprachenden Welt relativ unbekannt, aber er hat einen interessanten Platz für seine Fähigkeit, ein Lied zu kreieren, das so frei von externen Dingen ist wie Einleitungen, Kudas oder Entwicklungen, daß es absolut aphoristisch ist. Viele der von Liszt transkribierten Lieder haben diese Art und Liszts Transkriptionen halten sich im allgemeinen sehr eng an die Musik von Franz. Die einzige erweiterte Transkription ist die erste davon, „Er kam in Wind und Regen“, nach einem Gedicht von Rückert. Während Franz sich mehr oder weniger mit der gleichen Musik für jede der Strophen zufriedengab—die das Kommen des Liebenden als unerwartet darstellen, die Liebe als wahre Hoffnung, und Liebe, trotz des grauen Wetters als leuchtend und immerwährend—läßt Liszt ein musikalisches Eindringen von Graueit zu, bevor die Liebe triumphiert. Die fünf „Schilfrohrlieder“ sind alle Vertonungen von Lenau: „An einem geheimen Waldweg“ (ebenfalls von dem jungen Alban Berg vertont) fährt mit der Beschreibung fort, wie der Dichter am schilfbewachsenen Ufer entlangwandert und seine Geliebte singen hört; „Inzwischen vergeht die Sonne“ und mit ihr die Reflektion seiner Liebe im Teich, und in Trauer

erwartet er das Licht des Abendsterns; „Die Dürsterkeit der dahineilenden Wolken“ verbirgt die Sterne und die Trauer bleibt; „Sonnenuntergang und Sturm“ lassen ihn Glauben, daß das Antlitz seiner Geliebten während der Blitze zu sehen ist; und „Auf dem Teich“ (ebenfalls von Mendelssohn vertont) enthüllt zuletzt das Licht des Mondes die Schönheit der Natur und führt (in einer magischen Koda) zu der schönsten inneren Reflektion seiner Liebe. Liszts Liederwahl bei den anderen beiden Sätzen von Franz ermöglicht es ihm, seine eigenen poetischen Zyklen zu kreieren: „Der Bursche“, im ersten der drei Eichendorff-Vertonungen, ist abwechselnd neugierig, überwältigt und verzaubert von den Geheimnissen der Natur. Die „Ruhige See“ beschwört Bilder eines mysteriösen Königs der Tiefe herauf, der das Schicksal aller auf dem Meer steuert und singend seine Harfe spielt. „Die Botschaft“ von der Geliebten kommt in Form des Windes, der auf den Saiten einer Zither gespielt wird und indem diese Zither mit dem Herzen des Dichters verglichen wird. Mit einer großartigen Variation vertont Liszt dies als ein Thema, aber der Text wird unter die verschiedenartige Melodie gelegt und ein kontrastierendes Mittelstück hinzugefügt, das wiederum eine Transkription eines anderen Liedes von Franz nach einem Gedicht von Heine ist. „Im Mondlicht durch den Wald“, dessen Text genau der von Mendelssohns „Neuer Liebe“ ist, und Liszt beabsichtigt ganz klar, daß diese Vision den Weg für Eichendorffs Gedicht ebnet. Der restliche Satz beginnt mit zwei Texten von Osterwald: „Der Sommer läßt seine Rosen sprießen“—eine Erinnerung an früheres Glück inmitten jetziger Trauer; und „Stürmische Nacht“—eine leidenschaftliche Bitte, daß die vom Sturm umherschleuderte Seele des Dichters durch den Entschluß der Jungfrau, ihn wieder zu lieben, getröstet wird. „Welch eine Schauer und welch ein Heulen!“ erzählt von einem Mädchen, das in die stürmische Nacht hinausblickt, ihre Augen mit Tränen

gefüllt; und „Frühling und Liebe“ von Hoffman von Fallersleben kräftigt sanft die Hoffnung der heilenden Kräfte des Frühlings und der Wiedergeburt der Liebe.

Der produktive Anton Rubinstein (1829–1894) schrieb über zwei hundert Lieder in verschiedenen Sprachen, aber die zwei von Liszt transkribierten sind unter den wenigen, die noch einen Platz im Repertoire haben. „O, daß es jemals so sein sollte“—manchmal nach seiner ersten Zeile bekannt, und man gab ihm mysteriöserweise diesbezüglich eine zweite Katalognummer als ein „vermißtes“ Werk von Liszt: „Gelb rollt mir zu Füßen der mächtige Fluß Kura ...“ ist eine Übersetzung von Bodenstedt des persischen Dichters Mirza Schaffy; Eine Hymne der Freude an die Liebe und die Natur, die einmal in der Rubinstein-Vertonung von Fedor Schaljapin aufgenommen wurde und hier in Liszts Konzertschrifttranskription das kunstvollste Gefieder erhielt. Die Exotik von Heines „Die Asra“ war wahrscheinlich die Inspiration für Rubinsteins bestes Lied und gewiß eines seiner einfachsten, und Liszt bringt diese Einfachheit in seine Transkription mit einer weiteren Tönung hoffnungslosen Mangels tröstender Lösung, der man so oft in seiner späteren Musik begegnet: „Der jugendliche Gefangene“ wurde jeden Tag blasser bei der Betrachtung der schönen Tochter des Sultans auf ihren täglichen Gängen zum Brunnen. Als sie endlich seinen Namen wissen will, erzählt er ihr, daß er Mahomet heißt, daß er aus Jemen stammt und von der Rasse Asra ist, die, wenn sie lieben, sterben.

Einige von Liszts Schumann-Transkriptionen haben allen modischen Launen widerstanden und waren ein Teilbestand des Repertoires jeder Generation Pianisten, während andere bedauernswerterweise unbekannt geblieben sind, so wie einige der Originale von Schumann. Liszts Wahl aus Schumanns Werken scheint größtenteils das Gutbekannte ignoriert zu haben und stattdessen einige spätere, höchst intime Werke untersucht zu haben. Das

„Weihnachtslied“ von Andersen ist wirklich eine sehr einfache Hymne und „Die verändernden Glocken“ ist eine direkte Vertonung einer kleinen Moralfabel von Goethe, in der ein aufsässiger Junge durch einen Traum über Glocken bedingt angstvoll in die Kirche geht, wie es ihm seine Mutter gesagt hatte. Liszt versucht in keiner Weise, diese zehn Lieder von Robert und Clara auszuarbeiten—und liefert oft fast die originale Klavierbegleitung in kleiner Schrift, während die Stimmenlinie in normaler Notation zwischen den beiden Händen verteilt ist. Der „Einzug des Frühlings“ von Fallersleben und „Der Abschied des Hirten“ von Schiller (welches Liszt vor Schumann vertonte) und Mörikes „Es ist der Frühling“ erzählen ihre Geschichten in ihren Titeln, und Goethes „Nichts als das einsame Herz“ (von vielen Komponisten vertont—viermal von Beethoven) bedarf keiner Einführung, und „Ich werde von Tür zu Tür schleichen“ ist das dritte der evokativ kläglichen Lieder von Harper die zuerst in Schuberts Vertonungen bekannt geworden sind.

Trotz der entsetzlichen Grobheiten, die Clara Schumann zum Schluß Liszt und seiner Musik gegenüber zeigte—sie entfernte seinen Namen von der Widmung auf Robert Schumanns Fantasie, op. 17, und sie lehnte Liszts Widmung an sie bei seinen Paganini-Etüden ab, obgleich sie ursprünglich völlig berauscht von ihm war—versuchte Liszt drei ihrer Lieder in sehr delikaten und prosaischen Transkriptionen zu verbreiten. Das einzige, was bemerkt werden kann, ist, daß weder die Lieder noch die Transkriptionen Fuß faßten und Claras Rückert-Vertonungen „Warum willst Du weitere Fragen stellen“—eine Bitte, die Lauterkeit eines Liebhabers nicht in Frage zu stellen—und „In Deinen Augen sah ich die ewige Liebe“ und die Vertonung von Rollets Gedicht über Liebe und Natur „Geheimnisvolles Geflüster“ haben hier und da einen Charm, der ein wenig zu offensichtlich der Musik ihres Mannes entstammt.

Was die restlichen Schumann-Transkriptionen anbetrifft, so ist das „Provenzalische Lied“ ein seltsam spätes Werk von Liszt, das die Originalvertontung von Uhlands Loblied auf die Minne gewissermaßen entkörperlicht. Die Vertontung von „An das Licht der Sonne“—Reinickes Gedicht im volkstümlichen Stil über die Wirkung des Sonnenlichts auf die Natur und somit der Liebe—wird durch ein Mittelstück ausgeschmückt, das eine Transkription von Schumanns Vertontung einer Übersetzung von Robert Burns „Oh, my luv'e's like a red, red rose“ ist. Wie in der kombinierten Robert-Franz-Vertontung, wurde keinem der Originalstücke Gewalt angetan. Die fiebernde Freude der Entdeckung, daß „sie die Deine ist“ spricht in der ganzen Schumann-Vertontung

von Eichendorffs „Frühlingsnacht“—das abschließende Lied des *Liederkreises*, op. 39, mit seiner konstant wiederkehrenden Akkordbegleitung. Liszt überträgt diese Freude in ein feinfühliges Klavierstück. „Widmung“—das erste Lied von Schumanns *Myrtben*, op. 24, nach einem Gedicht von Rückert—war, wie die Welt weiß, ein Geschenk von Schumann an Clara, aber wir können es Liszt nicht übelnehmen, daß er dieses großartige Lied bedeutend weiter verbreiten wollte, und, da man heute Schumanns Lied sehr leicht erhalten kann, ist es absolut unnötig, wegen der ruhmreichen Erweiterung des Originals in Liszts ewig beliebter Transkription beleidigt zu sein.

LESLIE HOWARD © 1991
Übersetzung GUNHILD THOMPSON

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 15

Songs without words

*Sixty transcriptions of songs by Beethoven, Mendelssohn, Dessauer,
Franz, Rubinstein and the Schumanns, arranged for the piano*

Please refer to pages 2 and 3 for full listing

LESLIE HOWARD

Steinway piano

Recorded on 24–28 October 1990

Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *Arthur and Aegle in The Happy Valley* (1849) by John Martin (1789–1854)
Laing Art Gallery, Tyne and Wear Museums, Newcastle upon Tyne

LISZT

SOIRÉES MUSICALES & SOIRÉES ITALIENNES

Transcriptions and Fantasies on music by Rossini, Mercadante and Donizetti
and original works inspired by Italy

LESLIE HOWARD



hyperion

FERENC LISZT's years of travel took him very often to Italy in the mid-1830s, and his response to the country and its music was a vast body of works, original and transcribed. His fantasies and transcriptions from Italian opera and song are complemented by original settings of Italian texts and many pieces inspired by Italian scenery or works of art and literature. So considerable is this body of work, and so deeply has Liszt imbibed the Italian spirit, that it would not be unreasonable to describe these works *in toto* as the greatest of nineteenth-century Italian keyboard music. It may even be that the very existence of Liszt's Italian works daunted the native Italian composers, whose instrumental music of the time, with the honourable exceptions of Verdi's mighty String Quartet and Rossini's inexplicably neglected piano works, seldom rises above the second rank.

Italian opera played a large role in the shaping of Liszt's melodic style, as we can observe in his youthful opera *Don Sanche*, the Opus 6 *Études* for piano, and the earliest of his songs. His operatic paraphrases pay homage to Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini and Verdi, and the many other Italian transcriptions salute Bellini, Bononcini, Donizetti (and his brother Giuseppe), Lassus, Mercadante, Paganini, Palestrina, Peruchini, Pezzini, Rossini, Spontini, Tirindelli and Verdi, as well as folk melody—anonymous or the product of minor salon composers. Bocella and Petrarch were chosen for song texts, and the words of St Francis of Assisi led to the *Cantico del Sol*. The art of Dante, Michelangelo, Orcagna, Raphael, Salvator Rosa and Tasso inspired important orchestral and keyboard works. The praise of Venice, Naples and Rome is sung over and again, and to all this must be added the catalogue of works which revere the Italian saints and the Church of Rome, which reverence is at the very root of Liszt's psyche. And, of course, Liszt spent a great deal of his later life in Italy, and might even

be regarded as an Italian composer *manqué* were it not that similar cases can be made for him in respect of France, Germany and Hungary.

The works in the present collection are of three kinds: transcriptions from the *liriche da camera* of three famous Italians; original works derived from Liszt's own songs; and free fantasies on melodies from a variety of sources.

Rossini's **Soirées musicales** are a collection of vocal solos and duets with piano accompaniment to texts of Metastasio and Pepoli. From their publication in 1835 they immediately became concert favourites, and Liszt's transcriptions are only some of the many that circulated widely throughout the nineteenth century. And their influence lingered into the twentieth century and the works of such composers as Britten and Respighi. For some reason, Liszt completely re-ordered the collection when he made his transcriptions, retaining only the first and last pieces in their original places. (Rossini's original running order is 1, 5, 7, 11, 3, 6, 4, 9, 2, 8, 10 and 12.) Liszt's method in his transcriptions is akin to that which he employed in his *Lieder* transcriptions: the original piano part is wedded to the vocal part(s) and further elaborated from time to time, but the shape of the original determines the form of the transcription. But many repeated passages are subject to a fecund variety of treatment—yet more examples of Liszt's personal approach to variation technique. Strangely, these works are at present very difficult to acquire in score, and the most recent publications are full of errors: the Ricordi edition of 'La Danza' only retains misprints from their first edition over 150 years ago, and Schott's edition was bowdlerised by Karl Klindworth who, apart from making suggestions for study, advised many alterations to Liszt's text. The present recording was made from a collation of the original editions of Troupenas, Ricordi and Schott, with reference to the first edition of Rossini's original.

Whilst the subtitles go a good way to explain the content and style of the numbers in the collection, it should be noted that 'Notturmo' bears no relationship to 'Nocturne' as used by Field or Chopin, but rather refers to a piece of music for evening use or with a nocturnal subject—there is nothing contemplative about 'La regata veneziana'. Points of interest include: in No 1 a lovely bit of rhythmic complication where the left hand plays 7 against the g metre while the right hand plays six semiquavers and two duplet crotchets; in No 2 the wickedly brisk arpeggio ornaments; in No 3 the technical audacity of the second verse; in No 4 the delicacy of the embroidered accompaniment; in No 5 the crossed-hands effects; in Nos 6 and 7 the reticence to embroider at all; in No 8 the richness of the texture; in No 9, the sheer bravado; the magical cadenza in No 10; the roistering of No 11; and the expansive scope of No 12, which is practically a miniature symphonic poem in its depiction of the watching hours at sea through a storm.

The prolific Saverio Mercadante (1795–1870) was a composer of a similar mould to Rossini, although rather fewer of his works have stood the test of time, being not so strong on personality as those of his great compatriot. But occasionally one of the sixty or so operas is given (Liszt wrote a fantasy which included themes from *Il giuramento*) and a few instrumental pieces remain on the fringe of the repertoire. With the *Soirées italiennes* Liszt was not so generous as he had been with the Rossini collection, which he had transcribed in its entirety. He chose just half of the twelve numbers (on texts by Crescini and Pepoli) that make up Mercadante's original, and successfully managed to select the pieces which differ as widely as possible from their pretty obvious Rossini models. Unfortunately, Liszt's transcriptions are somewhat rare nowadays, probably because they are unrestrained in their technical demands—even the gentler pieces have



LISZT IN 1875

fiendishly intricate details which render them immediately beyond the salon performer. Liszt's method is of the same stamp as with the Rossini pieces, and the transcriptions themselves, depicting in turn the spring, a gallop, a Swiss shepherd, a sailor's serenade, a drinking song and a Spanish gypsy girl, require no further gloss.

Again, the **Nuits d'été à Pausilippe**—a collection of twelve songs and *notturni* from which Liszt selected three—is a further extension to the same literature, and was even reissued with the present extended titles to conform with the earlier ones, and renumbered as a continuing series after the Mercadante set. Depicting summer nights in Posilippo—which these days is not quite the balmy resort of former times and threatens to be engulfed in Neapolitan suburbia—Liszt's three pieces continue to find more variety in these essentially simple portraits of things Italian: the boatman, the breath of the beloved, and the tower of Biasone (which ends with one of Donizetti's most disarmingly addictive tunes). And even though we may not quite take Sir Sacheverell Sitwell's assessment of them as jewels in Liszt's crown comparable with the Sonata and the *Faust Symphony*, they are certainly worth more than their present neglect might suggest.

Three of **Petrarch's** cycle of sonnets hymning the poet's love for the divine Laura occupied Liszt's imagination over many decades. The best known of the works to result from this preoccupation is the second of the three piano pieces which bear Petrarch's name in the *Deuxième Année de pèlerinage*. The three sonnets were first set as songs for high voice and piano in 1838/9. (In fact they really call for a lyrical tenor who can fearlessly cope with the *ossia* passages and negotiate a high D flat—the present writer will never forget the impression these songs made when stupendously sung by Adrian Thompson at the Hugo Wolf Academy in Stuttgart.) The piano transcriptions,

which reverse the order of the first and second songs, may have been made soon after, but at any rate were complete by 1846 and published in that year. The transcriptions were revised for the *Deuxième Année* by 1855, and the songs were totally recomposed for low voice—and very miserable they became in tone—in 1861 (retaining the order of the piano versions). Since the later piano versions are familiar, the divergencies between these and the early piano versions will be readily audible, especially the long introduction to the second piece in the first version. But since, as with the *Liebesträume*, the sense of the poetry remains crucial to the understanding of the music, Petrarch's original sonnets are given here, with translations.

By around 1840 Liszt had already sent the first collection of piano pieces entitled **Venezia e Napoli** to the printers, and a proof copy had been despatched, when he must have decided not to proceed with the publication—we know not why. In 1859 he revised the last two numbers of the set and inserted a short new piece to make up the second collection under this title, which was issued as a supplement to the *Deuxième Année* and which has always been enormously popular. The original versions make very interesting listening, even though it might be argued that trills inside tenths make gondoliering difficult or that there are almost too many steps to the bar in this particular tarantella. The second piece is curious. Its two unrelated themes are probably folkish in origin, but are neither of them so sufficiently distinguished as to be identifiable, as far as the present writer is aware. The first piece is of a greater order altogether. Liszt may already have seen its orchestral possibilities when he withdrew it as a piano piece, and certainly all those who know the symphonic poem *Tasso—Lamento e Trionfo*, which came to its final fruition in 1854, will have no trouble in recognizing this gondolier's song. But the piano piece is imposing in itself

and might well be performed independently of the other slighter pieces, charming though they be.

This exploration of the Italian Liszt comes full circle with the two fantasies on themes from the **Soirées musicales**, which actually antedate the transcriptions of the whole set. It will also be clear to the listener that the subtitles tell only part of the story, for other themes from

the collection also become involved. True, large portions of these fantasies were able to be taken over into the transcriptions, although not always in the same key, but there is an opportunity for creating a dramatic structure in these two pieces which presents the Rossini works in a very different light, and invites comparison with Liszt's early operatic paraphrases.

LESLIE HOWARD © 1992

Recorded on 29–30 December 1991 & 26–27 August 1992
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY, prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCHII

Front illustration: *Park Terrace on the Villa d'Este* by Carl Blechen (1798–1840)

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

*Que béni soit le jour et le mois et l'année,
La saison et le temps, l'heure et l'instant,
Le beau pays, le lieu où fus atteint
Par deux beaux yeux qui m'ont tout enchaîné;
Et béni soit le premier doux torment
Que j'eus étant à l'Amour attaché,
L'arc et les traits dont je fus transpercé,
Et les plaies qui me vont jusques au cœur.
Bénis les mots en grand nombre que je,
Clamant le nom de ma Dame, épandis,
Et les soupirs, les larmes, les desirs;
Et bénies soient toutes les écritures
Où renom lui acquiert, et ma pensée
Seulement sienne et dont autre n'a part.*

*Paix je ne trouve et n'ai à faire guerre,
Et je crains et espère, et brûle et suis de glace,
Et vole au ciel et sur la terre et gis,
Et rien n'étreins et tout le monde embrasse.
Telle m'a en prison, qui ne m'ouvre ni ferme,
Et ne me tient pour sien, et ne défait les lacs;
Et ne me tue Amour ni ne défait mes fers,
Et ne me veut vivant ni me tire d'empas.
Je vois sans yeux, et n'ai de langue et crie,
Et j'aspire à périr et demande secours,
Et je me porte baine et aime autrui.
Je me pais de douleur et pleurant ris,
Egalement me déplaît mort et vie.
En cet état je suis, Dame, à cause de vous.*

*J'ai vu sur terre angéliques façons
Et célestes beautés au monde uniques,
Dont souvenir me réjouit et afflige
Et fait de ce que vois ombres, songes, fumées;
J'ai vu verser des larmes ces beaux yeux
Qui mille fois jaloux ont rendu le soleil,
J'ai entendu mêlées de soupirs des paroles
À faire aller les monts et s'arrêter les fleuves.
Amour, Sens et Valeur, Pitié et Deuil
Faisaient pleurant le plus doux unisson
Qu'on puisse dans ce monde ouïr jamais,
Et par cette harmonie le ciel si captivé,
On ne voyait sur rameau branler feuille
Tant douceur imprégnait l'air et le vent.*

*Gesegnet sei der Tag, der Monat, das Jahr,
Die Jahreszeit, die Stunde, der Augenblick,
Das schöne Land und der Ort, an dem mich
Zwei schöne Augen erblickten und an sich banden.
Gesegnet sei der erste süße Schmerz,
Den ich durch die Verbindung mit Amor erfuhr.
Der Bogen und die Pfeile, mit denen ich getroffen wurde,
Und die Wunden, die bis ins Herz reichen.
Gesegnet sei die Stimme,
Mit er ich den Namen meiner Laura rief,
Und die Seufzer, die Tränen und die Gedanken an sie.
Gesegnet seien alle Schriften,
Mit denen ich ihr nobes Ansehen verbreite, und mein Gedanke,
Der allein um sie kreist, so daß keine andere darin Platz hat.*

*Friede nicht find' ich und darf mit niemand streiten,
Ich fürchte und hoffe, ich glühe, und ich erstarre!
Ich fliege hoch zum Himmel und krieche' an Boden,
Ich häng' an niemand und möcht' die Welt umarmen.
So fesselt mich, der nicht löset, nicht bindet,
Nicht zum Sklaven mich will, nicht löst die Fesseln,
Die Liebe tötet nicht und gibt nicht Freiheit,
Will mich nicht lebend, nicht die Last mir nehmen.
Seh' obne Augen, und obne Zunge ruf' ich,
Ich wünsch' mir den Tod und ruf' nach Hilfe;
Verhaßt bin ich mir selber, und andre lieb' ich!
Weide mich nur an Schmerz und weinend lach' ich,
Gleich verbasset ist Sterben mir und Leben,
In solchen Jammer sturz' Liebe mich Armen!*

*Ich sah auf der Erde engelhaft' Bräuche
Und himmlische Schönheiten, einzig auf der Welt,
So daß die Erinnerung mir Freude und Schmerz bereitet,
Denn das, was ich hier sehe, scheint mir Traum, Schatten, Rauch.
Ich sah jene schönen Augen weinen,
Die tausendmal die Sonne neidisch machten;
Und seufzend hörte ich Worte sprechen,
Die Berge in Bewegung setzen und Flüsse zum Stillstand bringen.
Amor, Verstand, Tapferkeit, Mitleid, Schmerzen
Machten weinend das schönste Konzert,
Das man auf der Welt zu hören gewohnt ist.
Der Himmel lauschte dieser Harmonie,
Man sah kein Blatt am Zweig sich bewegen;
So viel Süße hatte die Luft und den Wind erfüllt.*

XLVII *Benedetto si a' l' giorno, e l' mese, e l' anno,
E la stagione, e l' tempo, e l' ora, e l' punto,
E l' bel paese, e l' loco, ov'io fu giunto
Da duo begli occhi, che legato m'hanno.
E benedetto il primo dolce affanno,
Ch' i' ebbi ad esser con amor congiunto;
E l' arco e le saette ond' io fu punto;
E le piaghe, ch' infin al cor mi vanno.
Benedetto le voci tante, ch' io,
Chiamando il nome di mia Donna, ho sparte;
E i sospiri, e le lagrime, e l' desio;
E benedetto sien tutte le carte
Ov' io fama le acquisto; e l' pensier mio
Ch' è sol di lei, sì, ch' altra non v'ha parte.*

CIV *Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;
E volo sopra l' cielo e giaccio in terra;
E nullo stringo, e tutto il mondo abbraccio.
Tal m'ha in prigion, che non m'apre, ne spera;
Ne per suo mi rite, ne scoglie il laccio;
E non m'ancide Amor, e non mi sferra;
Ne mi vuol vivo, ne mi trae d'impaccio.
Veggio senz' occhi, e non ho lingue e grido;
E bramo di perir, e chieggo aita;
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui;
Pascomi di dolor, piangendo rido;
Equalmente mi spiace morte e vita.
In questo stato son, Donna, per Vui.*

CXXIII *l' vidi in terra angelici costumi,
E celesti bellezze al mondo sole;
Tal che di rimembrar mi giova e dole;
Chè quant' io miro, par sogni, ombre e fumi:
E vidi lagrimar que' duo bei lumi,
C'han fatto mille volte invidia al Sole;
Ed udi' sospirando dir parole
Che farian gir i monti, e stare i fiumi.
Amor, senno, valor, pitate e doglia
Facean, piangendo, un più dolce concerto
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia:
Ed era l' cielo all'armonia sì 'ntento,
Che non si vedea in ramo mover foglia:
Tanta dolcezza avea pien l'aere e l' vento.*

FRANCESCO PETRARCA (1304–1374)

*Blessed be the day, the month, the year,
The season, the time, the hour, the moment,
The lovely scene, the spot where I was put in thrall
By two lovely eyes which have bound me fast.
And blessed be the first sweet pang
I suffered when love overubelmed me;
The bow and arrows which stung me,
And the wounds which finally pierced my heart.
Blessed be the many voices which have echoed
When I have called Laura's name,
The sighs and tears, the longing;
And blessed be all those writings
In which I have spread her fame, and my thoughts,
Which stem from her and centre on her alone.*

*I find no peace, but for war am not inclined;
I fear, yet hope; I burn, yet am turned to ice;
I soar in the heavens, but lie upon the ground;
I hold nothing, though I embrace the whole world.
Love has me in a prison that he neither opens nor shuts fast;
He neither claims me for his own nor loosens my halter;
He neither slays nor unbackles me;
He would not have me live, yet does not relieve me from my torment.
Eyeless I gaze, and tongueless I cry out;
I long to perish, yet plead for succour;
I hate myself, but love another.
I feed on grief, yet weeping, laugh;
Death and life alike repel me;
And to this state I am come, my lady, because of you.*

*I beheld on earth angelic grace,
And heavenly beauties unmatched in this world,
Such that to recall them rejoices and pains me.
And whatever I gaze on seems but dreams, shadows, mists.
And I beheld tears spring from those lovely eyes,
Which many a time have put the sun to shame,
And heard words uttered with such sighs
As to move the mountains and stay the rivers.
Love, wisdom, valour, pity and grief
Made in that plaint a sweeter concert
Than any other to be heard on earth.
And heaven on that harmony was so intent
That not a leaf upon the bough was seen to stir,
Such sweetness had filled the air and the winds.*

Soirées musicales & Soirées italiennes

TRANSCRIPTIONS ET FANTASIES SUR DE LA MUSIQUE DE ROSSINI, MERCADANTE ET DONIZETTI ET DES ŒUVRES ORIGINALES INSPIRÉES PAR L'ITALIE

LORS DE SES VOYAGES À TRAVERS L'EUROPE, Ferenc Liszt visita souvent l'Italie dans les années 1830 et l'influence de ce pays et de sa musique se traduisit par une importante quantité d'œuvres, originales et transcrites. A ses fantaisies et transcriptions d'opéra et de mélodies italiennes, s'ajoutent des mises en musique originales de textes italiens et de nombreux morceaux inspirés par les paysages ou des œuvres d'art et de littérature italiens. Cette quantité d'ouvrages est si importante, et Liszt était si profondément imprégné de l'esprit italien, qu'il ne serait pas exagéré de décrire ses œuvres *in toto* comme la plus belle musique pour clavier italienne du dix-neuvième siècle. On pourrait même aller jusqu'à suggérer que, par leur seule existence, les œuvres italiennes de Liszt eurent un effet démoralisant sur les compositeurs italiens dont la musique instrumentale de l'époque—à part les exceptions honorables du puissant Quatuor à cordes de Verdi, et les morceaux pour piano de Rossini, inexplicablement oubliés—est presque toujours de deuxième ordre.

L'opéra italien joua un grand rôle dans la formation du style mélodique de Liszt, comme le prouvent son opéra de jeunesse *Don Sanche*, les *Études* Opus 6 pour piano, et ses toutes premières mélodies. Ses paraphrases sur des airs d'opéra rendent hommage à Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini et Verdi, et les nombreuses autres transcriptions italiennes honorent Bellini, Bononcini, Donizetti (et son frère Giuseppe), Lasso, Mercadante, Paganini, Palestrina, Peruchini, Pezzini, Rossini, Spontini, Tirindelli et Verdi, ainsi que des mélodies folkloriques— anonymes ou œuvres de compositeurs de salon mineurs. Bocella et Pétrarque sont les auteurs choisis pour les textes de mélodies et les paroles de Saint François d'Assise

aboutirent au *Cantico del Sol*. L'art de Dante, Michel-Ange, Orcagna, Raphael, Salvator Rosa et Tasso inspirèrent d'importantes œuvres pour clavier et orchestrales. Les louanges de Venise, Naples et Rome sont chantées à maintes reprises, et il faut, à cela, ajouter le catalogue des œuvres qui rendent hommage aux saints italiens et à l'église de Rome, dont la vénération est le fondement même du psychisme de Liszt. Et bien entendu, Liszt passa une grande partie de ses dernières années en Italie, et pourrait même être considéré comme un compositeur italien *manqué*, si ce n'était qu'il pourrait de même être français, allemand ou hongrois.

Trois sortes d'ouvrages sont offerts dans la présente collection : des transcriptions des *liriche da camera* des trois célèbres italiens ; des œuvres originales dont la source était dans certaines mélodies de Liszt lui-même ; et de libres fantaisies sur des mélodies d'origines diverses.

Les **Soirées musicales** de Rossini sont une collection de musique vocale en solos et duos avec accompagnement de piano, sur des textes de Metastasio et de Pepoli. Elles devinrent immédiatement, dès leur publication en 1835, des morceaux favoris des concerts, et les transcriptions de Liszt sont loin d'être les seules ; un grand nombre en furent faites qui eurent une grande audience durant tout le dix-neuvième siècle. Et leur influence se manifesta jusqu'au vingtième siècle, dans les œuvres de compositeurs tels que Britten, et Respighi. Nous ignorons la raison pour laquelle Liszt changea l'ordre de la collection quand il fit ses transcriptions, et ne garda que la première et la dernière à leur place d'origine. (L'ordre de Rossini était 1, 5, 7, 11, 3, 6, 4, 9, 2, 8, 10 et 12.) La méthode de Liszt dans ses transcriptions s'apparente à celle qu'il avait utilisée dans ses transcriptions de *Lieder* : la partie pour

piano s'allie à la partie vocale ; elle est, de temps à autre, plus travaillée, mais le format de l'original détermine la forme de la transcription. Cependant, de nombreux passages répétés sont traités de manière féconde—nous y voyons ainsi encore d'autres exemples de l'approche personnelle de Liszt envers la technique de variation. Curieusement, ces œuvres sont maintenant très difficiles à trouver en partition, et il y a de nombreuses erreurs dans les publications les plus récentes : l'édition Ricordi de « La Danza » conserve les fautes d'impression de sa première édition d'il y a plus de 150 ans, et l'édition de Schott fut expurgée par Karl Klindworth qui, mis à part ses suggestions pour l'étude de cette musique, recommanda de nombreuses modifications dans le texte de Liszt. Nous avons fait l'enregistrement actuel d'après une collation des éditions originales de Troupenas, Ricordi et Schott, avec des références à la première édition de l'original de Rossini.

Bien que les sous-titres éclairent en grande mesure sur le contenu et le style des morceaux de cette collection, il faut cependant préciser que « Notturmo » n'a rien à voir avec « Nocturne », tel que le terme est utilisé par Field ou Chopin, mais se rapporte davantage à un morceau de musique à jouer le soir ou bien encore avec un sujet nocturne—il n'y a rien de contemplatif dans « La regata veneziana ». Les points intéressants comprennent : dans le No 1, un ravissant moment de complication rythmique quand la main gauche joue 7 sur le mètre en $\frac{3}{8}$ pendant que la main droite joue six doubles croches et deux noires en duolet ; dans le No 2, les ornements d'arpège à la rapidité diabolique ; dans le No 3, l'audacité technique de la seconde strophe ; dans le No 4, la finesse de l'accompagnement décoré ; dans le No 5, les effets de mains-croisées ; dans les Nos 6 et 7, la réticence à la moindre décoration ; dans le No 8, la richesse de la texture ; dans le No 9, la pure bravade ; la magique cadence du No 10 ; le

tapage du No 11 ; et la large envergure du No 12, qui est pratiquement un poème symphonique miniature dans sa description des heures de quart en mer durant une tempête.

Le prolifique Saverio Mercadante (1795–1870) était un compositeur sorti du même moule que Rossini, bien que moins de ses œuvres aient résisté au passage des ans, car elles n'avaient pas autant de personnalité que celles de son célèbre compatriote. Mais de temps en temps on donne encore un des soixante et quelques opéras (Liszt écrivit une fantaisie qui comprend des thèmes de *Il giuramento*) et quelques morceaux instrumentaux demeurent en périphérie du répertoire. Avec les **Soirées italiennes** Liszt ne fut pas aussi généreux qu'il le fut avec la collection de Rossini, qu'il avait entièrement transcrite. Il ne choisit que la moitié des douze morceaux (sur des textes de Crescini et Pepoli) qui composaient l'original de Mercadante, et réussit à choisir les morceaux qui différaient autant que possible de leurs très évidents modèles de Rossini. Les transcriptions de Liszt sont malheureusement plutôt rares de nos jours, probablement à cause de leurs exigences techniques outrancières—même les morceaux plus modérés ont des détails d'une complexité diabolique qui les rangent immédiatement hors de portée du pianiste amateur. La méthode de Liszt est la même que pour les morceaux de Rossini, et les transcriptions elles-mêmes qui décrivent tour à tour le printemps, un galop, un berger suisse, une sérénade de marin, une chanson à boire et une gitane espagnole ne demandent pas davantage d'embellissement.

Les **Nuits d'été à Pausilippe**—collection de douze chansons et *notturmi* parmi lesquels Liszt en choisit trois—est, une fois encore, une extension supplémentaire à la même littérature et fut même re-publiée avec les titres actuels allongés pour se conformer aux précédents, et renumérotée comme une série continue d'après la

collection de Mercadante. Décrivant les nuits d'été à Pausilippe—qui n'est plus de nos jours le délicieux lieu de séjour d'autrefois et risque de disparaître dans la banlieue napolitaine—les trois morceaux de Liszt continuent à trouver plus de variété dans ces portraits essentiellement simples de choses italiennes : le batelier, le souffle de la bien-aimée, et la tour de Biasone (qui termine par l'un des airs de Donizetti les plus irrésistiblement captivants). Et bien que nous ne puissions peut-être pas entièrement accepter le jugement de Sir Sacheverell Sitwell qui les estimait des bijoux dans la couronne de Liszt comparables à la Sonate et la *Faust Symphonie*, ces trois morceaux valent certainement mieux que le désintéret actuel ne le laisserait penser.

Tirés du cycle de **Sonnets de Pétrarque** chantant l'amour du poète pour la divine Laura, trois sonnets occupèrent l'imagination de Liszt pendant plusieurs dizaines d'années. La plus connue des œuvres qui résulta de cette préoccupation est la deuxième des trois morceaux pour piano qui portent le nom de Pétrarque dans la *Deuxième Année de pèlerinage*. Les trois sonnets furent d'abord mis en musique comme mélodies pour voix haute et piano en 1838/9. (En fait, ils nécessitent réellement un ténor lyrique qui peut affronter intrépidement les passages ossia et surmonter un haut ré bémol—l'auteur de ces lignes n'oubliera jamais l'impression que lui firent ces mélodies lors de leur fantastique interprétation par Adrian Thompson à l'Académie Hugo Wolf de Stuttgart.) Les transcriptions pour piano, qui inversent l'ordre de la première et deuxième mélodies, ont pu être faites peu après, mais furent, en tout cas, terminées en 1846 et publiées cette même année. Les transcriptions de la *Deuxième Année* furent révisées en 1855, et les mélodies totalement recomposées pour voix basse—et leur ton devint bien triste—en 1861 (tout en conservant l'ordre des versions pour piano). Puisque les versions ultérieures

pour piano sont bien connues, les divergences entre ces dernières et les premières versions seront facilement perceptibles, particulièrement la longue introduction au deuxième morceau dans la première version. Mais puisque, comme dans les *Liebesträume*, le sens de la poésie demeure crucial pour la compréhension de la musique, les sonnets originaux de Pétrarque sont donnés à la page 6.

Vers 1840, après avoir envoyé aux imprimeurs la première collection de morceaux pour piano intitulée **Venezia e Napoli**, et après avoir déjà reçu une épreuve, Liszt dut soudain décider d'arrêter la publication—nous ne savons pas pourquoi. En 1859, il révisa les deux derniers morceaux de la collection et inséra un court nouveau morceau pour compléter la deuxième collection sous ce titre, qui fut publiée en supplément à la *Deuxième Année* et connaît toujours une énorme popularité. Les versions originales sont très intéressantes à écouter, bien qu'on puisse soutenir que les trilles dans les tierces redoublées rendent difficiles la chanson du gondolier ou encore qu'il y a presque trop de pas par mesure dans cette tarentelle. Le deuxième morceau est surprenant. Il n'existe aucun rapport entre ses deux thèmes qui sont probablement d'origine folklorique ; mais ils ne sont ni l'un ni l'autre suffisamment caractérisés pour être identifiables, tout au moins en ce qui me concerne. Le premier morceau est bien supérieur. Il est possible que Liszt ait déjà reconnu son potentiel orchestral quand il le retira comme morceau pour piano, et certainement tout ceux qui connaissent le poème symphonique *Tasso—Lamento e Trionfo*, qui fut terminé en 1854, n'auront aucune peine à reconnaître cette chanson de gondolier. Mais le morceau pour piano est superbe par lui-même et pourrait très bien être joué indépendamment des autres morceaux qui ont, malgré leur charme, moins de consistance.

Cette exploration du Liszt italien revient à son point de départ avec les deux fantaisies sur des thèmes des **Soirées musicales** qui précèdent, en fait, les transcriptions de la collection toute entière. L'auditeur se rendra aussi compte que les sous-titres ne racontent qu'une partie de l'histoire, car d'autres thèmes de la collection s'y mêlent aussi. Il est vrai que de larges portions de ces fantaisies purent

être reprises dans les transcriptions—pas toujours dans le même ton cependant ; mais il existe, dans ces deux morceaux de musique une possibilité de créer une structure dramatique qui montre les œuvres de Rossini sous un jour différent et incite à la comparaison avec les premières paraphrases sur des airs d'opéra de Liszt.

LESLIE HOWARD © 1992
Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Soirées musicales & Soirées italiennes

TRANSKRIPTIONEN UND FANTASIEN ÜBER MUSIK VON ROSSINI, MERCADANTE UND DONIZETTI SOWIE ITALIENISCH INSPIRIERTE ORIGINALWERKE

LISZTS WANDERJAHRE führten ihn um 1835 häufig nach Italien, und er reagierte auf dieses Land und seine Musik mit einer Unmenge eigener und transkribierter Kompositionen. Seine Fantasien und Transkriptionen nach italienischen Opern und Liedern werden durch Originalvertonungen italienischer Texte und zahlreiche Stücke ergänzt, die von italienischen Landschaften oder Werken aus Kunst und Literatur angeregt wurden. So groß ist diese Werksgruppe und so tief hat Liszt den Geist Italiens in sich aufgenommen, daß es nicht unangebracht wäre, sie *in toto* als die bedeutendste italienische Klaviermusik des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen. Möglich auch, daß die bloße Existenz der italienischen Werke Liszts die einheimischen italienischen Komponisten verzagen ließ, deren Instrumentalmusik sich damals mit der ehrenwerten Ausnahme von Verdis gewaltigem Streichquartett und Rossinis unerklärlich selten gespielten Klavierwerken kaum je aus der Zweitrangigkeit löste.

Die italienische Oper spielte eine bedeutende Rolle bei der Herausbildung von Liszts melodischem Stil; das ist seiner Jugendoper *Don Sanche*, den *Études* Op. 6 für Klavier und den ältesten seiner Lieder zu entnehmen. Seine Opernparaphrasen huldigen Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini und Verdi, während die vielen anderen italienischen Transkriptionen Bellini, Bononcini, Gaetano Donizetti (und seinem Bruder Giuseppe), Lasso, Mercadante, Paganini, Palestrina, Peruchini, Pezzini, Rossini, Spontini, Tirindelli und Verdi ehren; hinzu kommen volkstümliche Weisen—Kompositionen unbekannter Verfasser und solche milderer Salonkomponisten. Bocella und Petrarca wurden für Liedtexte auserwählt, und die Worte des Heiligen Franz von Assisi

führten zur Entstehung des *Cantico del Sol*. Die Kunst von Dante, Michelangelo, Orcagna, Raffael, Salvator Rosa und Tasso regte wichtige Orchester- und Klavierwerke an. Ein ums andere Mal wird ein Loblied auf Venedig, Neapel und Rom gesungen, und alledem muß der Katalog jener Werke hinzugefügt werden, die italienischen Heiligen und der Kirche Roms huldigen, denn in dieser Anbetung wurzelt Liszts Psyche. Und natürlich verbrachte Liszt auch erhebliche Teile seines späteren Lebens in Italien—er könnte als verhinderter italienischer Komponist gelten, wenn sich von ihm nicht ähnliches in Bezug auf Frankreich, Deutschland und Ungarn behaupten ließe.

Dreierlei Werke sind in die vorliegende Auswahl eingegangen: Transkriptionen der *liriche da camera* dreier berühmter Italiener, Originalwerke nach Liszts eigenen Liedern und freie Fantasien über Melodien unterschiedlicher Herkunft.

Rossinis **Soirées musicales** sind eine Zusammenstellung von Gesangssoli und -duetten mit Klavierbegleitung nach Texten von Metastasio und Pepoli. Nach ihrer Veröffentlichung 1835 wurden sie sofort mit Begeisterung ins Konzertrepertoire aufgenommen, und Liszts Transkriptionen sind nur einige von vielen, die im ganzen 19. Jahrhundert weite Verbreitung fanden. Ihr Einfluß hielt sich bis ins 20. Jahrhundert und erfaßte die Werke von Komponisten wie Britten und Respighi. Aus unerfindlichen Gründen ordnete Liszt die Sammlung neu, als er seine Transkriptionen vornahm, und beließ nur das erste und letzte Stück an seinem angestammten Platz. (Rossinis ursprüngliche Reihenfolge lautet 1, 5, 7, 11, 3, 6, 4, 9, 2, 8, 10 und 12.) Liszts Transkriptionsmethode ähnelt jener, die er auf seine Transkriptionen deutscher Lieder angewandt hat: Der Originalklavierpart wird mit

dem Gesangspart oder den Gesangsparts verbunden und von Zeit zu Zeit weiter ausgeführt, doch die Form des Originals bestimmt immer die Form der Transkription. Viele wiederholte Passagen werden einer Fülle von Bearbeitungen unterzogen—hier zeigt sich wieder einmal Liszts persönliches Herangehen an die Technik der Variationen. Seltsamerweise sind diese Werke gegenwärtig in Partitur nur sehr schwer erhältlich, und die neuesten Ausgaben sind voll von Fehlern: Die Ricordi-Edition von „La Danza“ behält aus der Erstaussgabe von vor 150 Jahren nur die Druckfehler bei, und die Schott-Edition wurde von Karl Klindworth verwässert, der nicht nur Anregungen zum Studium gab, sondern auch zu zahlreichen Änderungen von Liszts Vorlage riet. Diese Einspielung wurde anhand eines Vergleichs zwischen den Originalausgaben von Troupenas, Ricordi und Schott vorgenommen, unter Bezugnahme auf die Erstaussgabe von Rossinis Vorlage.

Zwar tragen die Untertitel erheblich dazu bei, Gehalt und Stil der einzelnen Nummern der Sammlung zu erklären, doch sollte vermerkt werden, daß „Notturmo“ nichts mit dem von Field oder Chopin verwendeten Begriff „Nocturne“ zu tun hat, sondern sich auf ein Stück zur Aufführung am Abend oder mit abendlicher Thematik bezieht—„La regata veneziana“ ist alles andere als ein besinnliches Werk. Von besonderem Interesse sind unter anderem: in der Nr. 1 eine reizende rhythmische Komplikation, wenn die linke Hand mit sieben Schlägen gegen den $\frac{3}{8}$ -Takt anspielt, während die rechte Hand sechs Sechzehntel und zwei doppelte Viertelnoten ausführt; in der Nr. 2 die sündhaft schnellen Arpeggio-Verzierungen; in der Nr. 3 die technische Waghalsigkeit der zweiten Strophe; in der Nr. 4 die zart ausgeschmückte Begleitung; in der Nr. 5 die Überschlageffekte; in Nr. 6 und 7 die Zurückhaltung, überhaupt Verzierungen anzubringen; in der Nr. 8 die üppige Struktur; in der Nr. 9 die schiere Verwegenheit; die zauberhafte Kadenz der Nr. 10; das

Brambarbasieren der Nr. 11; und die große Bandbreite der Nr. 12, die mit ihrer Darstellung der Wacht auf See während eines Sturms praktisch eine Tondichtung in Miniaturform ist.

Der fleißige Saverio Mercadante (1795–1870) war ein Komponist von ähnlichem Format wie Rossini. Allerdings hat eine geringere Zahl seiner Werke die Zeitläufe überdauert, da sie weniger charaktervoll sind als die seines großen Zeitgenossen. Nur ab und an wird eine seiner rund sechzig Opern aufgeführt (Liszt hat eine Fantasie geschrieben, die Themen aus *Il giuramento* umfaßt), und einige Instrumentalwerke halten sich an der Peripherie des Repertoires. Mit den **Soirées italiennes** ging Liszt weniger großzügig um als mit Rossinis Sammlung, die er in ihrer Gänze transkribiert hatte. Er wählte gerade die Hälfte der zwölf Nummern (nach Texten von Crescini und Pepoli) aus, aus denen Mercadantes Original besteht, und es gelang ihm, jene Stücke herauszugreifen, die sich am stärksten von ihren offensichtlichen Vorbildern bei Rossini unterscheiden. Leider sind Liszts Transkriptionen heutzutage schwer zu bekommen, vermutlich deshalb, weil sie sich in ihren technischen Anforderungen keine Schranken auferlegen—selbst die gemächlicheren Stücke haben teuflisch schwierige Details, die sie unmittelbar dem Zugriff des Salonpianisten entziehen. Liszts Methodik ähnelt jener, die er auf die Rossini-Stücke anwandte, und die Transkriptionen, die nacheinander den Frühling, einen Galopp, einen Schweizer Hirten, die Serenade eines Seemanns, ein Trinklied und ein spanisches Zigeunermädchen behandeln, bedürfen keiner zusätzlichen Beschönigung.

Die **Nuits d'été à Pausilippe**—eine Zusammenstellung von zwölf Liedern und *Notturmi*, unter denen Liszt drei ausgewählt hat—bedeuten eine zusätzliche Erweiterung des Repertoires und wurden sogar

entsprechend den vorhandenen mit neuen umfassenden Titeln herausgegeben und als Fortsetzung der Mercadante-Serie numeriert. Die drei Stücke von Liszt behandeln sommerliche Nächte in Posillipo—das heutzutage nicht mehr mit dem angenehmen Badeort von einst zu vergleichen ist und von den Vororten Neapels verschluckt zu werden droht. Auch sie decken größere Vielfalt auf in diesen grundsätzlich schlechten Porträts italienischer Gegebenheiten: beim Bootsführer, im Atem der Geliebten und beim Turm von Biasone (Donizettis Vorlage endet mit einer besonders entwandfend eingängigen Melodie). Und selbst wenn wir uns nicht ganz dem Urteil Sir Sachererell Sitwells anschließen, wonach sie ähnlich kostbare Juwelen in der Krone Liszts seien wie die Sonate und die *Faust*-Sinfonie, sind sie doch gewiß mehr wert, als ihre gegenwärtige Vernachlässigung vermuten läßt.

Drei **Sonette aus Petrarco Zyklus**, mit dem der Dichter seine Liebe zu der göttlichen Laura besungen hat, beschäftigten viele Jahrzehnte lang Liszts Gedanken. Das bekannteste Werk, das aus dieser Beschäftigung hervorging, ist das zweite der drei Klavierstücke aus dem *Deuxième Année de pèlerinage*, die Petrarco Namen tragen. Die drei Sonette wurden erstmals 1838/39 als Lieder für hohe Gesangsstimme und Klavier vertont. (Eigentlich verlangt ihre Interpretation einen lyrischen Tenor, der furchtlos mit den *Ossia*-Passagen umgehen kann und ein hohes Des zustandebringt—der Verfasser dieser Zeilen wird nie den gewaltigen Eindruck vergessen, den diese Lieder hinterließen, als sie von Adrian Thompson bei der Hugo-Wolf-Akademie in Stuttgart gesungen wurden.) Die Klaviertranskriptionen, welche die Reihenfolge des ersten und zweiten Liedes umkehren, sind wahrscheinlich kurz danach entstanden, lagen aber auf jeden Fall 1846 fertig vor und kamen im selben Jahr heraus. 1855 wurden die Transkriptionen für das *Deuxième Année* überarbeitet, 1861 (unter Beibehaltung

der Reihenfolge der Klavierfassung) die Lieder durchweg für tiefe Gesangsstimme umgeschrieben—wodurch sie einen extrem traurigen Tonfall bekamen. Da wir mit den späteren Klavierfassungen vertraut sind, werden die Divergenzen zwischen ihnen und den frühen Klavierversionen deutlich herauszuhören sein, insbesondere die lange Einleitung zum zweiten Stück in der ersten Fassung. Da wie bei den *Liebesträumen* das Gefühl, es mit Poesie zu tun zu haben, entscheidend zum Verständnis der Musik beiträgt, sind Petrarco's Originalsonette auf Seite 6 abgedruckt.

Um 1840 hatte Liszt die erste Sammlung von Klavierstücken mit dem Titel **Venezia e Napoli** bereits in Druck gegeben, und ein Fahnenabzug war an ihn abgeschickt worden, als er offenbar den Entschluß faßte, sie nicht zu veröffentlichen—warum, wissen wir nicht. 1859 überarbeitete er die letzten beiden Stücke der Serie und fügte ein kurzes neues Stück ein, das die zweite Sammlung unter dem gleichen Titel vervollständigte. Sie wurde als Anhang zum *Deuxième Année* herausgegeben und war immer ungeheuer populär. Die Originalversionen hören sich ausgesprochen interessant an, obwohl man argumentieren könnte, daß in Dezimen eingebaute Triller das Steuern einer Gondel erschweren oder daß diese Tarantella pro Takt fast zuviele Tanzschritte aufweist. Das zweite Stück ist ungewöhnlich. Seine zwei unabhängigen Themen sind wahrscheinlich volkstümlichen Ursprungs, doch ist keines von beiden so charakteristisch, daß es für den Verfasser dieser Zeilen identifizierbar wäre. Da geht es im ersten Stück schon wesentlich geordneter zu. Möglicherweise hatte Liszt bereits sein Potential als Orchesterwerk erkannt, als er das Klavierstück zurückzog. All jene, die um die Tondichtung *Tasso—Lamento e Trionfo* wissen, die 1854 endgültig vollendet wurde, werden jedenfalls keine Schwierigkeiten haben, dieses Lied eines Gondoliers wiederzuerkennen. Doch auch das

Klavierstück selbst ist imposant und könnte ohne weiteres getrennt von den anderen leichteren Stücken gespielt werden, so reizvoll diese auch sein mögen.

Diese Auseinandersetzung mit dem italienischen Liszt beschließt mit zwei Fantasien über Themen aus den **Soirées musicales**, die übrigens vor den Transkriptionen der Gesamtserie komponiert wurden. Der Hörer wird zudem feststellen, daß die Untertitel nur einen Teilbereich offenbaren, denn es werden noch andere Themen aus der

Sammlung angespielt. Zwar konnten große Teile dieser Fantasien in die Transkriptionen übernommen werden, wenn auch nicht immer in der gleichen Tonart, doch bieten diese beiden Stücke Gelegenheit zur Schaffung einer dramatischen Struktur, die die Rossini-Werke in ganz anderem Licht zeigt und zu Vergleichen mit Liszts frühen Opernparaphrasen verleitet.

LESLIE HOWARD © 1992

Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt *Soirées musicales & Soirées italiennes*

TRANSCRIPTIONS & FANTASIES ON MUSIC BY ROSSINI, MERCADANTE & DONIZETTI, & ORIGINAL WORKS INSPIRED BY ITALY

LESLIE HOWARD piano

COMPACT DISC 1 [79'09]

Soirées musicales [51'42]

ROSSINI–LISZT S424 (1837)

- [1] La promessa *Canzonetta* [4'28]
- [2] La regata veneziana *Notturmo* [3'32]
- [3] L'invito *Bolero* [3'02]
- [4] La gita in gondola *Barcarola* [6'03]
- [5] Il rimprovero *Canzonetta* [3'12]
- [6] La pastorella dell' Alpi *Tirolese* [1'59]
- [7] La partenza *Canzonetta* [4'13]
- [8] La pesca *Notturmo* [4'43]
- [9] La danza *Tarantella* [4'01]
- [10] La serenata *Notturmo* [5'43]
- [11] L'orgia *Arietta* [3'20]
- [12] Li marinari *Duetto* [6'53]

Soirées italiennes Six amusements [27'21]

MERCADANTE–LISZT S411 (1838)

- [13] La primavera *Canzonetta* [4'34]
- [14] Il galop [2'21]
- [15] Il pastore svizzero *Tirolese* [6'32]
- [16] La serenata del marinaio [3'33]
- [17] Il brindisi *Rondoletto* [3'47]
- [18] La zingarella spagnola *Bolero* [6'11]

COMPACT DISC 2 [77'47]

Nuits d'été à Pausilippe [12'06]

Soirées italiennes Nos 7–9 DONIZETTI–LISZT S399 (1838)

- [1] Barcajuolo *Barcarola* [3'51]
- [2] L'alito di bice *Notturmo* [4'00]
- [3] La torre di Biasone *Canzona napoletana* [4'05]

Tre Sonetti di Petrarca [18'38]

first versions, S158 (c1839?)

- [4] Sonetto XLVII *Benedetto sia il giorno* [6'17]
- [5] Sonetto CIV *Pace non troto* [6'33]
- [6] Sonetto CXXIII *I' vidi in terra* [5'43]

Venezia e Napoli First Set, S159 (c1840) [23'58]

- [7] Lento *Chant du gondolier* [8'32]
- [8] Allegro [2'38]
- [9] Andante placido *1st version of 'Gondoliera', S162/1* [3'32]
- [10] Tarantelles napolitaines *1st version of 'Tarantella', S162/2* [9'10]

[11] **Grande Fantaisie sur des motifs** [12'16]

de Soirées musicales 'La serenata' e 'L'orgia'
ROSSINI S422 (1835/6) (second edition)

[12] **Deuxième Fantaisie sur des motifs** [10'28]

des Soirées musicales 'La pastorella dell' Alpi'
e 'Li marinari' ROSSINI S423 (1835/6)

BEETHOVEN-LISZT

The Complete Symphonies

LESLIE HOWARD



hyperion

Liszt
Symphonies de Beethoven

dediées au Baron H. de Bülow — Partitions de piano par F. Liszt

LESLIE HOWARD piano

COMPACT DISC 1

[75'13]

Symphony No 1 in C major Op 21, S464 No 1 [24'20]

- 1 Adagio molto – Allegro con brio [8'16]
- 2 Andante cantabile con moto [7'06]
- 3 Menuetto: Allegro molto e vivace – Trio – Menuetto da capo [3'16]
- 4 Adagio – Allegro molto e vivace [5'33]

Symphony No 3 in E flat major 'Sinfonia Eroica' Op 55, S464 No 3 [50'48]

- 5 Allegro con brio [16'29]
- 6 Marcia funebre: Adagio assai (second version) [16'28]
- 7 Scherzo: Allegro vivace – Trio [– Scherzo] [5'55]
- 8 Finale: Allegro molto – Poco andante – Presto [11'45]

COMPACT DISC 2

[66'39]

Symphony No 2 in D major Op 36, S464 No 2 [34'42]

- 1 Adagio molto – Allegro con brio [12'27]
- 2 Larghetto [11'50]
- 3 Scherzo: Allegro – Trio – Scherzo da capo [4'19]
- 4 Allegro molto [6'04]

Symphony No 4 in B flat major Op 60, S464 No 4 [31'48]

- 5 Adagio – Allegro vivace [10'24]
- 6 Adagio [9'00]
- 7 Menuetto: Allegro vivace – Trio: Un poco meno allegro – Tempo 1 – Un poco meno Allegro – Tempo 1 [5'21]
- 8 Allegro ma non troppo [6'59]

	Symphony No 5 in C minor Op 67 (second version), S464 No 5	[36'19]
1	Allegro con brio	[8'04]
2	Andante con moto [– Più mosso – Tempo 1]	[11'05]
3	Scherzo [– Trio – Scherzo] –	[5'41]
4	Allegro – Tempo 1 [Scherzo] – Allegro – Presto	[11'21]

	Symphony No 6 in F major 'Sinfonie Pastorale' Op 68 (final version), S464 No 6	[42'24]
5	Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande: Allegro ma non troppo	[11'32]
6	Szene am Bach: Andante molto moto	[13'07]
7	Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro $\frac{3}{4}$ – Allegro $\frac{2}{4}$ – Da capo [tutto] – Tempo 1 –	[5'10]
8	Donner. Sturm: Allegro –	[3'22]
9	Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm: Allegretto	[9'07]

	Symphony No 7 in A major Op 92 (second version), S464 No 7	[42'45]
1	Poco sostenuto – Vivace	[14'46]
2	Allegretto	[9'55]
3	Presto – Assai meno presto – Da capo [tutto] – Presto – Assai meno presto – Presto	[9'08]
4	Allegro con brio	[8'57]

	Symphony No 8 in F major Op 93, S464 No 8	[26'26]
5	Allegro vivace e con brio	[9'32]
6	Allegretto scherzando	[4'22]
7	Tempo di menuetto [– Trio – Menuetto]	[4'37]
8	Allegro vivace	[7'51]

	Symphony No 9 in D minor Op 125, S464 No 9 Sinfonie mit Schluss-Chor über Schillers Ode 'An die Freude'	
1	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	[15'29]
2	Molto vivace – Presto – Da capo tutto – Coda – Presto	[13'45]
3	Adagio molto e cantabile – Andante moderato – Tempo 1 – Andante moderato – Adagio	[13'56]
4	Presto – Allegro assai 'Ode to Joy'	[23'34]

“The name of Beethoven is a name sacred in art.”

SO WROTE LISZT at the opening of his preface to his monumental series of transcriptions of the nine Symphonies of Beethoven. The original French text of this preface had appeared in the earliest editions of the transcriptions of the Fifth and Sixth Symphonies, which were published in 1840, so the tone of reverence which might well have been expected of the man Liszt, retired in Rome in 1865, transpires to have informed his thoughts all along. In the excellent *Neue Liszt-Ausgabe*, which corrects many an engraving error of all previous editions, there is a wonderful preface by Imre Mezö which recounts with great clarity the genesis of all of these works. There is unfortunately no room to reproduce the article here, but the present writer’s debt for many details of chronology is gladly acknowledged.

Liszt’s general term for these transcriptions (and several other literal transcriptions of orchestral music) is *partition de piano* (‘piano score’). His usage of this expression is far more restricted than his application of such terms such as transcription, fantasy or paraphrase, and, in his words, ‘I wish to indicate my intention to combine the performer’s wit with the effects of the orchestra and to make the different sonorities and nuances felt within the restricted possibilities of the piano’. Most importantly, his intention in these offerings is not to vary or elaborate upon the originals in the bar-for-bar reproduction of them, but to exploit the manner in which the piano might convey the orchestral textures to the fullest.

Liszt’s preface continues:

Today his symphonies are universally regarded as masterpieces. For anyone with a serious desire for knowledge or the wish to create, there is no meditation upon them nor study of them too profound. Consequently, any and every mode of propagating and

popularising them has its place, and the rather numerous piano arrangements of these symphonies which have already appeared are not without merit, even though for serious study they are mostly of little intrinsic value. Yet even the poorest lithograph or the worst translation gives some idea of the genius of a Michelangelo or a Shakespeare; in the sketchniest piano reduction the half-effaced traces of the master’s inspiration may be detected here and there. But the recent developments in piano design and manufacture and the resultant mechanical advantages permit greater and better results than heretofore. With the vast development of its harmonic power the piano tends to take unto itself the entire orchestral repertoire. Within its seven octaves it can pretty well produce all the character, combinations and figurations of the most learned works, and the only advantages it leaves to the orchestra (immense though they be) are the variety of timbre and the effect of numbers.

This has been my aim in the work which I am now publishing. I must say that I should have thought it a rather useless occupation of my time had I but added an unpleasent version of the symphonies in the path trod hitherto, but I shall consider my time well spent if I have been able to carry over to the piano not just the broad strokes of Beethoven’s compositions, but in addition the multitude of finer lines which contribute so powerfully to the complete wholeness. I shall be satisfied if I have fulfilled the duty of an intelligent engraver, a conscientious translator, who grasp the spirit of a work along with the letter, and who thus help to spread the understanding of the masters and the appreciation of the beautiful.

(Translated by the present writer from the French text.

The German text, whose translator is uncredited in the 1865 edition, differs in many a minor detail, and may not stem from Liszt himself.)

The obvious desire to propagate interest in Beethoven through these transcriptions may seem to have been surpassed by their ready accessibility in concert and recording, but it would be a sad matter to leave these works aside on those grounds. For us, it is a valuable asset to our appreciation of both composers to see how the later master approached the earlier, and we may even comprehend something of the spirit in which mid-nineteenth-century orchestral performances were given; certainly one can tell, from the relative prominence which Liszt gives to them, that a number of details are less attention-drawing to our modern ears. But the works have their own right to existence as super-sonatas for piano, most ingeniously employing the devices of that instrument, and to those with a thorough knowledge of Beethoven's scores it is often a delightful astonishment to behold that Liszt has substituted Beethoven's text with material which looks very different but which immediately conjures up the sound world of the original orchestration.

Although everybody knows the Beethoven scores nowadays, Liszt thought it essential to give many details of the original instrumentation, both to help study the orchestral texture at one remove and to provide a clue to the colouring required from the pianist. So it is quite clear from his scores when a *forte* for full orchestra has to be differentiated from, say, a solo oboe *forte*.

Liszt reproduces all the metronome marks of the 1860s Breitkopf edition which, as is well known, stem from Beethoven himself. But it is doubtful that Liszt intended them to be observed absolutely, and in the cases of the earlier editions Liszt did not include them. Except where Liszt's pianistic resolution of Beethoven's text simply precludes any possibility of observing them (for example, no piano from Liszt's time to the present day could possibly cope with the prescribed speed of the repeated notes in the finale of Symphony No 8) an attempt

is made in these recordings to arrive at an acceptable proximity.

Now it has become the fashion, under the hands of some of the sadly small number of pianists who make any regular attempt to present these works on the stage or on record, to 'improve' upon Liszt's text by adding details from Beethoven's scores which Liszt suppressed, usually for reasons of clarity or to avoid too much octave doubling, and thus producing 'new' transcriptions whose sound is neither Beethoven's nor Liszt's. This practice is self-defeating. The present performances attempt to reproduce Liszt's final thoughts upon all these transcriptions with one sole caveat: where there has been a slip of the pen (a very rare occurrence) it has been tacitly corrected, and when the editions known to Liszt of Beethoven's scores contain errors only brought to light by more recent scholarship, Beethoven's readings are restored. But no re-transcribing of any kind has been undertaken.

Symphony No 1 in C major Op 21

Symphony No 1 in C major, Opus 21, was composed by Beethoven in 1800 and dedicated to Baron van Swieten. Liszt's transcription (dedicated, like all nine in the final publication, to von Bülow) dates from 1863, the year in which the decision to complete the whole series was made. Liszt had offered to transcribe all nine Symphonies for Breitkopf as early as 1850. The contract between them was settled some time in 1863.

Right at the outset Liszt's score offers two solutions to an effective piano rendering. As so often with Liszt, one version is clearly designed with concert performance in mind, the other with more modest music-making. (And, just as often, Liszt offers a simpler solution for only some parts of the work and leaves other serious technical problems without alternatives. Thus, despite his desire for all sorts and conditions of pianists to study the pieces,

these transcriptions have remained the province of the few.) The pizzicato strings and the held wind chords are neatly approximated with acciaccaturas. In the introduction, and later with the oboe melody, Liszt lowers some material by an octave in order to throw the counterpoint into better relief. At the end of the exposition two versions of the right hand offer a choice between an emphasis on the string tremolos or the wind syncopation. A feature typical of many of Liszt's transcriptions of orchestral music is the substitution of octave triplets in short descending or ascending groups in the place of four semiquavers. Semiquaver octaves would usually prove impracticable at high speed, and a single line of semiquavers would fail to achieve the correct weight.

For anyone wishing to try his hand at one of these transcriptions (especially anyone hitherto raised on one of the worthy piano-duet versions which abound) the second movement of the First Symphony would be a good place to start because, apart from the occasional demand of the stretch of a tenth, the writing is very agreeable. Liszt's practice, when faced with too much material to transcribe in a manner clearly distinguishable in the part-writing, is to add a supplementary stave or two to give background information. Thus the chords which alternate between strings and winds at the end of the exposition are not required to be played, but have been deemed of lesser importance than the melody triplets, the repeated bass line, the held trumpet and just a hint of the accompanying staccato chords.

In the Scherzo (Beethoven's description of it as a minuet is surely a joke), some of the trumpet and drum parts are printed as a guide only. It would be impossible to add them without their becoming distracting from the moving lines. Liszt has decided in many cases throughout the series of all nine Symphonies that the actual notes of the restricted trumpet and drum of Beethoven's time are

much less important than the added weight their presence gives. His attempt in the Trio to hold the wind chords under the rushing string quavers is a splendid effect, certainly not requiring the use of the middle 'sostenuto' pedal, but rather a deliberately blurred texture with both the other pedals employed.

The finale is very straightforwardly transcribed, and one or two adventurous passages are given easier alternatives. But it is better for Beethoven's sake to grit the teeth and essay the wicked scales in thirds at the coda.

Symphony No 2 in D major Op 36

Beethoven's Symphony No 2 was completed around the end of 1802 and it bears a dedication to Prince Lichnowsky. Interestingly, Beethoven himself made a transcription of the work (without dedication) for piano, violin and cello, most probably in 1805. Liszt's transcription, dedicated as usual to his then son-in-law von Bülow, dates from 1863. We do not know if Liszt was familiar with Beethoven's trio version, but it is illuminating to note the many similarities of Beethoven's piano part to Liszt's transcription: the fiendish opening theme of the last movement must perforce go to the piano, repeated notes and all, in Liszt's version, but it is delightful to see that Beethoven, even with a violin in his ensemble which could have taken the original first violin line, also gives it to the piano.

Just as Beethoven's introduction marks a colossal advance upon that of the First Symphony, so Liszt's transcription responds with wonderful imagination and dexterity (over which he felt obliged to offer a simpler alternative, not resorted to on this recording). Other alternative suggestions (incorporated in the present performance) do not strictly adhere to Beethoven's letter, but seem better to capture the spirit: two little replacements of tremolos by arpeggios towards the end of the first subject group, and some left-hand figurations at the end of

the exposition are well worth playing. At the end of the movement, Liszt's main text simplifies Beethoven's by turning semiquavers into triplets, but the original rhythm, offered as an *ossia*, is preferable.

The piano writing in the Larghetto (surely one of Beethoven's most glorious inspirations, unaccountably dismissed by him in later years) goes to extraordinary lengths to imitate the orchestration. The peacefulness of the general effect belies the amount of hand-crossing and finger-interlocking which Liszt requires in order to preserve the details.

Of course the piano cannot really imitate Beethoven's splendid tossing of one-bar fragments about the orchestra which constitutes the theme of the Scherzo, but Liszt's arrangement is nevertheless full of leaps, ever-changing dynamics, and great quantities of general bro.

As in the first movement, Liszt offers one or two passages in a simplified texture in the finale. But the general technical order is of such a level that one might as well attempt the tougher versions which in any case are closer to Beethoven's text. Any notion of this being a rather lightweight and simple symphony are properly dispelled by the whole nature of Liszt's approach to it.

Symphony No 3 in E flat major 'Sinfonia Eroica' Op 55
Beethoven composed his *Sinfonia Eroica* (No 3 in E flat major, Opus 55) in 1803 and, after deciding against a dedication to Bonaparte, inscribed it to Prince von Lobkowitz. Liszt transcribed the second movement and published it (without dedication) as *Marche funèbre de la Symphonie héroïque* in 1841. He arranged the other movements in 1863 and shortly afterwards revised his earlier version of the slow movement. The whole work was published, with the dedication to von Bülow, in 1865.

If there is anything which an amateur might essay in the transcription of the First Symphony, the Third is

merciless in its demands upon the complete gamut of concert technique. In his obvious desire to reflect the might of the original, Liszt makes the most of the grandest textures of which the piano is capable. And, as he suggests in his preface, the piano of the 1860s had become very grand indeed, and the serious differences between a Steinway of that era and the present time are really rather few. Hands capable of taking tenths are an inevitable prerequisite from the first bar. To avoid placing tremolo chords at every place where Beethoven writes tremolos for the strings, Liszt makes many excellent suggestions for alternative textures which sound less oppressive on the piano and which do not detract from the original idea.

The earlier transcription of the *Marcia funebre* has some interest in itself and, whilst some of the more complicated passages have found a more congenial solution in the revision, nevertheless served as a close model—the new version was written into a printed copy of the old one. Liszt prints Beethoven's rhythms of the dotted melody line with the triplet chords underneath exactly as Beethoven has them, but, without wishing to open up the whole question of interpretation of such things in the late eighteenth and early nineteenth centuries, for sheer practicality, the last note of the melody may occasionally fall with the last note of the triplet chords. Liszt's fingerings are daringly original too: tracing detached lines with the only spare finger to hand (usually the fifth finger or the thumb) whilst the rest of the hand—indeed, body—is occupied elsewhere, is typical of the whole series.

Sometimes difficulties manufacture themselves where Beethoven could not have intended them: the *moto perpetuo* of detached chords in the Scherzo is a case where for the orchestra the passage is eminently playable but for the piano is rich in awkwardness, whilst the converse may also apply: the often-mauled horn parts of the Trio are much less notorious at the keyboard.

A study of Beethoven's 'Eroica' Variations for piano makes very reasonable practice ground for the finale of the Symphony; Beethoven's piano fugue is as uncompromisingly unpianistic as his counterpart in the symphonic variations turns out to be in Liszt's thorough effort to let nothing be lost. Liszt's solutions at the end of the movement are especially interesting. In order to reflect the enormous variety of orchestral colour which Beethoven brings to the last triumphant statement of the melody, Liszt takes the orchestral chords on the second and third quavers of the bar and deposits them with much ado at the bottom of the keyboard, leaving the middle ground for the chords surrounding the theme and the upper reaches for the semiquaver triplets of the strings, and, just before the Presto coda, Liszt risks leaving out the cello and bass line altogether in order to give a fairer presentation of the delicate chords tossed from winds to upper strings. And the coda itself avoids fatiguing the ear with endless semiquaver chords by discovering alternative piano textures every few bars to the end.

Symphony No 4 in B flat major Op 60

Like the Second Symphony, the Symphony No 4 (1806, dedicated to Count Oppersdorf, transcribed 1863) has always had something of an unjustified second-class status beside the larger odd-numbered symphonies. The humour in the piece is offset by the dark seriousness of the introduction, which Liszt clearly had some difficulty in transcribing: the main text unsatisfactorily presents the held woodwind B flat octave for the requisite five bars, with the right hand obliged to descend and move through parallel octaves with the left, making the upper notes impossible to sustain. The alternative, employed here, is a demanding pianissimo five-bar octave tremolo for the right hand, and the rest of the material, less one octave doubling, is entrusted to the left hand alone. Liszt

responds to the contrasting gaiety of the Allegro with a barrage of piano pyrotechnics which recall the textures of several of his studies. Remarkably, none of this does any violence to Beethoven's score. And Liszt's decision to turn the timpani B flat in the run-up to the recapitulation into a tremolo with the lower F is a stroke of genius.

The sublime Adagio is transcribed with all its grandeur intact, with fearless recourse to legato octave passagework in the left hand wherever Beethoven's original string parts demand it. The main theme in all its guises requires the utmost cantabile to be preserved by half of the right hand whilst the other half sustains the dotted rhythm which pervades the whole movement.

The third movement—the first of Beethoven's symphonic scherzos to adopt the five-part form of scherzo-trio-scherzo-trio-coda which we see again in the Sixth and Seventh Symphonies and which Beethoven originally intended for the Fifth, too—is a boisterous, straightforward affair, neatly transcribed. At the opening of the Trio, Liszt gives two texts: the *ossia* conforming to Beethoven's letter, the main text moving the melody down an octave, the better to separate the violin line.

The constant semiquaver figuration in the last movement seems to have perplexed Liszt a little. In one passage towards the end of the Symphony he omits it altogether and proceeds in quavers, while in earlier places he juxtaposes a single line of semiquavers with an alternative suggestion of triplet octaves, or interlocking octaves between the hands. But he has captured splendidly Beethoven's reckless bonhomie.

Symphony No 5 in C minor Op 67 (second version)

Beethoven's Fifth. It seems astonishing to us that there can ever have been a time when this most widely known of all symphonies could ever have required any assistance in its dissemination, but any study of the general standards of

orchestral performance and repertoire in the early to middle nineteenth century shows us that only a very few cities were privileged enough to have heard such works given with any degree of accuracy or authority. The Symphony No 5 was probably begun hard on the heels of the 'Eroica', but was postponed during the composition of the Fourth Symphony. The work was completed by early 1808 and was published with a dedication to Prince Lobkowitz and Count Rasumovsky. Liszt probably began his transcription around the end of 1835 and it was complete by mid-1837. It was published in 1840 with a dedication to his friend, the painter Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867). In mid-1863 Liszt obtained a copy of this version and made a great many changes, almost all of them quite minor things but all calculated to produce a more accessible version than the first, which is occasionally overburdened with notes to the extent that the fidelity to the letter confounds the spirit. The two versions make interesting comparison, but it is the second version, as published in 1865 with its dedication to Hans von Bülow, which is performed here.

It will be noticed by those who listen with twentieth-century ears to this work—the listening-out for modernisms used to be such an unproductive feature of musicological education in the West!—that Liszt sometimes leaves out the trumpets and drums when they are being used more for reinforcement than for the intrinsic harmonic value of their tones. It has long been recognized that many a dissonance in music around 1800 is caused by the impracticability of either abandoning the trumpets and drums in a passage where they are not always consonant, or of adapting them to be more flexible in their pitch. However, those who lament the absence of the trumpet C in bars 197 and 201 should try what a false perspective of the harmony is achieved should one play the cluster B flat—C—D flat with the left hand. And the same

may be said of the long repeated drum C at the end of the Scherzo which Liszt abandons four bars before the Allegro because that is what the ear does perform when the rest of the orchestra plays a dominant seventh on G. (Liszt differentiates very clearly with the later passage, at the reminiscence of the Scherzo during the finale, where the intruding tonic pedal is doubled by cellos and basses.)

Liszt allows one or two suggestions for facilitation in the first movement, but since the rest of the work requires a fully fledged technique they seem rather superfluous. The main feature of the piece, apart from the necessity to find a sufficient variety of colour for the dogged repetitions of the four-note rhythm, is the sheer amount of leaping from one part of the keyboard to another which is constantly required to be executed without damaging the flow. Liszt opens the slow movement with crossed hands, partly because the left hand is better shaped to carry the cello melody and partly to prevent the profundity of musical simplicity being lost because of technical ease. Among the many memorable inspirations that Liszt had in trying to preserve as many details as possible the passage in A flat minor (at bar 166) stands out: in order to preserve the theme in two voices the first violin figuration has to be undertaken by constantly alternating the thumb and index finger of the right hand in a fashion whose tranquillity masks its precariousness.

The Scherzo is transcribed cleanly and clearly, with some clever fingering in order to cope with the wind chords above the melody at the approach to the Trio, which is dominated by unfriendly octaves. The imitation of pizzicato in the reprise of the Scherzo is marvellously written, while the mysterious drums at the transition to the finale are helped by being played at the bottom of the range of the piano.

There are many virtuosic alternative passages in the finale, which deviate somewhat from Beethoven's text but

which certainly compensate for the innate puniness of the piano in the face of the full orchestra—in which Beethoven is now including trombones and piccolo for the first time. At the outset, Liszt offers a filling-out of the left hand part to account for this increased weight. The present performance declines his alternative reading from bar 58, however, where triplet octaves move rather too far away from Beethoven's melodic line for comfort. But Liszt's insistence on Beethoven's exposition repeat is gladly complied with, as is his inventive main text which replaces Beethoven's tremolos from bar 290 with octaves *con strepito*. It is easy, too, to live with Liszt's reinforcement at a lower octave of the piccolo part at the coda, though rather less easy to execute the piccolo trill and the first violin part with one hand. Liszt's piano rhetoric is at one with Beethoven's orchestral rhetoric in the peroration.

Symphony No 6 in F 'Pastorale' Op 68 (final version)

Liszt had a great success with the *Symphonie pastorale* from the beginning. It was probably the first of the Beethoven Symphonies that he set himself to transcribe, and he played at least the last three movements at many a public concert. Beethoven completed the work at about the same time as the previous Symphony, in 1808. The historical details of Liszt's transcription are more or less identical to those for the Fifth Symphony, with the exception of one eight-bar passage in the fifth movement (the last statement of the main theme at bar 133) where he simplified it for the Breitkopf edition of 1840 (the final version is simpler again, although perhaps rather a compromise with Beethoven's text where, it must be said, rather too many lines jostle for importance for one pianist ever to be able to render them). (For the *Neue Liszt-Ausgabe* to refer to the final version as the 'third version' on the strength of an eight-bar amendment seems a

needless addition of confusion to an already dreadfully cluttered catalogue.)

The greatest problem facing the interpreter of Liszt's transcription is the preservation of outward peace when the hands are being put through contortions, frequently involving the quiet stretching of elevenths. But that said, the Sixth remains perhaps the most congenial of all of the Symphonies from a pianistic point of view. 'The Awakening of joyful feelings upon arrival in the countryside' revels in the joy of finding all of Beethoven's textures so faithfully reconceived in such grateful writing. And not a ripple or birdsong is missed in the 'Scene by the Brook'—to the extent of some dangerous left-hand stretches simultaneous with combined trills and melodies in the right hand. And tranquil athleticism is the only way to describe the requirements at the recapitulation with its added clarinet and violin arpeggios.

Liszt apparently told Berlioz that he played the second eight bars of the 'Happy gathering of the country folk' slightly slower because they represented the old peasants—in contrast with the young peasants at the opening. Few conductors would gamble their reputations upon such a risk in performance, but it seems like an excellent idea to have in mind whilst performing the piece. High points of the transcription include the wonderfully mad bit with the fiddle ostinato, the oboe melody and the artless bassoon which turns out to be quite a challenge at the keyboard, and the whole $\frac{3}{2}$ section which imitates the bagpipe and brings the flute counterpoint into much finer prominence than most orchestral balance usually achieves.

'The Thunderstorm' is an inspired piece of virtuoso writing. Just as Beethoven extends the demands on his orchestra in the interest of special effects, so does Liszt mirror them in equivalent pianistic devices, and the relief when the storm subsides is almost tangible in both cases.

Similarly, the ‘Shepherds’ Song. Joyful, thankful feelings after the storm’ finds Liszt at one with Beethoven’s spirit. In the matter of the text there is one serious blip at bar 225 where Liszt does not pick up a mistakenly transcribed harmony from his first version: he has a simple dominant seventh where he ought to have an F instead of an E. (The F is restored in the present reading.) Whereas it is a conscious decision of Liszt’s to make a clean final cadence and sacrifice the last falling semiquavers of the basses.

Symphony No 7 in A major Op 92 (second version)

Beethoven’s Symphony No 7 was completed in 1812 and dedicated to Landgrave Moritz von Fries. Liszt made his transcription of it by early 1838. (At that stage Liszt was prepared to transcribe just the Fifth, Sixth, Seventh and Third Symphonies, and in fact only produced the first three of these. Just the second movement of the ‘Eroica’ followed in 1841, and the remainder was not put in train until 1863.) Like the early versions of the transcriptions of the Fifth and Sixth, the Seventh was dedicated to Ingres. This first version was published in 1843 and a copy of it was the basis for the second version, which was made in 1863 and dedicated, like the whole series, to Hans von Bülow. As with the similar cases of the Fifth and Sixth Symphonies, the two versions make interesting comparison, but the second version, as recorded here, eliminates some technical details which, although faithful to Beethoven’s text, obscure matters in performance. The Seventh remains one of the most difficult of Liszt’s transcriptions.

The mighty introduction somehow emerges with its full stature, even though many elements have to be transposed up or down an octave in order for all the lines to fit within the mortal compass of the hand. If the spirit of the dance informs Beethoven’s Vivace it becomes quite a high-

kicking affair in Liszt’s arrangement where the leap is the predominant step, to such an extent that one often seems to be playing in three different registers of the piano at once, especially in the coda.

As with so many of the slow movements, Liszt’s version of the Allegretto is a masterpiece of the transcriber’s art. In every variant of the melody after the countermelody has joined in there are at least two disparate things which must be managed by the right hand, whilst everything else must somehow be reached by the left. And although Liszt has to resort to octave transpositions from time to time he does a marvellous job of keeping everything going, even in the treacherous fugato.

Whether or not one attempts the *ossia* passages, the Scherzo remains a prodigious piece of pyrotechnics—just as it is for the orchestra. These alternatives come at every bar where Beethoven has a trill in the original. Liszt begins the trill and ends with an arpeggiated *Nachschlag* which spirits the line to the upper octave for each answering bar. The resulting colours are well worth the effort, even though the nine consecutive trills at the end of the Scherzo are not for the faint-hearted. The repeat from bar 148 back to bar 25 is respected by Liszt, if not by many a contemporary conductor.

One of the greatest alterations between the two versions of Liszt’s transcription concerns the Trio, which is given very grandly in the first version but approached with a much simpler attitude in the present version, even leaving out Beethoven’s octave doublings until the fortissimo shortly before the Scherzo and Trio are repeated entire (save the ritornelli).

The finale, like the first movement, requires a good deal of stamina but manages to convey just the right rumbustious atmosphere. The few proposed simpler alternatives are of so little respite in the face of the general order of things that they are best ignored, as here.

Symphony No 8 in F major Op 93

If Beethoven's Symphony No 8 might be said to inhabit the gentler slopes of the symphonic alps, the same cannot quite be said of Liszt's transcription, which leaves no stone unturned in its search for laying plain Beethoven's text. The Eighth Symphony was completed shortly after the Seventh, at the end of 1813 (and published without dedication), and Liszt's transcription was made fifty years later. From the very opening it is plain that all the internal figuration and the spacings of chords are to be maintained wherever possible. And yet a second look at Liszt's score reveals practically newly invented figuration which nonetheless makes the 'sound' of Beethoven's orchestration. Thalbergian three-hand textures are left in the historical shade by Liszt's ingenuity throughout these transcriptions in making two hands seem to do the work of more. However, all is relatively feasible until the arpeggios and leaps in octaves at the end of the exposition.

The famous metronomic Allegretto scherzando makes such a winsome piano piece that it ought to have acquired a life of its own as an encore piece long since, the only proviso being that the piano needs to have a very repeatable middle B flat for the last bar.

Since the slow movement is relatively fast, the Minuet is comparatively stately. Liszt keeps the texture unfussy, and even allows the basses of the last cadence to sound two octaves higher than in the score. The Trio, on the other hand, cannot help but be awkward in order to preserve the independence of clarinet, horns and cello. Liszt gives the rhythm of the horn part in the third bar as in the earlier Steiner edition—i.e. identical to the two previous bars. The present performance adopts the familiar Breitkopf reading with the dotted crotchet on the second beat.

Despite his inclusion of Beethoven's frightening metronome mark in the finale, of 84 semibreves to the minute, Liszt also has a footnote detailing the necessity of

preserving Beethoven's phrasing in the oft-repeated three-note rhythm (two quavers together separated from the following crotchet rather than all three notes slurred together) which renders the tempo somewhat slower. Throughout the movement, Liszt shows great variety in his approach to the constant repeated triplets, sometimes wisely permitting four repeated chords in place of six, sometimes inventing a line of moving triplets instead of repeated chords, and just occasionally demanding seven repetitions of a single note. Beethoven's humour emerges as ever, no matter what the technical cost, whether in the intruding D flats/C sharps or in the juggling of the major third up and down the orchestra at the coda.

Symphony No 9 in D minor Op 125

Beethoven's so-called 'Choral' Symphony was finally completed in 1823 and bore a dedication to King Frederick William III of Prussia. Liszt, working from the new Breitkopf scores as they appeared, intended to produce the transcription for solo piano in the summer of 1863. But the new orchestral score did not reach Liszt until the spring of the following year. By the end of 1851 Liszt had already made an excellent version of the Ninth for two pianos for Schott, who published it in about 1853. Liszt had had at his disposal their earlier edition(s) of the score. Although the Breitkopf score is immeasurably better in many details, there are one or two things which Liszt transcribed in the two-piano version which conform much better to Beethoven's original intentions. This is not the place to enumerate the many shortcomings of all the published scores of Beethoven's Symphonies, but suffice it to say that no edition has yet resolved the many textual errors and discrepancies that circulate in every known published version of the whole canon, and the greatest number of problems have to do with the Ninth Symphony. In any event, Liszt prepared the first three movements of

the Ninth for Breitkopf and submitted them along with some proofs of the earlier works. He wrote at length begging to be released from having to attempt the fourth movement, which he declared untranscribable for two hands. He complained that he had only been able to do the piece for two pianos because he could divide voices and orchestra between the two instruments. He refused to add to the number of workaday vocal scores for choral training. Breitkopf suggested the addition of a second piano (in a new transcription, the extant one being Schott's property), and finally Liszt was persuaded to give the piece another try. His final solution rather sweetly evades much of this issue: with the exception of the baritone recitative, all the vocal parts are printed on separate staves just as Beethoven wrote them, and the transcription confines itself to the orchestral parts, but makes no allowances for the kind of pianist who might be used to training a choir. Liszt allows for performance of the movement without voices, despite the several moments when at least their rhythm, if not their harmony, adds something to the overall effect! By extension, therefore, he also allows for a performance of the work for voices and piano, although the present writer gravely doubts whether it has ever been so performed up to the time of writing. Liszt completed his work at the end of the autumn of 1864 and saw all nine works through the press in 1865, dedicating the whole enterprise to his then son-in-law, Hans von Bülow.

Throughout the transcription of the Ninth, Liszt is careful to keep the texture as clean as the amount of independent lines would permit and, as so often, trumpet and drum parts are often set aside where their import is of reinforcement rather than harmonic or melodic essence—bar 17 is the first such case, where adding them would detract from the clean octaves of the rest of the orchestra. It is astonishing that so few conductors have

ever spotted the appalling wrong note in the melody of the second subject which is, for example, on Furtwängler's, Karajan's, and practically everybody else's recordings. The mistake dates from the very Breitkopf edition which Liszt transcribed in good faith, believing all previous errors to have been corrected. But if one looks at Beethoven's manuscript (published in facsimile), the early Schott editions, or even George Grove's marvellous book on the Symphonies, it is clear that, at the key change at bar 80, the wind melody should read: D, G, F, the higher D, down to A, whereas Breitkopf has the fourth note a third lower: B flat, which is what we have all known in our innocence as correct. So Liszt, who had the D perfectly right in the two piano version, substituted B flat in the solo version. Naturally, D has been restored here. (Of course, at the recapitulation, the material is different anyway, and the fourth note is definitely a D, rather than a mistaken reading of an F sharp.) Liszt's solutions to the transcription are always interesting, and when he finds it necessary to add inner chords at the half bar to fill out the proper texture in the closing pages (from bar 531) we can only imagine them to be absolutely right. However, we take the liberty of correcting Liszt's reading of the harmony in bar 538 (also in error in the two-piano version, but corrected in the old *Liszt-Stiftung* edition). The present reading also adopts Liszt's *ossia* in octaves in the last line.

The text of the Scherzo is less problematic, and Liszt's view that all repeats should be observed is honoured here—and how delightful the second repeat in the Scherzo is, allowing for a quite different circle of harmonies in the twelve bars which we only hear if the repeat is taken. The vexed question of the metronome mark at the Trio can probably not be resolved to general satisfaction. Breitkopf has semibreve = 116; the original edition has minim = 116, although clearer at the top of the score than at the bottom. Beethoven's letters on the

subject, neither of which is in his own hand, both have dotted minim = 116. (Added to which is Beethoven's sometime decision to alter in the manuscript the time values of the whole section by a factor of 2:1.) Now the last is clearly wrong, since the passage is in duple time, so, if Beethoven's dictation to his nephew was at fault, the real number might have been something else altogether. 116 minims makes a nonsense of the preceding stringendo, and 116 semibreves is frantically fast. Liszt's transcriptions are not playable at this last speed and indicate by their context some middle course, which is adopted here. Although Beethoven writes 'Da capo tutto' at the end of the Trio, he really only intends the Scherzo to be repeated and for the coda to follow.

Apart from his reasonable decision to place the string pizzicati on an extra stave, not to be played (at bar 85, where the treacherous solo for the fourth horn begins) Liszt incorporates a munificent proportion of the material of this most beautiful of slow movements, and the result is a piano piece which bears comparison with Beethoven's own most wonderfully sustained slow movement for piano in the Opus 106 Piano Sonata.

Whatever the inadequacies of the transcription of the finale, it were a terrible thing had Liszt not made the attempt and left us a three-movement torso. As it stands, his attempt at the orchestral parts is heroic if distressingly difficult to execute, and it is actually easier to hear some of the counterpoint without the vocal distractions, if one may

be permitted a small heresy. It is only at the slower section (where the choir enters with 'Seid umschlungen, Millionen') that a really divergent reading emerges for want of the choral parts, and at the end of the Adagio the orchestral parts give nearly four long bars of the same repeated harmony without the rhythmic variety that the choral parts would supply. From the Allegro energico to the end of the Symphony, even the orchestral parts produce a terrifying task to reproduce with two hands with any respectable combination of accuracy and spirit. One more textual problem: the present performance follows Liszt's solo piano text five bars before the Allegro non tanto, in which he alters Beethoven's woodwind C naturals at the first beat to C sharps to agree with the choir and the strings. He allowed the clash in the two-piano version, where it is easier to assimilate. No one can establish what Beethoven wanted since this problem stems from his very clear (at this point!) manuscript. Most conductors have either adopted all C naturals or all C sharps at the beginning of the bar. The clash might have been intended, and is certainly listenable without being lovable, but it does not really work on one piano. Liszt will not be thanked for his uncompromising upward-rushing Prestissimo scales in thirds at the final choral passage, but the arrangement of the final orchestral coda is an excellently risky conclusion to the work, and to Liszt's whole act of homage throughout these transcriptions of this greatest canon of symphonies.

LESLIE HOWARD © 1993

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

« *Le nom de Beethoven est un nom consacré dans l'art.* »

C'EST PAR CES MOTS que Liszt commença la préface de sa monumentale série de transcriptions des neuf Symphonies de Beethoven. Le texte français original de cette préface avait été publié dans les premières éditions des transcriptions des Cinquième et Sixième Symphonies, en 1840 ; nous pouvons donc en déduire que le ton de révérence, auquel on aurait pu s'attendre du Liszt retiré à Rome en 1865, avait en fait imprégné ses pensées tout au long de son travail. Dans l'excellente *Neue Liszt-Ausgabe* qui corrige bien des erreurs d'impression de toutes les éditions précédentes, Imre Mező raconte avec une grande précision, dans une admirable préface, l'origine de toutes ces œuvres. Nous n'avons malheureusement pas, ici, la place de reproduire cet article, mais nous lui devons une grande reconnaissance pour de nombreux détails chronologiques.

Liszt utilisait pour ces transcriptions (et plusieurs autres transcriptions littérales de musique orchestrale) le terme général de *partition de piano*. Il se sert beaucoup moins de cette expression que des termes tels que transcription, fantaisie ou paraphrase, et comme il le dit : « Je souhaite indiquer mon intention de joindre le talent de l'interprète aux effets de l'orchestre et de permettre aux moyens limités du piano de traduire les différentes sonorités et nuances ». Ce qui est le plus important, c'est que Liszt ne voulait, dans ces œuvres, composer ni des variations ni des élaborations des symphonies originales, dans leur reproduction mesure pour mesure, mais d'exploiter la manière dans laquelle le piano peut traduire au mieux les textures orchestrales. La préface de Liszt continue :

Ses Symphonies sont universellement reconnues aujourd'hui comme des chefs d'œuvre. Elles ne sauraient être trop méditées, trop étudiées par tous ceux qui ont un désir sérieux de savoir ou de produire.

Toutes les façons de les répandre et de les populariser ont en conséquence leur degré d'utilité, et les arrangements pour Piano, faits en assez grand nombre jusqu'ici de ces symphonies, ne sont pas dépourvus d'un certain avantage, bien que considérés intrinsèquement ils soient pour la plupart de médiocre valeur. La plus mauvaise lithographie, la traduction la plus incorrecte donne encore une idée vague du génie des Michel-Ange et des Shakespeare. Dans la plus incomplète réduction on retrouve de loin en loin les traces demi-effacées de l'inspiration des maîtres. Mais l'extension acquise par le Piano en ces derniers temps, par suite des progrès de l'exécution et des perfectionnements apportés dans le mécanisme, permettent de faire plus et mieux que ce qui a été fait jusqu'à cette heure. Par le développement indéfini de sa puissance harmonique, le Piano tend de plus en plus à s'assimiler toutes les compositions orchestrales. Dans l'espace de ses sept octaves, il peut produire, à peu d'exceptions près, tous les traits, toutes les combinaisons, toutes les figures de la composition la plus savante, et ne laisse à l'orchestre d'autres supériorités (immenses il est vrai) que celles de la diversité des timbres et des effets de masse.

Tel a été mon but dans le travail que je publie aujourd'hui. J'eusse estimé, je l'avoue, comme un assez inutile emploi de mes heures la publication d'une vingtième variante des Symphonies dans la manière usitée jusqu'ici, mais je les regarderai comme bien remplies si j'ai réussi à transporter sur le Piano, non seulement les grandes lignes de la Composition de Beethoven, mais encore cette multitude de détails et d'accessoires qui concourent si puissamment à la perfection de l'ensemble. Je serai satisfait si j'ai accompli la tâche du graveur intelligent, du traducteur

consciencieux qui saisissent l'esprit d'une œuvre avec la lettre, et contribuent ainsi à propager la connaissance des maîtres et les sentiments du beau.

Le but premier de ces transcriptions était de faire connaître les œuvres de Beethoven. Puisque celles-ci sont maintenant si accessibles soit en disques soit dans les concerts, ces transcriptions sembleraient avoir perdu leur raison d'être, mais il serait regrettable de les négliger pour cette raison. C'est en effet, pour nous, un véritable atout dans notre appréciation de ces deux compositeurs de voir comment le second considérait le premier ; aussi, grâce à elles, nous pouvons saisir quelque chose de l'esprit dans lequel les représentations orchestrales du milieu du dix-neuvième siècle étaient données ; la relative importance que Liszt donne à un certain nombre de détails nous permet de déduire que ceux-ci attirent moins l'attention de notre oreille moderne. Mais ces œuvres doivent être connues pour elles-mêmes, comme des super-sonates pour piano, dans lesquelles les qualités de cet instrument sont utilisées de la façon la plus ingénieuse ; pour ceux qui connaissent à fond les partitions de Beethoven, c'est souvent une délicieuse surprise de s'apercevoir que Liszt a substitué au texte de Beethoven un matériau de prime abord très différent mais qui évoque immédiatement le monde sonore de l'orchestration originale.

Bien que presque tout le monde connaisse aujourd'hui les partitions de Beethoven, Liszt pensait qu'il était essentiel de donner de nombreux détails de l'instrumentation originale, à la fois pour aider l'étude de la texture orchestrale, indirectement, et pour fournir au pianiste une solution au problème de la coloration qui lui était demandée. Ses partitions ne laissent donc aucun doute quand, par exemple, il est nécessaire de différencier un forte pour orchestre entier d'un forte pour hautbois solo.

Liszt reproduit toutes les indications métronomiques de l'édition Breitkopf des années 1860 qui viennent,

comme on le sait, de Beethoven lui-même. Mais il est douteux que Liszt ait voulu qu'elles soient suivies à la lettre, et dans les toutes premières éditions, il ne les inclut pas. Sauf quand la solution pianistique du texte de Beethoven par Liszt exclut toute possibilité d'observer ces indications (par exemple, il est impossible à aucun piano, du temps de Liszt jusqu'à nos jours, de mener à bien la vitesse prescrite pour les notes répétées dans le finale de la Symphonie No 8), nous avons essayé dans cet enregistrement d'arriver à une approximation acceptable.

C'est devenu maintenant la mode, de la part des pianistes, au nombre regrettablement réduit, qui tentent régulièrement déjouer ces œuvres sur scène ou de les enregistrer, « d'améliorer » le texte de Liszt par l'adjonction de détails des partitions de Beethoven que Liszt avait supprimés—généralement pour clarifier le passage ou pour éviter trop de doublements d'octaves—et de produire ainsi de « nouvelles » transcriptions dont les sons ne sont ni de Beethoven ni de Liszt. Cette pratique n'obtient pas les effets recherchés. Les interprétations de cet enregistrement essaient de reproduire les pensées finales de Liszt sur toutes ces transcriptions avec une seule mise en garde : tout lapsus (ce qui est très rare) a été tacitement corrigé et, quand les éditions des partitions de Beethoven que Liszt connaissait contiennent des erreurs que de récentes études viennent seulement de mettre à jour, les variantes de Beethoven sont rétablies. Mais nous n'avons entrepris aucune re-transcription.

La **Symphonie n°1 en ut majeur, Opus 21**, fut composée par Beethoven en 1800 et dédiée au baron van Swieten. La transcription de Liszt (dédiée à von Bülow, comme toutes les neuf transcriptions de la publication finale) date de 1863, année où fut prise la décision de réaliser toute la série. Liszt avait offert de transcrire les neuf Symphonies pour Breitkopf dès 1850. Le contrat fut finalement signé entre eux pendant l'année 1863.

Dès le début, la partition de Liszt offre deux solutions pour une interprétation saisissante au piano. Comme cela arrive si souvent chez Liszt, une version était manifestement destinée à une représentation de concert, l'autre à une interprétation de musique plus modeste. (Et, tout aussi souvent, Liszt offre une solution plus simple pour quelques parties de l'ouvrage seulement et laisse les autres problèmes techniques sérieux sans alternative. Ainsi, malgré son désir de voir toutes sortes de pianistes, dans une grande variété de conditions, étudier ces morceaux, ces transcriptions sont demeurées le domaine de quelques-uns seulement). Des acciaccaturas donnent une habile approximation des cordes pizzicato et des accords tenus des instruments à vent. Dans l'introduction, et plus loin dans la mélodie du hautbois, Liszt baisse une partie du matériau d'une octave pour accentuer le contrepoint. A la fin de l'exposition, deux versions de la main droite offrent un choix entre une emphase sur les trémolos des cordes ou sur la syncopation des instruments à vent. Une caractéristique typique de nombreuses transcriptions de musique orchestrale par Liszt est la substitution, à la place de quatre doubles-croches, d'octaves en triolets, en petits groupes descendants ou ascendants. Des octaves de doubles-croches seraient généralement impossibles à jouer à haute vitesse et une seule ligne de doubles-croches ne parviendrait pas à rendre l'effet de poids nécessaire.

Le second mouvement de la Première Symphonie est un passage que l'on peut recommander à tout amateur qui voudrait tenter de jouer une de ces transcriptions (surtout s'il avait jusque là joué une des respectables versions pour piano à quatre mains qui abondent). En effet, l'écriture de ce mouvement est très plaisante, à part l'exigence occasionnelle d'une extension de la main pour exécuter une dixième. C'était l'habitude de Liszt, lorsque l'abondance de matériel rendait difficile une transcription

clairement perceptible dans l'écriture de la partie, d'ajouter une portée supplémentaire ou deux, afin de fournir une explication. Ainsi, les accords qui alternent entre les cordes et les instruments à vent à la fin de l'exposition ne demandent pas à être joués, mais ils ont été jugés avoir moins d'importance que les triolets de la mélodie, la ligne de basse répétée, la Trompette soutenue et juste un soupon des accords staccato qui les accompagnent.

Dans le Scherzo (Beethoven devait sûrement plaisanter, lorsqu'il le décrivit comme un menuet), certaines des parties des trompettes et du tambour ne sont imprimées que comme guide. Il serait impossible de les ajouter sans qu'elles ne détournent l'attention des lignes mélodiques. Dans de nombreux cas, tout au long de la série des neuf Symphonies, Liszt a décidé que les notes mêmes des trompettes et tambours restreints du temps de Beethoven sont bien moins importantes que le poids supplémentaire que leur présence apporte. Sa tentative de tenir les accords des instruments à vent, dans le Trio, sous l'assaut de croches par les cordes est un effet splendide, qui ne demande certainement pas l'utilisation de la pédale médiane de « prolongation », mais plutôt une texture délibérément floue avec les deux autres pédales.

Le finale est transcrit de façon très directe, et un ou deux passages périlleux reçoivent des alternatives plus faciles. Toutefois, il est préférable, par égard pour Beethoven, de tenir bon et d'oser tenter les féroces gammes en tierces de la coda.

La **Symphonie n°2** de Beethoven fut terminée vers la fin de 1802, et dédiée au Prince Lichnowsky. Il est intéressant de noter que Beethoven lui-même fit une transcription de cette œuvre (sans dédicace) pour piano, violon et violoncelle, probablement en 1805. La transcription de Liszt, dédiée comme d'habitude à son genre von Bülow, date de 1863. Nous ignorons si Liszt

connaissait la version pour trio de Beethoven, mais il est révélateur de noter les nombreuses similarités entre la partie pour piano de Beethoven et la transcription de Liszt : le diabolique thème initial du dernier mouvement doit forcément être donné au piano, avec ses notes reprises et toutes ses difficultés, dans la version de Liszt, mais c'est une plaisante surprise de voir que Beethoven, même avec un violon à sa disposition dans son ensemble, donne aussi au piano la ligne originale du premier violon.

L'introduction de Beethoven marque une énorme avance sur celle de la Première Symphonie et Liszt y répond avec une imagination et dextérité extraordinaires (pour lesquelles il se sentit obligé d'offrir une alternative plus simple, que nous n'avons pas en fait utilisée dans cet enregistrement). D'autres suggestions alternatives (incluses dans notre interprétation) ne suivent pas strictement Beethoven à la lettre, mais semble en mieux capturer l'esprit : deux petits remplacements de trémolos par des arpèges vers la fin du groupe du premier sujet, et quelques figurations de la main gauche à la fin de l'exposition valent certainement la peine d'être joués. A la fin du mouvement, le texte principal de Liszt simplifie celui de Beethoven en transformant des doubles-croches en triolets, mais le rythme original, offert comme une ossia, est préférable.

L'écriture pour le piano dans le Larghetto (qui doit sûrement compter parmi les plus glorieuses inspirations de Beethoven, et qu'il a abandonné inexplicablement plus tard) ne recule devant aucun effort pour imiter l'orchestration. Sous la tranquillité de l'effet général se dissimule une grande quantité de croisage de mains et de doigts entrecroisés que Liszt exige afin de préserver les détails. Bien entendu, le piano ne peut pas réellement imiter Beethoven quand il fait virevolter des fragments d'une mesure entre les différentes parties de l'orchestre, mais l'arrangement de Liszt est néanmoins plein de sauts,

de dynamiques en continuel changement et de beaucoup de brio.

A la fin du premier mouvement, Liszt offre un ou deux passages d'une texture simplifiée, dans le finale. Mais leurs exigences techniques générales sont d'un tel niveau, que l'on peut tout aussi bien tenter les versions plus difficiles ; celles-ci, de toute façon, sont plus proches du texte de Beethoven. Toute impression que cette symphonie est une œuvre simple et plutôt superficielle est rapidement dissipée par la nature même de son traitement par Liszt.

Beethoven composa sa **Sinfonia Eroica, n°3 en mi bémol majeur, op.55** en 1803 et, après avoir décidé de ne pas la dédier à Bonaparte, la dédia au Prince von Lobkowitz. Liszt fit la transcription du second mouvement et la publia (sans dédicace) sous le titre de *Marche funèbre de la Symphonie héroïque*, en 1841. Il fit l'arrangement des autres mouvements en 1863, et peu après révisa sa précédente version du mouvement lent. L'œuvre entière fut publiée en 1865, avec une dédicace à von Bülow.

Si un pianiste amateur peut se risquer à interpréter un passage de la transcription de la Première Symphonie, celle de la Troisième Symphonie, en revanche, exige de ses interprètes une complète technique de concert. Liszt souhaitait manifestement refléter la puissance de l'original et il tire le maximum des textures les plus grandioses dont le piano est capable. Et comme il le suggère dans sa préface, le piano des années 1860 était devenu un instrument splendide ; il y a vraiment peu de différences sérieuses entre un Steinway de cette époque et un de notre époque. Dès la première mesure, cet ouvrage exige inéluctablement du pianiste une extension manuelle qui peut exécuter des dixièmes. Pour éviter de mettre des accords trémolos partout où Beethoven avait donné des trémolos aux cordes, Liszt suggère de nombreuses

alternatives de texture qui paraissent moins oppressives au piano et qui ne détournent pas de l'idée originale.

La première transcription de la « Marche funèbre » a un certain intérêt intrinsèque et, tandis que certains passages plus compliqués ont trouvé une solution plus plaisante dans la révision, elle sert cependant de modèle dont Liszt ne s'éloigne guère—la nouvelle version fut écrite sur un exemplaire publié de la première. Liszt reporte les rythmes de la mélodie pointée de Beethoven avec les accords en triolets en-dessous exactement comme Beethoven les a écrits, mais, sans vouloir engager un débat sur l'interprétation de tels points à la fin du dix-huitième siècle et début du dix-neuvième siècle, d'un simple point de vue pratique, la dernière note de la mélodie peut parfois tomber en même temps que la dernière note des accords en triolets. Les doigts de Liszt sont d'une originalité audacieuse aussi : suivre des lignes détachées avec le seul doigt disponible d'habitude le petit doigt ou le pouce—pendant que le reste de la main, du corps même, est occupé ailleurs—est caractéristique de la série toute entière.

Des difficultés apparaissent quelquefois là où Beethoven n'en avait pas prévu : le *moto perpetuo* d'accords détachés dans le Scherzo est un exemple de passage qui ne présente aucune difficulté pour l'orchestre mais qui est, pour le piano, riche en difficultés, et la réciproque est également vraie : les parties des cors dans le Trio, si souvent malmenées, sont bien moins notoires au clavier.

Une étude des « Variations héroïques » pour piano de Beethoven est une préparation parfaitement raisonnable pour le finale de la Symphonie ; la fugue pour piano de Beethoven est tout aussi non-pianistique que sa contrepartie dans les variations symphoniques s'avère l'être dans le minutieux effort de Liszt de ne rien laisser perdre. Les solutions de Liszt à la fin du mouvement sont

particulièrement intéressantes. Afin de reproduire l'énorme variété de couleur orchestrale que Beethoven amène dans la dernière formulation triomphante de la mélodie, Liszt transporte les accords orchestraux des secondes et troisièmes croches de la mesure sans aucune cérémonie à la partie basse du clavier, laissant la partie centrale aux accords qui entourent le thème et les parties hautes pour les triolets en doubles croches des cordes x ; juste avant la coda Presto, Liszt risque l'omission du violoncelle et de la ligne de basse afin que les délicats accords qui survolent des instruments à vent aux cordes hautes soient mieux présentés. Quant à la coda, elle évite de fatiguer l'oreille avec d'interminables accords en doubles-croches, en découvrant des textures alternatives de piano toutes les deux ou trois mesures, jusqu'à la fin.

Comme pour la seconde Symphonie, on a toujours accordé à la **Symphonie n°4** (1806, dédiée à Comte Oppersdorf, transcrite 1863) une sorte de statut de second rang injustifié, comparée aux plus importantes symphonies aux numéros impairs. L'humour de cette œuvre est compensé par le sombre sérieux de l'introduction, que Liszt eut visiblement des difficultés à transcrire : la façon dont le texte principal présente l'octave en si bémol tenue par les instruments à vent pendant les cinq mesures exigées, avec la main droite obligée de descendre et de traverser des octaves parallèles de la main gauche, ce qui rend impossible de tenir les notes supérieures, laisse bien à désirer. L'alternative, dont nous nous servons ici, est une exigeante octave trémolo en cinq mesures pianissimo pour la main droite, et le reste du matériel, moins un doublement d'octave, est confié à la seule main gauche. Liszt répond à la gaieté contrastante de l'Allegro par un barrage de pyrotechniques de piano qui rappellent les textures de plusieurs de ses études. Il est remarquable que la partition de Beethoven n'en souffre pas. Et la décision de Liszt de transformer le si bémol des timbales, dans

l'approche de la récapitulation, en un trémolo avec le fa inférieur est une touche de génie.

La transcription du sublime Adagio conserve intacte toute sa grandeur, et fait appel adacucieusement à des passages d'octaves legato pour la main gauche partout où la partie originale des cordes de Beethoven l'exigeait. Le thème principal sous toutes ses formes exige que la moitié de la main droite conserve le cantabile maximum pendant que l'autre moitié soutient le rythme pointé qui anime tout le mouvement.

Le troisième mouvement—le premier des scherzos symphoniques de Beethoven à adopter la forme à cinq parties de scherzo-trio-scherzo-trio-coda que nous retrouvons dans la Sixième et la Septième Symphonies et que Beethoven avait, à l'origine, eu l'intention d'utiliser aussi dans la Cinquième—est un mouvement exubérant et franc, transcrit avec précision. À l'introduction du Trio, Liszt donne deux textes : l'*ossia* suivant à la lettre Beethoven, et le texte principal qui baisse la mélodie d'une octave, pour séparer d'autant mieux la ligne du violon.

La figuration constante de doubles-croches dans le dernier mouvement semble avoir un peu déconcerté Liszt. Dans un passage, vers la fin de la symphonie, il l'omet entièrement et continue en noires, tandis que, dans des passages précédents, il juxtapose une ligne unique de doubles-croches avec une suggestion alternative d'octaves en triolets, ou bien entrecroisant des octaves entre les mains. Mais il a capturé de manière splendide la bonhomie insouciante de Beethoven.

Qu'il ait pu être nécessaire d'aider à la diffusion de cette symphonie connue de tous, de nos jours, nous semble certes surprenant ; cependant si l'on étudie la qualité d'interprétation et des répertoires des orchestres en général entre le début et le milieu du dix-neuvième siècle, on s'aperçoit que rares étaient les villes suffisamment privilégiées pour avoir entendu une interprétation

exacte et compétente de ces œuvres. La **Symphonie n°5** fut sans doute commencée très peu de temps après « l'Héroïque », mais elle fut remise à plus tard durant la composition de la Quatrième Symphonie. L'ouvrage fut terminé vers le début de 1808 et publié avec une dédicace au Prince Lobkowitz et au Comte Rasumowsky. Liszt commença probablement sa transcription vers la fin de 1835 et la termina vers le milieu de 1837. Elle fut publiée en 1840 avec une dédicace pour son ami, le peintre Jean-Auguste Dominique Ingres (1780—1867). Vers le milieu de 1863, Liszt se procura un exemplaire de cette version et y apporta de nombreux changements ; ce sont presque tous des points tout à fait mineurs mais ils étaient tous calculés pour produire une version plus accessible que la première, qui est parfois si surchargée de notes qu'obéir à la lettre en supprime l'esprit. Les deux versions offrent une comparaison intéressante, mais c'est la seconde version, telle qu'elle fut publiée en 1865, dédiée à Hans von Bülow, qui est interprétée ici.

Ceux qui écoutent cette œuvre avec une oreille du 20^{ème} siècle remarqueront—la recherche de modernismes était une caractéristique si stérile de l'éducation musicale occidentale!—que Liszt omet quelquefois les trompettes et les tambours quand ils sont utilisés en renfort plutôt que pour la valeur harmonique intrinsèque de leurs tons. On sait depuis longtemps que la cause de nombreuses dissonances dans la musique vers 1800 était l'impossibilité soit d'abandonner les trompettes et les tambours dans un passage où ils n'étaient pas toujours consonants, soit de les adapter pour être plus flexibles dans leur ton. Cependant, ceux qui regrettent l'absence du do des trompettes dans les mesures 197 à 201 devraient essayer la fausse perspective de l'harmonie à laquelle on arrive si le groupe si bémol—do—ré bémol est joué avec la main gauche. La même remarque s'adresse au long do répété des tambours à la fin du Scherzo, que Liszt

abandonne quatre mesures avant l'Allégo ; c'est en effet ce que l'oreille est obligée de faire quand le reste de l'orchestre joue une septième dominante en sol. (Liszt diffère très nettement avec le passage ultérieur, à la réminiscence du Scherzo dans le finale, quand l'obsédante pédale tonique est doublée par les violoncelles et les basses).

Liszt offre une ou deux suggestions pour faciliter le premier mouvement, mais puisque le reste de l'œuvre exige une technique professionnelle, elles paraissent plutôt superflues. Cette oeuvre se caractérise principalement par la nécessité de trouver une variété suffisante de couleurs pour les répétitions obstinées du rythme à quatre notes, et surtout par l'exigence constante de sauts entre une extrémité du clavier et l'autre, que l'on doit exécuter sans interrompre le flot de la musique. Liszt fait débiter le mouvement lent par des mains croisées, en partie parce que la forme de la main gauche est plus à même de porter la mélodie du violoncelle, et en partie pour empêcher la profondeur de simplicité musicale de se perdre à cause d'une facilité technique. Liszt eut de nombreuses inspirations mémorables, en essayant de préserver autant de détails que possible. Parmi celles-ci, le passage en la bémol mineur se remarque tout particulièrement (mesure 166) : afin de préserver le thème en deux voix, la figuration du premier violon doit être exécutée en alternant constamment le pouce et l'index de la main droite d'une manière dont la tranquillité masque combien elle est précaire.

La transcription du Scherzo est nette et claire ; Liszt y a incorporé une certaine quantité d'habile doigté afin de mener à bien les accords des instruments à vent au-dessus de la mélodie dans l'approche au Trio, que d'hostiles octaves dominent. L'imitation de pizzicato dans la reprise du Scherzo est admirablement écrite, pendant que la musique des tambours jouée dans le registre le plus bas

du piano ajoute à leur mystère, dans la transition vers le finale.

Il existe de nombreux passages alternatifs virtuoses dans le finale, qui s'écartent un peu du texte de Beethoven mais qui compensent certainement la chétiveté innée du piano comparé à l'orchestre tout entier—dans lequel Beethoven introduit maintenant, pour la première fois, trombones et piccolos. Dès le début, Liszt étoffe la partie de la main gauche pour exprimer cette augmentation de poids. L'interprétation présente cependant rejette la version alternative à partir de la mesure 58, quand les octaves de triolets s'éloignent trop de la ligne mélodique de Beethoven à notre goût. Mais nous acceptons volontiers l'insistance de Liszt sur la répétition de l'exposition de Beethoven, de même que les inventions de son texte principal qui remplace les trémolos de Beethoven dans la mesure 290 avec des octaves con stituto. Il est aussi facile de se soumettre aux renforcements que Liszt ajoute à une octave inférieure de la partie du piccolo, à la coda, bien que l'exécution de la trille du piccolo et de la partie du premier violon d'une seule main présente plus de difficultés. La rhétorique pianistique de Liszt s'accorde avec la rhétorique orchestrale de Beethoven dans la péroraison.

Liszt eut, dès le début, un grand succès avec la **Symphonie pastorale**. C'était probablement la première des Symphonies de Beethoven dont il avait entrepris la transcription, et il interpréta les trois derniers mouvements au moins, dans de nombreux concerts publics. Beethoven avait terminé cette œuvre à peu près en même temps que la Symphonie précédente, en 1808. Les détails historiques de la transcription de Liszt sont plus ou moins identiques à ceux de la Cinquième Symphonie, à l'exception d'un passage de huit mesures dans le cinquième mouvement (la dernière formulation du thème principal à la mesure 133) qu'il simplifia pour l'édition Breitkopf de

1840 (la dernière version est plus simple encore, bien que ce soit peut-être plutôt un compromis avec le texte de Beethoven, là où, il faut bien le dire, un peu trop de lignes rivalisent d'importance pour qu'un pianiste puisse espérer les interpréter). (Quand la *Neue Liszt-Ausgabe* décrit la version finale comme la « troisième » version en vertu d'un amendement de huit mesures, cela semble ajouter sans nécessité à la confusion d'un catalogue déjà terriblement encombré.)

Le plus grand problème auquel l'interprète de la transcription de Liszt fait face est de pouvoir présenter un calme extérieur, pendant que ses mains sont soumises aux pires contorsions, par exemple de fréquentes extensions pour jouer une onzième. Mais ceci dit, la Sixième Symphonie demeure peut-être, de toutes les Symphonies celle qui a le plus d'affinités pianistiques. « L'éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne » savoure la joie de trouver toutes les textures de Beethoven si fidèlement reformulées, dans une écriture si plaisante. Et dans la « Scène près du ruisseau », pas un seul clapotis, pas un seul chant d'oiseau ne manque—au point d'exiger certaines extensions dangereuses de la main gauche simultanément avec des trilles et des mélodies combinées pour la main droite. Et le terme d'athlétisme impassible est le seul qui convienne pour décrire les exigences de la récapitulation, avec l'addition de ses arpeges de clarinette et de violon.

Liszt confia apparemment à Berlioz qu'il jouait le deuxième groupe de huit mesures de « La Réunion joyeuse des paysans » un peu plus lentement, parce qu'elles représentaient les vieux paysans—par contraste avec les jeunes paysans de l'ouverture. Peu de chefs d'orchestre seraient prêts à risquer leur réputation en prenant un tel risque, dans un concert ; mais cela semble une excellente idée à garder à l'esprit, lorsqu'on interprète le morceau. Parmi les hauts sommets de la transcription

se compte le passage admirablement forcené, avec le violon ostinato, la mélodie de hautbois et l'innocent basson, qui s'avère un véritable défi à interpréter au clavier, et la section $\frac{3}{4}$ toute entière, qui imite la cornemuse et fait ressortir le contrepoint de la flûte bien mieux que peut le faire un orchestre.

« L'Orage » est d'une écriture virtuose inspirée. Tout comme Beethoven augmente ses exigences sur l'orchestre pour obtenir des effets spéciaux, Liszt les reflète grâce à de comparables stratagèmes pianistiques, et le soulagement quand l'orage s'apaise est presque tangible dans les deux cas. Il en est de même dans le Chant des « Pâtres ». Dans « Des sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage », Liszt s'harmonise entièrement avec l'esprit de Beethoven. En ce qui concerne le texte, il y a une sérieuse irrégularité à la mesure 225 où Liszt laisse passer une harmonie transcrite par erreur de sa première version : il a une simple septième dominante là où il devrait avoir un fa au lieu d'un mi. (Le fa est remis à sa place dans la présente lecture). C'est pourtant une décision consciente de Liszt de faire une nette cadence finale et de sacrifier les dernières doubles-croches tombantes des basses.

La **Symphonie n°7** de Beethoven fut terminée en 1812 et dédiée au Landgrave Moritz von Pries. Liszt en fit la transcription vers le début de 1838. (A ce stade, Liszt était prêt à ne transcrire que la Cinquième, Sixième, Septième et Troisième Symphonies, et il ne produisit en fait que les trois premières de celles-ci. Seul le second mouvement de « l'Héroïque » suivit en 1841, et le reste ne fut pas mis en train avant 1863). Comme les premières versions des transcriptions de la Cinquième et de la Sixième, la Septième Symphonie était dédiée à Ingres. La première version fut publiée en 1843 et c'est une copie de celle-ci qui sert de base à la seconde version, faite en 1863 et dédiée, comme toute la série, à Hans von Bülow.

De même que pour les cas similaires des Cinquième et Sixième Symphonies, les deux versions offrent des comparaisons intéressantes, mais la seconde version, telle qu'elle est enregistrée ici, élimine certains détails techniques qui, bien que fidèles au texte de Beethoven, n'ajoutent que des complications à l'interprétation. La Septième demeure une des plus difficiles transcriptions de Liszt.

Liszt arrive à transcrire l'introduction puissante sans qu'elle ne perde rien de sa puissance ni de son importance, bien que de nombreux éléments aient dûs être transposés une octave plus haute ou plus basse, afin que toutes les lignes puissent être incorporées dans la portée de la main. Si l'esprit de la danse forme la base du *Vivace* de Beethoven, celui-ci devient un passage plein d'entrain dans l'arrangement de Liszt, dans lequel le saut est le pas prédominant, au point que l'on a l'impression de jouer sur trois registres du piano en même temps, particulièrement dans la coda.

Comme tant de mouvements lents, la version de l'Alléretto de Liszt est un chef d'œuvre de l'art du transcripteur. Dans chaque variante de la mélodie après qu'elle ait été rejointe par le contre-chant, la main droite doit mener à bien au moins deux éléments disparates, pendant que la main gauche doit se débrouiller pour exécuter tout le reste. Et bien que Liszt soit obligé, par moments, d'avoir recours à des transpositions d'octaves, il réussit admirablement à ne rien perdre, même dans le perfide *fugato*.

Que l'on tente ou non les passages *ossia*, le Scherzo demeure une prodigieuse démonstration de pyrotechnique—tout comme il l'est pour l'Orchestre. Ces alternatives se présentent à chaque mesure où Beethoven a une trille dans l'original. Liszt commence la trille et finit avec un *Nachschlag* arpégé, qui fait monter comme par enchantement la ligne à l'octave supérieure pour chaque

mesure correspondante. Les couleurs qui en résultent plus que récompensent l'effort nécessaire, même si les neuf trilles consécutives à la fin du Scherzo ne soient pas pour les poltrons. Liszt respecte la reprise qui retourne de la mesure 148 à la mesure 25 ; ce n'est pas toujours le cas pour de nombreux chefs d'orchestre contemporains.

Un des changements les plus importants entre les deux versions de la transcription de Liszt se trouve dans le Trio ; celui-ci est en effet grandiosement transcrit dans la première version mais reçoit un traitement beaucoup plus simple dans la version présente. Liszt va jusqu'à omettre les doublements d'octave de Beethoven jusqu'au fortissimo peu avant que le Scherzo et le Trio ne soient répétés entièrement (sauf la ritournelle).

Le Finale, tout comme le premier mouvement, exige de ses interprètes une grande vigueur, mais il réussit à communiquer exactement l'atmosphère exubérante. Les quelques alternatives plus simples qui sont proposées allègent si peu les difficultés qu'il vaut mieux les ignorer, comme nous l'avons fait ici.

Si l'on peut situer la **Symphonic n°8** de Beethoven sur les pentes moins ardues des Alpes symphoniques, la réciproque n'est pas vraie pour la transcription de Liszt. Celui-ci, en effet ne recule devant rien pour transcrire strictement le texte de Beethoven. La Huitième Symphonie fut achevée peu après la Septième, à la fin de 1813 (et publiée sans dédicace), et la transcription de Liszt fut faite cinquante ans plus tard. Dès les premières mesures, il est évident que toute la figuration intérieure et les espacements d'accords doivent être respectés partout où cela est possible. Pourtant, en regardant de plus près la partition de Liszt, elle révèle une toute nouvelle figuration qui exprime, néanmoins, parfaitement les « sons » de l'orchestration de Beethoven. Des textures à trois mains Thalbergiennes pâlisent devant l'ingéniosité de Liszt à faire à deux mains tout le travail de bien plus, tout au long

de ces transcriptions. Tout est, cependant, relativement facile jusqu'aux arpèges et aux sauts des octaves de la fin de l'exposition.

Le fameux métronomique Allegretto scherzando est un morceau de piano si séduisant, qu'il devrait depuis longtemps être considéré comme une œuvre distincte à jouer lorsqu'un pianiste est bissé. La seule condition est que le piano doit avoir un *si*[♭] bémol qui souffre la répétition, dans la dernière mesure.

Puisque le mouvement lent est relativement rapide, le Menuet est relativement majestueux. Liszt garde la texture simple et permet même aux basses de la dernière cadence d'être deux octaves plus hautes que dans la partition. Il est difficile, par contre, d'éviter que le Trio ne soit peu commode si l'indépendance de la clarinette, des cors et du violoncelle est préservée. Liszt donne le rythme de la partie des cors, dans la troisième mesure, comme dans l'édition précédente de Steiner—c'est-à-dire identique aux deux mesures précédentes. Notre exécution adopte l'interprétation familière de Breitkopf avec la noire pointée sur la seconde mesure.

Bien qu'il ait inclus la terrifiante indication métronomique de 84 rondes par minute inscrite par Beethoven pour le finale, Liszt explique aussi dans une note la nécessité de préserver le phrasé de Beethoven dans le rythme de trois notes souvent répété (deux croches ensemble séparées de la noire suivante plutôt que les trois notes liées ensemble) qui ralentit quelque peu le tempo. Tout au long du mouvement, Liszt fait preuve d'une grande variété de traitements pour les constants triplets répétés ; il permet quelquefois sagement quatre accords répétés au lieu de six, il invente quelquefois une ligne de triplets mouvants au lieu d'accords répétés, et n'exige que de temps en temps sept répétitions d'une note unique. L'humour de Beethoven se dégage de cette œuvre, comme toujours, ignorant les difficultés techniques, que ce soit

dans les ré bémol/do dièse importuns ou dans les tours de passe-passe avec la tierce majeure volant du haut en bas de l'orchestre dans la coda.

La **Symphonie n°9** (avec chœur) fut finalement achevée en 1823 et porte une dédicace au roi Frédéric Guillaume III de Prusse. Liszt, travaillant sur les nouvelles partitions de Breitkopf au fur et à mesure qu'elles paraissaient, avait l'intention de réaliser la transcription pour solo piano durant l'été de 1863. Mais la nouvelle partition orchestrale ne lui parvint qu'au printemps de l'année suivante. Liszt avait déjà fait, vers la fin de 1851, une excellente version de la Neuvième pour deux pianos, pour Schott qui la publia vers 1853. Liszt avait eu à sa disposition leur édition antérieure de la partition. Bien que celle de Breitkopf soit infiniment meilleure dans de nombreux détails, Liszt transcrivit cependant, dans sa version pour deux pianos, un ou deux éléments qui se conforment mieux aux intentions originales de Beethoven. Ce n'est pas le moment d'énumérer les nombreux défauts que l'on trouve dans toutes les partitions publiées des Symphonies de Beethoven, mais il suffit de dire qu'aucune édition n'a encore trouvé de solution aux nombreuses erreurs et divergences de texte qui circulent dans toutes les publications connues de cet ensemble d'œuvres, et le plus grand nombre de problèmes concernent la Neuvième Symphonie. De toute façon, Liszt prépara les trois premiers mouvements de la Neuvième Symphonie pour Breitkopf et les présenta avec quelques épreuves des ouvrages précédents. Dans une longue lettre, il suppliait d'être libéré de l'obligation de tenter la transcription du quatrième mouvement, qu'il déclarait impossible à faire pour deux mains. Il protestait de n'avoir pu écrire la version pour deux pianos que parce qu'il pouvait diviser les voix et l'orchestre entre les deux instruments. Il refusait d'ajouter au nombre de partitions vocales courantes pour formation chorale. Breitkopf suggéra

l'addition d'un second piano (dans une nouvelle transcription, celle en existence étant la propriété de Schott) et finalement Liszt fut persuadé d'essayer une fois encore. Sa solution finale contourne assez plaisamment les difficultés : à l'exception du récitatif du baryton, toutes les parties vocales sont imprimées sur des portées séparées, exactement comme Beethoven les a écrites, et la transcription se confine aux parties orchestrales, mais ne comporte aucune concession pour le genre de pianiste qui pourrait être chargé de l'instruction d'un chœur. Le texte de Liszt permet au mouvement d'être interprété sans les voix, en dépit des nombreux moments quand au moins leurs rythmes, sinon leur harmonie, ajoutent à l'effet total ! Il s'ensuit qu'il permet aussi une interprétation avec voix et piano, bien que l'auteur de ces lignes doute beaucoup que cela ait jamais été fait, jusqu'à présent. Liszt compléta cette transcription à la fin de l'automne de 1864 et vit l'ensemble des neufs œuvres publié en 1865, et dédiant l'entreprise toute entière à son gendre, Hans von Bülow.

Tout au long de la transcription de la Neuvième, Liszt prend grand soin de conserver la texture aussi claire que le permettait le nombre de lignes indépendantes et, comme il l'a fait si souvent, il omet les parties pour trompettes et tambours quand leur rôle est de renforcer plutôt que d'ajouter une essence harmonique ou mélodique—la mesure 17 en est le premier exemple : les ajouter là détournerait l'attention des pures octaves du reste de l'orchestre. Il est incroyable que si peu de chefs d'orchestre se soient jamais aperçus de la fausse note dans la mélodie du deuxième sujet qui se trouve, par exemple, dans les enregistrements de Furtwängler, Karajan, et pratiquement tous les autres. La faute remonte à la toute première édition de Breitkopf que Liszt transcrivit de bonne foi, croyant que toutes les erreurs précédentes avaient été corrigées. Mais si l'on étudie le

manuscrit de Beethoven (publié en facsimile), les premières éditions de Schott, ou même l'admirable livre de Grove sur les Symphonies, il est évident que, lorsque le ton change à la mesure 80, la mélodie des instruments à vent devrait être : ré, sol, fa, le ré supérieur, descendant à si, tandis que Breitkopf a la quatrième note une tierce plus bas : si bémol voilà ce que nous avons tous cru, dans notre innocence, être correct. Donc Liszt, qui a le ré parfaitement correct dans sa version pour deux pianos, substitua un si bémol dans la version solo. Naturellement le ré a été restauré ici. (Bien entendu, à la récapitulation, le matériau est de toute façon différent, et la quatrième note est certainement un ré, plutôt qu'une lecture incorrecte d'un fa dièse). Les solutions de Liszt pour la transcription sont toujours intéressantes et quand il trouve nécessaire d'ajouter des accords intérieurs à la demi-mesure pour élever la texture dans les pages de conclusion (à partir de la mesure 531) nous ne pouvons que les imaginer absolument corrects. Cependant, nous prenons la liberté de corriger la lecture par Liszt de l'harmonie à la mesure 538 (cette erreur est également dans la version pour deux pianos, mais elle est corrigée dans l'ancienne édition Liszt-Stiftung). Notre interprétation adopte aussi l'*ossia* de Liszt dans les octaves de la dernière ligne.

Le texte du Scherzo est moins problématique, et nous respectons ici l'opinion de Liszt que toutes les répétitions devaient être observées—et quel charme a la seconde répétition dans le Scherzo, tenant compte d'un cercle d'harmonies tout à fait différent dans les douze mesures que nous n'entendons que si la répétition est faite. Il est sans doute impossible de résoudre, à la satisfaction générale, la question controversée de l'indication métronomique pour le Trio. L'édition de Breitkopf porte : ronde = 116; l'édition originale porte : blanche = 116, bien que ce soit plus clair en haut de la partition qu'en bas. Les lettres de Beethoven, à ce sujet—dont aucune

n'est de sa main—portent toutes deux : blanche pointée = 116. (Il faut ajouter à cela, la décision de Beethoven de changer quelquefois dans le manuscrit la valeur des temps de toute la section par un facteur de 2:1). La dernière annotation est manifestement inexacte, puisque le passage est en mesure binaire, donc, si c'est la dictée de Beethoven à son neveu qui est fautive, le nombre réel pouvait être complètement différent. 116 blanches ruinent complètement le *stirgendo* précédent, et 116 rondes est frénétiquement rapide. Il est impossible d'interpréter les transcriptions de Liszt à une telle rapidité et leur contexte indique une solution intermédiaire que nous avons adoptée ici. Bien que Beethoven écrive « *Da capo tutto* » à la fin du Trio, son intention est que seul le Scherzo soit repris, suivi de la coda.

Liszt décida, avec raison, de placer les pizzicati des cordes sur une portée supplémentaire, à ne pas jouer (à la mesure 85, au début du perfide solo pour le quatrième cor). Mais à part cela, il incorpora une très généreuse proportion du matériau de cet incomparable mouvement lent, et il en résulte un morceau de piano qui peut se comparer au mouvement lent, si admirablement soutenu, pour piano dans l'Opus 106 Sonate pour piano de Beethoven.

Quelles que soient les insuffisances du finale, il aurait été infiniment regrettable que Liszt n'ait pas tenté de l'écrire et nous ait laissé une transcription tronquée en 3 mouvements. Telle qu'elle est, ses efforts pour transcrire les parties orchestrales sont héroïques, bien que d'une cruelle difficulté à exécuter ; et, bien que ce soit une légère hérésie, j'irais jusqu'à dire qu'il est en fait plus facile d'entendre une partie du contrepoint sans les distractions vocales. Ce n'est qu'à la section plus lente (quand le

chœur attaque avec « *Seid umschlungen, Millionen* ») que l'absence des parties chorales fait apparaître une divergence réelle d'interprétation ; et à la fin de l'Adagio, les parties orchestrales donnent presque quatre longues mesures de la même harmonie répétée, sans la variété rythmique que les parties chorales leur donneraient. De l'Allégo *energico* à la fin de la Symphonie, même les parties orchestrales présentent des difficultés incroyables à toute tentative de reproduction de leurs sons avec deux mains, sans sacrifier esprit ou exactitude. Un autre problème de texte encore : la présente interprétation suit le texte pour piano solo de Liszt cinq mesures avant l'Allégo non tanto, dans lequel il altère les do naturels des instruments à vent de Beethoven au premier battement, en do dièses pour s'accorder avec le chœur et les cordes, il permet la discordance dans la version pour deux pianos, où elle est plus facile à assimiler. Personne ne peut établir ce que Beethoven voulait puisque ce problème provient de son manuscrit qui est très clair (à ce point!). La plupart des chefs d'orchestre adoptent soit tous les do naturels ou tous les do dièses, au commencement de la mesure. Il se peut que la discordance ait été voulue ; elle est certainement acceptable à l'oreille bien qu'elle ne soit pas plaisante, mais sur un piano cela n'est vraiment pas possible. Les impitoyables gammes de Liszt, qui montent Prestissimo en tierces dans le passage choral final, ne lui attireront pas la gratitude de leurs interprètes, mais l'arrangement de la dernière coda orchestrale donne une conclusion admirablement audacieuse à cette œuvre, et à l'acte d'hommage que Liszt rend à Beethoven, tout au long des transcriptions de cette incomparable série de symphonies.

LESLIE HOWARD © 1993
Traduction ALAIN MIDOUX

„Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.“

S O SCHRIEB LISZT am Anfang des Vorworts zu seiner monumentalen Serie von Transkriptionen der neun Sinfonien Beethovens. Der französische Originaltext des Vorworts war in den Erstauszgaben der Klavierbearbeitung der Fünften und Sechsten Sinfonie erschienen, die 1840 herauskamen. Es hat also den Anschein, als habe der ehrfurchtsvolle Tonfall, den man von Liszt, nachdem er sich 1865 nach Rom zurückgezogen hatte, vielleicht erwarten durfte, schon damals seine Gedanken beherrscht. In der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe*, die zahlreiche Druckfehler sämtlicher vorangegangener Editionen richtigstellt, findet sich ein wunderbares Vorwort von Imre Mezö, das mit großer Klarheit die Entstehungsgeschichte aller entsprechenden Werke darstellt. Leider fehlt hier der Platz für einen Nachdruck des Artikels, doch ist der Verfasser der vorliegenden Anmerkungen ihm in Bezug auf viele chronologische Einzelheiten zu Dank verpflichtet.

Liszt selbst bezeichnete die Transkriptionen (und andere textgetreue Übertragungen von Orchestermusik) als *Partitiions de piano* („Klavierpartituren“). Er gebraucht den Ausdruck in wesentlich engerem Sinne als Begriffe wie Übertragung, Fantasie oder Paraphrase und bekundet demgemäß seine Absicht, „...den Geist des Ausführenden mit den Orchesterwirkungen in Verbindung zu bringen und innerhalb der engen Grenzen des Klavierwohlklangs und verschiedener Färbungen kenntlich zu machen“. Vor allem geht es ihm bei seinen Bearbeitungen nicht darum, die jeweilige Vorlage Takt für Takt zu reproduzieren und ihm Zuge dessen zu variieren oder auszuschmücken, sondern um eine Methodik, die dem Klavier die möglichst vollständige Wiedergabe der Orchesterstrukturen ermöglicht.

In Liszts Vorwort heißt es weiter: „...“

Seine Symphonien werden heutzutage allgemein als Meisterwerke anerkannt; wer irgend den ersten

Wunsch begt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonien nie genug durchdenken und studieren. Deshalb bat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisses Verdienst, und den bisberigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnismässiger Nutzen durchaus nicht abzusprechen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Wert erscheinen. Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Übersetzung gibt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michelangelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halb verwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters. Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, mehr und Besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermessliche Entwicklung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr alle Orchesterkompositionen anzueignen. In dem Umfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Kombinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und läßt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte—Vorzüge freilich, die ungebeurer sind.

In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, daß ich es für eine ziemlich unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müßte, wenn ich weiter nichts getan hätte, als

die vielen bisherigen Ausgaben der Symphonien mit einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht bloß die großen Umrisse der Beethovenschen Komposition, sondern auch alle jenen Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer gleichgetan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der großen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.

(Der deutsche Text unterscheidet sich in vielen Einzelheiten vom französischen und stammt möglicherweise nicht von Liszt selbst, obwohl in der Ausgabe von 1865 kein Übersetzer genannt ist.)

Der unverhohlene Wunsch, mit Hilfe der Transkriptionen das Interesse an Beethoven wachzuhalten, mag dadurch überflüssig geworden sein, daß die Sinfonien durch Konzerte und Aufzeichnungen heute bestens bekannt sind, doch es wäre traurig, wollte man die vorliegenden Werke aus diesem Grund außer Acht lassen. Für unsere Einschätzung beider Komponisten ist es von erheblichem Wert, uns anzusehen, wie der jüngere Meister an den älteren herangegangen ist. Möglicherweise lernen wir dadurch auch ein wenig den Geist verstehen, in dem Orchesterkonzerte Mitte des 19. Jahrhunderts stattfanden. Jedenfalls widmet Liszt gewissen Details besondere Aufmerksamkeit, die unseren heutigen Ohren weniger bemerkenswert erscheinen. Dabei haben Liszts Werke durchaus das Recht auf ein eigenes Dasein als „Übersonaten“ für Klavier, die höchst erfinderisch die Möglichkeiten des Instruments ausnutzen. Für all jene, die mit Beethovens Partituren gründlich vertraut sind, gibt es häufig Grund zu freudigem Erstaunen, wenn sie erkennen, daß Liszt Beethovens Vorlage durch Material

ersetzt hat, das auf dem Blatt ganz anders aussieht, aber direkt die Klangwelt der ursprünglichen Orchestrierung herausbeschwört.

Während heutzutage jeder die Beethoven-Sinfonien kennt, hielt Liszt es noch für nötig, im einzelnen auf die Originalinstrumentierung einzugehen, nicht nur als Orientierungshilfe beim Studium des Orchestergefüges, sondern auch als Hinweis auf die vom Pianisten verlangte klangfarbliche Gestaltung. So ist seinen Partituren eindeutig zu entnehmen, wann sich ein Forte für das ganze Orchester beispielsweise von einem Forte der Solo-Oboe zu unterscheiden hat.

Liszt überträgt sämtliche Metronomangaben der Breitkopf-Ausgabe aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die bekanntlich auf Beethoven selbst zurückgehen. Allerdings ist zweifelhaft, ob Liszt ihre unbedingte Beachtung vorgesehen hatte. In die älteren Ausgaben hat Liszt sie erst gar nicht einbezogen. Außer dort, wo Liszts Umsetzung der Beethovenschen Vorlage es ausschließt, sie zu befolgen (zum Beispiel könnte kein Klavier, das zwischen Liszts Ära und der Gegenwart gebaut worden ist, mit der Geschwindigkeit mithalten, die für die wiederholten Noten im Finale der 8. Sinfonie vorgeschrieben sind), wurde bei diesen Einspielungen möglichst eine Annäherung an die angegebenen Tempi versucht.

Unter den bedauerlich wenigen Pianisten, die sich regelmäßig die Mühe machen, Liszts Transkriptionen auf dem Konzertpodium oder auf Tonträger zu spielen, sind einige für die neueste Mode verantwortlich, Liszts Vorlage zu „verbessern“, indem man Einzelheiten aus Beethovens Partituren hinzufügt, die Liszt ausgelassen hat, meist aus Gründen der Klarheit, oder um zuviel Oktaverdoppelung zu vermeiden. Dadurch werden „neue“ Transkriptionen geschaffen, die weder nach Beethoven noch nach Liszt klingen. Dieses Vorgehen ist sinnlos. Die vorliegenden Einspielungen bemühen sich darum, sämtliche Tran-

sRIPTIONEN SO DARZUBIETEN, WIE SIE VON LISZT ABSCHLIEßEND GEDACHT WAREN, MIT EINEM EINZIGEN VORBEHALT: WO DEM KOMPONISTEN EINDEUTIG DIE FEDER AUSGERUTSCHT IST (WAS SEHR SELTEN VORKOMMT), WURDE DIES STILLSCHWEIGEND KORRIGIERT, UND WENN DIE LISZT BEKANNTE AUSGABEN DER BEETHOVEN-SINFONIEN FEHLER ENTHALTEN, DIE ERST DURCH NEUERE FORSCHUNG AUFGEDECKT WORDEN SIND, WIRD BEETHOVENS LESART WIEDERHERGESTELLT. ES WURDE JEDOCH KEINERLEI NEUE TRANSKRIPTION VORGENOMMEN.

Sinfonie Nr. 1 in C-dur Op.21

Die Sinfonie Nr. 1 in C-Dur, Op.21, wurde von Beethoven im Jahre 1800 komponiert und Baron van Swieten gewidmet. Liszts Übertragung (sie ist wie alle neun Werke in der endgültigen Ausgabe Bülow zugeeignet) entstand 1863, im selben Jahr, in dem auch die Entscheidung fiel, die gesamte Serie fertigzustellen. Liszt hatte sich bereits 1850 erboten, alle neun Sinfonien für Breitkopf zu transkribieren. Der Vertrag darüber wurde im Laufe des Jahres 1863 abgeschlossen.

Gleich zu Anfang bietet Liszt zwei Lösungen für eine wirkungsvolle Klavierinterpretation an. Wie bei ihm so oft der Fall, ist eine Version eindeutig zur konzertanten Aufführung bestimmt, die andere dagegen für bescheidenere musikalische Anlässe. (Ebenso häufig legt Liszt eine vereinfachte Lösung nur für Teile des jeweiligen Werks vor und beläßt andere ernsthafte technische Probleme ohne Alternative. Darum sind die Transkriptionen trotz seines Wunsches, daß die unterschiedlichsten Pianisten zum Studium der Werke angeregt werden sollten, wenigen Könnern vorbehalten geblieben.)

Die Pizzicato-Streicher und ausgehaltenen Bläserakkorde werden mit Hilfe von Acciaccature wirkungsvoll übertragen. In der Einleitung und später bei der Oboemelodie setzt Liszt einiges Material eine Oktave tiefer an, um den Kontrapunkt stärker hervorzuheben. Am Ende

der Exposition sorgen zwei Fassungen für die rechte Hand dafür, daß man die Wahl hat, entweder die Streicher-tremolos oder die Synkopen der Bläser zu betonen. Hin typisches Merkmal vieler Orchestermsikbearbeitungen Liszts ist es, Oktavtriolein in kurzen auf- oder absteigenden Gruppierungen an die Stelle von vier Sechzehntelnoten zu setzen. Oktavische Sechzehntel würden sich bei hohem Tempo meist als unspielbar erweisen, und mit einer einzelnen Reihe von Sechzehntelnoten wäre die erwünschte Gewichtigkeit nicht zu erzielen.

Für all jene, die sich an einer dieser Transkriptionen versuchen möchten (das gilt insbesondere für Leute, die bislang nur eine der achtbaren vierhändigen Versionen kennengelernt haben, die in Hülle und Fülle erhältlich sind), wäre der zweite Satz der 1. Sinfonie ein guter Ausgangspunkt, da hier von gelegentlich geforderten Dezimen abgesehen die Stimmführung äußerst ansprechend ist. Wenn er beim Transkribieren mit zuviel Material konfrontiert ist, das in den Instrumentenparts noch klar auseinanderzuhalten war, geht Liszt gewöhnlich so vor, daß er ein bis zwei weitere Notensysteme hinzusetzt, um Hintergrundinformationen geben zu können. So müssen die Akkorde, die am Ende der Exposition zwischen Streichern und Bläsern hin- und herwechseln, nicht unbedingt gespielt werden; ihre Bedeutung wurde geringer eingeschätzt als die der Melodietriolen, der wiederholten Baßlinie, der ausgehaltenen Trompete und der Andeutung begleitender Staccato-Akkorde.

Im Scherzo (daß Beethoven es als Menuett bezeichnet hat, ist mit Sicherheit ein Witz) sind Auszüge aus den Parts für Trompete und Pauke nur zur Orientierung mit abgedruckt. Es wäre unmöglich, sie hinzuzufügen, ohne daß sie vom Ablauf der Stimmen ablenken würden. Liszt hat bei allen neun Sinfonien der Serie in vielen Fällen entschieden, daß die genaue Notenfolge der beschränkten Trompeten und Pauken aus Beethovens Ära längst nicht so

wichtig ist wie das zusätzliche Gewicht, das ihre Gegenwart verleiht. Sein Versuch, im Trio dafür Sorge zu tragen, daß die Bläserakkorde durchweg unter den eiligen Achtern der Streicher bleiben, ist ein eindrucksvoller Effekt, der gewiß nicht den Einsatz des mittleren „Sostenuto-Pedals“ nötig hat, sondern vielmehr eine bewußt verschwommene Struktur, die durch Niederhalten der anderen beiden Pedale erzielt wird.

Das Finale ist sehr direkt übertragen, und ein bis zwei abenteuerliche Passage wurde mit leichteren Alternativen versehen. Dennoch ist es Beethoven zuliebe besser, man beißt die Zähne zusammen und versucht sich in der Coda an den sündhaft schwierigen in Terzen zu spielenden Tonleitern.

Sinfonie Nr. 2 in D-Dur Op.36

Beethovens Sinfonie Nr. 2 wurde gegen Ende 1802 vollendet und ist mit einer Widmung an den Fürsten Lichnowsky versehen. Interessanterweise hat Beethoven selbst (ohne Widmung) eine Transkription des Werks für Klavier, Violine und Cello vorgenommen, höchstwahrscheinlich im Jahre 1805. Liszts Übertragung, die wie üblich seinem damaligen Schwiegersohn Baron von Bülow zugeeignet ist, entstand 1863. Wir wissen nicht, ob Liszt die Trioversion Beethovens bekannt war. Dennoch ist es erhellend, wie zahlreich die Ähnlichkeiten zwischen Beethovens Klavierpart und Liszts Transkription sind: Das teuflisch schwierige erste Thema des letzten Satzes wird bei Liszt gezwungenermaßen samt wiederholten Noten und allem Drum und Dran auf das Klavier übertragen; andererseits freut man sich, zu sehen, daß Beethoven die Melodielinie der ersten Violine des Originals ebenfalls dem Klavier zuordnet, obwohl eine Violine zum Ensemble zählt, die sie übernehmen könnte.

Beethovens Introduction stellt gegenüber der aus der 1. Sinfonie einen kolossalen Fortschritt dar, und Liszts

Transkription reagiert darauf mit wunderbarem Erfindungsreichtum und Geschick (allerdings sah er sich verpflichtet, eine einfachere Alternative anzubieten; sie wurde bei dieser Einspielung nicht benutzt). Andere Alternativvorschläge (die hier einbezogen wurden) halten sich nicht streng an Beethovens Vorlage, erfassen aber wohl besser den Geist: Zweimal wurden gegen Ende der ersten Themengruppe kurze Tremoli durch Arpeggien ersetzt, und einige der Figuren für die linke Hand am Ende der Exposition sind es überaus wert, gespielt zu werden. Am Schluß des Satzes vereinfacht Liszts Hauptstimme die von Beethoven, indem sie Sechzehntel in Triolen umwandelt, doch der als *ossia* angemerkte Originalrhythmus ist dem vorzuziehen.

Die Stimmführung des Klaviers im Larghetto (wohl eine der glorreichsten Eingebungen Beethovens, die er aus unerfindlichem Grund später abgelehnt hat) unternimmt außergewöhnliche Anstrengungen, die Orchestrierung zu imitieren. Der friedfertige Gesamteffekt täuscht darüber hinweg, wie oft die Hände überschlagen und die Finger übersetzen müssen, um die von Liszt verlangten Details zu erhalten.

Natürlich kann das Klavier nicht wirklich nachvollziehen, wie Beethoven auf einen Takt beschränkte Fragmente, aus denen das Thema des Scherzos besteht, im Orchester umgehen läßt. Dennoch ist Liszts Arrangement überreich bestückt mit Tonsprüngen, ständig wechselnder Dynamik und allgemeinem Brio.

Wie schon im ersten Satz bietet Liszt auch im Finale ein bis zwei Passagen mit vereinfachter Struktur an. Aber das generelle technische Niveau ist so hoch, daß man ebenso gut gleich die schwierigere Version angehen kann, die sich ohnehin enger an Beethovens Vorlage hält. Jegliche Befürchtung, es könne sich um eine eher leichtgewichtige, einfache Sinfonie handeln, wird durch die ganze Art von Liszts Herangehen gebührend zerstreut.

Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur Op.55—Sinfonia Eroica
Beethoven komponierte seine Sinfonia Eroica (Nr. 3 in Es-Dur, Op.55) 1803 und eignete sie, nachdem er sich gegen Bonaparte als Adressaten der Widmung entschieden hatte, dem Fürsten Lobkowitz zu. Liszt hat eine Transkription des zweiten Satzes vorgenommen und sie (ohne Widmung) 1841 als *Marche funèbre de la Symphonie héroïque* veröffentlicht. Die übrigen Sätze bearbeitete er 1863, und kurz darauf revidierte er die ältere Fassung des langsamen Satzes. Das vollständige Werk wurde Bülow gewidmet und kam 1865 heraus.

Während die Übertragung der 1. Sinfonie noch einiges enthalten hat, woran sich der Amateur versuchen könnte, ist die der Dritten insofern gnadenlos, als sie die gesamte Palette konzertanter Spieltechnik in Anspruch nimmt. In seinem offenkundigen Bestreben, die Wucht des Originals zu vermitteln, nutzt Liszt nach Kräften die grandiosesten Klanggebilde aus, derer das Klavier fähig ist. Und das Klavier war, wie er in seinem Vorwort wissen läßt, in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts längst ein ausgesprochen grandioses Instrument geworden; zwischen einem Steinway seiner Epoche und einem aus unserer Zeit bestehen kaum noch erhebliche Unterschiede. Hände, die fähig sind, Dezimen zu greifen, sind unverzichtbare Vorbedingung schon für den ersten Takt. Zur Vermeidung von Tremoloakkorden überall dort, wo Beethoven Streichertremoli vorsieht, macht Liszt mehrere ausgezeichnete Vorschläge. Seine Klangalternativen hören sich auf dem Klavier weniger erdrückend an und lenken nicht vom ursprünglichen Sinngehalt ab.

Die ältere Transkription zum „Marcia funebre“ ist für sich genommen recht interessant. Auch wenn sich für einige ihrer komplizierteren Passagen in der Neubearbeitung angemessenere Lösungen ergeben haben, diene sie doch als unmittelbares Vorbild—die neue Version wurde in ein Druckexemplar der alten hinein-

geschrieben. Liszt übernimmt Beethovens Rhythmus der punktierten Melodielinie mit den Triolenakkorden darunter genauso, wie sie dort stehen, wobei jedoch—ohne die komplexe Frage der Interpretation derartiger Phänomene im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert aufwerfen zu wollen—aus rein praktischen Erwägungen die letzte Note der Melodie hin und wieder mit der letzten Note der Triolenakorde zusammenfällt. Auch Liszts Fingersätze sind auf verwegene Art originell: Typisch für die ganze Serie ist, daß der einzige freie Finger—meist der kleine Finger oder Daumen—eine unabhängige Linie verfolgt, während die übrige Hand, ja, der ganze übrige Körper anderswo beschäftigt sind.

Manchmal tun sich Schwierigkeiten auf, wo Beethoven sie bestimmt nicht vorgesehen hatte. Die unablässigen getrennten Akkorde im Scherzo sind so ein Fall. Für das Orchester ist die Passage ohne weiteres spielbar, für das Klavier dagegen reich bestückt mit Unannehmlichkeiten. Auch den umgekehrten Fall gibt es: Die oft verstümmelten Hornparts des Trios sind auf dem Klavier viel weniger schwierig umzusetzen.

Eine Untersuchung von Beethovens „Eroica-Variationen“ für Klavier eignet sich gut als Vorübung zum Finale der Sinfonie; Beethovens Klavierfuge ist ebenso kompromißlos unpianistisch wie sein Kontrapunkt in den sinfonischen Variationen ausfällt, da Liszt durchweg bemüht ist, keinesfalls etwas auszulassen. Liszts Lösungen am Ende des Satzes sind besonders interessant. Um den ungeheuer vielfältigen Orchesterklangfarben zu entsprechen, die Beethoven in die abschließende triumphale Darbietung der Melodie einbringt, nimmt Liszt die Orchesterakkorde auf dem zweiten und dritten Achtel des jeweiligen Taktes auf und deponiert sie mit viel Schwung am unteren Ende der Tastatur, so daß die Mitte freibleibt für die Akkorde rings um das Thema, und der obere Tastaturbereich für die Sechzehnteltriolen der

Streicher. Direkt vor der Presto-Coda geht Liszt das Wagnis ein, die Cello- und Baßlinie ganz auszulassen, um die leisen Akkorde, die von den Bläsern auf die hohen Streicher übergehen, besser zur Geltung zu bringen. Und die Coda selbst vermeidet es, das Ohr mit endlosen Sechzehntelakkorden zu ermüden, indem sie sich bis zum Schluß alle paar Takte andere Klavierstrukturen einfallen läßt.

Sinfonie Nr. 4 in B-Dur Op.60

Ähnlich der 2. Sinfonie hat die Sinfonie Nr. 4 (1806, Graf Oppersdorf gewidmet, transkribiert 1863) gegenüber den größeren ungeradzahligen Sinfonien immer einen minderen Rang eingenommen, ohne daß dies gerechtfertigt gewesen wäre. Der Frohsinn des Werks insgesamt hebt sich ab von der düsteren Ernsthaftigkeit der Einleitung, die zu übertragen Liszt unverkennbar große Schwierigkeiten bereitet hat: Die Hauptstimme läßt auf unbefriedigende Weise die ausgehaltene B-Dur-Oktave der Holzbläser über die geforderten fünf Takte erklingen, während die rechte Hand genötigt wird, zusammen mit der linken absteigend parallele Oktaven zu spielen, so daß die oberen Noten unmöglich gehalten werden können. Die hier gewählte Alternative sind fünf Takte pianissimo dargebotenes Oktavremolo für die rechte Hand. Das übrige Material, abzüglich einer Oktavverdoppelung, wird der linken Hand allein anvertraut. Liszt reagiert auf die kontrastierende Fröhlichkeit des Allegros mit einem pianistischen Sperrfeuer, das strukturell an mehrere seiner Etüden erinnert. Bemerkenswert ist, daß all dies Beethovens Komposition keine Gewalt antut. Und Liszts Entscheidung, das B der Pauken im Vorlauf zur Reprise in ein Tremolo mit dem tiefen F zu verwandeln, ist ein Geniestreich.

Das herrliche Adagio ist in seiner ganzen Pracht übertragen, wobei furchtlos auf oktavisches Legatospiel der linken Hand zurückgegriffen wird, wann immer

Beethovens ursprüngliche Streicherparts dies verlangen. Das Hauptthema in all seinen Erscheinungsformen erfordert, daß die rechte Hand zur Hälfte vollendetes *Cantabile* aufrechterhält, während die andere Hälfte die punktierten Rhythmen fortsetzt, die den ganzen Satz bestimmen.

Der dritte Satz ist das erste sinfonische Scherzo Beethovens in der fünfteiligen Form Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Coda, dem wir in der 6. und 7. Sinfonie erneut begegnen werden und das Beethoven zunächst auch für die Fünfte vorgesehen hatte. Ansonsten ist er ein ausgelassenes, geradliniges Stück, das sauber übertragen wurde. Zu Beginn des Trios gibt Liszt zwei Fassungen an: Die Abweichung hält sich getreu an Beethoven, die Hauptvariante dagegen setzt die Melodie eine Oktave tiefer an, um den Violinpart besser abtrennen zu können.

Die unablässige Sechzehntelfigurierung im letzten Satz scheint Liszt ein wenig verwirrt zu haben. In einer Passage gegen Ende der Sinfonie läßt er sie ganz aus und schreitet in Achten voran, während er zuvor einer einzelnen Linie aus Sechzehnteln als Alternativvorschlag Oktavtriolein entgegensetzt, oder ineinandergreifende Oktaven beider Hände. Dessen ungeachtet hat er Beethovens unbekümmerte Bonhomie hervorragend eingefangen.

Sinfonie Nr. 5 in c-Moll Op.67

Beethovens Fünfte: Es kommt uns erstaunlich vor, daß es je eine Zeit gegeben haben soll, als diese bekannteste aller Sinfonien zu ihrer Verbreitung auf Hilfe angewiesen war. Aber jede Untersuchung der Gepflogenheiten bei Orchesteraufführungen und des Repertoires zu Anfang und um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeigt, daß nur sehr wenige Städte das Privileg hatten, Werke dieses Formats auch nur einigermaßen richtig oder mit Sachverstand gespielt zu hören. Die Sinfonie Nr. 5 wurde vermutlich gleich nach der 'Eroica' begonnen, jedoch solange hinausgeschoben,

bis die 4. Sinfonie komponiert war. Das Werk wurde Anfang 1808 vollendet und mit einer Widmung an Fürst Lobkowitz und Graf Rasumowsky veröffentlicht. Liszt fing wahrscheinlich Ende 1835 mit seiner Transkription an, die Mitte des Jahres 1837 fertig vorlag. Sie erschien 1840 und war seinem Freund gewidmet, dem Maler Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867). Mitte 1863 nahm Liszt eine Kopie dieser Version zur Hand und brachte zahlreiche Änderungen an, die allesamt geringfügig sind, aber darauf abzielen, eine eingängigere Fassung zu schaffen als die erste, die gelegentlich so mit Noten überladen ist, daß allzu getreue Übertragung den Geist der Vorlage zunichte macht. Die beiden Versionen erlauben interessante Vergleiche, doch wurde hier die 1865 herausgegebene, Hans von Bülow gewidmete Fassung eingespielt.

All jenen, die sich das Werk vom Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus anhören (das Heraushören von Modernismen war früher eine äußerst unproduktive Besonderheit der Musikausbildung im Westen!), wird auffallen, daß Liszt manchmal die Trompeten ausläßt, wenn sie eher zur Verstärkung eingesetzt werden als wegen ihres intrinsischen harmonischen Klangwertes. Man ist sich seit langem darüber einig, daß manch eine Dissonanz in Musikwerken aus der Zeit um 1800 darauf zurückzuführen ist, daß es nicht praktikabel war, die Trompeten und Pauken in einer Passage wegzulassen, in der sie nicht immer konsonant klangen, oder sie so umzubauen, daß sie vom Tonumfang her flexibler geworden wären. Wer dennoch die Abwesenheit des C der Trompeten in den Takten 197 und 201 beklagt, sollte ausprobieren, eine wie falsche Perspektive sich ergibt, wenn man die Akkordfolge B-C-Des mit der linken Hand spielt. Das gleiche läßt sich über das lange wiederholte C der Pauken am Ende des Scherzos sagen, mit dem Liszt vier Takte vor dem Allegro aufhört. Genau dazu wird nämlich das Ohr gezwungen,

wenn in der Sinfonie das übrige Orchester einen Dominantseptakkord auf G spielt. (Liszt differenziert sehr klar gegenüber der späteren Passage am Anfang der Reminiszenz des Scherzos im Finale, wo der eindringende tonische Orgelpunkt durch Celli und Kontrabässe verdoppelt wird.)

Liszt sieht den einen oder anderen Vereinfachungs-vorschlag für den ersten Satz vor. Da jedoch das übrige Werk einer voll ausgereiften Technik bedarf, erscheinen sie eher überflüssig. Abgesehen von der Notwendigkeit, ausreichend große Klangvielfalt für die hartnäckigen Wiederholungen der vier Noten langen rhythmischen Figur zu finden, zeichnet sich das Stück durch die schiere Anzahl der Sprünge von einem Teil der Klaviatur zum anderen aus, die dauernd ausgeführt werden müssen, ohne den Spielfluß zu beeinträchtigen. Liszt beginnt den langsamen Satz mit gekreuzten Händen. Das ist zum einen dadurch begründet, daß die linke Hand zur Übernahme der Cellomelodie besser geeignet ist, und zum anderen dadurch, daß der Verlust der umfassenden musikalischen Schlichtheit durch technische Bequemlichkeit verhindert werden soll. Unter den vielen denkwürdigen Eingebungen, die Liszt bei dem Versuch kamen, so viele Details wie möglich zu bewahren, sticht die Passage in as-Moll (bei Takt 166) hervor. Um das Thema zweistimmig zu erhalten, muß die Figuration der ersten Violine durch ständiges Hin und Her zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand so ruhig umgesetzt werden, daß niemand merkt, wie heikel ihre Ausführung ist.

Das Scherzo ist sauber und klar übertragen, mitsamt einer Reihe kluger Fingersätze, die dazu beitragen, mit den Bläserakkorden über der Melodie im Vorlauf zum Trio fertigzuwerden, das von ruppigen Oktaven beherrscht wird. Das Pizzicato in der Reprise des Scherzos ist wunderbar nachgeahmt, während es den geheimnisvollen Paukenschlägen am Übergang zum Finale zugute kommt,

daß sie im alleruntersten Stimmbereich des Klaviers gespielt werden.

Für das Finale liegen viele verschiedene virtuose Alternativpassagen vor, die leicht von Beethovens Vorlage abweichen, aber auf jeden Fall die wesensmäßige Schwäche des Klaviers gegenüber dem vollen Orchester ausgleichen—in das Beethoven zum ersten Mal Posaunen und Pikkoloflöten eingliedert. Gleich zu Anfang bietet Liszt an, der erhöhten Gewichtigkeit entsprechend den Part der linken Hand auszufüllen. Die vorliegende Einspielung weicht ab dem 58. Takt von seiner alternativen Lesart ab, denn dort entfernen sich Oktavtrioen allzu unangenehm weit von Beethovens Melodielinie. Dagegen wird Liszts Forderung, Beethovens Exposition zu wiederholen, mit Freuden aufgegriffen, genau wie die originelle Leitstimme, die ab dem 290. Takt Beethovens Tremoli durch Oktaven *con strepito* ersetzt. Mit der Untermuerung auf einer tieferen Oktave, die Liszt dem Pikkolopart der Coda zgedacht hat, läßt es sich leben, weniger dagegen mit der Ausführung des Pikkolotrillers und des ersten Violinparts durch eine Hand. Zum Ausklang stehen Liszts pianistische Rhetorik und Beethovens Orchesterrhetorik erneut in Einklang miteinander.

Sinfonie Nr. 6 in F-Dur Op.68—„Sinfonie Pastorale“

Liszt hatte von Anfang an großen Erfolg mit seiner Übertragung der Pastorale. Sie war vermutlich die erste der Beethoven-Sinfonien, deren Transkription er in Angriff nahm, und er hat zumindest die letzten drei Sätze immer wieder bei öffentlichen Konzerten gespielt. Beethoven vollendete das Werk ungefähr um die gleiche Zeit wie die vorangegangene Sinfonie, also 1808. Die entstehungsgeschichtlichen Einzelheiten von Liszts Transkription decken sich im wesentlichen mit jenen seiner Übertragung der 5. Sinfonie. Davon ausgenommen ist eine acht Takte umfassende Passage im fünften Satz (die letzte

Darbietung des Hauptthemas, angefangen beim 133. Takt), die er für die Breitkopf-Ausgabe von 1840 vereinfacht hat. Die Endfassung ist noch einfacher, stellt aber wohl eher einen Kompromiß gegenüber Beethovens Vorlage dar, in der—das muß einmal gesagt sein—viel zuviele Linien um die Oberhand ringen, um jemals von einem einzelnen Pianisten dargeboten zu werden. (Daß die *Neue Liszt-Ausgabe* diese Endfassung allein aufgrund von acht geänderten Takten als „dritte“ Version bezeichnet, scheint in einem ohnehin sehr verworrenen Katalog unnötige Verwirrung zu stiften.)

Das größte Problem, das sich dem Interpretieren von Liszts Transkription stellt, ist der Erhalt der äußerlichen Ruhe, während er sich zugleich die Hände verrenken und häufig in aller Stille Undezimen greifen muß. Davon abgesehen ist und bleibt die Sechste aus pianistischer Sicht die wohl angenehmste aller Sinfonien. Das „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ läßt wonnenvoll darin schwelgen, daß alle Beethovens sehen Klanggebilde so getreu und dankbar nachempfunden sind. Und von der „Szene am Bach“ gehen kein Plätschern und kein Vogelruf verloren—das geht soweit, daß einige gefährlich weite Griffe für die linke Hand gleichzeitig mit kombiniertem Triller- und Melodiespiel der rechten Hand auftreten. Gelassene Athletik, so und nicht anderes sind die Anforderungen zu beschreiben, die für die Reprise mit ihren zusätzlichen Klarinettenklängen und Violinarpeggien gelten.

Liszt hat offenbar einst Berlioz anvertraut, daß er die zweiten acht Takte des „Lustigen Zusammenseins der Landleute“ etwas langsamer spiele, da es dort um alte Bauern ginge—im Gegensatz zu den jungen Bauern am Anfang. Nur wenige Dirigenten würden mit derlei Aufführungspraktiken ihr Ansehen aufs Spiel setzen, aber es ist gewiß eine ausgezeichnete Idee, bei der Interpretation des Stücks daran zu denken. Zu den

Höhepunkten der Transkription zählen die herrlich verrückte Stelle mit dem Geigenostinato, die Oboenmelodie und das schmucklose Fagottmotiv, das sich auf dem Klavier als erhebliche Herausforderung erweist, außerdem der ganze Abschnitt im $\frac{3}{2}$ -Takt, der Dudelsackmusik imitiert und den Kontrapunkt der Flöte wesentlich schöner in den Vordergrund rückt, als dies im Orchester gewöhnlich zu erzielen ist.

„Das Gewitter“ ist ein Geniestreich virtuoser Linienführung. Beethovens gesteigerten Anforderungen an sein Orchester im Interesse besonderer Effekte entspricht Liszt mit gleichwertigen pianistischen Mitteln, und die Erleichterung, wenn das Unwetter verebbt, ist in beiden Fällen deutlich spürbar. Auch beim „Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm“ trifft Liszt genau den Geist Beethovens. In der Übertragung findet sich ein ernsthafter Fehler beim 225. Takt, wo Liszt eine falsch transkribierte Harmonie aus seiner ersten Version entgangen ist: Er läßt einen einfachen Dominantseptakkord stehen, wo anstelle eines E ein F sein müßte. (Die vorliegende Darbietung setzt das F wieder ein.) Im Gegensatz dazu trifft Liszt bewußt die Entscheidung, eine saubere Schlußkadenz zu schreiben und dafür die letzten abwärts gerichteten Sechzehntel im Baß zu opfern.

Sinfonie Nr. 7 in A-Dur Op.92

Beethovens Sinfonie Nr. 7 wurde 1812 fertiggestellt und dem Landgrafen Moritz von Fries gewidmet. Liszt schrieb seine Übertragung Anfang 1838. (Damals hatte Liszt lediglich vor, die Fünfte, Sechste, Siebte und Dritte Sinfonie zu transkribieren, und vollendete davon nur die ersten drei. Der zweite Satz der „Eroica“ folgte 1841, und die übrigen Transkriptionen wurden erst 1863 in Angriff genommen.) Wie schon die jeweils erste übertragene Version der Fünften und Sechsten, war die der 7. Sinfonie Ingres gewidmet. Diese erste Fassung wurde 1843

veröffentlicht, und ein Druckexemplar diente als Grundlage für die 1863 entstandene zweite Fassung, die wie die ganze Serie Hans von Bülow zugeeignet ist. Beide Versionen lassen wie im Falle der 5. und 6. Sinfonie interessante Vergleiche zu. Beispielsweise läßt die hier eingespielte zweite Fassung einige technische Details aus, die zwar Beethovens Vorlage treu sind, jedoch in der Ausführung Unklarheiten aufkommen lassen. Die Transkription der 7. Sinfonie ist nach wie vor eine der schwierigsten, die Liszt geschaffen hat.

Die wichtige Introduction kommt darin wider Erwarten in voller Statur zur Geltung, auch wenn viele Elemente eine Oktave hinauf- oder herabtransponiert werden müssen, damit sämtliche Linien in die begrenzte Spannweite der Hand hineinpassen. Aus dem Tänzerischen, das Beethovens *Vivace* beflügelt, wird in Liszts Arrangement eine recht übermütige Angelegenheit. Dort ist der Sprung der häufigste Tanzschritt, so daß es oft und insbesondere in der Coda den Anschein hat, als würde man auf einmal drei verschiedene Register des Klaviers anspielen.

Wie bei sovielen langsamen Sätzen ist auch Liszts Version des Allegretto ein Meisterwerk der Transkriberkunst. In jeder Melodievariante nach dem Einsetzen des Gegenthemas hat die rechte Hand immer mindestens zwei verschiedene Leistungen zu vollbringen, während alles andere irgendwie mit der linken bewältigt werden muß. Und obwohl Liszt von Zeit zu Zeit auf Oktavverschiebungen zurückgreifen muß, versteht er es wunderbar, alles in Gang zu halten, selbst das heimtückische Fugato.

Ob man die *Ossia*-Passagen ausprobiert oder nicht, das Scherzo ist und bleibt ein phantastisches musikalisches Feuerwerk—fürs Klavier wie für das Orchester. Die Alternativen betreffen jeden Takt, in dem Beethoven im Original Triller vorgesehen hat. Liszt fängt mit dem Triller an und hört mit einem arpeggierten Nachschlag auf, der die Melodielinie des jeweiligen Gegentakts in die obere

Oktave hinaufzaubert. Die so entstehenden Klangfarben sind der Mühe wert, auch wenn die neun aufeinanderfolgenden Triller am Ende des Scherzos nichts für furchtsame Menschen sind. Die Wiederholung nach dem 148. Takt, die beim 25. Takt erneut einsetzt, wird von Liszt im Gegensatz zu manch einem modernen Dirigenten respektiert.

Eine der erheblichsten Abweichungen der beiden Fassungen von Liszts Transkription betrifft das Trio, das in der ersten Version wahrhaft grandios angelegt ist, in der vorliegenden Fassung dagegen viel einfacher konzipiert wird und sogar Beethovens Oktaverdoppelungen bis kurz vor der Stelle ausläßt, an der Scherzo und Trio (bis auf die Ritornelle) zur Gänze wiederholt werden.

Das Finale erfordert wie der erste Satz viel Ausdauer, doch gelingt es ihm, genau das rechte Maß an Ausgelassenheit zu vermitteln. Die paar einfacheren Alternativen, die vorgeschlagen werden, verschaffen angesichts des allgemeinen Schwierigkeitsgrades so wenig Erleichterung, daß sie wie hier am besten gar nicht erst berücksichtigt werden.

Sinfonie Nr. 8 in F-Dur Op.93

Während man von Beethovens Sinfonie Nr. 8 behaupten kann, sie sei an den sanfteren Hängen der sinfonischen Alpen angesiedelt, trifft das auf Liszts Transkription nicht so ganz zu: Sie scheut keine Mühen in ihrem Bestreben, Beethovens Text zu ergründen. Die 8. Sinfonie wurde kurz nach der Siebten Ende 1813 fertiggestellt (und ohne Widmung veröffentlicht). Liszts Transkription entstand fünfzig Jahre später. Von Anfang an ist unübersehbar, daß die Figuration der inneren Stimmen und die Abstände zwischen den Akkorden wann immer möglich erhalten bleiben sollen. Doch ein zweiter Blick auf Liszts Partitur offenbart eine praktisch neu erfundene Figuration, der dennoch der „Klang“ von Beethovens Orchestrierung

gelingt. Geniale Übertragungen wie diese, die den Eindruck erwecken, als würden zwei Hände die Arbeit von mehr als zweien tun, stellen klar, wieso Liszt die „drehändigen“ Konstruktionen eines Virtuosen wie Thalberg historisch in den Schatten stellen konnte. Dabei ist bis zu den Arpeggien und Oktavsprüngen am Ende der Exposition alles noch relativ gut spielbar.

Das berühmte *Allegretto scherzando* mit dem metronomischen Rhythmus gibt eine derart reizende Klavierkomposition ab, daß es seit langem verdient hätte, als Stück für Zugaben ein eigenständiges Dasein zu führen. Die einzige Voraussetzung wäre, daß das jeweilige Klavier ein sehr leicht anzuschlagendes mittleres B für den letzten Takt haben müßte.

Da der langsame Satz verhältnismäßig schnell ist, wirkt das Menuett im Vergleich dazu gemächlich. Liszt vermeidet jegliche Hektik und erlaubt es den Bässen der Schlußkadenz, zwei Oktaven höher zu erklingen als in der Vorlage. Das Trio dagegen kommt um eine gewisse Unbeholfenheit nicht herum, damit die Unabhängigkeit von Klarinette, Hörnern und Cello erhalten bleibt. Liszt gibt den Rhythmus des Hornparts im dritten Takt so an, wie er in der älteren Steiner-Edition steht—das heißt identisch mit den zwei vorangegangenen Takten. Die vorliegende Einspielung wählt statt dessen die bekanntere Breitkopf-Version mit der punktierten Viertelnote auf dem zweiten Schlag.

Obwohl er Beethovens beängstigende Metronomanweisung von 84 ganzen Noten pro Minute berücksichtigt, geht Liszt in einer Fußnote auf die Notwendigkeit ein, Beethovens Phrasierung im oft wiederholten Dreinotensrhythmus beizubehalten (die zwei Achtel von der folgenden Viertelnote zu trennen, anstatt alle drei Noten gebunden zu spielen), wodurch das Tempo etwas verlangsamt wird. Den ganzen Satz hindurch beweist Liszt große Vielseitigkeit im Herangehen an die ständig

wiederholten Triolen. Manchmal sieht er klug vier wiederholte Akkorde anstelle von sechsen vor, ein andermal denkt er sich eine Folge von Triolen anstelle der wiederholten Akkorde aus, und hin und wieder verlangt er sieben Wiederholungen einer einzelnen Note. Beethovens Temperament bricht wie üblich hervor, egal um welchen technischen Preis, beim eingeworfenen Des/Cis ebenso wie beim Jonglieren der großen Terz rund ums Orchester in der Coda.

Sinfonie Nr. 9 in d-Moll — Sinfonie mit Schluss-Chor

über Schillers Ode „An die Freude“ Op.125
Beethovens sogenannte „Chorsinfonie“ wurde 1823 endgültig vollendet und ist mit einer Widmung an den Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. versehen. Liszt, der die neuen Breitkopf-Partituren als Vorlage nahm, sobald sie erschienen, hatte vor, die Übertragung für Soloklavier im Sommer 1863 zu erstellen. Doch die neue Orchesterpartitur erreichte Liszt erst im Frühling des nächsten Jahres. Für Schott hatte Liszt bereits 1851 ein ausgezeichnetes Arrangement der Neunten für zwei Klaviere geschaffen, die der Verlag um 1853 herausgab. Dessen ältere Ausgabe(n) der Partitur standen Liszt somit zur Verfügung. Obwohl die Breitkopf-Ausgabe in zahlreichen Details unendlich viel besser ist, hat Liszt in die Version für zwei Klaviere ein bis zwei Besonderheiten übernommen, die Beethovens einstiger Intention wesentlich besser entsprechen. Dies ist nicht der Ort, um die vielen Mängel aller veröffentlichten Partituren von Beethovens Sinfonien aufzuzählen. Begnügen wir uns damit, zu sagen, daß keine Edition bisher die vielen inhaltlichen Fehler und Abweichungen beseitigt hat, die in jeder bekannten Druckausgabe des ganzen Kanons im Umlauf sind, und daß die größte Zahl von Problemen die 9. Sinfonie betrifft. Wie dem auch sei: Liszt bearbeitete die ersten drei Sätze der Neunten für Breitkopf und reichte sie

zusammen mit einigen Druckfahnen der älteren Werke ein. In einem ausführlichen Schreiben bat er darum, ihn von der Verpflichtung zu entbinden, den vierten Satz transkribieren zu müssen, der sich seiner Meinung nach nicht auf zwei Hände übertragen ließ. Er argumentierte, daß er das Stück für zwei Klaviere nur deshalb bewältigt habe, weil er Gesangsstimmen und Orchester auf die beiden Instrumente verteilen konnte. Er lehnte es ab, den gängigen Gesangspartituren für die Chorausbildung eine weitere hinzuzufügen. Breitkopf schlug daraufhin vor, ein zweites Klavier heranzuziehen (und eine Neutranskription zu schaffen; für die existierende hatte Schott die Rechte), und Liszt ließ sich schließlich überreden, es noch einmal mit dem Stück zu versuchen. Seine endgültige Lösung drückt sich aufreizende Art meist ums eigentliche Thema herum: Mit Ausnahme der Baritonpartie sind sämtliche Gesangsstimmen auf eigenen Notensystemen abgedruckt, wie Beethoven sie geschrieben hatte. Die Transkription selbst beschränkt sich auf die Orchesterparts, macht jedoch keinerlei Zugeständnisse an Pianisten, die es vielleicht gewohnt sind, mit einem Chor zu proben. Liszt sieht vor, daß der Satz ohne Gesangsstimmen aufgeführt wird, ungeachtet jener Momente, in denen ihr Rhythmus, wenn nicht gar ihre Harmonien zur Gesamtwirkung beitragen! Insofern hat er also doch an eine Aufführung des Werks mit Gesang und Klavier gedacht, obwohl der Verfasser dieser Zeilen ernsthaft bezweifeln möchte, daß es bis heute auch nur ein einziges Mal so dargeboten worden ist. Liszt schloß seine Arbeit daran im Herbst 1864 ab. Er überwachte die Drucklegung aller neun Werke im Jahre 1865 und widmete das ganze Unternehmen seinem Schwiegersohn Hans von Bülow.

In seiner Transkription der Neunten ist Liszt durchweg bemüht, die Struktur so schlicht zu halten, wie es die Menge an Einzelstimmen zuläßt. Die Trompeten- und Paukenparts werden wie gehabt häufig ausgelassen, wo

nur ihre verstärkende Wirkung anstelle ihres harmonischen oder melodischen Gehalts gefragt ist. Dies geschieht zum ersten Mal im 17. Takt, wo ihre Einbeziehung von den klaren Oktaven des übrigen Orchesters ablenken würde. Es ist erstaunlich, daß sowenige Dirigenten je die grauenhaft falsch klingende Note in der Melodie des zweiten Themas entdeckt haben. Sie taucht beispielsweise in Furtwänglers Einspielung auf, in der von Karajan und in praktisch jeder anderen auch. Der Fehler geht auf eben jene Breitkopf-Ausgabe zurück, die Liszt in dem Glauben transkribiert hat, daß alle früheren Fehler korrigiert worden wären. Wenn man sich dagegen Beethovens (im Faksimile erhältliche) Urschrift ansieht, die frühen Schott-Editionen oder gar George Groves wunderbares Buch über die Sinfonien, wird deutlich, daß beim Tonartwechsel im 80. Takt die Bläsermelodie lauten müßte: D, G, F, höheres D und herunter nach A. Bei Breitkopf dagegen ist die vierte Note eine Terz tiefer auf B angesetzt, und so haben wir es in aller Unschuld für richtig gehalten. Entsprechend hat auch Liszt, der in der Fassung für zwei Klaviere ganz richtig das D hingeschrieben hatte, in der Soloversion ein B eingefügt. Natürlich wurde hier das D wiederhergestellt. (Bei der Reprise sieht die Vorlage selbstverständlich ohnehin anders aus, und die vierte Note ist dort eindeutig ein D, nicht ein falsch interpretiertes Fis.) Die Lösungen, die Liszt für seine Übertragung findet, sind immer interessant, und wenn er es für nötig hält, mittendrin Akkorde einzufügen, um das Gefüge der letzten Partiturseiten (ab dem 531. Takt) angemessen aufzufüllen, kommen wir nicht umhin, dies für absolut stimmig zu halten. Allerdings nehmen wir uns die Freiheit, Liszts Interpretation der Harmonie im 538. Takt zu korrigieren (die auch in der Version für zwei Klaviere fehlerhaft ist, aber in der alten Ausgabe der Liszt-Stiftung richtiggestellt wurde). Außerdem übernimmt die vorliegende Darbietung Liszts oktavisches Alternative für die letzte Zeile.

Der Text des Scherzos ist weniger problematisch, und Liszts Ansicht, daß alle Wiederholungen zu beachten seien, kommt hier zum Zuge—besonders reizvoll ist die zweite Wiederholung im Scherzo. Die zwölf Takte, die wir nur zu hören bekommen, wenn diese Wiederholung ausgeführt wird, lassen den Einsatz einer ganz anderen Harmoniefolge zu. Die strittige Frage der Metronomanweisung beim Trio läßt sich wahrscheinlich nicht zur allgemeinen Zufriedenheit beantworten. Breitkopf sieht 116 ganze Noten vor, die Originalausgabe 116 halbe Noten, allerdings eindeutiger über der Partitur als darunter. Beethovens Briefe zum Thema, die nicht handschriftlich vorliegen, sprechen beide von 116 punktierten halben Noten. (Hinzu kommt Beethovens irgendwann gefaßter Entschluß, im Manuskript die Zeitangaben für den ganzen Abschnitt im Verhältnis 2: 1 zu ändern.) Die letztgenannte Anweisung ist eindeutig falsch, da die Passage in einer geradzahligen Taktart steht, und wenn Beethoven seinem Neffen etwas Falsches diktiert hat, könnte die richtige Zahl eine ganz andere sein. 116 halbe Noten nehmen dem vorangehenden *Stringendo* jeglichen Sinn, und 116 ganze Noten bedeuten rasend schnelles Spiel. Liszts Transkriptionen sind in diesem Tempo nicht spielbar und legen aus dem Zusammenhang heraus einen Mittelweg nahe, der hier gewählt wurde. Beethoven schreibt zwar ans Ende des Trios „Da capo tutto“, meint damit jedoch nur, daß das Scherzo wiederholt werden und dann die Coda folgen soll.

Von der vernünftigen Entscheidung abgesehen, die Streicherpizzicati auf ein eigenes, nicht zu spielendes Notensystem zu setzen (so geschehen ab dem 85. Takt, wo das tückische Solo für das vierte Hörn anfangt), verarbeitet Liszt einen großzügigen Anteil vom Material dieses schönsten aller langsamen Sätze, und das Ergebnis ist ein Klavierstück, das den Vergleich mit dem herrlich getragenen langsamem Satz aus Beethovens Klaviersonate Op. 106 aushält.

Trotz aller Unzulänglichkeiten, die der Übertragung des Finales anhaften, wäre es doch furchtbar gewesen, hätte Liszt nicht einmal den Versuch unternommen und uns einen Torso aus drei Sätzen hinterlassen. Unter den gegebenen Umständen ist sein Bemühen um die Orchesterparts heroisch, aber qualvoll schwierig auszuführen. So fällt es, wenn diese kleine ketzerische Äußerung erlaubt sei, in der Tat ohne die Ablenkung durch den Gesang teilweise leichter, den Kontrapunkt herauszuhören. Erst zu Beginn des langsameren Abschnitts (wo der Chor mit „Seid umschlungen, Millionen“ einsetzt) ergibt sich ohne die Chorparts tatsächlich ein abweichender Eindruck, und am Ende des Adagios bringt das Orchester fast vier lange Takte der gleichen wiederholten Harmonien dar, ohne die rhythmische Vielfalt, für die der Chor gesorgt hätte. Vom *Allegro energico* bis zum Ende der Sinfonie stellt sich selbst die einigermaßen sorgfältige und getreue Übertragung der Orchesterparts auf zwei Hände als furchterregende Aufgabe dar. Noch ein Interpretationsproblem: Die vorliegende Einspielung folgt Liszts Vorlage für Soloklavier

bis fünf Takte vor dem *Allegro non tanto*, in dem er das bei Beethoven vorgefundene C der Holzbläser auf dem jeweils ersten Schlag in Cis umwandelt, so daß sie mit dem Chor und den Streichern übereinstimmen. In der Version für zwei Klaviere, wo er leichter aufzufangen ist, hat er den Mißklang belassen. Was Beethoven wollte, ist nicht festzustellen, da das Problem auf sein (an dieser Stelle!) sehr deutlich geschriebenes Manuskript zurückgeht. Die meisten Dirigenten haben sich am Taktanfang entweder durchweg C oder durchweg Cis zueigen gemacht. Der Mißklang könnte beabsichtigt gewesen sein und ist gewiß hörens Wert, ohne liebenswert zu sein, aber auf einem Klavier wird man nicht recht damit fertig. Liszt hat keinen Dank zu erwarten für seine unbarmherzig in Terzen aufstrebenden Prestissimo-Tonleitern anstelle der letzten Chorphassage. Das Arrangement der Schlußcoda des Orchesters ist dagegen ein herausragend riskanter Abschluß nicht nur für dieses Werk, sondern auch für den Akt der Huldigung, den Liszt mit seinen Transkriptionen dieses bedeutendsten aller sinfonischen Oeuvres begeh.

LESLIE HOWARD © 1993

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Recorded on 18, 19 December 1990 (Nos 5, 6), 16 March (No 1); 17 March (No 8); 28 April (No 3),

28, 29, 30 April 1992 (Nos 2, 4, 7); 24, 25 August (No 9) 1992

Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editor MARION FREEMAN

Piano STEINWAY, prepared by ULRICH GERHARTZ (Nos 1–4, 7–9), PHILIP SANDER (Nos 5, 6)

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: *Liszt spielt* (detail) by Josef Danhauser (1840)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue





LISZT
The Early
Beethoven Transcriptions
LESLIE HOWARD

hyperion

TO THE PATIENT LISTENER who is already familiar with the complete canon of the nine Beethoven Symphonies (as transcribed by Liszt and published by Breitkopf in 1865) recorded in Volume 22 of this series, a brief explanation may dispel any alarming feeling that material is being duplicated by the present recordings. These early transcriptions were made more than twenty years before their revisions, at a time when Liszt was very much a public performer and proselytiser for the works, and his general approach, whilst ever faithful to Beethoven, was originally even more demanding upon the performer. So his earlier thoughts emerge as rather more dramatic and present many different solutions to the problems of faithfully transcribing great masterpieces. A comparison of the various versions, as always with Liszt, is fascinating and revealing, both for our knowledge of Liszt and his art and for the many insights into Beethoven himself which Liszt offers.

Symphonies de L. van Beethoven. Partition de piano dédiée à Monsieur Ingres ... par F. Liszt is the general title proposed for the first series of transcriptions, published by Richault. The dedicatee of this first series – Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) – is of particular interest to Lisztians because of the famous portrait of Liszt he made in Rome in 1839, at exactly the time when Liszt embarked on the series of Beethoven transcriptions. Liszt wrote to Berlioz about his meeting Ingres and playing chamber music with him – Ingres was apparently an excellent violinist. (The second series of transcriptions was dedicated to Hans von Bülow.) The preface – which was taken over virtually unaltered for the later series – states Liszt's intention clearly and humbly:

The name of Beethoven is a name sacred in art.

Today his symphonies are universally regarded as masterpieces. For anyone with a serious desire for knowledge or the wish to create, there is no medita-

tion upon them nor study of them too profound. Consequently, any and every mode of propagating and popularizing them has its place, and the rather numerous piano arrangements of these symphonies which have already appeared are not without merit, even though for serious study they are mostly of little intrinsic value. Yet even the poorest lithograph or the worst translation gives some idea of the genius of a Michelangelo or a Shakespeare; in the sketchiest piano reduction the half-effaced traces of the master's inspiration may be detected here and there. But the recent developments in piano design and manufacture and the resultant mechanical advantages permit greater and better results than heretofore. With the vast development of its harmonic power the piano tends to take unto itself the entire orchestral repertoire. Within its seven octaves it can pretty well produce all the character, combinations and figurations of the most learned works, and the only advantages it leaves to the orchestra (immense though they be) are the variety of timbre and the effect of numbers.

This has been my aim in the work which I am now publishing. I must say that I should have thought it a rather useless occupation of my time had I but added an umpteenth version of the symphonies in the path trodden hitherto, but I shall consider my time well spent if I have been able to carry over to the piano not just the broad strokes of Beethoven's compositions, but in addition the multitude of finer lines which contribute so powerfully to the complete wholeness. I shall be satisfied if I have fulfilled the duty of an intelligent engraver, a conscientious translator, who grasps the spirit of a work along with the letter, and who thus helps to spread the understanding of the masters and the appreciation of the beautiful.

Translated by the present writer from the French text

As we have noted elsewhere, Liszt's general term for these transcriptions (and several other literal transcriptions of orchestral music) is *partition de piano* ('piano score'). His usage of this expression is far more restricted than his application of such terms such as 'transcription', 'fantasy' or 'paraphrase', and, in his words, 'I wish to indicate my intention to combine the performer's wit with the effects of the orchestra and to make the different sonorities and nuances felt within the restricted possibilities of the piano'. Most importantly, his intention in these offerings is not to vary or elaborate upon the originals in the bar-for-bar reproduction of them, but to exploit the manner in which the piano might convey the orchestral textures to the fullest.

Liszt began his projected series with transcriptions of the Fifth and Sixth Symphonies. He later expressed his intention to restrict himself to just four works – Symphonies 3, 5, 6 and 7 – as being best suited to transcription, and of greatest immediate benefit to the prospective student of Beethoven's works. (It should be remembered that scores of the Beethoven symphonies were by no means readily accessible to the average music student in 1839.) In the end, he completed just three of the works – Nos 5, 6 and 7 – but he later made a transcription of just the slow movement of the *Eroica*.

(Listeners who are already acquainted with Volume 22 of this series are asked to forbear the necessary repetition of some of the background information to these works. As in Volume 22, the temptation so often not resisted – to 'improve' Liszt's transcriptions – has been scrupulously avoided, with the same sole caveat: where there has been a slip of the pen (a very rare occurrence) it has been tacitly corrected, and when the editions known to Liszt of Beethoven's scores contain errors only brought to light by more recent scholarship, Beethoven's readings are restored. But no re-transcribing of any kind has been undertaken.)

L. van Beethoven 5^{me} Symphonie par François Liszt

Beethoven's Fifth. It seems astonishing to us that there can ever have been a time when this most widely known of all symphonies could ever have required any assistance in its dissemination, but any study of the general standards of orchestral performance and repertoire in the early to mid-nineteenth century shows us that only a very few cities were privileged enough to have heard such works given with any degree of accuracy or authority. One shudders to imagine what sort of performance this work might have received almost anywhere at the time when Liszt began his transcription, and orchestras in Rome in 1839 (and for many years to come, for that matter) were not exactly model symphonic ensembles. (The old chestnut about Puccini conceiving the opening motif of *La Bohème* upon hearing an Italian orchestra rehearsing the beginning of Beethoven's Fifth probably contains the usual nugget of truth.)

Beethoven's Symphony No 5 was probably begun hard on the heels of the *Eroica*, but was postponed during the composition of the Fourth Symphony. The work was completed by early 1808 and was published with a dedication to Prince Lobkowitz and Count Rasumovsky. Liszt probably began his transcription around the end of 1835 and it was complete by mid-1837. It was ready for publication along with the Sixth in 1839, and appeared in 1840. It will be noticed by those who listen with twentieth-century ears to this work – the listening-out for modernisms used to be such an unproductive feature of musicological education in the West! – that Liszt sometimes leaves out the trumpets and drums when they are being used more for reinforcement than for the intrinsic harmonic value of their tones. It has long been recognized that many a dissonance in music around 1800 is caused by the impracticability of either abandoning the trumpets and drums in a passage where they are not

always consonant, or of adapting them to be more flexible in their pitch. However, those who lament the absence of the trumpet C in bars 197 and 201 should bear in mind what a false perspective of the harmony is achieved should one play the cluster B flat-C-D flat with the left hand. And the same may be said of the long repeated drum C at the end of the Scherzo which Liszt abandons four bars before the Allegro because that is what the ear does perform when the rest of the orchestra plays a dominant seventh on G. (Liszt differentiates very clearly with the later passage, at the reminiscence of the Scherzo during the finale, where the intruding tonic pedal is doubled by cellos and basses.)

The transcription of the first movement is slightly more cluttered than the later version in its attempt not to leave out some of Beethoven's repeated chords (e.g. in the left hand, from bar 37), and in general there are rather more notes here than in the later version. The coda in particular has an extra bass chord and the ending is an octave lower. As in the later version, the main feature of the piece, apart from the necessity to find a sufficient variety of colour for the dogged repetitions of the four-note rhythm, is the sheer amount of leaping from one part of the keyboard to another which is constantly required to be executed without damaging the flow.

Liszt opens the slow movement with crossed hands, partly because the left hand is better shaped to carry the cello melody and partly to prevent the profundity of musical simplicity being lost because of technical ease. Among the many memorable inspirations that Liszt had in trying to preserve as many details as possible the passage in A flat minor (at bar 166) stands out: in order to preserve the theme in two voices the first-violin figuration has to be undertaken by constantly alternating the thumb and index finger of the right hand in a fashion whose tranquility masks its precariousness. (The writer is

indebted to his friend Lucy Hayward for pointing out the derivation – obvious in hindsight! – of this passage from *La Folie* – apparently Beethoven's only reference to this much-used theme.)

The Scherzo is transcribed cleanly and clearly, with some clever fingering in order to cope with the wind chords above the melody at the approach to the Trio, which is dominated by unfriendly octaves. The first version of the transcription preserves an early tradition of printing two extra bars (originally for cellos and basses alone) indicating a reprise of the whole of the movement to this point (a practice already adopted by Beethoven in Symphony No 4, and occurring again in Nos 6 and 7). Pierre Boulez is one of the few conductors who have permitted themselves this repeat, and in his hands it seems well worth the possibly controversial reading. With a nod to that maestro, and confident that there is some real textual justification in making it, this repeat is observed in the present performance. The imitation of pizzicato in what becomes the second reprise of the Scherzo is marvellously written, while the mysterious drums at the transition to the finale are helped by being played at the bottom of the range of the piano. In this first version Liszt allows an optional octave doubling of the first-violin melody at the end of the passage.

There are many virtuosic alternative passages in the finale, which deviate somewhat from Beethoven's text but which certainly compensate for the innate puniness of the piano in the face of the full orchestra – in which Beethoven is now including trombones and piccolo for the first time. At the outset, Liszt offers a filling-out of the left-hand part to account for this increased weight. The present performance declines his alternative reading from bar 58, however, where triplet octaves move rather too far away from Beethoven's melodic line for comfort. But Liszt's insistence on Beethoven's exposition repeat is gladly

complied with, as is his inventive main text which replaces Beethoven's tremolos from bar 290 with octaves *con strepito*. It is easy, too, to live with Liszt's reinforcement at a lower octave of the piccolo part at the coda, though rather less easy to execute the piccolo trill and the first violin part with one hand. Liszt's piano rhetoric is at one with Beethoven's orchestral rhetoric in the peroration. The major points of difference with the later transcription appear mostly in heavy tutti passages, where Liszt's original text is usually much bolder in its encompassing of the entire keyboard.

Beethovens Adelaïde für das Pianoforte übertragen von F. Liszt (first version)

At about the same time as the Fifth Symphony transcription was being prepared for engraving, Liszt made his first attempt at a piano transcription of Beethoven's lyrical song *Adelaïde*. (The final version is recorded in Volume 15.) Matthiesson's poem of love unfulfilled might have been written with Beethoven himself in mind, so closely does it conform to Beethoven's life's experience and his pessimism in matters of the heart: the poet wanders lonely in nature thinking of his unattainable love, consoled only by the thought of the future miraculous bloom upon his grave, bearing his beloved's name, sprung from the ashes of his heart. In keeping with the generosity of spirit of Beethoven's piece, Liszt's sound world is rich and full, the compensation for the absent voice made by enlarging the texture with discreet octave doublings. On this first occasion, Liszt provides just a short, unvirtuosic cadenza to join the Larghetto to the concluding Allegro.

Cadence pour le Concerto Op 37 de Beethoven

So reads the title of the separate publication of Liszt's cadenza, which also appeared in his splendid edition of the whole concerto arranged for two pianos, in which the

soloist divides the purely orchestral passages with his 'orchestral' partner. (Liszt made similar versions of the Fourth and Fifth Concertos, but wrote no other cadenzas.) Like Beethoven's own cadenza to this movement, Liszt's works runs to 65 bars, but without Beethoven's extensive flourishes. Liszt's cadenza remains in common time throughout and is entirely devoid of superficial figuration. Liszt adheres very closely to the original material but allows himself to modulate quite widely: A flat minor, A minor, B flat minor, B minor and C minor are all properly established in the opening sequences until the music settles in D flat major. The second subject is recalled in B major, and steps third-wise through D major and F major before C minor is comfortably restored.

(Of course, strictly speaking this is scarcely an 'early' transcription of Beethoven but, as this series approaches its end, various programming compromises have to be made in order not to omit anything of importance, nor to leave a ghastly miscellany for a final volume. Apologies are due for the want of continuation into the coda of the movement. Perhaps some domestic experiments with the hi-fi might manage to convey an idea of this cadenza in the context of Beethoven's work, but a recording of the whole Beethoven concerto for the sake of this cadenza is a luxury beyond the remit of the present project. The fact of the next piece being in C minor will allow for some aural redress, without any implication of subliminal connection between the *Eroica* and the Third Concerto being intended.)

Marche funèbre de la Sinfonie héroïque de L. van Beethoven. Partition de Piano par F. Liszt

Beethoven composed his *Sinfonia Eroica* (No 3 in E flat major, Op 55) in 1803 and, after deciding against a dedication to Bonaparte, inscribed it to Prince von Lobkowitz. Liszt transcribed just the second movement in

1841. It appeared in Vienna the following year in a dedicatory volume designed to raise money for the Beethoven monument in Bonn. (Liszt, as we know, was a major contributor to the expense of the sculpting – and the ceremonies surrounding the eventual unveiling – of the monument.) The piece was published separately (without dedication) in 1843 with the title as above, but in the volume and on the first page of the music is given ‘transcrit’ rather than ‘Partition de Piano’. (The volume was beautifully reprinted in Budapest in 1991: Liszt’s piece is first, then follow the Chopin *Prélude*, Op 45, Czerny’s *Nocturne*, Op 647, Döhler’s *Impromptus fugitifs*, Op 39, Henselt’s *Wiegenlied* (from Op 13), Kalkbrenner’s *L’Ebo!* – *Scherzo*, Mendelssohn’s *Variations sérieuses*, Op 54, Moscheles’ *Deux Études*, Op 98, Taubert’s *Fantaisie*, Op 54, and Thalberg’s *Romance sans paroles*, Op 41/3, with multi-coloured title pages and illustrations.) The many small differences between Liszt’s transcription of the single movement and its revision in the later transcription of the whole symphony frequently concern his customary demands in music from his years as a public performer for much broader stretches, especially in the left hand, rendering the first version somewhat more sonorous because of the thicker chordal writing, especially when the bass line is often an octave lower than in the later version.

Symphonic pastorage (first version)

Liszt had a great success with the Sixth Symphony from the beginning. It was probably the first of the Beethoven symphonies that he set himself to transcribe, and he played at least the last three movements at many a public concert. Beethoven completed the work at about the same time as the previous symphony, in 1808. The historical details – and the title-page – of Liszt’s transcription are more or less identical to those for the Fifth Symphony. The

greatest problem facing the interpreter of Liszt’s transcription is the preservation of outward peace when the hands are being put through contortions, frequently involving the quiet stretching of elevenths. But that said, the Sixth remains perhaps the most congenial of all of Liszt’s symphonic transcriptions from a pianistic point of view.

In the ‘Awakening of joyful feelings upon arrival in the countryside’ (Liszt gives only French titles in the first version) one revels in the joy of finding all of Beethoven’s textures so faithfully reconceived in such grateful writing. And not a ripple or birdsong is missed in the ‘Scene by the Brook’ – to the extent of some dangerous left-hand stretches simultaneous with combined trills and melodies in the right hand. And tranquil athleticism is the only way to describe the requirements at the recapitulation with its added clarinet and violin arpeggios.

Liszt apparently told Berlioz that he played the second eight bars of the ‘Happy gathering of the country folk’ slightly slower because they represented the old peasants – in contrast with the young peasants at the opening. Few conductors would gamble their reputations upon such a risk in performance, but it seems like an excellent idea to have in mind whilst performing the piece. High points of the transcription include the wonderfully mad bit with the fiddle ostinato, the oboe melody and the artless bassoon – quite a challenge at the keyboard – and the whole $\frac{2}{4}$ section which imitates the bagpipe and brings the flute counterpoint into much finer prominence than most orchestral balance usually achieves.

‘The Thunderstorm’ is an inspired piece of virtuoso writing. Just as Beethoven extends the demands on his orchestra in the interest of special effects, so does Liszt mirror them in equivalent pianistic devices, and the relief when the storm subsides is almost tangible in both cases.

Similarly, the ‘Shepherds’ Song. Joyful, thankful feelings after the storm’ finds Liszt at one with Beethoven’s spirit. In the matter of the text there is one serious blip at bar 225 where Liszt has mistakenly transcribed the harmony (the mistake carries over unnoticed into both the later editions of the work): he has a simple dominant seventh where he ought to have an F instead of an E. (The F is restored in the present reading.)

There are many differences of varying importance between the first and final versions of this transcription, far too many to detail here, but at least two in the finale deserve pointing out: Liszt’s conscious decision to make a clean final cadence and sacrifice the last falling semi-quavers of the basses is only found in the final version; and the problems raised by the transcription of the last full statement of the main theme from bar 133 produced several quite different solutions, although this first one is the closest to Beethoven’s score.

Adélaïde de Beethoven

transcrite pour le piano par F. Liszt Édition nouvelle et augmentée d’une grande cadence par Mr. F. Liszt

The title says it all, really: the second edition of this transcription follows the first, almost unaltered, up to the end of the *Larghetto*, but then a vast original meditation upon Beethoven’s song ensues, similar in shape and intent to the optional *cadenza* in the final version but with some markedly different harmonies. The elaboration of the concluding *Allegro* is also similar to the first version but towards the end there is a further reminiscence of earlier material with reference to the *cadenza*, and the *coda* is extended (rather like Liszt’s first transcription of Schubert’s *Ave Maria*) by a passage marked ‘*religioso*’. The beauties of these last additions may permit the overwhelming bulk of them in relation to the original song to

be forgiven, but Liszt’s later elimination of them is equally understandable.

Fifth Movement – Symphonie pastorale (second version)
As with the volumes of Schubert transcriptions in this series, an attempt is being made to show as many as possible of the variant readings Liszt offers in the different editions and versions of his Beethoven transcriptions. The Breitkopf edition of the Pastoral Symphony appeared very shortly after the first edition from Richault and, apart from restoring Beethoven’s German titles for the movements, makes only one serious textual alteration: a new, more practical version of the passage in the finale from bar 133. Liszt actually offers two variants: one an *ossia* which merely simplifies the Richault text, and the other a main text (recorded here) which leaves out one of Beethoven’s lines altogether in an attempt to concentrate on giving an impression of the sheer volume of the original orchestral sound.

Fragment vom Klavierauszug der siebenten Symphonie (Beethoven, transcribed by Beethoven)

Beethoven’s Symphony No 7 was completed in 1812 and dedicated to Landgrave Moritz von Fries. This fragment – all that he managed of his only attempt at a solo piano transcription of one of his own symphonies – was undertaken by early 1815, probably in response to Diabelli’s wish to publish such an arrangement, and was published in facsimile under the present title by Willy Hess in his supplement to the Breitkopf edition of Beethoven’s complete works. It is included here for several reasons: its intrinsic interest; because it is not otherwise recorded; as a testament to Beethoven’s approval of such arrangements in general; and because the juxtaposition of Beethoven’s fragment with Liszt’s first transcription of the same material also convinces the listener of Liszt’s particular

genius in the field as well as his superior fidelity to Beethoven in the text itself. Beethoven's fascinating attempt breaks off towards the end of the Poco sostenuto. (Diabelli took over the task himself and made the first published solo piano transcription of the whole symphony, which was published in England in 1816 – as Beethoven's Opus 98! Czerny also made an approved piano transcription, but in a version for four hands.)

**7^{me} Symphonie en La majeur de L. van Beethoven,
oeuv. 92. Partition [de] piano, dédiée à Mr. Ingres ...
par François Liszt**

Liszt made this first transcription of the Seventh Symphony in 1838, and it was published in 1843 by Richault. If the second version of the transcription remains one of the most difficult of Liszt's transcriptions, the first version is even more treacherous: Liszt cannot bear to omit any possibly precious detail of the score.

The mighty introduction somehow emerges with its full stature, even though many elements have to be transposed up or down an octave in order for all the lines to fit within the mortal compass of the hand. If the spirit of the dance informs Beethoven's Vivace it becomes quite a high-kicking affair in Liszt's arrangement where the leap is the predominant step, to such an extent that one often seems to be playing in three different registers of the piano at once, especially in the coda. The myriad differences from the later version are typified by the marvellous recklessness of the writing at the point of recapitulation.

As with so many of the slow movements, Liszt's version of the Allegretto is a masterpiece of the transcriber's art. In every variant of the melody after the countermelody has joined in there are at least two disparate things which must be managed by the right hand, whilst everything else must somehow be reached by the left. And although Liszt has to resort to octave transpositions from time to time he does a

marvellous job of keeping everything going, even in the treacherous fugato. The earlier version of the coda, with its greater attempt to include all the pizzicato string notes, makes a good first point of comparison with the quite different later version.

Whether or not one attempts the *ossia* passages, the Scherzo remains a prodigious piece of pyrotechnics – just as it is for the orchestra. These alternatives come at every bar where Beethoven has a trill in the original. Liszt begins the trill and ends with an arpeggiated *Nachschlag* which spirits the line to the upper octave for each answering bar. The resulting colours are well worth the effort, even though the nine consecutive trills at the end of the Scherzo are not for the faint-hearted. The repeat from bar 148 back to bar 25 is respected by Liszt, if not by many a contemporary conductor. One of the greatest alterations between the two versions of Liszt's transcription concerns the Trio, which is given very grandly in the first version but approached with a much simpler attitude in the second, even leaving out Beethoven's octave doublings until the *fortissimo* shortly before the *da capo*. Here Liszt gives two solutions to the left hand, and since the passage is immediately repeated, both can be given in succession. In the second version Liszt simply indicates a repeat of the Scherzo and Trio (probably, therefore, without repeats), which is how the movement is given in Volume 22 and stems from the earliest Beethoven source. Clearly, the written-out reprise of the Scherzo and Trio as found in the later editions of the full score was made to accommodate a decision (Beethoven's, presumably) to reduce the dynamics for much of the Scherzo. In his first transcription Liszt indicates no return at all, but goes straight into the coda version of the Scherzo. In the present performance, Beethoven's full reprise is given, with Liszt's main text rather than his trilled *ossias* given to accentuate the different dynamic level.

The finale, like the first movement, requires a good deal of stamina but manages to convey just the right rumbustious atmosphere. The few proposed simpler alternatives are of so little respite in the face of the general order of things that they are best ignored, as here. A curiosity in the first edition of the Liszt transcription is that the publisher, when printing the main theme at the recapitulation, goes beyond the reprise of the first sixteen bars to add the next sixteen bars as at the beginning. This is clearly an error, and has nothing to do with Beethoven or Liszt. In a few places Liszt specifies 'ossia più difficile' passages which are not found in the second version, but which are adopted in this performance.

Fantasia über Motive aus Beethovens Die Ruinen von Athen für Klavier von F. Liszt (first version)

This title appears in the only edition of the work, in the excellent *Neue Liszt-Ausgabe*, but, as that edition makes clear, the original manuscript contains no page numbers, title, date or signature. The first half of the work is broadly the same as the opening of the later, and much longer, Fantasy published under the present title in 1865 (see Volume 18, 'Liszt at the Theatre'), and the remainder is really just a single variation in grandiose triplets. The 'Motive' of the title is a little misleading, since this version is thus concentrated upon a single number from Beethoven's original incidental music (*Marsch und Chor*, Op 113/6).

Marche au Supplice de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste) de Hector Berlioz transcrite pour le Piano par François Liszt (final version)

As an addendum to this volume we include the final edition of the fourth movement of the *Symphonie fantastique* with its Introduction, the second edition of the *Idee fixe*. The introduction is really an original nocturne

by Liszt. It is based upon the theme which informs the whole of Berlioz's symphony, as well as its sequel, *Lélio*, and was first issued in 1846 (although some sources suggest that there may have been an earlier, untraced version from 1833), but its final form is much simpler in shape and texture (see Volume 5, 'Berlioz, Chopin and Saint-Saëns Transcriptions'). Strangely, Liszt changes the tonality from the A major of the first published version to B major in the present case – neither key being an obvious choice to introduce a march in G minor. The 'March to the Scaffold' itself has rather a complicated history: Liszt transcribed the whole symphony in 1833 and it was published the following year. It was re-engraved with very minor corrections in 1836 and two further (unchanged) editions appeared in Liszt's lifetime. Meanwhile, the fourth movement appeared separately from the beginning, and was twice reissued before the present revision was made – the manuscript, in the Library of Congress (curiously misrendering the title as 'Marche du supplice', as some early editions of the single movement did) contains only the altered passages with notes for the engraver referring to the first version. The replacements are mostly made in the interests of clarity, and some wide stretches are removed, and the general effect of the changes is quite similar to that made between the versions of the Beethoven Symphonies. (See Volume 10 for the whole of the *Symphonie fantastique*.) For some reason, this version has languished virtually unplayed, even though the movement itself has been given often enough as an encore, a tradition which began with Liszt himself.

LESLIE HOWARD © 1997



© Matthew Gough

LESLIE *Howard*

Annual re-engagements on five continents and a 130-CD discography attest to the burgeoning popularity of Leslie Howard, long established worldwide as a concert pianist, composer, conductor, chamber musician and scholar. Commanding the largest repertoire of any pianist who ever lived—and the largest discography of any solo instrumentalist in recording history—he is an artist without peer on the international concert scene.

Born in Australia and a resident of London since 1972, Dr Howard has earned his extraordinary claim to immortality, having accomplished a feat unequalled by any solo artist past or present—his 99-CD survey of the complete piano music of Franz Liszt. Accomplished within fourteen years, it encompasses over three hundred premieres, including works prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. This monumental project merited Dr Howard's entry into the *Guinness Book of World Records*, the Medal of St Stephen, Pro Cultura Hungarica award, and a mounted bronze cast of Liszt's hand—all presented to him by the President of Hungary—and six *Grands prix du disque*. In 1999, in a ceremony at Buckingham Palace, the Queen bestowed on Dr Howard 'Member in the Order of Australia' for his 'service to the arts as piano soloist, composer, musicologist and mentor to young musicians'.

Leslie Howard has appeared internationally with many of the world's finest orchestras, and has been soloist with such renowned conductors as Claudio Abbado, Adam Fischer, Roy Goodman, James Judd, Joseph Silverstein, Barry Tuckwell, Sir Charles Groves, Vernon Handley, Jerzy Maksymiuk, Norman Del Mar, Elyakum Shapirra, Jansug Kakhidze, Arthur Fiedler, Fritz Reiger, Alexander Lazarev,

Kurt Sanderling, Hiroyuki Iwaki, and Sir Charles Mackerras. Dr Howard's chamber music and lieder performances include collaborations with some of the greatest artists of our time, and he has been a featured artist at many international music festivals, including the American festivals of Santa Fe, Newport, La Jolla, Palm Beach and Seattle, and at such European festivals as Brescia-Bergamo, Como, Edinburgh, Schleswig-Holstein, Bath, Camden, Cheltenham, Warwick and Wexford.

Leslie Howard's discography includes many important premiere recordings, including the piano sonatas of Anton Rubinstein (CDD22007) and Tchaikovsky (CDH55215). Also notable is the highly acclaimed disc entitled 'Rare Piano Encores' (CDH55109). Most prominent amongst his Liszt recordings is the first complete recording of all seventeen works for piano and orchestra, including Dr Howard's reconstructions of the third piano concerto, *De profundis*, and *Concerto patbétique*.

As a composer, Dr Howard's compositions include an opera, a ballet, and numerous orchestral, choral and solo compositions. As an arranger, he has written completions for unfinished or unrealized works of Bach, Mozart, Liszt, Tchaikovsky, Scriabin and Shostakovich. He has also edited several volumes of Liszt Society Publications for Hardie Press and Editio Musica Budapest. With Michael Short, he has published *F. Liszt: a List of his Musical Works* (Rugginiti, 2002); a full thematic catalogue and a book on Liszt's music are in progress.

Leslie Howard frequently serves on juries of international competitions. He has also produced an Urtext edition of Liszt's B minor Sonata for Edition Peters and a new reconstruction and orchestration of Paganini's fifth violin concerto for the collected Paganini Edition.

LISZT *Les premières transcriptions beethovéniennes*

UNE BRÈVE EXPLICATION suffira à dissiper toute inquiétude chez l'auditeur persévérant, qui pourrait craindre que les présents enregistrements fassent double emploi avec le canon complet des neuf Symphonies de Beethoven (telles qu'elles furent transcrites par Liszt et publiées par Breitkopf en 1865) enregistré dans le volume 22 de cette série, et dont il est déjà familier. Ces transcriptions anciennes furent en effet effectuées plus de vingt ans avant leurs révisions, à une époque où Liszt était surtout un interprète-prosélyte des œuvres; son approche globale, quoique toujours fidèle à Beethoven, exigeait originellement encore plus de l'interprète. Ses visions antérieures s'avèrent donc plus dramatiques et apportent quantité de solutions différentes aux problèmes de transcription fidèle des grands chefs-d'œuvre. Comme toujours chez Liszt, la comparaison des versions est fascinante et révélatrice, tant pour notre connaissance de Liszt et de son art, que pour ses multiples regards sur Beethoven.

Symphonies de L. van Beethoven. Partition de piano dédiée à Monsieur Ingres ... par F. Liszt: tel fut le titre proposé pour la première série de transcriptions, publiée par Richault. Le dédicataire de cette première série, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), intéresse particulièrement les lisztien en raison du célèbre portrait de Liszt qu'il réalisa à Rome, en 1839, juste au moment où le compositeur se lança dans la série des transcriptions beethovéniennes. Liszt écrivit à Berlioz comment il rencontra Ingres et joua de la musique de chambre avec lui – Ingres était apparemment un excellent violoniste. (La seconde série de transcriptions fut dédiée à Hans von Bülow.) La préface, qui fut reprise pratiquement inchangée pour la série ultérieure, énonce clairement et humblement les intentions de Liszt:

Le nom de Beethoven est un nom consacré dans l'art. Ses Symphonies sont universellement reconnues

aujourd'hui comme des chefs d'œuvres. Elles ne sauraient être trop méditées, trop étudiées par tous ceux qui ont un désir sérieux de savoir ou de produire. Toutes les façons de les répandre et de les populariser ont en conséquence leur degré d'utilité, et les arrangements pour Piano, faits en assez grand nombre jusqu'ici de ces symphonies, ne sont pas dépourvus d'un certain avantage, bien que considérés intrinsèquement ils soient pour la plupart de médiocre valeur. La plus mauvaise lithographie, la traduction la plus incorrecte donne encore une idée vague du génie des Michel-Ange et des Shakespeare. Dans la plus incomplète réduction on retrouve de loin en loin les traces demi-effacées de l'inspiration des maîtres. Mais l'extension acquise par le Piano en ces derniers temps, par suite des progrès de l'exécution et des perfectionnements apportés dans le mécanisme, permettent de faire plus et mieux que ce qui a été fait jusqu'à cette heure. Par le développement indéfini de sa puissance harmonique, le Piano tend de plus en plus à s'assimiler toutes les compositions orchestrales. Dans l'espace de ses sept octaves, il peut produire, à peu d'exceptions près, tous les traits, toutes les combinaisons, toutes les figures de la composition la plus savante, et ne laisse à l'orchestre d'autre supériorités (immenses il est vrai) que celles de la diversité des timbres et des effets de masse.

Tel a été mon but dans le travail que je publie aujourd'hui. J'eusse estimé, je l'avoue, comme un assez inutile emploi de mes heures la publication d'une vingtième variante des Symphonies dans la manière usitée jusqu'ici, mais je les regarderai comme bien remplies si j'ai réussi à transporter sur le Piano, non seulement les grandes lignes de la Composition de Beethoven, mais encore cette

multitude de détails et d'accessoires qui concourent si puissamment à la perfection de l'ensemble. Je serai satisfait si j'ai accompli la tâche du graveur intelligent, du traducteur consciencieux qui saisissent l'esprit d'une œuvre avec la lettre, et contribuent ainsi à propager la connaissance des maîtres et les sentiment du beau.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Liszt applique à ces transcriptions (et à plusieurs autres transcriptions littérales de musique orchestrale) l'expression générale «partition de piano». L'usage qu'il fait de cette tournure est bien plus restreint que son emploi de termes comme «transcription», «fantaisie» ou «paraphrase» et, pour reprendre ses propos, «Je souhaite indiquer mon intention de combiner l'esprit de l'interprète aux effets de l'orchestre, et de faire ressentir les différentes sonorités et nuances à l'intérieur même des possibilités limitées du piano». Le plus important réside dans son désir de ne pas modifier ou développer les originaux dans leur reproduction mesure pour mesure, mais d'exploiter la manière dont le piano pourrait véhiculer au maximum les textures orchestrales.

Liszt inaugura son projet par des transcriptions des Cinquième et Sixième symphonies. Puis, il exprima son intention de se limiter à quatre œuvres – les Symphonies n° 3, 5, 6 et 7 –, les mieux adaptées à la transcription, celles présentant le plus grand profit immédiat pour le potentiel étudiant des œuvres de Beethoven. (N'oublions pas que les partitions des symphonies de Beethoven n'étaient en aucun cas aisément accessibles à l'étudiant en musique moyen de 1839.) Finalement, il n'acheva que trois des œuvres – les n° 5, 6 et 7 – mais fit ultérieurement une transcription limitée au mouvement lent de l'*Eroica*.

(Les auditeurs qui connaissent déjà le volume 22 de cette série sont priés d'ignorer la nécessaire répétition de

certaines informations relatives à l'historique des œuvres. Comme dans le volume 22, la tentation à laquelle si peu résistèrent – «améliorer» les transcriptions de Liszt – a été scrupuleusement évitée, à cette même réserve près: les lapsus (très rares) ont été tacitement corrigés; de même, les indications de Beethoven ont été restaurées quand les éditions des partitions disponibles à l'époque de Liszt contiennent des erreurs révélées par les recherches plus récentes. Mais aucune retranscription d'aucune sorte n'a été entreprise.)

L. van Beethoven 5^{me} Symphonie par François Liszt

La Cinquième de Beethoven. Il nous semble étonnant que la plus connue de toutes les symphonies ait pu, en un temps, requérir quelque secours pour être disséminée, mais toute étude du niveau général de l'interprétation et du répertoire orchestraux dans la première moitié du XIX^e siècle atteste que seules quelques très rares cités étaient assez privilégiées pour avoir entendu de telles œuvres avec un quelconque degré d'exactitude et d'autorité. L'on frémit rien qu'à imaginer quel type d'interprétation cette œuvre a pu recevoir à peu près partout, à l'époque où Liszt commença sa transcription, en cette année 1839 où les orchestres de Rome n'étaient pas vraiment (et ne furent pas avant longtemps, d'ailleurs) des modèles d'ensembles symphoniques. (La plaisanterie rebattue d'un Puccini concevant le motif d'ouverture de *La Bobème* en entendant un orchestre italien répéter le début de la Cinquième de Beethoven contient vraisemblablement l'habituelle part de vérité.)

La Symphonie n° 5 de Beethoven fut probablement commencée juste après l'*Eroica*, mais, reportée pendant la composition de la Quatrième symphonie, elle fut finalement achevée au début de 1808 et publiée avec une dédicace au prince Lobkowitz et au comte Razumovsky. Liszt débuta certainement sa transcription vers la fin de

l'année 1835 et la termina au milieu de l'année 1837. Elle fut prête à être publiée en 1839, en même temps que la Sixième, et parut en 1840. Quoiconque écoute cette œuvre avec des oreilles du XIX^e siècle – la traque auditive des modernismes était autrefois une caractéristique si stérile de l'éducation musicologique en Occident! – notera que Liszt omet les trompettes et les tambours davantage pour des questions de renforcement que de valeur harmonique intrinsèque de leurs tons. Il est admis depuis longtemps que nombre des dissonances de la musique des environs de 1800 sont dues à l'impossibilité soit d'abandonner les trompettes et les tambours dans un passage où ils ne sont pas toujours consonants, soit de les adapter pour qu'ils soient plus flexibles dans leur diapason. Mais ceux qui déplorent l'absence de l'ut de la trompette dans les mesures 197 et 201 doivent songer à la fausseté harmonique que l'on obtiendrait si l'on devait jouer le groupe si bémol-do-ré avec la main gauche. Et il en va de même pour le long ut répété du tambour, à la fin du scherzo, que Liszt abandonne quatre mesures avant l'allegro, car l'oreille agit forcément ainsi quand le reste de l'orchestre joue une septième de dominante sur sol. (Liszt fait très clairement la différence avec le passage ultérieur, à la réminiscence du scherzo durant le finale, là où l'importune pédale de tonique est doublée par les violoncelles et les contrebasses.)

La transcription du premier mouvement est légèrement plus désordonnée que la version postérieure, en ce qu'elle tente de ne pas omettre certains des accords répétés de Beethoven (par exemple, à la main gauche, à partir de la mesure 37) et comporte, globalement, plus de notes. La coda, notamment, présente un accord de contrebasse supplémentaire, et la fin est à l'octave inférieure. Comme dans la version plus tardive, la principale caractéristique du morceau – excepté la nécessité de trouver une variété de couleurs suffisante

pour les répétitions tenaces du rythme à quatre notes – est la quantité de sauts d'un bout à l'autre du clavier, qu'il faut constamment exécuter sans endommager la fluidité.

Liszt inaugure le mouvement lent avec des croisements de mains, en partie parce que la main gauche est mieux à même de véhiculer la mélodie de violoncelle et en partie, aussi, pour empêcher que la profondeur de la simplicité musicale ne soit perdue à cause d'une facilité technique. Des multiples inspirations mémorables que Liszt eut en tentant de préserver autant de détails que possible, le passage en la bémol mineur (à la mesure 166) est particulièrement remarquable: afin de conserver le thème à deux voix, la figuration du premier violon doit être exécutée en alternant constamment le pouce et l'index de la main droite, d'une manière dont la tranquillité masque la précarité. (L'auteur remercie son amie Lucy Hayward pour lui avoir signalé que ce passage dérivait – chose évidente après coup! – de *La Folia* – apparemment la seule référence beethovénienne à ce thème fort utilisé.)

Le scherzo est transcrit proprement et clairement, avec quelques doigtés intelligents pour venir à bout des accords joués par les vents, au-dessus de la mélodie, à l'approche du trio, dominé par des octaves inamicales. La première version de la transcription préserve une tradition ancienne, consistant à imprimer deux mesures supplémentaires (originellement pour les seuls violoncelles et contrebasses) pour indiquer une reprise de l'ensemble du mouvement à cet endroit (une pratique déjà adoptée par Beethoven dans la Symphonie n° 4 puis, à nouveau, dans les n° 6 et 7). Pierre Boulez est l'un des rares chefs d'orchestre à s'être permis cette reprise, qui semble bien valoir, entre ses mains, la lecture controversée. Avec un clin d'œil à ce maestro, et la conviction que quelque véritable raison textuelle la justifie, cette reprise est observée dans la présente interprétation. L'imitation du pizzicato, dans ce qui devient la seconde reprise du scherzo, est

merveilleusement écrite, tandis que les mystérieux tambours, à la transition du finale, sont aidés en étant joués dans le registre grave du piano. Dans la première version, Liszt permet un redoublement à l'octave facultatif de la mélodie du premier violon, à la fin du passage.

Le finale présente moult opportunités de moments virtuoses, qui se départissent quelque peu du texte de Beethoven mais compensent assurément la maigreur innée du piano face à l'orchestre complet – dans lequel Beethoven inclut désormais, pour la première fois, des trombones et un piccolo. Au début, Liszt propose une amplification de la partie de la main gauche pour rendre compte de ce poids accru. La présente interprétation rejette cependant cette possibilité de lecture à partir de la mesure 58, là où les triplets d'octaves s'éloignent un peu trop à notre goût de la ligne mélodique de Beethoven. Mais nous satisfaisons avec plaisir à la revendication lisztienne de la reprise de l'exposition de Beethoven, de même qu'à son inventif texte principal, qui remplace les trémolos beethoveniens, à partir de la mesure 290, par des octaves *con strepito*. Il est également facile de s'accommoder du renforcement lisztien, à l'octave inférieure, de la partie de piccolo, à la coda – même s'il est moins aisé d'exécuter le trille du piccolo et la partie de premier violon avec une seule main. La rhétorique pianistique de Liszt est en harmonie avec la rhétorique orchestrale de Beethoven dans la péroration. Les principales différences avec la transcription ultérieure apparaissent surtout dans les lourds passages de tutti, le texte original de Liszt, qui englobe le clavier tout entier, étant alors généralement beaucoup plus hardi.

Beethovens Adelaïde für das Pianoforte übertragen von F. Liszt (première version)

A peu près en même temps qu'il préparait la transcription de la Cinquième symphonie pour la gravure, Liszt effectua

sa première tentative de transcription pour piano du lied de Beethoven, *Adelaïde*. (La version définitive est enregistrée dans le volume 15.) Le poème de Matthison, évocation d'un amour inassouvi, pourrait avoir été écrit en pensant à Beethoven lui-même, tant il est étroitement en adéquation avec sa propre vie, avec son pessimisme en matière de cœur: le poète erre seul dans la nature, songeant à son amour inaccessible, et n'est consolé que par la pensée de la future fleur miraculeuse qui, surgie des cendres de son cœur, ornera sa tombe, arborant le nom de sa bien-aimée. Par sa conservation de la générosité d'esprit de la pièce de Beethoven, l'univers sonore de Liszt est riche et complet, la voix absente étant compensée par une amplification de la texture obtenue par de discrets redoublements à l'octave. Liszt ne fournit ici qu'une courte cadence, sans virtuosité, pour unir le larghetto à l'allegro conclusif.

Cadence pour le Concerto op. 37 de Beethoven

Tel est le titre de la publication de la cadence de Liszt, qui parut aussi dans sa splendide édition du concerto complet, arrangé pour deux pianos, où le soliste partage les passages purement orchestraux avec son partenaire «orchestral». (Liszt réalisa des versions similaires des Quatrième et Cinquième concertos, mais n'écrivit pas d'autres cadences.) Cette cadence compte soixante-cinq mesures – comme la cadence composée par Beethoven pour ce mouvement – mais ne possède pas les fioritures étendues de Beethoven. Elle reste de bout en bout dans une mesure à quatre temps et est totalement dépourvue de figuration superficielle. Liszt colle de très près au matériau original mais se permet de le moduler très largement: la bémol mineur, la mineur, si bémol mineur, si mineur et ut mineur sont ainsi parfaitement établis dans les séquences initiales, jusqu'à ce que la musique s'installe en ré bémol majeur. Le second sujet est rappelé

en si majeur et progresse, à la manière d'une tierce, jusqu'aux ré majeur et fa majeur, avant que l'ut mineur soit agréablement rétabli.

(Bien sûr, il ne s'agit pas d'une transcription «ancienne» de Beethoven, stricto sensu. Mais, cette série touchant à sa fin, divers compromis de programme sont nécessaires pour ne rien omettre d'important, pour ne pas laisser un affreux amalgame à un ultime volume. Nous nous excusons pour l'absence de la coda du mouvement. Peut-être certaines manipulations avec les chaînes hi-fi parviendront-elles à donner une idée de cette cadence dans le contexte de l'œuvre de Beethoven, mais enregistrer le concerto complet pour cette cadence est un luxe au-delà des attributions du présent projet. Le fait que le morceau suivant soit en ut mineur permettra un certain rétablissement sonore, sans aucune insinuation d'un lien subliminal entre l'*Eroica* et le Troisième concerto.)

Marche funèbre de la Sinfonie héroïque de L. van Beethoven. Partition de piano par F. Liszt

Beethoven composa sa *Sinfonie Eroica* (n° 3 en mi bémol majeur, op. 55) en 1803 et, après avoir renoncé à faire de Bonaparte son dédicataire, la dédia au prince von Lobkowitz. Liszt transcrivit seulement le second mouvement en 1841, qui parut à Vienne l'année suivante. dans un volume dédicatoire destiné à rassembler des fonds pour le monument de Beethoven, à Bonn. Nous savons que Liszt fut l'un des plus importants donateurs pour les frais de sculpture du monument – et pour les cérémonies qui entourèrent son dévoilement final.) La pièce fut publiée séparément (sans dédicace) en 1843, avec le titre susmentionné, mais les termes «Partition de piano» ont cédé la place au mot «transcrite» à l'intérieur du volume et sur la première page de musique. (Ce volume fut admirablement réimprimé à Budapest, en 1991; la pièce de Liszt figure en premier, suivie du *Prelude*, op. 45 de

Chopin, du *Nocturne*, op. 647 de Czerny, des *Impromptus fugitifs*, op. 39 de Döhler, du *Wiegenlied* (extrait de l'op. 13) de Henselt, de l'*Echo!* – *Scherzo* de Kalkbrenner, des *Variations sérieuses*, op. 54 de Mendelssohn, des *Deux Études*, op. 98 de Moscheles, de la *Fantaisie*, op. 54 de Taubert et de *Romance sans paroles*, op. 41/3 de Thalberg, le tout agrémenté de pages de titre multicolores et d'illustrations.) Les nombreuses petites différences entre la transcription du mouvement et sa révision, dans la transcription ultérieure de toute la symphonie, concernent souvent les exigences habituelles de Liszt, datant de l'époque où il était interprète, quant à des étirements beaucoup plus grands, surtout pour la main gauche – d'où une première version un peu plus sonore, en raison de l'écriture en accords plus dense, étant donné surtout que la basse est souvent à l'octave inférieure par rapport à la version ultérieure.

Symphonie pastorale (première version)

Liszt remporta d'emblée un grand succès avec la Sixième symphonie – probablement la première des symphonies de Beethoven qu'il se mit à transcrire – et il donna au moins les trois derniers mouvements de nombreuses fois en concert. Beethoven acheva cette œuvre à peu près en même temps que la symphonie précédente, en 1808. Les détails historiques – et la page de titre – de la transcription de Liszt sont plus ou moins identiques à ceux de la Cinquième symphonie. Le plus grand problème auquel l'interprète de cette transcription est confronté réside dans la préservation de la paix apparente, alors que les mains sont soumises à des contorsions, impliquant souvent d'atteindre tranquillement des onzièmes. Mais, ceci dit, la Sixième demeure peut-être, d'un point de vue pianistique, la plus agréable de toutes les transcriptions symphoniques de Liszt.

Dans l'«Eveil de sentiments de joie en arrivant à la campagne» (dans la première version, Liszt ne mentionne

que les titres français), l'on se délecte au plaisir de trouver les textures de Beethoven si fidèlement reformulées, dans une écriture des plus reconnaissantes. Et pas un gazouillis, pas un chant d'oiseau ne manque dans la «Scène au bord du ruisseau» – jusqu'à certains étirements dangereux à la main gauche, simultanément à des trilles et à des mélodies à la main droite. Et seule l'expression «athlétisme tranquille» peut décrire les exigences de la reprise, avec ses arpegges de clarinette et de violon ajoutés.

Liszt aurait dit à Berlioz qu'il jouait le second groupe de huit mesures du «Joyeux rassemblement des campagnards» un peu plus lentement parce qu'elles représentaient les vieux paysans – par opposition aux jeunes paysans du début. Peu de chefs d'orchestre miseraient leur réputation sur un tel risque d'interprétation, mais y songer en exécutant le morceau semble être une excellente idée. Parmi les grands moments de la transcription, citons le passage merveilleusement insensé, avec l'ostinato de violon rustique, la mélodie de hautbois et le basson ingénu – un véritable défi au clavier –, ainsi que toute la section à $\frac{3}{4}$, qui imite la cornemuse et conduit le contrepoint de la flûte à une prééminence beaucoup plus belle que celle généralement obtenue par l'équilibre orchestral.

«L'orage» est une pièce inspirée, d'écriture virtuose. Beethoven accroît ses exigences orchestrales pour servir les effets spéciaux, ce que Liszt reflète au moyen de procédés pianistiques équivalents; et le soulagement éprouvé lorsque la tempête s'apaise est, dans les deux cas, presque tangible.

À l'identique, le «Chant des bergers. Sentiments joyeux, reconnaissants, après la tempête» trouve Liszt en harmonie avec l'esprit de Beethoven. Le texte présente un sérieux problème à la mesure 225, là où Liszt a, par erreur, mal transcrit l'harmonie (la faute est reportée telle quelle dans les deux éditions ultérieures de l'œuvre): il a

une simple septième de dominante, là où il devrait avoir un fa au lieu d'un mi. (Le fa est rétabli dans la présente lecture.)

Quantité de différences plus ou moins importantes séparent la première et la dernière versions; elles sont bien trop nombreuses pour être détaillées ici, mais deux au moins, sises dans le finale, méritent d'être soulignées: primo, la décision délibérée qui conduisit le Liszt de la version ultime à composer une cadence finale nette et à sacrifier les dernières doubles croches descendantes des contrebasses; secundo, les problèmes soulevés par la transcription de la dernière énonciation complète du thème principal, à partir de la mesure 133, susciteront plusieurs solutions tout à fait différentes, même si celle proposée ici, la première, est la plus proche de la partition de Beethoven.

Adélaïde de Beethoven transcrite pour le piano par F. Liszt. Édition nouvelle et augmentée d'une grande cadence par Mr. F. Liszt

Le titre dit vraiment tout à lui seul: la seconde édition de cette transcription respecte la première, presque inchangée, jusqu'à la fin du *largetto*. S'ensuit alors une grande méditation originale sur le lied de Beethoven, de forme et d'intention identiques à la cadence facultative de la version finale, avec cependant quelques harmonies nettement différentes. L'élaboration de l'*allegro* conclusif est, lui aussi, identique à la première version, excepté vers la fin, où l'on constate une réminiscence supplémentaire du matériau antérieur, avec une référence à la cadence, tandis que la coda est prolongée (plutôt à la manière de la première transcription lisztienne de l'*Ave Maria* de Schubert) par un passage marqué «religioso». Les beautés de ces derniers ajouts peuvent faire pardonner leur nombre considérable par rapport au lied original, mais le fait que Liszt les élimina par la suite est tout aussi compréhensible.

Cinquième mouvement –

Symphonie pastorale (seconde version)

Comme pour les volumes de la présente série consacrés aux transcriptions de Schubert, nous tentons de montrer autant de variantes que possible proposées par Liszt dans les différentes éditions et versions de ses transcriptions beethoveniennes. L'édition Breitkopf de la Symphonie pastorale, qui parut très peu de temps après la première édition de Richault, se contente de restaurer les titres allemands des mouvements de Beethoven et ne comporte qu'une seule altération textuelle sérieuse: une nouvelle version, plus pratique, du passage du finale à partir de la mesure 133. Liszt propose en fait deux variantes: soit un *ossia* qui ne fait que simplifier le texte de Richault, soit un texte principal (enregistré ici) qui délaisse complètement une des lignes de Beethoven pour tenter de se concentrer sur le rendu d'impression du volume inouï du son orchestral original.

Fragment vom Klavierauszug der siebenten Symphonie

(Beethoven, transcrit par Beethoven)

La Symphonie n° 7 de Beethoven fut achevée en 1812 et dédiée au landgrave Moritz von Fries. Ce fragment – tout ce qu'il réussit dans son unique tentative de transcription pour piano solo d'une de ses propres symphonies – fut entrepris au début de l'année 1815, probablement pour répondre au souhait de Diabelli, désireux de publier un tel arrangement, et édité en fac-similé, sous le titre actuel, par Willy Hess dans son supplément à l'édition Breitkopf des œuvres complètes de Beethoven. L'intérêt intrinsèque de ce fragment, mais aussi le fait qu'il ne soit pas enregistré par ailleurs et qu'il constitue un testament de l'approbation beethovenienne de tels arrangements motivent sa présence ici. De plus, le juxtaposer à la première transcription lisztienne du même matériau convainc l'auditeur et du génie particulier de Liszt en ce

domaine, et de sa fidélité supérieure à Beethoven dans le texte même. La fascinante tentative de Beethoven s'arrête vers la fin du poco sostenuto. (Diabelli poursuivit lui-même cette tâche et effectua la première transcription de la symphonie complète publiée pour piano solo; elle fut éditée en Angleterre en 1816 – en tant qu'op. 98 de Beethoven! Czerny réalisa également une transcription pour piano reconnue, mais dans une version à quatre mains.)

7^{me} Symphonie en La majeur de L. van Beethoven, œuv. 92. Partition [de] piano, dédiée à Mr. Ingres ... par François Liszt

Liszt accomplit cette première transcription de la Septième symphonie en 1838, et Richault la publia en 1843. Si la seconde version de cette transcription reste l'une des plus difficiles de Liszt, la première version est encore plus perfide, Liszt ne pouvant supporter d'omettre le moindre détail précieux de la partition.

L'introduction puissante trouve le moyen d'émerger dans toute son envergure, même si quantité d'éléments doivent être transposés à l'octave supérieure, ou inférieure, pour que toutes les lignes tiennent dans les limites de notre main de mortel. L'esprit de la danse imprègne le vivace de Beethoven, mais cette danse devient complètement virtuose dans l'arrangement de Liszt, où le pas prédominant est le saut – à tel point que l'on semble souvent jouer dans trois registres du piano à la fois, surtout dans la coda. Les myriades de différences avec la version ultérieure sont illustrées par la témérité splendide de l'écriture au moment de la reprise.

À l'instar de tant de mouvements lents, la version lisztienne de l'allegretto est un chef-d'œuvre de l'art du transcripateur. Dans chaque variante de la mélodie, après la jonction du contre-chant, au moins deux éléments disparates doivent être exécutés par la main droite, tandis

que tout le reste doit trouver le moyen d'être atteint par la main gauche. Et, malgré quelques transpositions à l'octave, Liszt réussit merveilleusement à faire que tout fonctionne, même dans le perfide fugato. La première version de la coda, qui essaie le plus intensément d'inclure toutes les notes des cordes en pizzicato, offre un bon point de comparaison avec la version ultérieure, tout à fait différente.

Que l'on tente ou non les passages *ossia*, le scherzo demeure une prodigieuse pièce de pyrotechnie – comme pour l'orchestre, d'ailleurs. Ces alternatives surviennent à chaque fois qu'une mesure de l'original de Beethoven comporte un trille. Liszt achève le trille par un *Nachschlag* arpégé, qui fait passer la ligne à l'octave supérieure pour chaque mesure de réponse. Les couleurs qui en résultent valent cet effort, bien que les neuf trilles consécutifs, à la fin du scherzo, soient à déconseiller aux timorés. La répétition des mesures 148 à 25 est respectée par Liszt, sinon par de nombreux chefs d'orchestre contemporains. L'une des plus importantes altérations entre les deux versions de la transcription de Liszt concerne le trio, qui est donné avec force panache dans la première version, puis appréhendé avec une attitude beaucoup plus simple dans la seconde, les redoublements à l'octave de Beethoven étant même délaissés jusqu'au *fortissimo*, peu avant le *da capo*. Liszt propose alors deux solutions pour la main gauche et, comme le passage est immédiatement répété, les deux peuvent être exécutées successivement. Dans la seconde version, il indique simplement une répétition du scherzo et du trio (par conséquent, probablement sans reprises), ce qui est respecté dans le volume 22 et résulte de la toute première source beethovenienne.

Manifestement, la reprise du scherzo et du trio telle qu'elle apparaît dans les éditions ultérieures de la grande partition entendit répondre à une décision (certainement de Beethoven) de réduire la dynamique pendant une

grande partie du scherzo. Dans sa première transcription, Liszt ne mentionne absolument aucune reprise et s'engage directement dans la version de la coda du scherzo. La présente interprétation, soucieuse d'accroître le niveau de dynamique différent, donne la reprise complète de Beethoven, avec le texte principal de Liszt, plutôt que ses *ossia* trilles.

Comme le premier mouvement, le finale requiert une grande endurance mais parvient à rendre correctement l'atmosphère turbulente. Les rares propositions d'alternatives plus simples offrent un sursis si mince face à l'ordre général des choses qu'il vaut mieux les ignorer, comme ici. Fait curieux, dans la première édition de la transcription de Liszt, l'éditeur, au moment d'imprimer le thème principal à la reprise, alla au-delà de la reprise des seize mesures et ajouta les seize mesures suivantes, comme au début. Il s'agit clairement d'une erreur, sans rapport avec Beethoven ou Liszt. En quelques endroits, Liszt spécifie «*ossia più difficile*», désignant des passages qui ne figurent pas dans la seconde version mais sont adoptés dans la présente exécution.

Fantasie über Motive aus Beethovens Die Ruinen

von Athen für Klavier von F. Liszt (première version)

Ce titre apparaît dans la seule édition de l'œuvre, dans l'excellent *Neue Liszt-Ausgabe*, mais, comme l'explique cette édition, le manuscrit ne comporte ni numéro de page, ni titre, ni date, ni signature. La première moitié de l'œuvre est grosso modo identique au début de la Fantaisie, ultérieure et beaucoup plus longue, publiée sous le présent titre, en 1865 (voir volume 18, «Liszt au théâtre»), le reste n'étant en réalité qu'une même variation en triplets grandioses. Le «Motive» du titre est un peu trompeur, car cette version se concentre sur un seul morceau de la musique de scène originale de Beethoven (*Marsch und Chor*, op. 113/6).

Marche au Supplice de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste) de Hector Berlioz transcrite pour le Piano par François Liszt (dernière version)

En guise d'addendum, nous incorporons à ce volume l'édition finale du quatrième mouvement de la *Symphonie fantastique*, avec son introduction, la seconde édition de l'*Idee fixe*. L'introduction – un véritable nocturne original de Liszt – repose sur le thème qui imprègne toute la symphonie de Berlioz, ainsi que sa suite, *Lélio*. Elle fut publiée pour la première fois en 1846 (certaines sources suggèrent cependant qu'il a pu exister une version antérieure, indétectée, à partir de 1833), mais sa forme finale est de construction et de structure beaucoup plus simples (voir volume 5, «Transcriptions de Berlioz, Chopin et Saint-Saëns»). Bizarrement, Liszt change la tonalité de la première version publiée, passant du la majeur au si majeur – aucune des deux n'étant un choix évident pour introduire une marche en sol mineur. L'historique de la «Marche au supplice» est lui-même plutôt complexe: Liszt transcrivit toute la symphonie en 1833, et ce travail, publié l'année suivante, fut regravé avec des corrections très

mineures en 1836; deux autres éditions (inchangées) parurent encore du vivant de Liszt. Dans le même temps, le quatrième mouvement fut édité séparément et republié à deux reprises avant que la présente révision fût menée à bien – le manuscrit, conservé à la bibliothèque du Congrès (avec, curieusement, le titre inexact de «Marche du supplice», comme dans certaines éditions anciennes du mouvement), ne contient que les passages altérés, avec des notes destinées au graveur faisant référence à la première version. Les remplacements sont surtout réalisés dans un souci de clarté, et quelques grands étirements sont supprimés; l'effet d'ensemble des changements est tout à fait comparable à celui qui existe entre les différentes versions des symphonies de Beethoven. (Voir le volume 10 pour l'ensemble de la *Symphonie fantastique*.) Pour une raison ou pour une autre, cette version a déperî faute d'être jouée, et ce bien que le mouvement lui-même eût souvent servi de bis – une tradition qui commença avec Liszt.

LESLIE HOWARD © 1997

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Die frühen Beethoven-Transkriptionen*

DEM GEDULDIGEN ZUHÖRER, der bereits mit dem kompletten Kanon der neun Beethoven-Sinfonien (wie sie von Liszt transkribiert und 1865 vom Breitkopf-Verlag herausgegeben wurden) aus Band 22 dieser Serie vertraut ist, sei eine kurze Entwarnung gegeben: Es handelt sich bei dieser Aufnahme nicht um eine Wiederholung jenes Materials. Diese frühen Transkriptionen wurden mehr als zwanzig Jahre vor ihrer Überarbeitung geschrieben, zu einem Zeitpunkt, als Liszt hauptsächlich als konzertierender Interpret und Missionar im Namen dieser Werke wirkte. Zudem waren seine Ansprüche an den Interpreten ursprünglich – in ewiger Treue zu Beethoven – noch um einiges höher. Demzufolge erscheinen seine frühen Ideen wesentlich dramatischer und bieten viele verschiedene Lösungen für die Probleme, die eine detailgetreue Transkription großartiger Meisterwerke mit sich bringt. Der Vergleich der diversen Versionen ist, wie immer bei Liszt, faszinierend und informativ sowohl hinsichtlich des Lebens und der Kunst von Liszt als auch der Person Beethovens selbst.

Symphonies de L. van Beethoven, Partition de piano dédiée à Monsieur Ingres ... par F. Liszt ist der allgemeine Titel der ersten Transkriptionsserie, die von Liszt herausgegeben wurde. Die Person des Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), dem diese erste Serie gewidmet wurde, ist aufgrund des Liszt-Portraits, das er im Jahre 1839 in Rom malte, von besonderem Interesse für Liszt-Freunde, denn genau zu jenem Zeitpunkt hatte Liszt mit der Arbeit an den Beethoven-Transkriptionen begonnen. Liszt berichtete Berlioz in einem Brief über seine Begegnung mit Ingres und ihr gemeinsames Musizieren – Ingres war offenbar ein hervorragender Geigenspieler. (Die zweite Transkriptionsserie wurde übrigens Hans von Bülow gewidmet.) Das Vorwort, das für

die spätere Serie so gut wie unverändert übernommen wurde, verdeutlicht Liszts Intentionen:

Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst. Seine Symphonien werden heutzutage allgemein als Meisterwerke anerkannt; wer irgend den ernststen Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonien nie genug durchdenken und studieren. Deshalb hat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisses Verdienst, und den bisherigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnismässiger Nutzen durchaus nicht abzuspochen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Wert erscheinen. Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Übersetzung gibt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michelangelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halb verwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters. Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, mehr und Besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermeßliche Entwicklung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr alle Orchesterkompositionen anzueignen. In dem Umfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Kombinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und läßt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die

massenhaften Effekte – Vorzüge freilich, die ungeheuer sind.

In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, daß ich es für eine ziemlich unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müßte, wenn ich weiter nichts getan hätte, als die vielen bisherigen Ausgaben der Symphonien mir einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht bloß die großen Umrisse der Beethovenschen Komposition, sondern auch alle jenen Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer geglückt hat, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der großen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.

(Der deutsche Text unterscheidet sich in vielen Einzelheiten vom französischen und stammt möglicherweise nicht von Liszt selbst, obwohl in der Ausgabe von 1865 kein Übersetzer genannt ist.)

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, verwandte Liszt für diese Transkriptionen (und viele andere detailgetreue Orchestermusik-Transkriptionen) die allgemeine Bezeichnung *partition de piano* ('Klavierpartitur'). Von diesem Begriff machte er jedoch wesentlich sparsamer Gebrauch als von solchen Titeln wie 'Transkription', 'Fantasie' oder 'Paraphrase', und kommentierte dies wie folgt: 'Ich möchte meine Absicht zu erkennen geben, den Esprit des Interpreten mit der Orchesterwirkung zu verbinden und die unterschiedlichen Klänge und Nuancen innerhalb der begrenzten Möglichkeiten des Klaviers zum Ausdruck zu bringen'. Es war jedoch bei diesen Werken ganz entschieden nicht seine Absicht, die Originale in ihren

Takt-für-Takt-Reproduktionen zu variieren oder näher auszuführen, sondern die Möglichkeiten einer pianistischen Umsetzung der Orchesterstrukturen voll auszuschöpfen.

Liszt begann seine geplante Transkriptionsreihe mit der Fünften und Sechsten Sinfonie. Später verkündete er, daß er sich auf nur vier Werke beschränken wolle, nämlich die Sinfonien 3, 5, 6 und 7, da sich diese am besten für eine Transkription eigneten und von unmittelbarem und größtem Nutzen für den zukünftigen Studenten von Beethovens Werken wären. (Man muß bedenken, daß die Partituren der Beethoven-Sinfonien dem gewöhnlichen Musikstudenten um 1839 keineswegs leicht zugänglich waren.) Letztlich vollendete er jedoch nur drei Werke – die Nr. 5, 6 und 7 –, doch nahm später eine Transkription des langsamen Satzes aus der *Eroica* vor.

(Die Zuhörer, denen Band 22 dieser Reihe schon bekannt ist, werden um Nachsicht für die notwendige Wiederholung einiger Hintergrundinformationen zu diesen Werken gebeten. Wie auch in Band 22 wurde der Versuchung, Liszts Transkriptionen zu 'verbessern', der viele andere unterlagen, auch hier eisern widerstanden, jedoch mit einer einzigen Einschränkung (derselben wie in Band 22): Kleine Schreibfehler (ein seltenes Vorkommen) wurden unauffällig korrigiert, und falls die von Liszt verwendeten Editionen der Beethoven-Partituren Fehler enthielten, die jedoch erst durch jüngste musikwissenschaftliche Untersuchungen aufgedeckt wurden, so wurden Beethovens Versionen restauriert. Von jeglichen Neu-Transkriptionen wurde jedoch Abstand genommen.)

L. van Beethoven 5^{me} Symphonie par François Liszt

Beethovens Fünfte! Es erscheint uns heute nahezu unglücklich, daß es einmal eine Zeit gegeben haben soll, in der die 'Königin der Sinfonien' fremde Hilfe benötigte, um ihr Herrschaftsgebiet auszudehnen. Alle Studien der allgemeinen Bedingungen für Orchesteraufführungen und

-repertoires der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegen jedoch, daß sich nur einige wenige privilegierte Städte eine halbwegs exakte und maßgebende Aufführung eines solchen Werkes leisten konnten. Man mag sich gar nicht vorstellen, wie dieses Werk zur Zeit, als Liszt mit seinen Transkriptionen begann, fast überall in Europa aufgeführt wurde. Dazu kommt noch, daß die römischen Orchester um 1839 (und in den nachfolgenden Jahren) nicht gerade mustergültige Sinfonieensembles waren. (Die alte Anekdote, daß Puccini das Anfangsmotiv von La Bohème in den Sinn kam, als er zufällig ein italienisches Orchester bei der Probe des Anfangs von Beethovens Fünfter hörte, enthält wahrscheinlich doch ein Fünkchen Wahrheit.)

Beethovens Sinfonie Nr. 5 wurde wahrscheinlich unmittelbar nach der *Eroica* in Angriff genommen, doch während der Komposition der Vierten Sinfonie vorläufig zurückgestellt. Anfang 1808 wurde das Werk schließlich vollendet und mit einer Widmung an den Prinzen Lobkowitz und den Grafen Rasumowsky veröffentlicht. Liszt begann mit der Transkription dieses Werkes wahrscheinlich gegen Ende 1835 und beendete sie Mitte 1837. Im Jahre 1839 war sie dann – zusammen mit der Transkription der Sechsten – endgültig für die Veröffentlichung fertiggestellt und erschien 1840 im Druck. Dem geschulten Gehör des modernen Zuhörers des 20. Jahrhunderts wird sicherlich nicht entgehen – das Herausheören moderner Elemente war ein solch unproduktiver Aspekt westlicher Musikerziehung! –, daß Liszt die Trompeten und Trommeln gelegentlich ausläßt, wenn diese als Mittel zur Verstärkung und nicht aufgrund der ihren Klängen immanenten harmonischen Bedeutung eingesetzt worden waren. Eine bereits seit langem bestätigte Tatsache ist, daß so manche Dissonanz in der Musik um 1800 auf die praktische Unmöglichkeit zurückzuführen ist, die Trompeten und Trommeln aus einer

Passage, in der sie nicht immer konsonant sind, entweder zu streichen, oder ihre Tonlage zugunsten von mehr Flexibilität entsprechend anzupassen. Wer das Fehlen des Trompeten-Cs in den Takten 197 und 201 dennoch beklagen sollte, der bedenke besser, welch verzerrtes Bild der Harmonie uns das Spiel einer B-C-Des-Tonballung in der linken Hand vermitteln würde. Gleiches gilt auch für das lange wiederholte C der Trommeln am Scherzoschluß, das Liszt vier Takte vor dem Allegro aufgibt, weil es für das Ohr beim Erklingen des vom restlichen Orchester gespielten Dominantseptakkords auf G ohnehin nicht mehr vernehmbar ist. (Einen deutlichen Unterschied macht Liszt jedoch in der späteren Passage – in Anlehnung an das Scherzo – im Finale, in welcher der eindringliche Tonika-Orgelpunkt durch Celli und Bässe verdoppelt wird.)

Im Vergleich zu ihrer späteren Version wirkt die ursprüngliche Transkription des ersten Satzes aufgrund des Versuches, alle von Beethoven wiederholten Akkorde zu übernehmen, ein wenig geballter (z. B. in der linken Hand ab Takt 37) und weist generell eine größere Notenfülle auf. Dies trifft insbesondere auf die Coda zu, die über einen zusätzlichen Akkord im Baß verfügt und deren Abschluß eine Oktave tiefer liegt als ihr Anfang. Ebenso wie im Falle der späteren Version ist das Hauptmerkmal dieses Stückes – neben der notgedrungenen Suche nach ausreichend Farbnuancen für die beharrlichen Wiederholungen des Viererrhythmus – das ständige Hin- und Herspringen von einem Ende der Tastatur zur anderen, was stets mit entsprechender Geschmeidigkeit auszuführen ist, damit der musikalische Fluß nicht gestört wird.

Liszt beginnt den langsamen Satz mit einer Handkreuzung, zum einen weil sich die linke Hand besser zur Führung der Cello-Melodie eignet, und zum anderen um zu vermeiden, daß die Tiefsinnigkeit der musikalischen Einfachheit durch technische Leichtigkeit verlorengeht.

Aus der Fülle an beeindruckenden Einfällen, mit denen Liszt im Zuge seines Bestrebens, so viele Details wie möglich zu bewahren, aufwartet, sticht die as-Moll-Passage besonders hervor (ab Takt 166): Um das Thema in beiden Stimmen beibehalten zu können, muß sich die Figuration der Linie der ersten Violine als ein ständiger Wechsel zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand gestalten. Die Gefährlichkeit dieses Unternehmers gilt es hierbei durch eine von Ruhe und Gelassenheit bestimmte Haltung zu verschleiern. (Der Autor dankt an dieser Stelle seiner Freundin Lucy Hayward für ihren Hinweis auf die Ableitung – offensichtlich im Rückblick! – dieser Passage von *La Folia* – Beethovens offensichtlich einzige Bezugnahme auf dieses häufig verwendete Thema.)

Das Scherzo ist klar und exakt transkribiert, mit einigen ausgetüftelten Fingersätzen, um die Bläser-Akkorde über der Melodie vor dem Beginn des Trios, das von unfreundlichen Oktaven dominiert wird, meistern zu können. In der ersten Version der Transkription wurde die alte Tradition gewahrt, zwei zusätzliche Takte im Notentext abzudrucken (ursprünglich nur für Celli und Bässe). Diese beiden Takte kennzeichnen eine Reprise des gesamten Satzes bis zu dieser Stelle. (Dieser Praktik bediente sich bereits Beethoven in seiner Sinfonie Nr. 4, sowie erneut in der Nr. 6 und 7.) Pierre Boulez ist einer der wenigen Dirigenten, der sich diese Wiederholung erlaubt, und das Ergebnis seiner Behandlung spricht für diese umstrittene Vortragsweise. Auch in der hier aufgezeichneten Aufführung präsentiert sich diese Wiederholung – mit im Notentext begründetem Vertrauen und als anerkennendes Kopfnicken in Richtung des Maestros. Die Imitation des Pizzicato in der zweiten Reprise des Scherzo ist brillant geschrieben, und die geheimnisvollen Trommeln in der Überleitung zum Finale werden hier durch die tiefsten Töne der Klaviertastatur

wiedergegeben. In der ersten Version stellt Liszt dem Interpreten am Ende der Passage eine Oktaverdopplung in der Melodie der ersten Violine frei.

Im Finale sind viele virtuose Alternativpassagen vorhanden, die zwar etwas von Beethovens Text abweichen, doch ganz entschieden einen Ausgleich für den schwachen Klang des Klaviers angesichts des vollen Orchesters – in das Beethoven nun erstmalig Posaunen und Pikkoloflöten integriert – darstellen. Zu Beginn verstärkt Liszt den Part der linken Hand, um diese Klangverstärkung zu erreichen. Bei der hier zu hörenden Aufnahme wird jedoch ab Takt 58, wo sich die Triolenoktaven unbehaglich weit von Beethovens melodischer Linie entfernen, von dieser alternativen Version Abstand genommen. Liszts Beharren auf Beethovens Expositions-wiederholung wird jedoch bereitwillig respektiert, ebenso wie sein einfallsreicher Haupttext, in dem Beethovens Tremoli ab Takt 290 durch *con strepito*-Oktaven ersetzt werden. Liszts Verstärkung des Pikkoloparts in der Coda auf einer tieferen Oktave ist noch relativ leicht ausführbar, doch weniger leichtes Spiel bereitet einem die einhändige Ausführung des Pikkolotrillers und des Parts der ersten Violine. Im Restümee steht Liszts Klavier-Rhetorik dann schließlich mit Beethovens Orchester-Rhetorik im Einklang. Die größten Unterschiede zur späteren Transkription sind vornehmlich in den Tutti-Passagen zu finden, die in Liszts Originaltext generell wesentlich kühner sind und die gesamte Tastatur miteinbeziehen.

Beethovens Adelaide für das Pianoforte übertragen von F. Liszt (erste Version)

Zur gleichen Zeit, als die Transkription der Fünften Sinfonie für den Notenstecher vorbereitet wurde, versuchte sich Liszt erstmals an einer Klaviertranskription von Beethovens lyrischem Lied *Adelaide*. (Die Endversion ist im Programm von Band 15 zu hören.) Matthiassons

Gedicht von unerfüllter Liebe stimmt so stark mit Beethovens persönlicher Lebenserfahrung und seinem Pessimismus in Angelegenheiten des Herzens überein, daß man meinen könnte, der Dichter habe es mit Beethoven im Sinn geschrieben: Der Poet wandert allein durch die Natur und denkt an seine unerreichbare Liebe. Sein einziger Trost ist der Gedanke an die wunderbare Blütenpracht auf seinem späteren Grabe, die den Namen seiner Geliebten trägt und aus der Asche seines Herzens entstanden ist. Liszt fängt die Flut der Gefühle des Beethoven-Stückes ein, und seine Klangwelt ist folglich voll und reich. Die fehlende Stimme wird hier durch die Erweiterung der Struktur mittels diskreter Oktavverdopplungen ausgeglichen. In dieser ersten Version liefert Liszt nur eine kurze, wenig virtuose Kadenz, die das Larghetto mit dem abschließenden Allegro verbindet.

Kadenz für das Konzert Op. 37 von Beethoven

So lautet der Titel dieser Sonderausgabe von Liszts Kadenz, welche auch Teil der hervorragenden Edition des gesamten, für zwei Klaviere arrangierten Konzertes ist; der Solist teilt sich hier die reinen Orchesterpassagen mit seinem 'Orchester'-Partner. (Liszt verfaßte ähnliche Versionen vom Vierten und Fünften Konzert, schrieb jedoch keine weiteren Kadenzen.) Wie Beethovens eigene Kadenz für diesen Satz erstreckt sich auch die von Liszt über 65 Takte, jedoch ohne Beethovens häufige Fanfaren. Liszts Kadenz bleibt durchweg im Vierertakt und entbehrt jeglicher oberflächlicher Figurierungen. Liszt richtet sich sehr streng nach dem Originalmaterial, gestattet sich jedoch recht weitreichende Modulationen: As-Moll, a-Moll, b-Moll, h-Moll und c-Moll sind alle in der Anfangssequenz vertreten, bis sich die Musik auf Des-Dur einpendelt. Das zweite Thema wird in H-Dur wiederholt und marschiert in Terzschritten durch die Tonarten D-Dur und F-Dur, bevor sich c-Moll letztlich wieder durchsetzt.

(Genau genommen kann man hier natürlich kaum von einer 'frühen' Beethoven-Transkription sprechen, doch da sich diese Serie ihrem Ende neigt, sind diverse Kompromisse in der Programmgestaltung zu machen, damit kein bedeutendes Werk ausgelassen wird, und um zu vermeiden, daß der letzte Band einen furchtbaren Mischmasch an Werken präsentiert. An dieser Stelle scheint auch eine Entschuldigung für die fehlende Fortsetzung bis zur Coda dieses Satzes angebracht. Vielleicht gelingt es Ihnen, durch Heim-Experimente mit Ihrer Stereoanlage, eine Vorstellung von dieser Kadenz im Rahmen von Beethovens Werk zu bekommen. Eine Aufnahme des gesamten Beethoven-Konzertes nur um dieser Kadenz willen wäre jedoch ein Luxus, der über die Grenzen dieses Projektes hinausginge. Ein kleiner entschuldigender Ohrenschmaus ist jedoch die c-Moll Tonart des nächsten Stückes; jegliche Anspielung auf unterbewußte Verbindungen zwischen der Eroica und dem Dritten Konzert ist jedoch unbeabsichtigt.)

Marche funèbre de la Sinfonie héroïque de L. van Beethoven. Partition de Piano par F. Liszt

Beethoven komponierte seine *Sinfonie Eroica* (Nr. 3 in Es-Dur, Op. 55) im Jahre 1803 und widmete sie nach einigem Überlegen nicht Bonaparte, sondern dem Prinzen von Lobkowitz. Liszt transkribierte im Jahre 1841 jedoch nur den zweiten Satz dieser Sinfonie, der im darauffolgenden Jahr als Teil einer Widmungssammlung erschien, mittels derer Gelder für die Errichtung eines Beethoven-Denkmal in Bonn aufgebracht werden sollten. (Liszt war, wie bekannt, einer der Hauptträger der Kosten für die Anfertigung des Denkmal, was auch für die Ausrichtung der Einweihungsfeiern.) 1843 wurde seine Transkription dann jedoch einzeln (ohne Widmung) unter dem obengenannten Titel veröffentlicht. In der Sammlung und auf seinem ersten Notenblatt weist das Stück jedoch

die Bezeichnung 'transcribe' anstelle von 'Partition de Piano' auf. (Diese Sammlung erschien 1991 übrigens in einer wunderschönen Neuauflage in Budapest: Liszts Werk macht hierbei den Anfang, gefolgt von Chopins *Prélude*, Op. 45, Czernys *Nocturne*, Op. 647, Döhlers *Impromptus fugitiŕs*, Op. 39, Henselts *Wiegenlied* (aus Op. 13), Kalkbrenners *L'Echo!* – *Scherzo*, Mendelssohns *Variations sérieuses*, Op. 54, Moscheles *Deux Études*, Op. 98, Tauberts *Fantaisie*, Op. 54, sowie Thalbergs *Romance sans paroles*, Op. 41/3. Zudem verfügt diese Sammlung über farbenprächtige Illustrationen und Titelseiten.) Die vielen kleinen Unterschiede zwischen Liszts ursprünglicher Transkription dieses einzelnen Satzes und ihrer späteren Überarbeitung im Zuge der Transkription der gesamten Sinfonie liegen häufig in den musikalischen Ansprüchen begründet, die aus Liszts Tagen als Konzertpianist stammen und nach einer viel größeren Griffweite, insbesondere in der linken Hand, verlangen. Folglich ist die erste Version aufgrund ihrer dichteren Akkordsetzung klangvoller, besonders da die Baßlinie hier oftmals eine Oktave tiefer liegt als in der späteren Version.

Symphonie pastorale (erste Version)

Liszts Transkription der Sechsten Sinfonie war von Anfang an ein Erfolg gewesen. Diese Beethovens Sinfonie war wahrscheinlich die erste, die Liszt transkribierte, und bei so manchem öffentlichen Konzert gab er mindestens die drei letzten Sätze zum besten. Beethoven beendete dieses Werk im Jahre 1808, etwa zur gleichen Zeit wie seine vorherige Sinfonie. Liszts Transkription der Sechsten ist bezüglich ihrer geschichtlichen Details – sowie der Titelseite – mehr oder weniger identisch mit der Transkription der Fünften Sinfonie. Das größte Problem, mit dem sich der Interpret von Liszts Transkription konfrontiert sieht, ist die Wahrung einer von Ruhe und Gelassenheit geprägten Haltung, während seine Hände

akrobatische Übungen, wie zum Beispiel das häufig vorkommende Greifen von Undezimen, zu vollführen haben. Und dennoch ist die Sechste vom pianistischen Gesichtspunkt aus betrachtet vielleicht die angenehmste aller Sinfonietranskriptionen Liszts.

Im 'Erwachen von Glücksgefühlen bei der Ankunft auf dem Lande' (Liszt verwendet in seiner ersten Version nur französische Titel) hat man seine wahre Freude an der detailgetreuen Integration aller Beethoven-Strukturen in eine so zufriedenstellende Partitur. Und in der 'Szene am Bach' fehlt nicht ein einziges Plätschern oder ein einziger Vogelgesang, was gelegentlich in gefährlichen Griffen in der linken Hand resultiert, die zeitlich mit kombinierten Trillern und Melodien in der rechten Hand zusammenfallen. Die einzig treffende Beschreibung für die Anforderungen der Reprise mit ihren zusätzlichen Klarinetten- und Violin-Arpeggios ist wohl 'sanftes Athletentum'.

Liszt erzählte Berlioz angeblich, daß er die zweiten acht Takte von 'Fröhliche Zusammenkunft des Landvolkes' ein wenig langsamer spiele, weil diese das ältere Bauernvolk repräsentierten – als Gegensatz zum jungen Landvolk bei Stückbeginn. Nur wenige Dirigenten würden ihren guten Ruf für eine solch gewagte Vortragsweise aufs Spiel setzen, und dennoch scheint dies eine exzellente Darbietungsidee. Glanzpunkte der Transkription sind unter anderem die herrlich verrückte Passage des Geigen-Ostinatos, die Oboenmelodie, das unschuldige Fagott – eine ziemlich Herausforderung auf dem Klavier – und der gesamte $\frac{2}{4}$ -Teil, in dem der Dudelsack imitiert wird und der Kontrapunkt der Flöte viel besser zum Ausdruck kommt als – für gewöhnlich – in den meisten Orchesterpräsentationen.

'Das Gewitter' ist ein geniales, mit großer Virtuosität geschriebenes Stück. Zum Erzielen besonderer Wirkungen erhöhte Beethoven die Ansprüche an sein Orchester, und Liszt folgt seinem Beispiel, indem er sich entsprechender

pianistischer Kunstgriffe bedient. Die Erleichterung beim Abflauen des Sturms ist jedoch in beiden Versionen fast hautnah zu spüren.

Gleiches gilt auch für 'Schäferlied: Gefühle der Freude und Dankbarkeit nach dem Sturm'. Hier übernimmt Liszt die ursprüngliche Beethovensche Stimmung. Hinsichtlich des Textes weist die Partitur ab Takt 225 jedoch einen Schönheitsfehler auf, denn dort ist Liszt aus Versehen ein harmonischer Transkriptionsfehler unterlaufen (der sich unbemerkt bis zu den beiden späteren Editionen des Werkes fortsetzt): In einem einfachen Dominantseptakkord notierte er anstelle eines Fs ein E. (In der hier zu hörenden Version wurde das F an seinen rechtmäßigen Platz gesetzt.)

Die zwischen der ersten und der letzten Version dieser Transkription bestehenden sowohl kleinen als auch großen Unterschiede sind zu zahlreich, um eine detaillierte Auflistung davon zu geben. Zwei Unterschiede in den Finales sollten an dieser Stelle jedoch herausgegriffen werden: Liszts bewußte Entscheidung, eine klare abschließende Kadenz zu schreiben und die letzten sinkenden Sechzehntelnoten des Basses zu opfern, zeigt sich nur in der Endversion. Als Antwort auf die Schwierigkeiten, welche die Transkription der letzten ganzen Aussage des Hauptthemas ab Takt 133 aufwarf, fanden sich mehrere recht unterschiedliche Lösungen. Die oben erwähnte erste Lösung entspricht der Partitur Beethovens jedoch am ehesten.

Adélaïde de Beethoven transcrit pour le piano par F. Liszt. Édition nouvelle et augmentée d'une grande cadence par Mr. F. Liszt

Der Titel sagt bereits alles: Die zweite Ausgabe dieser Transkription ist bis zum Ende des Larghetto eine fast unveränderte Kopie der ersten. Doch danach folgt eine enorme originelle Meditation über Beethovens Lied, die der wahlweisen Kadenz in der Endversion zwar in Form

und Inhalt ähnelt, jedoch einige erhebliche harmonische Unterschiede aufweist. Das abschließende Allegro gleicht zwar auch der entsprechenden Passage in der ersten Version, doch zum Abschluß hin erfolgt ein Rückgriff auf früheres Material mit Bezug auf die Kadenz. Zudem ist die Coda durch eine Passage mit der Bezeichnung 'religioso' erweitert (ähnlich wie bei Liszts erster Transkription von Schuberts Ave Maria). Die Schönheit dieser letzten Zusätze läßt einen über die Flut an Veränderungen, denen das ursprüngliche Lied unterzogen wurde, hinwegsehen, doch Liszts spätere Beseitigung eben dieser Zusätze ist ebenfalls verständlich.

Fünfter Satz – Symphonie pastorale (zweite Version)

Wie bei den Schuberttranskriptionen in dieser Reihe bemühte man sich auch bei den Beethoventranskriptionen, so viel als möglich von den Varianten zu präsentieren, die Liszt in den unterschiedlichen Editionen und Versionen anbietet. Die Breitkopf-Edition der Pastoralen Sinfonie erschien kurz nach der Erstausgabe des Werkes im Richault-Verlag, und abgesehen davon, daß in ihr alle ursprünglichen, von Beethoven verwendeten deutschen Satztitel wieder zum Einsatz kommen, weist sie nur eine einzige Strukturveränderung auf, nämlich eine neue, praktischere Version der Passage ab Takt 133 des Finales. Liszt bietet genau genommen zwei Möglichkeiten an: eine ossia-Variante, die schlichtweg eine Vereinfachung des Richault-Textes ist, und eine Haupttextversion (hier zu hören), die eine von Beethovens Linien ganz ausläßt, um sich darauf konzentrieren zu können, einen Eindruck des unglaublichen Volumens des originalen Orchesterklangs zu vermitteln.

Fragment vom Klavierauszug der siebenten Symphonie (Beethoven, Transkription von Beethoven)
Beethovens Sinfonie Nr. 7 wurde 1812 vollendet und dem

Landgrafen Moritz von Fries gewidmet. Mit der Arbeit an diesem Fragment – alles, was Beethoven bei seinem einzigen Versuch, eine seiner eigenen Sinfonien für Klavier zu transkribieren, zu meistern vermochte – wurde Anfang 1815 begonnen, wahrscheinlich auf Diabellis Wunsch, ein solches Arrangement zu veröffentlichen. Es erschien im Faksimiledruck mit dem gegenwärtigen Titel von Willy Hess in dessen Ergänzung zu der im Breitkopf-Verlag erschienenen Ausgabe von Beethovens Gesamtwerk. Für die Aufnahme dieses Fragments in das Programm liegen mehrere Gründe vor: sein immanenter Reiz; weil es von ihm noch keinerlei Aufnahme gibt; als Zeugnis für Beethovens Anerkennung solcher Arrangements im allgemeinen; und weil die Gegenüberstellung von Beethovens Fragment und Liszts erster Transkription jenes Materials dem Zuhörer auch Liszts außergewöhnliches Genie in diesem Genre veranschaulicht, sowie seine absolute Loyalität gegenüber Beethoven, die sich im Text selbst widerspiegelt. Beethoven gab seinen Versuch jedoch gegen Ende des Poco sustenuto auf. (Diabelli nahm die Aufgabe selbst in die Hand und vollendete die erste Transkription der gesamten Sinfonie für Soloklavier, die im Jahre 1816 in England – als Beethovens Opus 98! – veröffentlicht wurde. Czerny schrieb ebenfalls eine anerkannte Klaviertranskription, jedoch als Version für vier Hände.)

**7^{me} Symphonie en La majeur de L. van Beethoven,
oeuv. 92. Partition [de] piano, dédiée à Mr. Ingres ...
par François Liszt**

Liszt schrieb die erste Transkription der Siebten Sinfonie im Jahre 1838–1843 von Richault herausgegeben. Die zweite Transkriptionsversion ist und bleibt zwar eine der schwierigsten Liszt-Transkriptionen überhaupt, doch die erste Version war noch um vieles tückischer, denn Liszt bringt es schlichtweg nicht übers Herz, auch nur ein einziges kostbares Detail der Partitur auszulassen.

Die gewaltige Einleitung präsentiert sich in ihrer vollen Größe, wobei viele Elemente eine Oktave höher oder tiefer transponiert werden müssen, damit alle Linien innerhalb der begrenzten Reichweite der menschlichen Hand Unterbringung finden. Die Tanzstimmung, von der Beethovens *Vivace* erfüllt ist, entwickelt sich in Liszts Arrangement zu einem Can-Canartigen Treiben. Sprünge sind hier tonangebend und häufig derart dominant, daß man meinen könnte, man spiele in drei verschiedenen Klavierregistern auf einmal, insbesondere in der Coda. Das Paradebeispiel für die unzähligen Unterschiede zur späteren Version stellt hier die herrlich rücksichtslose Partitur der Reprise dar.

Wie so viele andere langsame Sätze ist Liszts Version des Allegretto ein Meisterwerk der Transkriptionskunst. In jeder Melodievariante tauchen nach dem Einsatz der Gegenmelodie mindestens zwei disparate Elemente auf, die von der rechten Hand zu meistern sind, während alles andere irgendwie von der linken Hand erfaßt werden muß. Und obwohl Liszt gelegentlich auf Oktavtranspositionen zurückgreifen muß, gelingt es ihm doch auf wunderbare Weise, die Maschinerie in Gang zu halten, selbst im tückischen Fugato. Die frühere Version der Coda – die alle Pizzicato-Noten der Streicher zu integrieren versucht – eignet sich besonders gut als erster Vergleichspunkt zur recht unterschiedlichen späteren Version.

Gleich, ob man die ossia-Passagen oder den Originaltext spielt, das Scherzo bleibt in jedem Fall – wie auch in der Orchesterversion – ein wunderbares Feuerwerk. Diese Alternativen werden bei jedem Takt geboten, in den Beethoven in seinem Original einen Triller eingebaut hatte. Liszt spielt den Triller an und läßt ihn mit einem arpeggierten Nachschlag enden, der die Linie bei jedem beantwortenden Takt auf eine höhere Oktave emporhebt. Die sich daraus ergebenden Klangfarben sind der Mühe

wert, obwohl die neun aufeinanderfolgenden Triller am Ende des Scherzos nichts für schwache Nerven sind. Die ab Takt 148 vorgeschriebene Wiederholung bis Takt 25 wird von Liszt respektiert, im Gegensatz zu so manchem zeitgenössischen Dirigenten. Einer der bedeutendsten Unterschiede zwischen den beiden Transkriptionsversionen betrifft das Trio, das in der ersten Version auf grandiose Weise dargeboten wird, doch in der zweiten ein wesentlich schlichteres Auftreten hat und sogar Beethovens Oktaverdopplungen bis zum fortissimo kurz vor dem da capo ausläßt. An dieser Stelle bietet Liszt der linken Hand zwei Versionen, und da eine sofortige Wiederholung dieser Passage erfolgt, können beide Versionen in direkter Aufeinanderfolge gespielt werden. In der zweiten Version gibt Liszt lediglich eine Wiederholungsanweisung für das Scherzo und das Trio (aus diesem Grunde sind wahrscheinlich keine Wiederholungszeichen vorhanden). In dieser Form, die von der frühesten Beethoven-Quelle herrührt, präsentiert sich dieser Satz in Band 22. Die ausgeschriebenen Reprisen des Scherzos und Trios, wie sie in den späteren Ausgaben der großen Partitur zu finden sind, entstanden offenbar im Zuge der Entscheidung (vermutlich der Beethovens), die Dynamik des Scherzos weitestgehend zu verringern. In seiner ersten Transkription macht Liszt keinerlei Angabe bezüglich einer Wiederholung, sondern geht direkt zur Coda-Version des Scherzos über. Diese Aufnahme präsentiert Beethovens gesamte Reprise mit Liszts Haupttext anstelle seiner trillernden Ossias zur stärkeren Hervorhebung der unterschiedlichen dynamischen Stufen.

Das Finale erfordert, ebenso wie der erste Satz, einiges Durchhaltevermögen und vermag zudem genau die passende kräftig-derbe Atmosphäre spürbar werden zu lassen. Die wenigen einfacheren Alternativen bringen angesichts der allgemeinen Ordnung der Dinge nur so wenig Erleichterung, daß man sie, wie im vorliegenden

Fall, am besten ganz ignoriert. Eine Eigentümlichkeit der ersten Edition von Liszts Transkription ist jedoch, daß der Verleger beim Drucken des Hauptthemas in der Reprise nach deren ersten sechzehn Takten die gleichen sechzehn Takte wie am Anfang einfügt. Hierbei handelt es sich ganz eindeutig um einen Irrtum, der nicht mit Beethoven oder Liszt in Verbindung zu bringen ist. Einige Passagen werden von Liszt mit 'ossia più difficile' angegeben, die zwar nicht in der zweiten Version zugegen sind, doch für diese Aufnahme übernommen wurden.

Fantasia über Motive aus Beethovens 'Die Ruinen von Athen' für Klavier von F. Liszt (erste Version)

Dieser Titel wurde der einzigen Ausgabe dieses Werkes verliehen, der exzellenten *Neue Liszt-Ausgabe*. Doch wie diese Edition verdeutlicht, verfügt das Originalmanuskript weder über Seitenzahlen oder Titel noch über Datum oder Unterschrift. Die erste Hälfte entspricht im großen und ganzen dem Beginn der späteren und wesentlich längeren Fantasia, die 1865 unter dem obengenannten Titel veröffentlicht wurde (siehe Band 18, 'Liszt am Theater'). Der Rest des Werkes ist einfach nur eine einzelne Variation in grandiosen Triolen. Der Titel ist aufgrund der Verwendung des Plurals 'Motive' ein wenig irreführend, da sich diese Version eigentlich nur auf eine einzige Nummer aus Beethovens ursprünglicher Bühnenmusik konzentriert (*Marsch und Chor*, Op. 113/6).

Marche au Supplice de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste) de Hector Berlioz transcrite pour le piano par François Liszt (Endversion)

Als Nachtrag zu diesem Band fügen wir die Endversion des vierten Satzes der *Symphonie fantastique* mit ihrer Einleitung, der zweiten Ausgabe der *Idee fixe*, hinzu. Bei dieser Einleitung handelt es sich in Wirklichkeit um eine Nocturne von Liszt, die auf dem Thema aufgebaut ist, das

die gesamte Berlioz-Sinfonie – ebenso wie dessen Fortsetzung *Lélio* – durchzieht, und die erstmals im Jahre 1846 veröffentlicht wurde (obgleich einige andere Quellen behaupten, daß möglicherweise eine frühere, verschollen gegangene Version aus dem Jahre 1833 existierte). Diese Endversion ist jedoch wesentlich einfacher in Form und Struktur (siehe Band 5, 'Berlioz-, Chopin- und Saint-Saëns-Transkriptionen'). Eigenartigerweise änderte Liszt die Tonart der ersten veröffentlichten Version, nämlich A-Dur, in der späteren, hier vorliegenden Version in H-Dur um. Keine der beiden Tonarten ist jedoch die naheiegendste Wahl für die Einleitung eines Marsches in g-Moll. Die Geschichte des 'Gangs zum Schafott' an sich ist jedoch komplizierter: Im Jahre 1833 transkribierte Liszt die gesamte Sinfonie, die im darauffolgenden Jahr veröffentlicht wurde. 1836 erschien jedoch eine Neuauflage mit kleinen Veränderungen, und noch zwei weitere (unveränderte) Editionen wurden zu Liszts Lebzeiten veröffentlicht. Der vierte Satz lag unterdessen von Beginn an als separates Stück vor und erschien in zwei

Neuaufgaben, bevor schließlich die vorliegende Version ausgearbeitet wurde – das Manuskript, das in der Library of Congress aufbewahrt wird (komischerweise mit dem veränderten Titel 'Marche du supplice', mit dem auch einige frühere Editionen des einzelnen Satzes überschrieben waren), umfaßt nur die veränderten Passagen mit Anweisungen (in Bezug auf die erste Version) für den Notenstecher. Die Veränderungen wurden vornehmlich zum Zweck größerer Klarheit vorgenommen, und einige umfassende Passagen wurden aus der Partitur gestrichen. Die Gesamtwirkung der Veränderungen ist ähnlich wie im Falle der verschiedenen Transkriptionsversionen der Beethoven-Sinfonien. (Die vollständige *Symphony fantastique* finden Sie übrigens in Band 10.) Unerklärlicherweise blieb diese Version in ihrer Gesamtheit so gut wie ungespielt, obgleich der einzelne Satz häufig als Zugabe bei Konzerten zum besten gegeben wurde – eine Tradition, die von Liszt selbst begonnen wurde.

LESLIE HOWARD © 1997
Übersetzung MANUELA HÜBNER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 29 February, 1 March and 6–8 May 1996
Recording Engineer & Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editing & Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN
Front Design TERRY SHANNON

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVII

Front illustration: *Landscape after a Thunderstorm* (c1830)
by Joseph Anton Koch (1768–1839)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

The Early Beethoven Transcriptions

COMPACT DISC 1 [69'42]

BEETHOVEN/LISZT **Symphony No 5 in C minor** Op 67 (first version) S463a (1837) [42'35]

- [1] Allegro con brio [8'52] [2] Andante con moto (– Più mosso – Tempo 1) [11'17]
 [3] Scherzo (– Trio – Scherzo – Trio – Scherzo) – [9'58] [4] Allegro – Tempo 1 (Scherzo) – Allegro – Presto [12'26]
 [5] BEETHOVEN/LISZT **Adelaide** Op 46, (first version) S466a (1839) [8'04]
 [6] LISZT **Cadenza** for the first movement of Beethoven's Piano Concerto No 3 in C minor, Op 37, S389a (1879) [2'07]
 [7] BEETHOVEN/LISZT **Marche funèbre** (first version) S463e (1841) (Symphony No 3 in E flat 'Sinfonia Eroica', Op 55) [16'43]

COMPACT DISC 2 [68'09]

BEETHOVEN/LISZT **Symphony No 6 in F major** 'Symphonie Pastorale', Op 68 (first version) S463b (1837) [44'03]

- [1] Exposition des sentimens à l'aspect des campagnes riantes: Allegro ma non troppo [12'12]
 [2] Scène au bord du ruisseau: Andante molto moto [12'37]
 [3] Scherzo (Lustiges Zusammensein der Landleute) Allegro $\frac{3}{4}$ – Allegro $\frac{2}{4}$ – Da capo (tutto) – Tempo 1 – [5'32]
 [4] Grande Tempête: Allegro [3'53] – [5] Sentimens de joie et de reconnaissance après la tempête: Allegretto [9'47]
 [6] BEETHOVEN/LISZT **Adelaide** Op 46 (second version) S466b (1841) [13'53]
 [7] BEETHOVEN/LISZT **Fifth movement from Symphony No 6** [10'05]
 Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm: Allegretto (second version) S463c (c1840)

COMPACT DISC 3 [67'00]

- [1] BEETHOVEN **Symphony No 7 in A major** Op 92 Fragment of the composer's piano transcription (c1815) [3'12]
 BEETHOVEN/LISZT **Symphony No 7 in A major** Op 92 (first version) S463d (1838) [46'46]
 [2] Poco sostenuto – Vivace [16'01] [3] Allegretto [10'02]
 [4] Presto – Assai meno presto (– Da capo tutto) – Presto – Assai meno presto – Presto [10'54]
 [5] Allegro con brio [9'47]
 [6] LISZT **Fantasia über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen** (first version) S388b (c1837) [4'53]
 BERLIOZ/LISZT **Marche au supplice de la Sinfonie fantastique** [11'56]
 (Episode de la vie d'un artiste – Symphonie fantastique, Op 14) (1865)
 [7] Introduction – L'idée fixe (second version), S470a/1 [3'59]
 [8] Marche au supplice (final version), S470a/2 [7'57]

ALL FIRST RECORDINGS

PIANO **LESLIE HOWARD**

LISZT
*The Schubert
Transcriptions*
— I —
LESLIE HOWARD



hyperion

ALTHOUGH the young Liszt was in Vienna in the early 1820s, and although he was met and encouraged by Beethoven, he does not seem to have encountered the other master who was to have the greatest influence upon his musical style. The only Viennese connection between Schubert and Liszt, which also includes Beethoven, is that they were each commissioned by Diabelli to contribute a variation on his ‘cobbler’s patch’ waltz for his grand publication comprising variations from all the available luminaries of the day.

But Liszt the pianist immediately took up Schubert the composer by performing the ‘Wanderer’ Fantasy (which Schubert had deemed unplayable), along with other important keyboard and chamber works. Liszt’s proselytizing zeal for Schubert never diminished, and his transcriptions cover a period of some fifty years. Liszt was also to conduct the first performance of Schubert’s opera *Alfonso und Estrella*; he conducted the ‘Great’ C major Symphony (without the cuts which Schumann had found necessary) and he even attempted to collect material to write a Schubert biography which, alas, he was not to complete. Liszt published instructive editions of Schubert’s sonatas, fantasies, impromptus, *moments musicaux*, dances and music for piano duet, and he produced a very acceptable version of the ‘Wanderer’ Fantasy for piano and orchestra. He made a version for solo voice, chorus and orchestra or piano of *Die Allmacht*, and published orchestral accompaniments to *Die junge Nonne*, *Gretchen am Spinnrade*, *Lied der Mignon* and *Erkönig*. (He announced future publication of orchestral versions of *Der Doppelgänger* and *Abschied*, but only a manuscript for the first of these has been found to date.) And he produced an excellent set of four marches for orchestra or piano duet, all re-workings and re-combinings of various duet pieces by Schubert. But the greatest testimony to Schubert is Liszt’s extensive catalogue of transcriptions for solo piano of songs and of piano duets.

It seems almost unthinkable that such a beloved composer as Schubert should have had some difficulty in establishing a reputation during his life and that his posthumous fame was not guaranteed by the general public for quite some time after his death. For example, in *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Alfred Brendel reports Rachmaninov’s asseveration, amazing if true, that he did not know that Schubert had written piano sonatas. (He did record the great Duo Sonata with Fritz Kreisler, however.) The early nineteenth century viewed the lied as an essentially domestic commodity. Liszt’s transcriptions, more than anything else, got this music into the concert hall, whence it has never departed since. As Dietrich Fischer-Dieskau has written: ‘It was Franz Liszt, with his much scorned transcriptions, who, through piano arrangements alone, assisted greatly in the propagation of German song.’ The Schubert revival of the twentieth century, and especially the view of the song oeuvre as a whole, has also been largely at the hands of pianists – specialist accompanists like Gerald Moore, Geoffrey Parsons and Graham Johnson – who have politely coerced singers into broadening both their repertoires and their understanding of the best songwriter of them all. And now that Schubert’s originals stand in no fear of neglect there is much complementary pleasure and edification to be had from Liszt’s vast library of lovingly crafted piano pieces based upon Schubert’s music.

The present survey of Liszt's Schubert transcriptions comprises nine compact discs in three sets of three and contains all versions and variant readings known at the time of writing (with the exception of a few brief *ossia*-simplified alternative passages). It will be immediately clear to any student of the published Liszt catalogues that there are many variant versions of some of the works which are either unknown to the cataloguers, or so insufficiently described as to make unclear the differences in the various editions and manuscripts. Whilst to cover all of Liszt's alternative readings of all of his works – especially if the variation applies just to a few bars – would increase this recording project beyond all decent bounds, Liszt's particular zeal with his Schubert transcriptions makes this exception a worthy one.

For the sake of those who might be trying to follow this anthology with one of the published catalogues of Liszt's works, the following table (in order of Searle's catalogue numbers – as in *Grove*, revised by Sharon Winkhofer, further revised by Michael Short and Leslie Howard – with Liszt's titles and the volume in the present series where the work is to be found) may be of some assistance:

SEARLE NO	TITLE	VOLUME
S425	Mélodies hongroises (Andante; Marche hongroise; Allegretto)	31
S425a	Ungarische Melodien (revised versions of 'Mélodies hongroises')	32
S425/2ii	Marche hongroise (Lucca edition)	31
S425/2iii	Marche hongroise (Richault edition)	32
S425/2iv	Marche hongroise (Sophie Menter version)	31
S425/2v	Marche hongroise ('troisième édition')	32
S425/2vi	Marche hongroise ('troisième édition', alternative text)	33
S426	Schuberts Märsche (Trauermarsch – Grande marche funèbre; Grande marche; Grande marche caractéristique)	31
S426a	Marche militaire	31
S427	Soirées de Vienne – 9 Valses-Caprices	31
S427/6ii	Soirées de Vienne No 6 (Sophie Menter version)	31
S427/6iii	Soirées de Vienne No 6 (2nd edition)	33
S556i	Die Rose (1st version)	31
S556ii	Die Rose (2nd version)	33
S557	Lob der Tränen	33
S557a	Erkönig (1st version)	31
S557b	Meeresstille (1st version)	33
S557b/bis	Meeresstille (1st version, <i>ossia</i>)	32
S557c	Frühlingsglaube (1st version)	32
S557d	Ave Maria (1st version)	31
S558	12 Lieder (Sei mir gegrüßt; Auf dem Wasser zu singen; Du bist die Ruh; Erkönig, 2nd version; Meeresstille, 2nd version; Die junge Nonne; Frühlingsglaube, 2nd version; Gretchen am Spinnrade; Ständchen von Shakespeare – 'Hark, hark!'; Rastlose Liebe; Der Wanderer; Ave Maria, 2nd version)	33
S558/5bis	Meeresstille (2nd version, <i>ossia</i>)	33
S558bis	12 Lieder (six of the transcriptions revised: Du bist die Ruh, 2nd version; Erkönig, 3rd version; Frühlingsglaube, 3rd third version; Gretchen am Spinnrade, 2nd version; Ständchen von Shakespeare – 'Hark, hark!', 2nd version; Der Wanderer, 2nd version)	33

S559	Der Gondelfahrer	31
S559a	La Sérénade (Ständchen, 1st version)	31
S560	Schwanengesang (Die Stadt; Das Fischermädchen; Aufenthalt; Am Meer; Abschied; In der Ferne; Ständchen 'Leise flehen', 2nd version; Ihr Bild; Frühlingsehnsucht; Liebesbotschaft; Der Atlas; Der Doppelgänger; Die Taubenpost; Kriegers Ahnung)	32
S560/7a	Ständchen (Lina Ramann version)	32
S560bis	Schwanengesang (alternative versions of whole cycle)	33
S561	Winterreise (Gute Nacht; Die Nebensonnen; Mut; Die Post; Erstarrung; Wasserflut; Der Lindenbaum; Der Leiermann; Täuschung; Das Wirtshaus; Der stürmische Morgen; Im Dorfe)	33
S561/2a	Die Nebensonnen – Albumblatt (Schubert)	33
S561bis	Winterreise (alternative versions of Die Nebensonnen; Mut; Der Lindenbaum; Das Wirtshaus; Der stürmische Morgen; Im Dorfe)	33
S562	Geistliche Lieder (Litanei; Himmelfunken; Die Gestirne; Hymne – Geisterchor aus 'Rosamunde')	32
S562/3bis	Die Gestirne (alternative version)	33
S563	Sechs Melodien (Lebe wohl!, original song formerly attributed to Schubert, but by Hans von Weyrauch; Mädchen Klage; Das Sterbeglöcklein (Das Züggelöcklein); Trockne Blumen; Ungeduld, 1st transcription; Die Forelle, 1st version)	32
S563/6bis	Die Forelle (1st version, alternative text)	33
S564	Die Forelle (2nd version)	32
S565	Müllerlieder (Das Wandern; Der Müller und der Bach; Der Jäger; Die böse Farbe; Wohin?; Ungeduld, 2nd transcription)	32
S565bis	Müllerlieder (revised versions of all six pieces)	33
NOTE	A manuscript of a Liszt transcription of Schubert's <i>Mignons Lied</i> is to be found in the Library of Congress, and it has been published by a rather hasty and careless editor in the hope that it might prove a legitimate addition to the canon of song transcriptions for the piano. Closer inspection reveals it to be the draft for the piano rehearsal score of Liszt's orchestration of that song, and not to be a piano solo of any sort.	

The *Soirées de Vienne* addressed such a real need and an obvious difficulty that their present neglect is quite shameful. Schubert produced several hundreds of short dance pieces for piano, many of them in sets which were possibly intended for continuous dancing or domestic entertainment but which are, because of their individual brevity, the sameness of their length, and their often unvaried tonality, very awkward to programme in concert. For the same reason the few surviving dance sets for piano by Mozart and Beethoven are largely ignored by recitalists. But these dances contain a wealth of delightful music which, as Liszt perceived from the beginning with his customary astuteness, requires rescuing and assorting with discreet habiliments for public use. Liszt concocted continuous suites from selected dances, often making a better point than Schubert did of the sheer originality of them by the use of contrasting tonality, and from time to time allowing himself the occasional variation, introduction, interlude or coda. Schubert's sometimes rather rudimentary style of piano writing is generously and touchingly filled out without the slightest recourse to the applause-gathering trickery to which many a nineteenth-century piano waltz falls victim. These refined waltz sequences laid the ground for the structures of some of the most memorable of the Strauss waltzes, and find echoes as late as Prokofiev.

The adventures of the various dances are easily followed and, for the comfort of the searchers amongst the available sources, Schubert's original themes are identified in each work in the order in which Liszt has them appear.

In all, Liszt uses thirty-five Schubert dances from seven different sets. No 1 of these nine *Valses-Caprices* is based upon three, No 2 upon six (with an extra theme at the coda of Liszt's own devising, but most Schubertian nonetheless), No 3 upon seven themes (the fifth of which combines two to make one), Nos 4 and 5 upon just two apiece, Nos 6 and 7 each upon three, No 8 upon seven, and No 9, which is a piece apart, upon just one. No 9 is really an original set of variations with an introduction and coda upon the so-called *Trauerwalzer* from Schubert's Op 9, and if Liszt had not called it a transcription it would have found its way into the canon of his original works without question. The shape of the set overall presents two groups of three where a more extrovert work with introduction and coda follows two intimate pieces which concentrate upon gentle, lyric pieces, then a contrasting pair, the second of which is the grandest of the whole collection, and finally the delicate pendant of the variations in No 9. Liszt aficionados will recall that the second theme of No 4 had already appeared in the third of the *Apparitions* (see Volume 26 of this series) – so Liszt clearly knew these dances by 1834 at the latest – and the first theme of that piece is introduced with a gesture obviously intended to show a relationship with Beethoven's Sonata, Op 31 No 3. No 6 of the *Soirées de Vienne* was a great favourite in Liszt's day and was much recorded earlier in the twentieth century. (Liszt made two further versions of that piece which will be discussed later.)

Liszt uses themes from the following Schubert collections:

Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaïsen, Op 18/D145
Sechszunddreißig Originaltänze ('Erste Walzer'), Op 9/D365
Sechzehn Ländler und zwei Ecossaïsen, Op 67/D734
Vierunddreißig Valses sentimentales, Op 50/D779
Sechzehn Deutsche Tänze und zwei Ecossaïsen, Op 33/D783
(from Zwölf Deutsche Tänze genannt 'Ländler', Op posth 171/D790: No 2, which is virtually identical to D783/I/1)
Zwölf Valses nobles, Op 77/D969

In the nine *Valses-Caprices* the following themes are used:

No 1: D783/I/15; D365/22; D734/14
No 2: D365/1; D145/II/3; D365/6; D145/II/4; D145/II/5; D365/32
No 3: D145/II/1; D783/I/4; D365/19; D365/20; D365/25 elided with the second part of D365/20; D145/II/6; D145/II/9
No 4: D365/29; D365/33
No 5: D365/14; D969/3
No 6: D969/9; D969/10; D779/13
No 7: D783/II/1; D783/II/7; D783/II/10
No 8: D783/II/9; D779/11; D779/2; D783/II/5; D783/II/14; D783/II/13; D783/II/2
No 9: D365/2

The art of composing – or, for that matter, playing – piano duets has always been relegated to the periphery of musical importance, despite the rather high quality of much of the literature, and perhaps because of the amateur nature of much of the performing. Like the lied, the duet was conceived for domestic use, but if Mozart could produce something as wonderful as the F major Sonata, K497, or Schubert the F minor Fantasy, Op 103/D940, then this music must surely claim the attention of the concert hall. Liszt too wrote a good many duets, but usually in the nature of arrangements for private study or performance of his own orchestral or piano music. His solo versions of Schubert duets seem determined to show, in the way that duet performances are not often able, the extraordinary breadth of Schubert's imagination in a garb more suitable for presentation to the many, without doing any kind of disservice to Schubert's original thoughts.

Schubert's piano duet *Divertissement à l'hongroise*, Op 54/D818, is a late work of enormous breadth, comparable to the last piano sonatas, the string quintet and the last symphony in the almost leisurely length of its working-out. The title belies the work's serious intent, but the Hungarian flavour turns up everywhere, obviously in the march, but very delicately and wistfully in the outer movements. No folk songs are apparently employed but the style of the gypsy improvisation is worked into a piece more tightly constructed than its sprawling length might suggest. Liszt was clearly entranced by the piece, probably for its Hungarian qualities as well as for his general enthusiasm for things Schubertian, but, typically, resisted Schubert's title (Liszt wrote very little music that he considered to be 'diverting') and allowed for the three pieces, which he simply called *Méodies hongroises*, to be performed separately (after all, in Liszt's very respectful but colourful arrangements the whole work takes nearly fifty minutes in performance). The outer movements are in G minor and each consists of three statements of a theme, varied upon repetition, interspersed with two entirely different alternative sections, in every case in a complex ternary form entailing the reprise of almost every section with ornamental variation. (The scheme may be simply described as something like: A–BCB–A–DED–A–coda.) The march forms a splendid foil for these grand works and it became independently famous in its day, to the extent that Liszt reissued it many times with all manner of alterations to the shape and effect of the piece. These versions will be discussed as they appear.

Now this first group of Liszt's Schubert transcriptions passes to his first and last offerings in this field – *Die Rose*, in the first version of 1833, and *Der Gondelfahrer*, which Liszt transcribed some fifty years later. (Many catalogues suggest 1838 as a date for this work. This is apparently a case of dyslexia which has been perpetuated without checking down the years. The manuscript and corrected proofs, which the present writer has seen, leave no doubt whatsoever that 1883 is the correct date.) Although *Die Rose* later appeared in various assortments of Schubert/Liszt song transcriptions (and this is an absolutely labyrinthine nightmare for the researcher), it was first published as a single number. The present writer had the good fortune to study this piece from a copy of the first edition signed and inscribed by Liszt 'à son ami F. Chopin'. Schubert's song, Op 73/D745a (nothing to do with *Heidenröslein* despite various

catalogues' erroneous suggestions) sets Schlegel's poem which is the brief autobiography of a rose which regrets the brevity of its life once in bloom. Liszt turns this simple piece into something of a symphonic poem in which he captures both the fragility and the underlying passion of the song. The song *Der Gondelfahrer*, D808, was probably not known to Liszt (it was not published until 1872), but the version for men's chorus and piano, Op 28/D809, likewise written in March 1824, was the basis for the last and one of the sweetest of Liszt's Schubert transcriptions. Mayrhofer's poem tells of a gondolier pondering the human condition whilst plying his craft through water upon which the ghostly moon and stars dance, and the clock in St Mark's strikes midnight. Neither Schubert in his miniature masterpiece, nor Liszt in a response typical of the lonely restraint of his late manner, gives us twelve strokes, and Liszt's mysterious coda allows the clock to strike again and again, disappearing without the comforting keynote at the root of the final chords.

Sophie Menter (1848–1918) was one of Liszt's most gifted piano students who toured the world to great acclaim. Liszt made alterations to several of his published compositions for her personal use: an extra little cadenza to the *Don Giovanni* fantasy (see Vol 6, 'Liszt at the Opera' I), some excellent improvements to the *Masaniello* tarantella (see Vol 42, 'Liszt at the Opera' IV), and the two pieces recorded here. (He also helped her with the composition of a 'Concerto in the Hungarian Style' called *Ungarische Zigeunerweisen* which was eventually orchestrated by Tchaikovsky in 1892, the actual composition of which has, in recent times, been quite unreasonably attributed to Liszt himself.) These manuscript fragments, all preserved in the Library of Congress (whither must go profound thanks for the use of the material), require adding to the appointed places in the already published editions. In the case of the *Soirées de Vienne* there is a note in Liszt's hand in the margin saying that two bars of one extended modulation were the idea of Hans von Bülow. In the more far-reaching alterations to the *Marche hongroise* Liszt permits himself a new coda, and a quite astonishing rearrangement of key at the recapitulation of the second theme.

Liszt's interest in the Schubert marches extended well beyond the *Marche hongroise*. The three large piano pieces based upon various Schubert marches for piano duet incorporate much more than face value might suggest: the extraordinary *Trauermarsch*, which for sustained sorrow is one of the finest of all such pieces, is faithfully transcribed from the fifth of the *Six grandes marches*, Op 40/D819, but manages to find even greater profundity than in the original text. The *Grande marche* is derived from No 3 of the same set but with the addition of a second, slower, trio section which is taken from the *Grande marche funèbre*, Op 55/D859, and which theme also returns at the coda. Both Schubert works share a delightful ability to slide into unorthodox modulations. More formally complicated is the *Grande marche caractéristique* which starts out as a transcription of the first of the two marches from Schubert's Op posth 121/D886, but after the trio section moves into a transcription of the trio from the second march from D886. Then follow the first part of No 2 of the D819 set, and the trio from D819/1.

All this material is worked into a very convincing concert piece well worthy of revival. (Liszt made orchestral versions of these three works, along with the ubiquitous *Marche hongroise*, in his *Vier Märsche von Franz Schubert*, which he then rearranged as piano duets.)

Liszt's concert paraphrase on the *Marche militaire* – the very famous first of the Schubert *Trois marches militaires* for piano duet, Op 51/D733 – seems to be, without question, the source for Tausig's well-known transcription of the work, although Liszt's version is a good deal more subtle. It may be that Liszt withdrew his version in favour of his pupil's transcription, which Liszt certainly praised in his obituary of Tausig who died in 1871, not yet thirty years old. In any event Liszt's version was published, even though it is not mentioned in the catalogues, the most recent appearance being the reprint by Kunkel of St Louis, in 1907.

This collection closes with three early song transcriptions, originally issued as single numbers but which were later revised and placed in the collection of twelve songs, S558, or, in the case of the *Sérénade*, in its appropriate place in *Schwanengesang*. Schubert's *Ave Maria*, Op 52/6/D839, has, despite the efforts of movie moguls and tasteless tenors, nothing to do with the famous Latin prayer but rather is a setting in translation of Walter Scott. But the text is indeed a hymn to the Blessed Virgin Mary (the third of Ellen's songs from *The Lady of the Lake*) which Liszt overlays with a great deal of well-meant swirling harmony, and, in this version, adds a long coda in which Schubert's motif is turned into a very serious piece of private devotion. The ever popular *Sérénade*, D957/4, underwent many subtle changes, even additions and eliminations of pairs of bars of musical echo, between this very beautiful transcription and its equally beautiful revisions. *Erkönig*, Op 1/D328d, is too familiar, even in transcription, to require much elucidation. This version is really quite similar to its successor, excepting at the child's cries of 'Mein Vater' in terror at the wraith's approach, where Liszt requires quite a lot of movement amongst the inner parts.

LESLIE HOWARD © 1995

The remaining Schubert transcriptions are available as Volumes 32 and 33 of Leslie Howard's complete recording:

Volume 32: The Schubert Transcriptions – II (3 Compact Discs CDA66954/6)

Vier geistliche Lieder, S562; Ungarischer melodien, S425a; Six mélodies favorites de la belle meunière, S565; Meeresstille, S557b; Die Forelle, S564; Ständchen, 'Leise flehen', S559b; Schwanengesang, S560; Frühlingsglaube, S557c; Marche hongroise, S425/2v; Zwölf Lieder aus Winterreise, S561; Sechs Melodien von Franz Schubert, S563; Marche hongroise, S425/2iii

Volume 33: The Schubert Transcriptions – III (3 Compact Discs CDA66957/9)

Zwölf Lieder von Fr. Schubert, S558; Müllerlieder von Franz Schubert, S565bis;
Die Nebensonnen (Albumbblatt) S561/2a; Schwanengesang, S560bis; Die Gestirne, S562/3bis; Meeresstille, S557b/bis;
Die Forelle, S563/6bis; Die Rose, S556ii; Lob der Tränen, S567; Zwölf Lieder, S558bis; Meeresstille, S558/5bis;
Zwölf Lieder aus Winterreise, S561bis; Marche hongroise, S425/2vi; Soirées de Vienne – Valse-Caprice No 6, S427/6iii

Leslie Howard

Renowned concert pianist Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast array of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors. The recital programmes that Leslie Howard gives on his extensive travels throughout the world are always noted for their communication of his personal joy in musical discovery, and his playing for its combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Liszt – a project which was completed in a total of 95 compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the *Grand Prix du Disque* on five occasions, and a further special *Grand Prix du Disque* was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for many years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia [AM] 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

Transcriptions de Schubert – I

MÊME si le jeune Liszt était à Vienne au début des années 1820 lorsque Beethoven le rencontra et l'encouragea, il ne semble pas avoir rencontré l'autre grand maître qui exercerait plus tard une influence profonde sur son style musical. La seule connexion viennoise entre Schubert et Liszt, sans oublier Beethoven, est que chacun d'eux fut nommé par Diabelli pour composer une variation sur le thème de sa valse « rapiécée », pour un grand projet comprenant les variations de tous les compositeurs disponibles connus à l'époque.

Mais Liszt le pianiste rattrapa immédiatement Schubert le compositeur en présentant la « Wanderer Fantaisie » (que Schubert avait déclarée injouable), en plus d'autres œuvres importantes pour piano et musique de chambre. Le zèle prosélyte de Liszt pour Schubert ne diminua jamais, et ses transcriptions couvrent une période d'environ cinquante ans. Liszt dirigea aussi la première représentation de l'opéra *Alfonso und Estrella* de Schubert, ainsi que la « Grande » Symphonie en Do majeur (sans les coupures que Schubert avait jugées nécessaires) et il essaya même de rassembler le matériel nécessaire dans le but d'écrire la biographie de Schubert, mais, hélas, ce projet ne fut jamais achevé. Liszt publia des éditions instructives sur les sonates, fantaisies, impromptus, *moments musicaux* et danses de Schubert, ainsi que sur un duo pour piano, et produisit une version très acceptable de la « Wanderer Fantaisie » pour piano et orchestre. Il composa une version de *Die Allmacht* pour voix seule, chœur et orchestre ou piano, et publia les accompagnements orchestraux de *Die junge Nonne*, *Gretchen am Spinnrade*, *Lied der Mignon* et *Erlkönig* (il annonça la prochaine publication de versions orchestrales de *Der Doppelgänger* et d'*Abschied*, mais on n'a, jusqu'à maintenant, retrouvé que le manuscrit de la première version). Il produisit aussi une excellente série de quatre marches pour orchestre ou pour duo pour piano, qui sont en fait un remaniement de différents duos de Schubert. Mais le plus grand témoignage d'admiration de Liszt pour Schubert est son catalogue immense de transcriptions de chants et de duos pour piano, pour piano seul.

Il est presque incroyablement qu'un compositeur aussi apprécié que Schubert ait trouvé difficile d'établir une réputation de son vivant, et que sa célébrité posthume ne fût pas garantie par le grand public pendant un certain temps après sa mort. Par exemple, dans *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Alfred Brendel mentionne que Rachmaninov déclara (ce qui est surprenant si cette déclaration s'avère vraie) qu'il ne savait pas que Schubert avait composé des sonates pour piano (cependant, il prit note de la grande Sonate Duo avec Fritz Kreisler). Au début du XIX^e siècle, le *Lied* était essentiellement considéré comme une commodité domestique. Mais la musique de Schubert joignit de façon permanente le répertoire de concert en grande partie grâce aux transcriptions de Liszt. Comme l'écrit Dietrich Fisher-Dieskau : « Ce fut Franz Liszt qui, grâce à ses transcriptions dédaignées à l'époque, réussit à travers des arrangements pour piano à promouvoir le chant allemand. » La reconnaissance de Schubert au XX^e siècle, et tout spécialement de ses chants en tant qu'œuvre, est aussi grandement due aux pianistes.

Des accompagnateurs spécialisés, comme Gerald Moore, Geoffrey Parsons et Graham Johnson, poussèrent poliment les chanteurs à élargir leurs répertoires et leur compréhension d'un compositeur de chants classé parmi les meilleurs. Maintenant que la crainte de l'oubli des œuvres de Schubert est écartée, on peut éprouver un énorme plaisir et une édification en écoutant les œuvres de la vaste collection de merveilleuses pièces pour piano de Liszt basées sur la musique de Schubert.

Le présent inventaire des transcriptions de Liszt comprend une série de neuf disques compacts divisés en trois sections de trois disques chacune. Ils contiennent toutes les versions et les variantes connues à l'époque où elles furent écrites (à l'exception de quelques brefs passages alternatifs simplifiés *ossia*). Pour tout étudiant utilisant les catalogues publiés de Liszt, il sera clair que plusieurs variantes des versions de certaines œuvres sont ou inconnues des auteurs des catalogues, ou insuffisamment décrites pour clarifier les différences entre certaines éditions et manuscrits. Même s'il est impossible de couvrir entièrement toutes les variantes de toutes ses œuvres – particulièrement si les variantes ne s'appliquent qu'à quelques mesures – le zèle particulier de Liszt concernant ses transcriptions donne un sens important à ce projet d'enregistrement.

Les *Soirées de Vienne* furent composées avec difficulté pour combler un besoin réel, et les avoir négligées à notre époque est honteux. Schubert composa plusieurs centaines de danses courtes pour piano, dont plusieurs sont regroupées en série, et destinées peut-être pour une danse ininterrompue ou des divertissements domestiques. Elles sont néanmoins difficiles à présenter en concert, à cause de leur brièveté individuelle, de leur longueur similaire, et de leur tonalité souvent uniforme (pour ces mêmes raisons, certaines séries de danses composées par Mozart et Beethoven sont largement ignorées par les musiciens de concert). Mais ces danses contiennent une richesse musicale incomparable, comme Liszt le perçut dès le départ avec son astuce habituelle, et méritent d'être sauvegardées et présentées, « habillées » plus discrètement, en public. Liszt concocta des suites continues tirées de diverses danses, démontrant souvent plus clairement que Schubert lui-même la pure originalité de ces œuvres grâce à l'utilisation de tonalités contrastantes, et se permettant de temps en temps une variation, une introduction, un interlude ou une coda occasionnels. Le style quelquefois rudimentaire de Schubert au piano est, de façon généreuse et émouvante, comblé sans aucun recours au cliché provoquant les applaudissements, dont plusieurs pianistes du XIX^e siècle étaient victimes. Les sections raffinées de la valse ont établi la base sur laquelle les structures des valse les plus mémorables de Strauss sont basées, et on trouve même certains échos dans les œuvres de Prokofiev. Les aventures des diverses danses peuvent être suivies facilement, et pour rendre la vie plus facile à ceux qui ont recours aux sources disponibles, les thèmes originaux de Schubert sont identifiés dans chaque œuvre, dans l'ordre que Liszt avait lui-même donné.

Liszt utilise en tout trente-cinq danses de Schubert provenant de sept séries différentes. La première de ces neuf *Valses-Caprices* est basée sur trois danses, la deuxième sur six, avec un thème ajouté et une coda qui, bien que composée par Liszt, ne prive pas les œuvres de leur style « schubertien ». La troisième est basée sur sept thèmes (le cinquième étant combiné avec deux pour n'en former qu'un), la quatrième et la cinquième sur deux thèmes chacune, la sixième et la septième sur trois chacune, la huitième sur sept, et la neuvième, qui est une exception, sur une seulement. La neuvième est véritablement une série originale de variations avec une introduction et une coda basées sur la soi-disant *Trauerwalzer* de l'Opus 9 de Schubert, et si Liszt ne l'avait pas classée comme étant une transcription, elle aurait sans aucun doute rejoint la collection de ses propres œuvres. La forme générale de cette série contient deux groupes de trois, où une œuvre plus extravertie avec une introduction et une coda suit deux pièces intimes qui se concentrent sur des pièces douces et mélodieuses. Puis suit une paire contrastante, la deuxième étant la plus grandiose de toute la collection, et se termine finalement la neuvième pièce, pendentif délicat de diverses variations. Les *aficionados* de Liszt se rappelleront que le second thème du No 4 avait déjà été présenté dans la troisième pièce des *Apparitions* (voir Volume 26 de cette série) – Liszt connaissait donc clairement ces danses dès 1834 au plus tard. Le premier thème de cette pièce est introduit avec un geste qui est évidemment destiné à démontrer la relation avec la Sonate Op 31 No 3 de Beethoven. La sixième pièce des *Soirées de Vienne* était la grande favorite à l'époque de Liszt, et a été enregistrée nombre de fois au début du XX^e siècle (Liszt composa deux versions de cette œuvre, qui seront discutées plus loin).

Liszt utilise les thèmes des collections suivantes de Schubert :

Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaissen, Op 18/D145

Sechsendreizig Originaltänze (*Erste Walzer*), Op 9/D365

Sechzehn Ländler und zwei Ecossaissen, Op 67/D734

Vierunddreizig Valses sentimentales, Op 50/D779

Sechzehn Deutsche Tänze und zwei Ecossaissen, Op 33/D783

(de Zwölf Deutsche Tänze genannt 'Ländler', Op posth 171/D790: n° 2, qui est quasiment identique à D783/I/1)

Zwölf Valses nobles, Op 77/D969

Dans les neuf *Valses-Caprices*, les thèmes suivants sont utilisés :

n° 1 : D783/I/15 ; D365/22 ; D734/14

n° 2 : D365/1 ; D145/II/3 ; D365/6 ; D145/II/4 ; D145/II/5 ; D365/32

n° 3 : D145/I/1 ; D783/II/4 ; D365/19 ; D365/20 ; D365/25 élidée avec la seconde partie de D365/20 ; D145/II/6 ; D145/II/9

n° 4 : D365/29 ; D365/33

n° 5 : D365/14 ; D969/3

n° 6 : D969/9 ; D969/10 ; D779/13

n° 7 : D783/I/1 ; D783/II/7 ; D783/II/10

n° 8 : D783/II/9 ; D779/11 ; D779/2 ; D783/II/5 ; D783/II/14 ; D783/II/13 ; D783/II/2

n° 9 : D365/2

L'art de composer ou, en fait, de jouer des duos pour piano, a toujours été relégué à l'arrière plan de l'importance musicale, malgré une littérature en grande partie de haute qualité. Peut-être la nature amateur de la plupart des représentations en est la cause. Tout comme le *Lied*, le duo fut conçu pour l'utilisation domestique, mais si Mozart pouvait produire une œuvre aussi merveilleuse que la Sonate en Fa majeur, K497, ou Schubert la Fantaisie en Fa mineur, Op 103/D940, alors cette musique mérite certainement d'être donnée en concert. Liszt composa aussi plusieurs duos, mais ils étaient généralement destinés à l'étude privée ou à des concerts de sa propre musique pour orchestre ou pour piano. Ses versions pour piano seul des duos de Schubert semblent déterminées à démontrer l'ampleur extraordinaire de l'imagination de Schubert, plus clairement que les duos eux-mêmes, ses versions étant plus accessibles au grand public sans pour autant faire injustice aux pensées originales du compositeur.

Le duo pour piano de Schubert, *Divertissement à l'hongroise*, Op 54/D818, est une œuvre tardive de grande envergure, comparable, dans son allure presque tranquille, aux dernières Sonates pour piano, au Quintette à cordes et à la dernière Symphonie. Le titre laisse transparaitre son intention sérieuse, mais une saveur hongroise imprègne l'œuvre entière, de façon évidente dans la marche, mais aussi de façon délicate et songeuse dans le premier et le dernier mouvements. Aucun chant folklorique ne semble avoir été employé, mais l'improvisation de style bohémien est construite de façon plus concise que sa longueur ne pourrait le suggérer. Liszt était clairement transporté par cette œuvre, peut-être par ses qualités hongroises ainsi que par son enthousiasme général pour tout ce qui est Schubertien, mais, de façon typique, il résista à intituler l'œuvre de la même façon que Schubert (Liszt ne composa que peu de pièces qu'il considérait « divertissantes »), et permit aux trois pièces, qu'il intitula simplement *Mélodies hongroises*, d'être présentées séparément (après tout, dans les arrangements très respectueux mais colorés de Liszt, l'œuvre entière ne dure environ que quinze minutes). Les premier et dernier mouvements sont en Sol mineur, et le thème est présenté trois fois dans chaque mouvement, variant sur la répétition et intercalé de deux sections alternées entièrement différentes, toujours dans une forme complexe ternaire entraînant la reprise, embellie de façon différente à chaque fois, de presque toutes les sections (le schéma peut plus ou moins être décrit comme suit : A–BCB–A–DED–A–coda). La marche fait ressortir de façon splendide ces œuvres grandioses, tout en ayant indépendamment acquis sa célébrité à l'époque, au point que Liszt la fit réimprimer plusieurs fois en variant la forme et l'effet de la pièce. Ces versions seront discutées lorsqu'elles apparaîtront plus loin dans le texte.

Le premier recueil de transcriptions des œuvres de Schubert par Liszt contient la première et la dernière transcriptions – *Die Rose*, dont la première version de 1833 est présentée ici, ainsi que *Der Gondelfahrer*, que Liszt transcrivit près de cinquante années plus tard. (Plusieurs catalogues suggèrent qu'elle date de 1838, mais cela n'est apparemment qu'un cas de dyslexie, cette date ayant été citée plusieurs fois sans que personne n'en vérifie l'exactitude. Le manuscrit et les ébauches corrigées, que l'auteur de ce texte consulta lui-même, ne laissent aucun doute sur la date correcte de 1833.) Même si *Die Rose* apparut plus tard dans différents recueils de transcriptions de chants de Schubert par Liszt

(ce qui rend la tâche des chercheurs cauchemardesque) elle fut à l'origine publiée seule. L'auteur de ce texte eut la chance d'étudier l'œuvre à partir d'une copie de la première édition signée et portant l'inscription de Liszt 'à son ami F. Chopin'. Le chant de Schubert, Op 73/D745a (rien à voir avec l'œuvre *Heidenröslein*, malgré les suggestions erronées de plusieurs catalogues) présente le poème de Schlegel, l'autobiographie courte d'une rose qui regrette la brièveté de sa vie une fois qu'elle est en fleur. Liszt transforme cette pièce simple en un poème symphonique dans lequel il capture la fragilité et la passion sous-jacente du chant. Le chant *Der Gondelfahrer*, D808, n'était probablement pas connu de Liszt (il ne fut pas publié avant 1872), mais la version pour chœur (masculin) et piano, Op 28/D809, composée aussi au mois de mars 1824, représente la base de la dernière et l'une des plus charmantes transcriptions de chants de Schubert par Liszt. Le poème de Mayrhofer raconte l'histoire d'un gondolier réfléchissant sur la condition humaine tandis qu'il dirige son embarcation sur l'eau où dansent la lune fantomatique et les étoiles, lorsque l'horloge de Saint Marc sonne minuit. Ni Schubert, dans son chef-d'œuvre miniature, ni Liszt, dans une réponse typique de la contrainte solitaire propre à sa manière acquise plus tard dans sa vie, ne nous donnent douze coups, et la coda mystérieuse de Liszt permet à l'horloge de sonner encore et encore, disparaissant finalement, mais sans le réconfort de la note fondamentale dans les derniers accords.

Sophie Menter (1848–1918) était l'une des élèves les plus talentueuses de Liszt et se produisit en concert dans le monde entier avec grand succès. Pour l'utilisation personnelle de Sophie, Liszt apporta quelques changements dans nombre de ses œuvres publiées : une cadence de plus dans la Fantaisie *Don Giovanni* (voir Vol 6, « Liszt à l'Opéra » I), certaines améliorations excellentes à la Tarentelle de *Masaniello* (voir Vol 42, « Liszt à l'Opéra » IV), et les deux pièces enregistrées ici. (Il aida aussi Sophie Menter à composer un « Concerto de style hongrois », intitulé *Ungarische Zigeunerweisen*, finalement orchestré par Tchaikovsky en 1892. On a encore récemment attribué cette composition de façon déraisonnable à Liszt lui-même.) Ces fragments de manuscrit, conservés à la Bibliothèque du Congrès (que nous remercions grandement pour nous avoir permis d'y avoir accès), devraient être ajoutés aux endroits appropriés dans les éditions déjà publiées. Dans le cas des *Soirées de Vienne*, une note de la main de Liszt dans la marge déclare que deux mesures d'une modulation prolongée étaient l'idée de Hans von Bülow. Dans les changements plus importants apportés à la *Marche hongroise*, Liszt se permet de remanier les tons de façon surprenante et d'ajouter une nouvelle coda lors de la récapitulation du second thème.

L'intérêt de Liszt pour les marches de Schubert allait bien au-delà de la *Marche hongroise*. Les trois grandes pièces pour piano, basées sur les différentes marches de duo pour piano de Schubert, contiennent beaucoup plus que ce qui pourrait être suggéré au premier abord : l'extraordinaire *Trauermarsch*, dont la douleur soutenue est à l'origine de l'une des plus belles pièces du genre, est la transcription fidèle de la cinquième des *Six grandes marches*, Op 40/D819, mais réussit à atteindre encore plus de profondeur que dans le texte original. La *Grande marche* est tirée du No 3 de la même

série, mais possède en plus un second trio plus lent tiré de la *Grande marche funèbre*, Op 55/D859, et dont le thème revient aussi à la coda. Les deux œuvres de Schubert possèdent l'habileté charmante de se glisser subtilement dans des modulations peu orthodoxes. La *Grande marche caractéristique*, plus formellement complexe, débute par la transcription de la première des deux marches de Schubert, Opus posth. 121/D886, mais après la section trio, elle se transforme en une transcription du trio de la seconde marche de D886. Puis suivent la première partie du No 2 de la série D819, ainsi que le trio de D819/1. Tout ce matériel est transformé en une pièce de concert convaincante qui mérite de faire partie à nouveau du répertoire. (Liszt composa les versions orchestrales de ces trois œuvres, en plus de la très célèbre *Marche hongroise*, dans son *Vier Märsche von Franz Schubert*, qu'il transforma en duos pour piano.)

La paraphrase de concert de Liszt de la *Marche militaire* – la première des *Trois marches militaires* de Schubert pour duos pour piano, Op 51/D733, très célèbre – semble être sans aucun doute à la source de la transcription célèbre de l'œuvre par Tausig, bien que la version de Liszt soit beaucoup plus subtile. Il est possible que Liszt ait retiré sa version en faveur de la transcription de son élève, transcription dont Liszt fit grandement les louanges dans son obituaire à Tausig, qui mourut en 1871, n'ayant pas encore atteint l'âge de trente ans. Malgré tout, la version de Liszt fut publiée, même si elle n'est mentionnée dans aucun catalogue, la publication la plus récente étant la réimpression de Kunkel de St Louis, en 1907.

Ce recueil se termine par trois des premières transcriptions de chants, publiées à l'origine séparément, mais qui plus tard furent révisées et incorporées dans le recueil de douze chants, S558, ou dans le cas de la *Sérénade*, à la section appropriée dans le *Schwanengesang*. L'*Ave Maria* de Schubert, Op 526/D839, malgré les efforts des magnats du cinéma et des ténors sans goût, n'a rien à voir avec la célèbre prière en latin, mais est plutôt une mise en musique d'une traduction de Walter Scott. Cependant, le texte est véritablement un hymne à la Sainte Vierge Marie (le troisième des chants d'Ellen de *La Dame du Lac*) auquel Liszt ajoute généreusement une harmonie tournoyante possédant les meilleures intentions, ainsi qu'une longue coda dans cette version, dans laquelle le motif de Schubert est transformé en une pièce sérieuse de dévotion intime. La très célèbre *Sérénade*, D957/4, fut l'objet de plusieurs changements subtils, et possède même des ajouts ou des suppressions de paires de mesures d'écho musical, entre cette très belle transcription et ses révisions tout aussi merveilleuses. *Erlkönig*, Op 1/D328d, est trop familière, même en transcription, pour qu'elle requière plus d'éclaircissement. Cette version est vraiment similaire à celle qui lui succède, à l'exception des cris de l'enfant dans « Mein Vater », terrorisé à l'approche du spectre, où Liszt requiert une certaine agitation dans les parties médianes.

LESLIE HOWARD © 1995
Traduction ISABELLE DUBOIS

Schubert-Transkriptionen – I

OBWOHL der junge Liszt sich während der frühen 1820er Jahre in Wien aufhielt, und obwohl er dort Beethoven kennenlernte und von ihm ermutigt wurde, scheint er nicht dem anderen Meister begegnet zu sein, der den größten Einfluß auf seinen musikalischen Stil haben sollte. Die einzige Wiener Verbindung zwischen Schubert und Liszt, die auch Beethoven einschließt, besteht darin, daß ihnen beiden von Diabelli der Auftrag gegeben wurde, eine Variation zu seinem „Schusterflicken“-Walzer beizusteuern – für seine große Publikation, die Variationen von allen nur aufzutreibenden Koryphäen jener Zeit enthielt.

Aber Liszt nahm es als Pianist sofort mit Schubert dem Komponisten auf, indem er die „Wanderer-Fantasie“ (welche Schubert als unspielbar betrachtet hatte) zusammen mit anderen wichtigen Klavier- und Kammermusikwerken vortrug. Liszts eifriger Einsatz für die Musik Schuberts ließ nie nach, und seine Transkriptionen ziehen sich über eine Spanne von ungefähr fünfzig Jahren hin. Liszt sollte auch die Erstaufführung von Schuberts Oper *Alfonso und Estrella* dirigieren, er dirigierte außerdem die „Große“ Sinfonie in C-Dur (ohne die Kürzungen, die Schubert als notwendig erachtet hatte), und er versuchte sogar, Stoff für eine Schubert-Biographie zu sammeln, die er jedoch nie vollenden sollte. Er veröffentlichte aufschlußreiche Ausgaben von Schuberts Sonaten, Fantasien, Impromptus, *Moments musicaux* und Tänzen sowie seiner Klaviermusik zu vier Händen, und er brachte eine sehr akzeptable Fassung der „Wanderer-Fantasie“ für Klavier und Orchester heraus. Er schuf eine Version für Solostimme, Chor und Orchester von dem Lied *Die Allmacht*, und veröffentlichte orchestrale Begleitungen für *Die junge Nonne*, *Gretchen am Spinnrade*, das *Lied der Mignon* und den *Erkönig*. (Außerdem kündigte er die zukünftige Publikation von Fassungen der Lieder *Der Doppelgänger* und *Abschied* für Orchester an, doch bis heute war lediglich ein Manuskript für die erste von diesen zu finden.) Und er brachte einen ausgezeichneten Satz von vier Märschen für Orchester oder für vierhändiges Klavier heraus, die sämtlich Neubearbeitungen und Neuzusammensetzungen verschiedener vierhändiger Klavierstücke von Schubert waren. Liszts größte Würdigung Schuberts ist jedoch sein umfangreicher Katalog von Transkriptionen für Soloklavier von Liedern und vierhändigen Klavierstücken.

Es scheint fast unvorstellbar, daß ein so hochgeschätzter Komponist wie Schubert Schwierigkeiten gehabt haben sollte, sich zu seinen Lebzeiten Ansehen zu erwerben, und daß die allgemeine Öffentlichkeit ihm erst geraume Zeit nach seinem Tode posthumen Ruhm zugestehen sollte. Zum Beispiel berichtet Alfred Brendel in seinem Buch *Musical Thoughts and Afterthoughts* von Rachmaninovs Beteuerung – die, wenn sie stimmt, erstaunlich ist – daß er nicht wußte, daß Schubert Klaviersonaten geschrieben hatte (er nahm jedoch mit Fritz Kreisler die große Duosonate auf). Im frühen neunzehnten Jahrhundert wurde das Lied als ein im wesentlichen häusliches Erzeugnis betrachtet. Es waren vor allem Liszts Transkriptionen, die dieser Musik Einlaß in den Konzertsaal

verschafften, den sie seitdem nie mehr verlassen hat. Wie Dietrich Fischer-Dieskau bemerkte: „Es war Franz Liszt mit seinen vielgeschmähten Transkriptionen, der allein durch Klavierbearbeitungen sehr dazu beitrug, das deutsche Lied populär zu machen.“ Die Schubert-Renaissance des zwanzigsten Jahrhunderts, und insbesondere ihre Betrachtung des Liederoeuvre als eines Ganzen, lag ebenfalls hauptsächlich in den Händen von Pianisten – spezialisierten Begleitpianisten wie Gerald Moore, Geoffrey Parsons und Graham Johnson – die einen sanften Druck auf Sänger ausübten, sowohl ihr Repertoire, als auch ihr Verständnis der Werke des größten aller Liederkomponisten zu erweitern. Und jetzt, da nicht länger befürchtet werden muß, daß Schuberts Originale vernachlässigt werden könnten, verschafft Liszts riesige Bibliothek liebevoll angefertigter, auf Schuberts Musik basierender Klavierstücke dem Hörer viel zusätzliches Vergnügen und viel Erbauung.

Die vorliegende Übersicht von Liszts Schubert-Transkriptionen umfaßt neue Kompaktschallplatten in drei Sätzen von jeweils drei Platten. Sie enthält alle Fassungen und Lesarten, die zur Zeit der Niederschrift bekannt waren (mit Ausnahme von ein paar kurzen *ossia*-Passagen, die vereinfachte Alternativen bilden). Jedem Studenten der veröffentlichten Liszt-Kataloge wird es sofort klar sein, daß es von einigen der Werke viele leicht abweichende Fassungen gibt, die den Erstellern des Katalogs entweder nicht bekannt sind, oder die so mangelhaft beschrieben sind, daß die Unterschiede in den verschiedenen Editionen und Manuskripten unklar sind. Während es alle akzeptablen Grenzen des vorliegenden Aufnahmeprojekts sprengen würde, wenn alle alternativen Lesarten sämtlicher Werke Liszts einbezogen werden sollten – besonders, wenn sich die Variation nur auf ein paar Takte bezieht – so rechtfertigt doch Liszts besonderer Eifer, den er bei seinen Schubert-Transkriptionen an den Tag legte, diese Ausnahme.

Die *Soirées de Vienne* wandten sich einem so echten Bedürfnis zu und hatten mit solchen Schwierigkeiten zu kämpfen, daß ihre augenblickliche Vernachlässigung wirklich schändlich ist. Schubert verfaßte mehrere hundert kurzer Tanzstücke für Klavier. Viele von diesen bilden Bestandteile von Sätzen, die möglicherweise zum durchgehenden Tanz oder zur häuslichen Unterhaltung vorgesehen waren, die aber aufgrund ihrer individuellen Kürze, ihrer gleichen Länge und ihrer oft gleichbleibenden Tonalität nicht leicht in ein Konzertprogramm passen (aus demselben Grunde lassen die meisten Vortragskünstler die wenigen von Mozart und Beethoven verfaßten Tanzsätze für Klavier, die erhalten geblieben sind, unbeachtet). Aber diese Tänze enthalten eine Fülle von entzückender Musik, die, wie Liszt von Anfang an mit dem ihm eigenen Scharfsinn bemerkte, bewahrt und im dezenten Gewand für den öffentlichen Gebrauch zusammengestellt werden sollte. Liszt zauberte aus ausgewählten Tänzen fortlaufende Suiten und betonte oft deren schiere Originalität besser als Schubert, indem er kontrastierende Tonalität verwandte und sich von Zeit zu Zeit eine Variation, eine Einleitung, ein Zwischenspiel oder eine Koda erlaubte. Der mitunter ziemlich rudimentäre Stil von Schuberts Klaviermusik wird auf großzügige und bewegende Weise angereichert, und dies geschieht, ohne daß Liszt Zuflucht zu jenen beifallheischenden Tricks nimmt, denen viele Klavierwalzer des neunzehnten

Jahrhunderts zum Opfer fielen. Diese raffinierten Walzersequenzen bilden die Grundlage der Strukturen vieler der bemerkenswertesten Walzer von Strauss und ihre Echos sind noch bei Prokofjew zu hören. Den Abenteuern der einzelnen Tänze kann man leicht folgen, und zur Hilfe für jene, die in allen möglichen Quellen nachschauen wollen, werden Schuberts originale Themen in jedem Werk in der Reihenfolge aufgeführt, in der sie bei Liszt erscheinen.

Insgesamt benutzt Liszt fünfunddreißig von Schubert verfaßte Tänze aus sieben verschiedenen Sätzen. Das erste dieser neun *Valses-Caprices* hat drei dieser Themen zur Grundlage, das zweite (das in der Koda ein zusätzliches, von Liszt erfundenes Thema enthält, welches dennoch sehr nach Schubert klingt) sechs, das dritte sieben (deren fünftes zwei zu einem zusammenfaßt), das vierte und fünfte nur je zwei, das sechste und siebte je drei, das achte sieben und das neunte, welches ganz für sich steht, nur eines. Das neunte ist in der Tat ein ursprünglicher Satz von Variationen, der eine Einleitung und eine Koda über den sogenannten *Trauerwalzer* aus Schuberts Opus 9 enthält, und hätte Liszt es nicht als Transkription klassifiziert, so hätte es fraglos Einlaß in den Kanon seiner originalen Werke gefunden. Der gesamte Satz trägt die Form von zwei Gruppen von je drei *Valses-Caprices*, in denen ein extravertierteres Werk mit einer Einleitung und Koda auf zwei mehr nach innen gerichtete Stücke, die sich auf sanfte, lyrische Themen konzentrieren, folgt. Dann erscheint ein gegensätzliches Paar, dessen zweites Stück das bedeutendste der ganzen Sammlung darstellt, und schließlich folgt das zarte Anhängsel an die Variationen im neunten Stück. Liebhaber der Musik Liszts werden sich daran erinnern, daß das zweite Thema von Nr. 4 bereits in der dritten der *Apparitions* aufgetreten war (siehe Teil 26 dieser Serie) – Liszt kannte diese Tänze daher offensichtlich spätestens seit 1834 – und das erste Thema dieses Stückes wird mit einer Geste eingeleitet, die deutlich beabsichtigt, eine Verbindung zu Beethovens Sonate Op 31 Nr. 3 aufzuzeigen. Die sechste der *Soirées de Vienne* war zu Liszts Zeiten äußerst beliebt, und wurde in früheren Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts häufig aufgenommen. (Liszt fertigte zwei weitere Fassungen dieses Stückes an, auf die wir noch zurückkommen werden.)

Liszt benutzt Themen aus den folgenden Schubert-Sammlungen:

Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaïsen, Op 18/D145

Sechsendreißig Originaltänze („Erste Walzer“), Op 9/D365

Sechzehn Ländler und zwei Ecossaïsen, Op 67/D734

Vierunddreißig Valses sentimentales, Op 50/D779

Sechzehn Deutsche Tänze und zwei Ecossaïsen, Op 33/D783

(aus den Zwölf Deutschen Tänzen genannt „Ländler“, Op posth 171/D790 Nr. 2, welche praktisch mit D783/II/1 identisch sind)

Zwölf Valses nobles, Op 77/D969

In den neun Valses-caprices werden die folgenden Themen benutzt:

Nr. 1: D783/II/15; D365/22; D734/14

Nr. 2: D365/1; D145/III/3; D365/6; D145/III/4; D145/III/5; D365/32

- Nr. 3: D145/I/1; D783/II/4; D365/19; D365/20; D365/25 elidiert mit dem zweiten Teil von D365/20; D145/II/6;
D145/I/9
 Nr. 4: D365/29; D365/33
 Nr. 5: D365/14; D969/3
 Nr. 6: D969/9; D969/10; D779/13
 Nr. 7: D783/II/1; D783/II/7; D783/II/10
 Nr. 8: D783/II/9; D779/11; D779/2; D783/II/5; D783/II/14; D783/II/13; D783/II/2
 Nr. 9: D365/2

Die Komposition vierhändiger Stücke und eigentlich auch das vierhändige Spiel selbst sind, trotz der ziemlich hohen Qualität vieler der Literatur, stets als musikalisch weniger bedeutend eingestuft worden. Ein Grund dafür mag gewesen sein, daß diese Musik oft von Amateuren vorgetragen wurde. Wie das Lied wurde auch das vierhändige Spiel für den häuslichen Gebrauch vorgesehen, aber wenn Mozart etwas so Wunderbares wie die Sonate in F-Dur, K497, oder Schubert die Fantasie in f-moll, Op 103/ D940 hervorbringen konnte, dann muß diese Musik gewiß die Aufmerksamkeit der Konzertbesucher beanspruchen. Auch Liszt schrieb viel vierhändige Klaviermusik, doch trug sie gewöhnlich die Form von Bearbeitungen für privates Studium oder von Vorträgen seiner eigenen Orchester- oder Klaviermusik. Seine Solofassungen von Schubert-Duos scheinen sich zum Ziel gesetzt zu haben, die außergewöhnliche Weite der Vorstellungskraft Schuberts auf eine Weise zu zeigen, in der vierhändige Vorträge es oft nicht vermögen. Dazu verleiht Liszt Schuberts Musik ein Gewand, das mehr für das allgemeine Publikum geeignet ist, ohne dabei Schuberts ursprünglichen Gedanken einen schlechten Dienst zu erweisen.

Schuberts vierhändiges Klavierstück *Divertissement à l'hongroise*, Op 54/D818, ist ein spätes Werk von enormer Breite, welches sich in der fast gemächlichen Art seiner Ausarbeitung mit den letzten Klavier-sonaten, dem Streichquintett und der letzten Sinfonie vergleichen läßt. Der Titel straft die ernste Intention des Werkes Lügen, aber die ungarische Atmosphäre ist überall spürbar, besonders im Marsch, aber sehr zart und vertraumt auch in den äußeren Sätzen. Augenscheinlich wurden keinerlei Volkslieder benutzt, doch ist der musikalische Stil der Zigeunerimprovisation in ein Stück eingeflochten worden, das straffer konstruiert ist, als seine ausgedehnte Länge vermuten läßt. Liszt war ganz offensichtlich verzaubert von dem Stück, wahrscheinlich wegen seiner ungarischen Eigenschaften und wegen der allgemeinen Bewunderung, die er für alles hegte, was von Schubert stammte. Es war jedoch typisch für Liszt, daß er Schuberts Titel nicht übernahm (Liszt schrieb sehr wenig Musik, die er als „unterhaltsam“ empfand) und vorsah, daß die drei Stücke, die er einfach *Méodies hongroises* nannte, gesondert vorgetragen werden konnten (schließlich nimmt der Vortrag des gesamten Werkes in Liszts respektvoller aber farbenfroher Bearbeitung fast fünfzig Minuten in Anspruch). Die äußeren Sätze sind in g-moll, und jeder von ihnen besteht aus drei Vorträgen eines Themas, das bei jeder seiner Wiederholungen variiert wird. Hineingeschoben sind zwei ganz verschiedene alternative Abschnitte, von denen jeder eine komplizierte, aus drei Teilen bestehende Form besitzt, welche die Reprise fast eines jeden Abschnitts

mit ausgeschmückter Abwandlung mit sich bringt. (Dieses Schema kann ganz einfach wie folgt beschrieben werden: A-BCB-A-DED-A-Koda.) Der Marsch bildet eine ausgezeichnete Folie für diese majestätischen Werke und erlangte zu seiner Zeit so großen eigenständigen Ruhm, daß Liszt ihn viele Male mit allen Arten der Abwandlung von Form und Wirkung des Stückes neu herausgab. Diese Versionen werden bei ihrer Herausgabe noch diskutiert werden.

Jetzt geht diese erste Gruppe von Liszts Schubert-Transkriptionen zu seinen ersten und letzten Arbeiten auf diesem Gebiete über – *Die Rose*, in ihrer ersten Fassung von 1833 und *Der Gondelfahrer*, den Liszt zirka fünfzig Jahre später transkribierte. (In vielen Katalogen wird 1838 als Entstehungsdatum für dieses Werk angegeben. Dies liegt offenbar daran, daß etwas falsch gelesen und dann ohne Überprüfung jahrelang immer wieder so zitiert wurde. Das Manuskript und die Korrekturfahnen, die der Autor dieser Zeilen gesehen hat, lassen es als zweifellos erscheinen, daß 1883 das richtige Datum ist.) Obwohl *Die Rose* später in verschiedenen Zusammenstellungen von Schubert/Liszt-

Liedertranskriptionen erschien (und dies ist für den Forscher ein ganz und gar verwirrender Alptraum), wurde sie zuerst als Einzelnummer gedruckt. Der Schreiber dieser Zeilen hatte das Glück, dieses Stück anhand eines Exemplars der ersten, von Liszt signierten und „à son ami F. Chopin“ gewidmeten Ausgabe zu studieren. Schuberts Lied, Op 73/D745a (welches trotz verschiedener irrtümlicher Vorschläge von Erstellern von Katalogen nichts mit dem *Heidenröslein* zu tun hat) vertont Schlegels Gedicht, die kurze Selbstdarstellung einer Rose, die bedauert, wie kurz ihr Leben ist, wenn sie erst einmal erblüht ist. Liszt formt dies simple Stück zu einer Art von sinfonischem Gedicht um, in dem er zugleich die Zerbrechlichkeit und die unterschwellige Leidenschaft des Liedes einfängt. Das Lied *Der Gondelfahrer*, D808, war Liszt wahrscheinlich nicht bekannt (es wurde erst 1872 gedruckt), aber die Fassung für Männerchor und Klavier, Op 28/D809, die ebenfalls im März 1824 entstand, diente als Grundlage zur letzten und lieblichsten von Liszts Schubert-Transkriptionen. Mayrhofer's Gedicht erzählt von einem Gondoliere, der über das menschliche Schicksal nachsinnt, während er sein Fahrzeug durch Wasser lenkt, auf denen der geisterhafte Mond und die Sterne tanzen, als die Uhr vom Markusdom Mitternacht schlägt. In seinem miniaturnhaften Meisterwerk läßt Schubert uns die zwölf Schläge nicht



LESLIE HOWARD

© Jason P. Talby

hören, und auch Liszt enthält sich dessen in einer Manier, die für die einsame Zurückhaltung seines Spätstils bezeichnend ist. In seiner geheimnisvollen Koda läßt Liszt die Uhr immer wieder schlagen, bis sie ohne den tröstlichen, an der Wurzel der Schlußakkorde liegenden Grundton entschwindet.

Sophie Menter (1848–1918) war eine von Liszts begabtesten Klavierschülerinnen, die auf weltweiten Tourneen viel Beifall gewann. Liszt änderte mehrere seiner gedruckten Kompositionen zu ihrem persönlichen Gebrauch ab: Eine zusätzliche kleine Kadenz für die *Don Giovanni*-Fantasie (siehe Teil 6, „Liszt an der Oper“ I), eine paar ausgezeichnete Verbesserungen der *Masaniello*-Tarantella (siehe Teil 42, „Liszt an der Oper“ IV), sowie die beiden hier aufgenommenen Stücke. (Überdies half er ihr bei der Komposition eines „Konzerts im ungarischen Stil“ mit dem Titel *Ungarische Zigeunerweisen*, das schließlich 1892 von Tschaikowski orchestriert wurde. Die eigentliche Komposition dieses Werkes wurde kürzlich ungerechtfertigterweise Liszt selber zugeschrieben.) Diese Manuskriptfragmente, die sämtlich in der Library of Congress aufgehoben wurden (der an dieser Stelle für die Benutzung des Materials herzlich gedankt sei) sollte an den angegebenen Stellen in die bereits gedruckten Ausgaben eingefügt werden. Was die *Soirées de Vienne* betrifft, so gibt es in ihnen eine handschriftliche Randnotiz von Liszt, die besagt, daß zwei Takte einer ausgedehnten Modulation auf einer Idee Hans von Bülow's beruhen. In den tiefgreifenden Änderungen zum *Marche hongroise* gestattete Liszt sich eine neue Koda sowie eine ganz erstaunliche Umgestaltung der Tonart in der Reprise des zweiten Themas.

Liszts Interesse an Schuberts Märschen erstreckte sich auf mehr als nur den *Marche hongroise*. In die drei großen Märsche, die auf verschiedenen von Schubert für vierhändiges Klavier komponierten Klavierstücken basieren, wurde viel mehr aufgenommen, als es bei oberflächlicher Betrachtung erscheint: Der bemerkenswerte *Trauermarsch* – wegen seiner anhaltenden Schwermut eines der großartigsten Stücke dieses Genres – ist der genau transkribierte fünfte der *Six grandes marches*, Op 40/ D819. Es gelingt ihm jedoch, noch tiefergründiger zu klingen als der Originaltext. Der *Grande marche* stammt aus Nr. 3 desselben Satzes, aber enthält zusätzlich einen zweiten, langsameren Trioabschnitt, welcher dem *Grande marche funèbre*, Op 55/D859, entnommen ist, und dessen Thema auch in der Koda wieder zu hören ist. Beiden Werken von Schubert gemein ist die entzückende Fähigkeit, in unkonventionelle Modulationen zu gleiten. Eine kompliziertere Form weist der *Grande marche caractéristique* auf, der als Transkription des ersten der beiden Märsche aus Schuberts Op posth 121/D886, beginnt, aber dann nach dem Trioabschnitts in eine Transkription des Trios aus dem zweiten Marsch aus D886 übergeht. Dann folgt der erste Teil von Nr. 2 aus dem D819-Satz, und das Trio aus 819/1. Dies gesamte Material wird zu einem sehr überzeugenden Konzertstück verarbeitet, welches es wert ist, wieder gespielt zu werden. (Liszt schuf orchestrale Fassungen dieser drei Werke zusammen mit dem allgegenwärtigen *Marche hongroise* in seinen *Vier Märschen von Franz Schubert*, die er dann zu vierhändiger Klaviermusik umarbeitete.)

Liszts Konzertparaphrase des *Marche militaire* – des hochberühmten ersten von Schuberts *Trois marches militaires* für Klavier zu vier Händen, Op 51/D733 – scheint fraglos Tausig als Quelle für seine wohlbekannte Transkription des Werkes gedient zu haben, wenn Liszts Fassung auch sehr viel raffinierter ist. Es mag sein, daß Liszt seine Version zugunsten der durch seinen Schüler vorgenommenen Transkription zurückzog Ganz gewiß lobte er diese in seinem Nachruf auf Tausig, der 1871 im Alter von weniger als dreißig Jahren starb. Auf jeden Fall wurde Liszts Fassung, obwohl sie in den Katalogen nicht erwähnt wird, gedruckt. Der 1907 von Kunkel in St. Louis ausgeführte Nachdruck stellt die neueste Ausgabe dar.

Diese Sammlung schließt mit drei frühen Liedtranskriptionen, die ursprünglich als Einzelnummern herausgegeben wurden, um später revidiert und in die Sammlung von zwölf Lieder, S558, gesetzt wurden oder, im Falle der *Sérénade*, an ihren passenden Platz im *Schwanengesang*. Schuberts *Ave Maria*, Op 52/6/D839, hat trotz der Bemühungen von Film-Mogulen und geschmacklosen Tenören nichts mit dem bekanntesten lateinischen Gebet zu tun, sondern ist die Vertonung einer Übersetzung eines Textes von Sir Walter Scott. Aber jener Text ist in der Tat eine Hymne an die Heilige Jungfrau Maria (das dritte der Lieder Ellens aus *The Lady of the Lake*). Liszt verkleidet diese mit einer Menge gutgemeinter wirbelnder Harmonien und fügt in der hier aufgezeichneten Fassung eine lange Koda hinzu, die Schuberts Motiv in ein sehr ernstes Stück privater Andacht verwandelt. Die allzeit beliebte *Sérénade*, D957/4 mußte sich zwischen dieser sehr schönen Transkription und ihren ebenso schönen Revisionen vielen subtilen Abänderungen unterziehen, darunter sogar Zusätzen oder Entfernungen von Taktpaaren, die musikalische Echos enthielten. Der *Erbkönig*, Op 1/D328d, ist sogar als Transkription zu bekannt, um vieler Erläuterungen zu bedürfen. Die hier aufgezeichnete Fassung ähnelt ihrer Vorgängerin wirklich sehr, mit Ausnahme der vom Kinde beim Nahen des Gespenstes ausgestoßenen Schreckensschreie „Mein Vater“, bei denen Liszt in den inneren Stimmen vom Pianisten viel Bewegung fordert.

LESLIE HOWARD © 1995
Übersetzung ANGELIKA MALBERT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 28 February, 4 March, 21–27 June 1994
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
® & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCV
Front illustration: *Bank of the River Spree at Stralau* (1817)
by Karl Friedrich Schinkel (1781–1841)

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis.

También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en www.hyperion-records.co.uk

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

FRANZ LISZT

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 31

The Schubert Transcriptions – I

LESLIE HOWARD piano

COMPACT DISC 1 – [76'53]

Soirées de Vienne – Valses-Caprices d'après Fr. Schubert S427 (1852)

- | | |
|-------------------------------------|---------|
| [1] No 1 in A flat major | [6'54] |
| [2] No 2 in A flat major | [8'29] |
| [3] No 3 in E major | [9'58] |
| [4] No 4 in D flat major | [7'00] |
| [5] No 5 in G flat major | [10'36] |
| [6] No 6 in A minor (first edition) | [7'02] |
| [7] No 7 in A major | [6'23] |
| [8] No 8 in D major | [10'50] |
| [9] No 9 in A flat major | [9'41] |

COMPACT DISC 2 – [73'26]

Mélodies hongroises d'après Fr. Schubert S425 (first version, 1838–9) †

- | | |
|---|---------|
| [1] Andante | [17'29] |
| [2] Marche hongroise (first Diabelli edition) | [6'06] |
| [3] Allegretto | [23'40] |
| [4] Die Rose S556i (first version, 1833) | [4'11] |
| [5] Der Gondelfahrer – Männer-Quartett von F. Schubert S559 (1883) | [6'26] |
| Two transcriptions for Sophie Menter † | |
| [6] Soirées de Vienne – Valse-Caprice No 6, S427/6ii (1869) | [8'19] |
| [7] Marche hongroise, S425/2iv (1879) | [7'00] |

COMPACT DISC 3 – [75'56]

Franz Schuberts Märsche für das Pianoforte übertragen S426 (1846)

- | | |
|--|---------|
| [1] Trauermarsch – Grande marche funèbre | [18'31] |
| [2] Grande marche | [13'51] |
| [3] Grande marche caractéristique | [12'31] |
| [4] Marche militaire – Grande paraphrase de concert S426a (c1870?) † | [5'40] |
| [5] Marche hongroise S425/2ii (Lucca edition, c1840) † | [6'18] |
| [6] Ave Maria (Ellens dritter Gesang) S557d (first version, c1837) † | [7'45] |
| [7] La Sérénade (Ständchen 'Leise flehen') S559a (first version, c1837) | [6'46] |
| [8] Le roi des Aulnes (Erlkönig) S557a (first version, c1837) † | [4'11] |

† FIRST RECORDING



LISZT

*The Schubert
Transcriptions*

— II —

LESLIE HOWARD

hyperion

FRANZ LISZT (1811–1886)
THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 32

*The Schubert
Transcriptions*

VOLUME II

LESLIE HOWARD piano

The remaining Schubert transcriptions are available on two 3-CD sets, Volumes 31 and 33 of Leslie Howard's complete recording of Liszt's piano music:

Volume 31 — 3 Compact Discs CDA66951/3
The Schubert Transcriptions - I

Volume 33 — 3 Compact Discs CDA66957/9
The Schubert Transcriptions - III

Recorded on 28 February – 4 March and 21–27 June 1994
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCV

Front illustration: *Mountain Gorge in Winter* (1825)
by Carl Blechen (1798–1840)

COMPACT DISC 1 [69'27]

Vier geistliche Lieder S562 (1840) [17'55]

- [1] Litanei (auf das Fest aller Seelen) [4'05]
- [2] Himmelsfunken [4'34]
- [3] Die Gestirne [6'15]
- [4] Hymne (Geisterchor aus „Rosamunde“) [2'59]

Schuberts Ungarische Melodien † [20'07]
aus dem ungarischen Divertissement zu vier Händen, S425a
(second version, 1846)

- [5] Andante [8'28]
- [6] Marcia (Marche hongroise, second Diabelli Edition) [5'50]
- [7] Allegretto [5'49]

**Six Mélodies favorites de la Belle Meunière
de François Schubert** † S565 (first version, 1846) [17'07]

- [8] Das Wandern [2'01]
- [9] Der Müller und der Bach [6'00]
- [10] Der Jäger— [0'39]
- [11] Die böse Farbe [2'51]
- [12] Wohin? [3'15]
- [13] Ungeduld (second transcription) [2'17]
- [14] Meeresstille † S557b (first version, c1837) [2'57]
- [15] Die Forelle S564 (second version, 1846) [4'10]
- [16] Ständchen „Leise flehen“ † [6'55]
S560/7a (fourth version, for Lina Ramann, c1880)

**Schwanengesang—Vierzehn Lieder
von Franz Schubert** S560 (1838/9) [64'16]

- 1 Die Stadt [2'46]
- 2 Das Fischermädchen [3'48]
- 3 Aufenthalt [3'36]
- 4 Am Meer [4'53]
- 5 Abschied [5'19]
- 6 In der Ferne [8'35]
- 7 Ständchen „Leise flehen“ (second version) [6'29]
- 8 Ihr Bild— [2'53]
- 9 Frühlingsehnsucht [2'30]
- 10 Liebesbotschaft [3'04]
- 11 Der Atlas [2'56]
- 12 Der Doppelgänger [4'36]
- 13 Die Taubenpost [5'31]
- 14 Kriegers Ahnung [7'12]

15 **Frühlingsglaube**† S557c (first version) [3'50]

16 **Marche hongroise**† [7'20]
S425/2v ("Troisième Edition", 1879)

**Zwölf Lieder von Franz Schubert—
[aus] Winterreise** S561 (1839) [40'01]

- 1 Gute Nacht [5'14]
- 2 Die Nebensonnen [4'06]
- 3 Mut [1'37]
- 4 Die Post [2'51]
- 5 Erstarrung [3'44]
- 6 Wasserflut [2'28]
- 7 Der Lindenbaum [5'05]
- 8 Der Leiermann— [1'56]
- 9 Täuschung [1'51]
- 10 Das Wirtshaus [4'54]
- 11 Der stürmische Morgen— [1'01]
- 12 Im Dorfe [5'09]

Sechs Melodien von Franz Schubert [28'02]
S563 (1844)

- 13 **Lebe wohl!** (original song formerly attributed to Schubert,
but by Hans von Weyrauch, 1824) [4'29]
- 14 [Des] Mädchens Klage [5'22]
- 15 Das Sterbeglücklein [Das Zügensglücklein] [8'49]
- 16 Trockne Blumen [3'05]
- 17 Ungeduld (first transcription) [2'20]
- 18 Die Forelle (first version) [3'55]
- 19 **Marche hongroise**† [6'35]
S425/2iii (Richault edition, c1840)

† FIRST RECORDINGS

THIS SECOND COLLECTION of Liszt's tributes to the genius of Schubert is largely confined to song transcriptions, and especially to the sets of pieces based on the song cycles *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* and the posthumously assembled *Schwanengesang*.

Liszt's methods and intentions in his Schubert song transcriptions vary quite broadly. There are some simple arrangements, in which vocal line and accompaniment are wedded comfortably but not much in the way of decoration. Then there are works where the first verse of a song is given unembroidered, but what amounts to a set of variations follows, and oft-times the variation is predicated by the text of the song. (Liszt's number of variations is sometimes greater or fewer than the number of verses in Schubert's songs, however.) Finally there is a group of very freely treated songs where the transcription endeavours to give full expression to the ideas behind the song as well as the musical text itself. This last phenomenon is the one which has caused most criticism historically, and therefore warrants a little explanation.

There is no doubt that simply adding the vocal line to the existing accompaniment does not often make a meaningful transcription, even though it might make a reasonable documentary account of the original notes. Just as in his transcriptions of orchestral music by Beethoven, Berlioz or Wagner, Liszt often conveys a precision of sound and spirit by his conscious avoidance of literal representation of the notes, so with the song transcriptions does he often compensate for the sound of a great singer in full flight in response to both words and music by adopting an apparently new musical text. Sometimes the tempo of a transcription, because of the variations in the verses, may seem slightly different from customary usage, but Liszt's interpretations may also reveal to us a different attitude and tradition towards tempo which might otherwise not have survived. Of course, for much of

the museum-culture-minded twentieth century, what were perceived as Liszt's gross liberties with the text were sacrilegious, but any careful examination of Liszt's broader aims shows his comprehensive understanding of Schubert's idiom.

The **Vier geistliche Lieder** ('Four Sacred Songs') were gathered together by Liszt from two sources: the first three originals were published three years after Schubert's death, and the fourth was issued in a version with piano by Schubert himself which seems to have escaped the compilers of *Grove*. (The original *Geisterchor* did not appear until even after Liszt's death.) They were published as a set of four, and almost immediately were reissued in a set often with the *Sechs geistliche Lieder* (Gellert) transcribed from Beethoven (in Volume 15 of this series). Only the first of them is well known in song recitals—*Litanei auf das Fest aller Seelen*, D343a, ('Litany for All Souls' Day') is a requiem prayer which Liszt treats with beautiful simplicity, even in the octave doublings of the second verse. *Himmelsfunken*, D651 ('Heaven's Gleam') is a simple strophic song in contemplation of heaven, which Liszt arranges as a theme with two variations.

Die Gestirne ('The Firmament', D444) is a setting of Klopstock's paraphrase of Psalm 19 (Vulgate 18), 'The heavens declare the glory of God', and Liszt's response to Schubert and Klopstock is full of thunderous orchestral grandeur. *Hymne* is actually the *Geisterchor* ('Chorus of Spirits')—one of a group of vocal numbers from the ill-fated incidental music to *Rosamunde*, D797, which Schubert arranged with piano accompaniment (the original is for chorus with brass) which appeared in 1824 as Opus 25, with this particular piece as No 3. (The title of Schubert's version with piano is confusing, because 'Hymne' applies legitimately to quite a number of Schubert songs and choruses.) The text, a likely candidate for the worst piece of German poetry, is by Wilhelmine von

Chézy, and deals with Light living in the Depths and Shining ('In der Tiefe wohnt das Licht. Licht daß leuchtet ...'). Both Schubert and Liszt manage to make something quite beautiful from this tripe.

By 1846 Liszt had probably noticed that his long and complex *Mémoires hongroises*—his piano solo version of Schubert's *Divertissement à l'hongroise*—were not being taken up, except for the central March (see Volume 31). He recast the piece, making trenchant cuts and simplifying a lot of the texture. The new publication bears the German title **Schuberts Ungarische Melodien**, and adds the legend 'auf eine neue leichtere Art gesetzt' ('arranged in a new easier manner'). Typically, Liszt's understanding of what an amateur might find easy was compromised by the fact that he himself seemingly found nothing to be difficult. As a result, many passages are well out of the range of domestic music-making. The less weighty effect of this version gained it a brief life in concert, but sadly this version has been out of print for nearly 150 years.

Liszt had already made two transcriptions from *Die schöne Müllerin*—*Trockne Blumen* and *Ungeduld*—when he produced his set of **Six Mémoires favorites** in 1846, in which the former does not appear and the latter is transcribed anew and in a different key. Liszt makes a palindromic key pattern by setting the pieces in B flat major, G minor, C minor/C major/C minor, G major and B flat major, even though this puts the narrative of the original quite out of order and changes Schubert's keys for numbers 4 and 6—originally in B major and A major. But the musical argument is transcendent when the text is less germane.

Die schöne Müllerin ('The Fair Mill-maid', D795) is far too familiar to require much explanation. Liszt chooses numbers 1, 19, 14, 17, 2 and 7 from the original twenty settings of Wilhelm Müller: *Das Wandern* ('Wandering')

is two verses shorter than the song expressing the poet's joy in tramping about, but is delightfully varied. The conversation about the misery and the happy mystery of love, *Der Müller und der Bach* ('The Miller and the Stream') is extended by an extra variation to the last verse and is one of the finest of all Liszt's transcriptions, so close does it get to letter and spirit of the song whilst writing inventively and originally at the same time. The two verses of *Der Jäger* ('The Huntsman')—in which the poet asks the hunter to keep away from the stream and shoot only that which frightens his loved one—are given a very sprightly decoration, and are set either side of the transcription of *Die böse Farbe* ('The Evil Colour'). This is shorn of its short introduction and coda, but handled very ebulliently, with some treacherous double notes in the right hand to stress the pride and boldness of the lover's preferred and mocking green.

Wobin? ('Whither?') solves the problem of adding the voice to the accompaniment by dividing the babbling brook which has attracted the poet's attention between the inner fingers of the two hands, and occasionally by letting it wash the melody from above; and *Ungeduld* ('Impatience')—the poet is desperate to proclaim his love to the whole world—is set, like the first song, with one fewer verse than Schubert, in a theme and two variations. (For the later versions of these transcriptions, entitled *Müllerlieder*, see Volume 33.)

The remaining transcriptions on the first disc are based upon three very familiar songs—*Meeresstille* ('Sea Calm', D216), in which Liszt manages to convey motionless water and dread at the same time with deep tremolos and arpeggios (this is the earlier version of a transcription which was later modified slightly for the collection of twelve transcriptions, S558); *Die Forelle* ('The Trout', D550d), is given in its later, somewhat simplified and totally recast second transcription, still with one extra

variation of the melody before the denouement of the poem has the fish hooked. And finally here are Liszt's last thoughts on **Ständchen** ('Leise flehen meine Lieder') ('Serenade—Gently imploring go my songs', D957/4) from *Schwanengesang*, effectively his fourth version of it—he had first issued a transcription of it long before he set about preparing the whole of the collection, effectively in two complete versions. In his last years he added to the second version a new cadenza at the coda for his student and biographer, Lina Ramann, further underlining the sense of the closing lines: 'Bebend harr ich dir entgegen! Komm, beglücke mich!' ('Trembling, I await your approach! Come, bring me joy!').

Schwanengesang—Vierzehn Lieder von Franz Schubert is a triumph of the transcriber's art, which matches in its way the depth and breadth of this wonderful collection of Schubert's last songs. The originals, D957—seven songs to poems by Rellstab, six to Heine (all composed in August, 1828) and one to Seidl (composed around the same time as the famous *Der Hirt auf dem Felsen* ('The Shepherd on the Rock') in October 1828 and therefore Schubert's last song for voice and piano)—were collected and published in 1829. Although Schubert did not intend them to form a cycle, they are usually so performed, in a fairly arbitrary order which neatly separates the poets. But there is something uncomfortable about ending with such an un-valedictory piece as *Die Taubenpost*, especially hard on the heels of *Der Doppelgänger*, and although Liszt preserves the juxtaposition of these two, he does not hesitate to return to a minor key to complete his cycle, and to choose a different order for the other songs.

Liszt's pieces correspond to numbers 11, 10, 5, 12, 7, 6, 4, 9, 3, 1, 8, 13, 14 and 2 of the published order of the songs, giving him another interesting key structure of C minor, A flat major, E minor, C major, E flat major,

B minor, D minor, B flat minor, B flat major, G major, G minor, B minor, G major and C minor—all Schubert's original keys. Every transcription has whole passages given in alternative text, thus forming a possible second version of the whole cycle (see Volume 33), but here the main text is given throughout.

The mysterious arpeggios of *Die Stadt* ('The Town') make an excellent and unsettling beginning to Liszt's cycle, and his interpretation of the second verse ('Ein feuchter Windzug kräuselt die graue Wasserbahn'—'A dank breeze ruffles the grey waterway'), reinforces the song's reference to the lost loved one. *Das Fischer-mädchen* ('The Fisher-maiden') is a straightforward transcription with an extra final verse mirroring the 'Ebb' and 'Flut' ('ebb and flow') of the text with its delicate fluttering between major and minor. The grief-stricken poet's *Aufenthalt* ('Resting Place') can only be rushing river, roaring forest or inflexible rock—and Liszt's response is full of clever word-painting.

Am Meer tells, by the sea in the twilight, of love lost, and of the poet's being poisoned by the tears which he has drunk away from the hand of the unhappy woman whom he loves. Liszt's tremolos correspond exactly to Schubert's and he conjures the mood perfectly. *Abschied* ('Farewell') is a marvellous piece of enforced jollity at parting, brilliantly set by Schubert and well captured by Liszt, who adds his usual musical commentary upon the text to make a lively set of variations with much jumping about in triplets.

In der Ferne ('Far Away') describes the bleak, un-blessed state of those who abandon what and whom they love to wander unfulfilled, finally revealing that it is the poet himself telling the lover that broke his heart of his decision to flee. Liszt's mighty transcription, subtitled 'Lamentation', pierces the heart of both words and music. In *Ständchen* Liszt famously permits himself to set the

whole of the third and fourth verses of the melody, and the right hand of the accompaniment, in canon, without doing any damage thereby. Liszt removes the last chord in his otherwise very straightforward transcription of *Ihr Bild* ('Her Portrait')—a dream that a picture of the poet's lost lover came to life—in order to proceed directly to *Frühlingssehnsucht* ('Longing in Spring') in which Liszt reflects the poet's impatience for love in the spring with reckless hand-crossing and leaps across the keyboard.

Liebesbotschaft ('Message of Love') is one of the happier songs of the cycle. Liszt manages to include Schubert's constant demisemiquavers, which represent the rushing brooklet carrying greetings to the poet's loved one. Liszt moves the vocal line from tenor to soprano (in tenths) between the verses. In *Der Atlas* the poet likens the burden of a lover's sorrow to the weight of the world borne by Atlas, and blames his heart's will. Liszt varies Schubert's tremolo accompaniment at the beginning with patterns of six semiquavers—slightly alarming in its unfamiliarity at first, but more effective in retrospect to save the demisemiquavers for the end.

In *Der Doppelgänger* ('The Double') the poet sees a vision of himself outside the house where his lost love once lived. Schubert's terrifying song has such a starkly simple texture that Liszt is loth to do much other than to broaden the chords to compensate the lack of the voice. *Die Taubenpost* ('The Pigeon-post') is a joyful contrast to the lonely misery of the previous piece. The poet's happy conceit likens his longing to a faithful carrier-pigeon which will never misdeliver a message of faithful love, and Liszt decorates the text with the most felicitous coruscation. *Kriegers Abnung* ('Soldier's Foreboding') returns us to the fear of love's separation, with a soldier by the campfire afraid for the future of his life and love. Liszt makes a virtual symphonic poem of the piece by providing textures that express exactly a troubled mind before sleep

comes at last with the happier thoughts of the distant beloved.

The second disc closes with two rarities: **Frühlingsglaube**, D686c ('Spring Faith'—as nature changes in spring, so must all things, but to the good), appears in a similar transcription in the *Zwölf Lieder*, S558. This earlier version contains a beautiful alternative reading for the second verse (given here) which was unaccountably deleted later. The so-called 'Troisième Edition' of the **Marche hongroise** was made by a complicated cobbling together of the first edition (as in *Mélodies hongroises*—see Volume 31), and of the second Diabelli Edition (as in *Ungarische Melodien* in this volume) with a new introduction and several new interludes as well as many alterations of texture, all of which adapt the spirit of the old Liszt to the music of his youth.

What a pity that Liszt did not transcribe the whole cycle of *Winterreise*! His **Zwölf Lieder von Franz Schubert**—[aus] **Winterreise** ('Twelve songs of Franz Schubert—[from] Winter's Journey') are of exactly the same fine quality as his *Schwamengesang* transcriptions, and to have only half the cycle is tantalizing, even though the selection and arrangement of it has its own story to tell.

This is not the place to go too deeply into the history of the original Schubert cycle, D911, but it was composed in two bursts of creativity in 1827, to poems by the same Wilhelm Müller whose texts inform *Die schöne Müllerin*. There are those who argue that, by the time the second book of these songs was written, Schubert should have re-ordered them in line with the order of the original poems. David Owen Norris has also argued for re-ordering the Liszt transcriptions along similar lines. The cleverness of the modern compact disc player will allow the gentle listener to experiment at will, but here the transcriptions are given as Liszt published them, and they comprise

numbers 1, 23, 22, 13, 4, 6, 5, 24, 19, 21, 18 and 17 of Schubert's cycle. Liszt's key structure is typically interesting: D minor, B flat major (Schubert has A major), G minor, E flat major, C minor, E minor (Schubert has F sharp minor), E major, A minor, A major, F major and D minor/D major/D minor. Like the *Schwanengesang* transcriptions, Liszt furnished alternative readings, but in this case only for five of the songs (see Volume 33).

Liszt begins his journey as does Schubert, with the uncannily imaginative walking song *Gute Nacht* ('Good-night'), eliminating the penultimate verse and treating the piece as a theme and variations. As so often, the poet's theme is that of love rejected, and Liszt contributes with skilful word-painting in his choice of fragile textures to depict the *Mondenschatten* ('shadow in the moonlight') and the undisturbed dreams of the beloved being left behind. In *Die Nebensonnen* ('Mock Suns') Liszt takes Schubert's song in one verse and extends it into a dramatic narrative that truly reflects the emotional compass of this prickly poem: the conceit of an optical illusion of three suns representing the poet's failure in human relationships. Liszt treats *Mut* ('Courage') with appropriately festive decoration (and eliminates the reprise of the introduction at the coda), merrily facing with Müller and Schubert the world's squalls.

In *Die Post* the poet has an involuntary leaping of the heart at the sound of the posthorn presaging mail from the town where he once had a true love, knowing that there will be no post for him. Liszt's setting is straightforward, with one or two musical sighs added, and a splendid self-mocking clatter at the coda. *Erstarrung* ('Numbness') finds the poet in pain at his loss. Nature, like his heart, is frozen, but if it should melt, then so would his inner image of his love in his as-dead heart. Liszt deliberately begins tentatively, with the melody

slightly displaced from the beat, but as the song's anguish mounts he becomes forthright and impassioned. In *Wasserflut* ('Floodwaters') the poet speaks to the snow of the fate of his falling tears in a thaw: when the floodwaters pass his beloved's house his tears will glow. Schubert sets this most introspectively, and Liszt follows him to the letter. *Der Lindenbaum* ('The Linden Tree') is the poet's solace, his sheet-anchor in times good and bad, and finally a recollected place of peace. Liszt applies an astonishing armoury of delicate effects, especially with trills, to conjure both the rustling of the leaves and the tree's innate tranquillity.

For those who know the song-cycle well, it comes as rather a surprise to encounter *Der Leiermann* ('The Organ Grinder') anywhere but at the end, where the poet's disillusion becomes complete. But Liszt sees a good juxtaposition with the next song and treats this one as a simple introduction, moving without pause to the false attraction (so beautifully captured by both Schubert and Liszt) of *Täuschung* ('Delusion'), in which the poet imagines briefly that a friendly light will lead him out of his cold wanderings into warmth and even into love. *Das Wirtsbaus* ('The Wayside Inn') is really a graveyard, where the poet is ready to lie down, but his time is not come and he must move on. Liszt sustains the still slowness of Schubert's masterpiece with a remarkable variety of textures, finally allowing himself tremolos and trills to underline the misery of rest denied.

To close, Liszt allows his robust transcription of *Der stürmische Morgen* ('The Stormy Morning')—the poet sees the foul weather as a reflection of his heart and mind) to be played before and after *Im Dorfe* ('In the Village'): the poet may not linger amongst the sleeping villagers, who are able to refresh themselves in dreams. Liszt's transcription is, if it were possible, even more

touching in its tranquillity than the original, and the wrench back to the reality of life's storms is the solution to his own personal life's journey.

When Liszt issued his **Sechs Melodien von Franz Schubert** in 1844, he was as unaware as most of the musical world at the time that the first song which he transcribed was a misattribution to Schubert. The piece is nevertheless offered here to keep Liszt's collection intact, and the obscurity into which it would fall if listed as a song by its true author is reason enough to preserve its quite Schubertian beauty in the noble context which Liszt intended. *Lebe wohl!* ('Fare well!') was composed by Hans von Weyrauch, who was born, as the excellent *Neue Liszt-Ausgabe* informs us, in 1788, and who wrote the song as *Nach Osten!* ('To the East!') in 1824, but it was reissued in 1843 with new words (by Branger) as *Adieu* and translated as 'Lebe wohl!' under Schubert's name. (It is still published by Schirmer in one of their collections of Schubert Songs!) The simple text bids farewell to a dead loved one, and Liszt's transcription retains simplicity, even though the texture of the accompaniment is greatly varied over the two verses of the song.

The Schiller song *Des Mädchens Klage* ('The Maiden's Lament', D191b) brings us to Schubert proper, and a complex transcription cast as a theme and variations dramatically depicting the maiden's discovery, having lived and loved a little, that sorrow and tears follow hard on the heels of joy. *Das Zügelglöcklein*, D871b—the title which Liszt knew, *Das Sterbeglöcklein*, amounts to the

same thing—is a strophic prayer for the unknown dead being tolled by a distant bell. Again Liszt sets the work as a theme and variations of great refinement and intricacy. *Trockne Blumen* ('Dried Flowers', D795/18) comes from *Die schöne Müllerin*. The poet speaks to a few dead flowers which were the only gift he had had from his beloved. If the flowers were buried in his grave, and if she realized that his feelings had been true, then the flowers would spring to life again. Liszt's arrangement (in C minor, rather than Schubert's E minor) is quite straightforward, and the hope of the second part of the song is accentuated by his placing the material octaves higher than the original. *Ungeduld*, D795/7 is also from *Schwanengesang* and is Liszt's first transcription of the piece (in F major rather than Schubert's A major) and, like the second transcription, is a theme and variations one verse shorter than the original. Curiously, it approaches the business of conveying the poet's impatient passion in quite a different way from the later transcription, and adds a short, extremely blue. coda. Finally, *Die Forelle*, D550d, is given a full-blooded concert transcription.

By way of an encore, this set ends with yet another version of the **Marche hongroise**, the one reprinted by the Russian State Music Publishers, presumably taken from the early Richault edition in which Liszt revised many small details and added extra ossia passages which are included here to give the broadest variety of all his many efforts towards this one work.

LESLIE HOWARD © 1995

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

CETTE SECONDE COLLECTION d'hommages de Liszt au génie de Schubert se limite pour une grande part à des transcriptions de chants, et particulièrement à des séries de pièces basées sur les cycles de chants *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* et *Schwanengesang*, cycle assemblé après la mort du compositeur.

Les méthodes et les intentions de Liszt dans ses transcriptions des chants de Schubert varient assez largement. On trouve de simples arrangements, dans lesquels la partition vocale et l'accompagnement sont agréablement unis sans trop d'ornementation. Puis l'on découvre des œuvres dans lesquelles le premier couplet d'un chant nous est livré sans fioriture, mais ce qui se ramène à une série de variations s'ensuit, et, souvent, la variation est confirmée par le texte du chant. (Cependant, le nombre des variations de Liszt est quelquefois plus grand ou plus petit que le nombre de couplets dans les chants de Schubert.) Enfin, on trouve un groupe de chants traités avec grande liberté, où la transcription s'efforce de laisser s'exprimer complètement aussi bien les idées que révèle le chant que le texte musical lui-même.

Ce dernier phénomène est celui qui a provoqué le plus de critiques au point de vue historique, et demande par conséquent une petite explication : il est évident qu'ajouter simplement la partition vocale à l'accompagnement existant ne donne pas souvent de signification à la transcription, même si celle-ci pourrait fournir un compte-rendu documentaire raisonnable des notes originales. Tout comme dans ses transcriptions de musique pour orchestre de Beethoven, Berlioz ou Wagner, Liszt transmet souvent une précision de son et d'esprit par sa conscience à éviter une représentation littérale des notes, ainsi remplace-t-il souvent, avec les transcriptions des chants, le son d'un grand chanteur en pleine envolée en réponse

aux paroles et à la musique par l'adoption d'un texte musical apparemment nouveau. Parfois, le tempo d'une transcription, à cause des variations dans les couplets, peut paraître légèrement différent de l'usage habituel, mais les interprétations de Liszt peuvent aussi nous révéler une attitude et une tradition différentes par rapport au tempo qui, autrement, auraient pu ne pas survivre. Bien entendu, pour une grande part du XX^e siècle orienté vers la culture de musée, ce que l'on percevait comme des libertés grossières de Liszt avec le texte était un sacrilège, mais tout examen attentif des intentions plus larges de Liszt montre sa compréhension complète de la manière de s'exprimer de Schubert.

Les **Vier geistliche Lieder** (« Quatre chansons sacrées ») furent rassemblées par Liszt à partir de deux sources : les trois premières d'origine furent publiées trois ans après la mort de Schubert, et la quatrième parut dans une version avec piano composée par Schubert lui-même, ce qui semble avoir échappé aux rédacteurs du dictionnaire *Grove*. (Le *Geisterchor* d'origine n'y apparut qu'après la mort de Liszt.) Elles furent publiées en un groupe de quatre, et reparurent presque immédiatement en un groupe de dix, avec le *Sechs geistliche Lieder* (Gellert) transcrit de Beethoven (dans le Volume 15 de cette série). Seule la première d'entre elles est bien connue dans les récitals de chant : *Litanei auf das Fest aller Seelen*, D343a (« Litanies pour la Toussaint ») est une prière de requiem, que Liszt traite avec une magnifiquement simplicité, même dans les redoublements d'octaves du second couplet. *Himmelsfunken*, D651 (« La clarté du ciel ») est un simple chant de contemplation du ciel composé en strophes, que Liszt arrange en un thème à deux variations.

Die Gestirne, D444 (« Le firmament ») est une mise en musique de la paraphrase de Klopstock du psaume 19

(Vulgate 18, « Les cieus déclarent la gloire de Dieu »), où la réponse de Liszt à Schubert et Klopstock est remplie d'une grandeur orchestrale retentissante. *Hymne*, du D797 n°4, est en fait le *Geisterchor* (« Chœur des esprits »)—appartenant à un groupe de pièces vocales de la funeste musique de scène pour *Rosamunde*, que Schubert a arrangée avec un accompagnement pour piano (l'original est pour chœur avec cuivres), apparue en 1824 sous le titre d'opus 25, avec cette pièce particulière en n°3. (Le titre de la version de Schubert avec piano est déroutant, car *Hymne* réfère légitimement à un certain nombre de chants et de chœurs de Schubert). Le texte, candidat probable au pire essai de poésie allemande, est de Wilhelmine von Chézy et traite de Vie légère dans les profondeurs et la lumière (« In der Tiefe wohnt das Licht. Licht daß leuchtet »). Schubert aussi bien que Liszt parviennent à produire un certain élément de beauté à partir de ces idioties.

En 1846, Liszt avait probablement remarqué que ses longues et complexes *Méodies hongroises*—sa version pour piano seul de *Divertissement à l'hongroise* de Schubert—n'étaient pas reprises, à l'exception de la marche centrale (voir Volume 31). Il restructura le morceau, provoquant des coupures tranchantes dans l'œuvre, et simplifia une grande part de la texture. La nouvelle publication porte le titre allemand, **Schuberts Ungarische Melodien**, et est suivie de la légende: « auf eine neue leichtere Art gesetzt » (« arrangée d'une nouvelle manière plus facile »). De façon typique, la compréhension de Liszt de ce qu'un amateur trouverait facile était compromise par le fait qu'il ne trouvait lui-même apparemment rien qui fût difficile. Par conséquent, de nombreux passages se situent bien au-delà de la gamme de composition domestique. L'effet moins pesant de cette version lui valut une courte vie en concert, mais mal-

heureusement cette version n'a pas été réimprimée depuis près de 150 ans.

Liszt avait déjà fait deux transcriptions du cycle de chants de Schubert *Die schöne Müllerin—Trockne Blumen* et *Ungeduld*—lorsqu'il produisit son ensemble de **Six Mélodies favorites** en 1846, dans lequel *Trockne Blumen* n'apparaît pas, et *Ungeduld* est à nouveau transcrite, mais dans une tonalité différente. Liszt forme un motif à tonalité palindrome en composant les morceaux dans les tonalités de si bémol majeur, sol mineur, do mineur/do majeur/do mineur, sol majeur et si bémol majeur, même si cela crée un léger désordre dans la narration de l'original, et change les tonalités de Schubert pour les n°84 et 6—à l'origine en si majeur et en la majeur. Cependant, l'argument musical est transcendant lorsque le texte est moins pertinent.

Die schöne Müllerin, D795 (« La belle meunière ») est bien trop familière pour demander d'amples explications. Liszt choisit les numéros 1, 19, 14, 17, 2 et 7 des vingt mises en musique originales de Wilhelm Müller: *Das Wandern* (« Errance ») est plus court de deux couplets que le chant exprimant la joie du poète à se promener, mais est agréablement variée. La conversation à propos du malheur et de l'heureux mystère de l'amour, *Der Müller und der Bach* (« Le meunier et le torrent »), est étendue par une variation supplémentaire au couplet final et représente l'une des plus raffinées de toutes les transcriptions de Schubert, celle-ci se trouvant si proche de l'écriture et de l'esprit du chant, tout en étant écrite de façon à la fois inventive et originale. Une ornementation très gaie apparaît dans les deux couplets de *Der Jäger* (« Le chasseur »)—le poète demande au chasseur de se tenir à l'écart du torrent et de ne tirer que sur ce qui effraie sa bien-aimée—et ceux-ci sont placés de part et d'autre de la transcription de *Die böse Farbe* (« La couleur

du mal »). Celle-ci est dépouillée de sa courte introduction et de sa coda, mais traitée de façon très exubérante, avec des doubles notes traîtresses à la main droite pour accentuer la fierté et l'audace du vert moqueur que l'amant préfère.

Wobin? (« Où ? ») résout le problème d'ajouter la voix à l'accompagnement en divisant le ruisseau gazouillant, qui a attiré l'attention du poète, entre les doigts internes des deux mains, et en le laissant de temps en temps baigner la mélodie de plus haut. Quant au morceau *Ungehdul* (« Impatience »)—le poète est désireux de proclamer son amour au monde entier—it est composé, comme le premier chant, avec un couplet de moins que dans celui de Schubert, en un thème à deux variations. (Pour les versions plus récentes de ces transcriptions, intitulées *Müllerlieder*, voir Volume 33.)

Les transcriptions restantes sur le premier disque sont basées sur trois chants très familiers : **Meeresstille**, D216 (« Le calme de la mer »), dans laquelle Liszt parvient à donner l'impression de l'eau qui stagne et, en même temps, de la crainte, avec des trémolos et des arpegges profonds—ce qui constitue la première version d'une transcription légèrement modifiée plus tard pour la collection de douze transcriptions, S558. **Die Forelle**, D550d (« La truite »), dans sa seconde transcription plus tardive, quelque peu simplifiée et totalement restructurée, possède toujours une variation supplémentaire de la mélodie, avant que le dénouement du poème ne voie le poisson pris au hameçon.

Puis, enfin, les dernières pensées de Liszt sur **Ständchen—Leise flehen meine Lieder** (« Sérénade—Doucement suppliants sont mes chants »), D957/4, tiré de *Schwanengesang*, qui est en réalité la quatrième version par Liszt—dont il avait d'abord publié une transcription, bien avant qu'il ne se mette à préparer toute la collection, donnant comme résultat deux versions com-

plètes. Au cours de ses dernières années, il ajouta, dans la seconde version, une nouvelle cadence à la coda pour son étudiante et biographe, Lina Ramann, soulignant plus loin le sens des dernières phrases : « *Bebend harr ich dir entgegen! Komm, beglücke mich!* » (« Tremblant, j'attends ton approche ! Viens, apporte-moi la joie ! »).

Schwanengesang—Vierzehn Lieder von Franz Schubert représente un triomphe de l'art du transcrip-teur, qui unit dans son approche particulière la profondeur et l'ampleur d'exécution de cette merveilleuse collection des derniers chants de Schubert. Les originaux, D957, sept chants d'après les poèmes de Rellstab, six d'après Heine (tous composés en août 1828) et un d'après Seidl (composé à peu près à la même époque que le célèbre *Der Hirt auf dem Felsen* (« Le berger sur la roche ») en octobre 1828, et, par conséquent, le dernier chant de Schubert pour voix et piano) furent rassemblés et publiés en 1829. Bien que l'intention de Schubert ne fut pas d'en former un cycle, ils sont souvent interprétés de la sorte, dans un ordre équitabement arbitraire qui sépare nettement les poètes. Mais il se dégage quelque chose de désagréable dans cette façon de terminer l'ensemble par un morceau qui évoque aussi peu l'adieu que *Die Taubenpost*, surtout s'il se trouve juste après *Der Doppelgänger*, et, bien que Liszt préserve la juxtaposition de ces derniers, il n'hésite pas à retourner à une tonalité mineure afin d'achever son cycle, et à choisir un ordre différent pour les autres chants. Les morceaux de Liszt correspondent aux numéros 11, 10, 5, 12, 7, 6, 4, 9, 3, 1, 8, 13, 14 et 2 de l'ordre publié des chants, ce qui lui apporte une autre structure de tonalités intéressante de do mineur, la bémol majeur, mi mineur, do majeur, mi bémol majeur, si mineur, ré mineur, si bémol mineur, si bémol majeur, sol majeur, sol mineur, si mineur, sol majeur et do mineur—toutes les tonalités originales de Schubert. Chaque transcription possède des passages

entiers donnés dans l'un ou l'autre texte, formant ainsi une seconde version possible de tout le cycle (voir Volume 33), mais, ici, le texte principal apparaît à travers toute l'œuvre.

Les mystérieux arpegges de *Die Stadt* (« La ville ») forment un début excellent et troublant au cycle de Liszt, et son interprétation du second couplet : « Ein feuchter Windzug kräuselt die graue Wasserbahn » (« une brise humide et froide agite le cours d'eau gris ») renforce la référence du chant à la bien-aimée perdue. *Das Fischer-mädchen* (« La jeune pêcheuse ») est une transcription directe avec un couplet final supplémentaire qui reflète l'« Ebb' und Flut » (« flux et reflux ») du texte avec son battement délicat entre majeur et mineur. *L'Aufenthalt* (« Lieu de repos ») du poète frappé par le chagrin ne peut être que la rivière qui se précipite, la forêt qui gronde ou la roche inflexible—et la réponse de Liszt est pleine d'une astucieuse description imagée.

Am Meer raconte, au bord de la mer au crépuscule, l'amour perdu, et l'empoisonnement du poète par les larmes qu'il a bues des mains de la malheureuse femme qu'il aime. Les trémolos de Liszt correspondent exactement à ceux de Schubert, et il rend parfaitement l'atmosphère. *Abschied* (« Adieu ») est un merveilleux morceau de gaieté forcée à la séparation, brillamment mis en musique par Schubert et bien reproduit par Liszt, qui ajoute son commentaire musical habituel sur le texte pour arriver à une série animée de variations avec beaucoup de sautillements en triolets. *In der Ferne* (« Dans le lointain ») décrit l'état morne et maudit de ceux qui abandonnent ce et ceux qu'ils aiment à errer insatisfaits, révélant finalement que c'est le poète lui-même faisant part à l'amoureuse qui lui a brisé le cœur de sa décision de fuir. La transcription puissante de Liszt, sous-titrée « Lamentation », perce le cœur des mots et de la musique.

Dans *Ständchen*, Liszt se permet, comme cela est si

fréquent chez lui, de mettre en musique les troisième et quatrième couplets entiers de la mélodie, et la main droite de l'accompagnement, en canon, sans de ce fait causer de dégâts ; Liszt retire le dernier accord dans sa transcription toutefois très directe de *Ihr Bild* (« Son portrait »)—un rêve où une image de l'amante perdue du poète viendrait à la vie—afin de passer directement à *Frühlingssehnsucht* (« Le désir au printemps ») dans lequel Liszt reflète l'impatience du poète pour l'amour au printemps par un croisement des mains téméraire et des bonds d'un côté à l'autre du clavier. *Liebesbotschaft* (« Message d'amour ») constitue l'un des chants les plus heureux du cycle. Liszt parvient à inclure les constantes triples croches de Schubert, qui représentent le ruisseau se précipitant et transportant des salutations à la bien-aimée du poète. Liszt déplace la partition vocale du ténor au soprano (en dixième) entre les couplets.

Dans *Der Atlas* le poète compare le fardeau de la peine d'un amant au poids du monde porté par Atlas, et en veut à la volonté de son cœur. Liszt varie l'accompagnement trémolo au début par des motifs de six doubles croches—légèrement alarmant par son aspect au départ peu familier, mais rétrospectivement plus efficace pour garder les triples croches pour la fin. Dans *Der Doppelgänger* (« Le double ») le poète aperçoit une vision de lui-même à l'extérieur de la maison où son amante perdue a vécu. Le chant terrifiant de Schubert possède une texture tellement simple que Liszt a du mal à faire beaucoup mieux que d'élargir les accords pour compenser le manque de la voix.

Die Taubenpost (« Le pigeon voyageur ») est un joyeux contraste au malheur solitaire du morceau précédent. Le joyeux trait d'esprit du poète compare son désir à un pigeon voyageur qui jamais ne failira dans la distribution d'un message d'amour fidèle, et Liszt orne le texte du scintillement le plus heureux. *Kriegers Abnung* (« La

prémonition du soldat ») nous replonge dans la crainte de la séparation de l'amour, avec un soldat près du feu de camp effrayé pour l'avenir de sa vie et de son amour. Liszt transforme la pièce en un poème quasi-symphonique en offrant des textures qui expriment exactement un esprit troublé avant que le sommeil n'arrive enfin, accompagné des pensées plus heureuses de la bien-aimée lointaine.

Le deuxième disque se termine sur deux raretés : **Frühlingsglaube**, D686c (« La foi du printemps »)—comme la nature change au printemps, toutes les choses le doivent aussi, mais pour le mieux—apparaît dans une transcription similaire dans le *Zwölf Lieder*, S558. Cette première version contient une autre lecture possible magnifique pour le second couplet (donné ici), qui fut supprimé plus tard sans que l'on sache pourquoi. La soi-disant « Troisième édition » de la **Marche hongroise** fut exécutée par un bricolage compliqué de la première édition (comme dans *Mémoires hongroises*—voir Volume 31), et de la deuxième édition de Diabelli (comme dans *Ungarische Melodien* dans ce volume) avec une nouvelle introduction et plusieurs nouveaux interludes, ainsi que plusieurs changements de texture, qui adaptent tous l'esprit de Liszt âgé à la musique de sa jeunesse.

Qu'il est dommage que Liszt n'ait pas transcrit le cycle entier de *Winterreise* ! Ses **Zwölf Lieder von Franz Schubert**—[aus] *Winterreise* sont exactement de la même qualité excellente que ses transcriptions de *Schwanengesang*, et ne posséder que la moitié du cycle est désespérant, même si la sélection et l'arrangement de celui-ci ont leur propre histoire à raconter. Ceci n'est pas la bonne place pour entrer trop en profondeur dans l'histoire du cycle original de Schubert, D911, mais ce dernier fut composé en deux explosions de créativité en 1827, d'après les poèmes du même Wilhelm Müller, dont les textes nourrissent *Die schöne Müllerin*. Certains affirment que, au moment où le second recueil de ces

chants fut écrit, Schubert aurait dû les remettre en ordre selon l'ordre des poèmes originaux. David Owen Norris a aussi plaidé la remise en ordre des transcriptions de Liszt selon certaines directives similaires. L'ingéniosité du lecteur de disques compacts moderne permet à l'auditeur modéré d'expérimenter à loisir, mais ici, les transcriptions sont données telles que Liszt les a publiées, et elles comprennent les numéros 1, 23, 22, 13, 4, 6, 5, 24, 19, 21, 18 et 17 du cycle de Schubert. La structure des tonalités de Liszt est typiquement intéressante : ré mineur, si bémol majeur (Schubert, quant à lui, utilise la majeur), sol mineur, mi bémol majeur, do mineur, mi mineur (Schubert utilise fa dièse mineur), mi majeur, la mineur, la majeur, fa majeur et ré mineur/ré majeur/ré mineur. Comme pour les transcriptions de *Schwanengesang*, Liszt a offert d'autres lectures possibles, mais, dans ce cas seulement, pour cinq des chants (voir Volume 33).

Liszt commence son voyage comme le fait Schubert, par le chant de marche étrangement imaginaire : *Gute Nacht* éliminant l'avant-dernier couplet, et traitant le morceau comme un thème avec variations. Comme cela revient si souvent, le thème du poète est celui de l'amour rejeté, et Liszt contribue, grâce à une habile description imagée dans son choix de textures fragiles, à dépeindre la *Mondenschaten* (« Ombre au clair de lune »), les rêves tranquilles de la bien-aimée étant laissés à l'arrière-plan. Dans *Die Nebensonnen* (« Soleils factices »), Liszt reprend le chant de Schubert en un couplet et l'allonge en une narration dramatique qui reflète véritablement l'étendue émotionnelle de ce poème épineux : la suffisance d'une illusion d'optique de trois soleils représentant l'échec du poète dans les relations humaines.

Liszt traite *Mut* (« Courage ») avec, comme il se doit, une décoration de fête (et il élimine la reprise de l'introduction dans la coda), faisant joyeusement face, avec

Müller et Schubert, à la bourrasque des mots. Dans *Die Post* (« La poste »), les battements du cœur du poète s'accélérent au son de la trompe de la malle-poste, présageant du courrier en provenance de la ville où il connut un jour un amour véritable, sachant qu'il n'y aura pas de lettre pour lui. La mise en musique de Liszt est directe, avec un ou deux soupirs musicaux en plus, et un splendide fracas qui se tourne en dérision à la coda.

Erstarrung (« Engourdissement ») trouve le poète en proie à la douleur suite à sa perte. La nature, comme son cœur, est gelée, mais si elle venait à fondre, alors l'image intérieure de son amour dans son cœur presque sans vie fondrait elle aussi. Liszt commence délibérément de façon hésitante, avec la mélodie légèrement déplacée par rapport au rythme, mais, tandis que monte l'angoisse du chant, il devient franc et passionné.

Dans *Wasserflut* (« Inondations ») le poète s'adresse à la neige du destin de ses larmes tombant dans le dégel : lorsque les eaux d'inondation passeront devant le logis de sa bien-aimée, ses larmes brilleront. Schubert met cela en musique de façon introspective, et Liszt le suit à la lettre. *Der Lindenbaum* (« Le tilleul ») est la consolation du poète, son ancre de salut en des temps bons et mauvais, et enfin un lieu de paix retrouvé. Liszt applique un arsenal surprenant d'effets délicats, particulièrement avec des trilles, pour faire apparaître le bruissement des feuilles et la tranquillité naturelle de l'arbre.

Pour ceux qui connaissent bien le cycle de chants, c'est un peu une surprise de trouver *Der Leiermann* (« Le joueur d'orgue de Barbarie ») ailleurs qu'à la fin, où la désillusion du poète devient absolue. Cependant, Liszt entrevoit une bonne juxtaposition par rapport au chant suivant, et traite celui-ci comme une simple introduction, passant sans pause à la fausse attraction—si magnifiquement rendue aussi bien par Schubert que par Liszt—de *Täuschung* (« Illusion »), dans laquelle le poète imagine

brèvement qu'une lueur amie le mènera hors de ses froides errances vers la chaleur et même vers l'amour.

Das Wirtshaus (« L'auberge au bord de la route ») est un véritable cimetière, où le poète est prêt à s'allonger, mais son heure n'est pas venue, et il doit poursuivre son chemin. Liszt soutient l'immobile lenteur du chef-d'œuvre de Schubert par une remarquable variété de textures, se permettant finalement lui-même des trémoses et des trilles pour souligner le malheur du repos refusé. Pour conclure, Liszt permet à sa transcription robuste de *Der stürmische Morgen* (« Le matin orageux »)—le poète voit le temps horrible comme une réflexion de son cœur et de son esprit—d'être jouée avant et après *Im Dorfe* (« Dans le village ») : le poète n'est pas autorisé à s'attarder parmi les villageois endormis, qui sont capables de se rafraîchir dans les rêves. La transcription de Liszt est, si cela était possible, encore plus touchante dans sa tranquillité que l'original, et le retour violent à la réalité des tempêtes de la vie constitue la solution à son propre voyage personnel.

Lorsque Liszt publia ses **Sechs Melodien von Franz Schubert** en 1844, il n'était pas conscient, tout comme la plupart du monde musical à l'époque, que le premier chant qu'il avait transcrit était faussement attribué à Schubert. Le morceau est néanmoins présenté ici afin de garder intacte la collection de Liszt, et l'obscurité dans laquelle il tomberait s'il était classé comme un chant de son véritable compositeur constitue une raison suffisante pour préserver sa beauté assez schubertienne dans le noble contexte souhaité par Liszt. *Lebe wohl!* (« Adieu ! ») fut composé par Hans von Weyrauch, qui est né, comme nous en informe l'excellent *Neue Liszt-Ausgabe*, en 1788, et qui écrivit le chant sous le titre *Nach Osten!* (« Vers l'est ! ») en 1824, mais celui-ci fut publié à nouveau en 1843 avec de nouvelles paroles (de Béranger) sous le titre d'*Adieu*, et traduit par *Lebe wohl!* sous le nom de Schubert. (Ce chant est encore publié par Schirmer dans l'une de

ses collections de chants de Schubert!) Le simple texte présente des adieux à une bien-aimée décédée, et la transcription de Liszt conserve une certaine simplicité, même si la texture de l'accompagnement est très variée sur l'ensemble des deux couplets du chant.

Le chant de Schiller *Des Mädchens Klage*, D191b (« La complainte de la jeune fille ») nous conduit au vrai Schubert, et une transcription complexe apparaît comme un thème avec variations dépeignant de manière spectaculaire la découverte de la jeune fille, qui a peu vécu et aimé, du fait que la peine et les larmes suivent la joie de très près. *Das Zügelglöcklein*, D871b (« Le glas pour les défunts »)—que Liszt connaissait sous le titre: *Das Sterbeglöcklein*, qui revient au même—est une prière à strophes à l'attention du défunt inconnu, pour qui sonne le glas dans le lointain. A nouveau, Liszt met en musique l'œuvre sous la forme de thème avec variations, d'un raffinement et d'une complexité importants. *Trockne Blumen*, D795/18 (« Fleurs séchées ») provient de *Die schöne Müllerin*. Le poète s'adresse à quelques fleurs fanées, qui étaient le seul cadeau qu'il ait reçu de sa bien-aimée. Si les fleurs étaient enterrées dans sa tombe, et si elle réalisait que ses sentiments avaient été sincères, alors les fleurs reviendraient à la vie. L'arrangement de Liszt—

en do mineur, plutôt que le mi mineur de Schubert—est assez direct, et l'espoir qui figure dans la seconde partie du chant est accentué par le fait que Liszt place les octaves importantes plus haut que dans l'original.

Ungeduld, D795/7 (« Impatience »), est aussi tiré de *Schwanengesang*, et représente la première transcription du morceau par Liszt, en Fa majeur plutôt qu'en la majeur comme Schubert, et, tout comme la seconde transcription, est un thème avec variations plus court d'un couplet que l'original; curieusement, celui-ci approche le problème de transmettre la passion impatiente du poète d'une manière qui diffère de la transcription plus récente, et ajoute une coda courte, extrêmement triste. Finalement, *Die Forelle*, D550d (« La truite ») est dotée d'une transcription vigoureuse pour concert.

En guise de bis, cet ensemble s'achève par une autre version de la **Marche hongroise**, dans la version réimprimée par les Russian State Music Publishers, sans doute reprise de l'édition précédente de Richault, dans laquelle Liszt a révisé de nombreux petits détails et ajouté des passages ossia supplémentaires qui sont inclus ici afin de fournir la variété la plus grande de tous ses nombreux efforts pour cette seule œuvre.

LESLIE HOWARD © 1995
Traduction CATHERINE LORIDAN

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DIESE zweite Sammlung von Liszts Huldigungen an Schuberts Genie beschränkt sich hauptsächlich auf Liedertranskriptionen, und besonders auf die Reihen von Musikstücken, denen Liederzyklen zugrunde liegen: *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und den posthum zusammengestellten *Schwanengesang*.

Liszts Methoden und Intentionen in seinen Schubert-Transkriptionen sind sehr verschiedenartig. Es gibt einige einfache Bearbeitungen, in denen Vokallinie und Begleitung ohne viel Verzierungen auf angenehme Weise miteinander verbunden sind. Dann gibt es Werke, in denen die erste Strophe eines Liedes ohne Ausschmückungen wiedergegeben wird, worauf dann etwas folgt, was im wesentlichen eine Reihe von Variationen ist, und oft wird der Liedtext der Variation vorangestellt. (Die Anzahl von Liszts Variationen ist jedoch manchmal größer oder kleiner als die Anzahl der Verse in den Schubert-Lieder.) Und schließlich gibt es eine Gruppe von sehr frei behandelten Liedern, in denen die Transkription sich bemüht, sowohl den geistigen Gehalt des Liedes, als auch den musikalischen Text selbst voll auszudrücken.

Dieses letzte Phänomen hat in der Musikgeschichte die größte Kritik erregt, und muß daher ein wenig erläutert werden: zweifellos erzeugt man durch einfaches Hinzufügen der Vokallinie zur existierenden Begleitung noch keine sinnvolle Transkription, auch wenn dies die Originalnoten einigermaßen genau wiedergibt. Genau wie Liszt in seinen Transkriptionen der orchestralen Musik von Beethoven, Berlioz oder Wagner oft den eigentlichen Klang und Geist des Stückes sehr präzise übermittelt, indem er eine buchstäbliche Repräsentation der einzelnen Noten bewußt vermeidet, so kompensiert er auch in den Liedertranskriptionen für den Klang einer großen Gesangsstimme, die leidenschaftliche auf Text und Musik reagiert, indem er einen anscheinend ganz neuen musikalischen

Text verwendet. Manchmal mag aufgrund der Variationen in den Strophen das Tempo einer Transkription leicht vom gewöhnlichen Gebrauch abweichen, doch enthüllen uns Liszts Interpretationen auch eine andersartige Haltung und traditionelle Auffassung dem Tempo gegenüber, die andernfalls vielleicht nicht überliefert worden wären. Selbstverständlich empfanden manche Hörer, die von der „Museumskultur“ des zwanzigsten Jahrhunderts geprägt waren, die tolldreisten Freiheiten, die Liszt sich ihrer Ansicht nach mit dem Text herausnahm, als frevelhaft. Doch wird eine jede sorgsame Untersuchung von Liszts breiteren Zielsetzungen sein umfassendes Verständnis von Schuberts Ausdruckssprache aufzeigen.

Liszt trug die **Vier geistlichen Lieder** aus zwei Quellen zusammen: die ersten drei Originale waren drei Jahre nach Schuberts Tod gedruckt, und das dritte in einer Klavierfassung von Schubert selbst herausgegeben worden, die den Kompilatoren des *Grove*-Lexikons entgangen sein muß. (Der originale *Geisterchor* erschien erst nach dem Tode Liszts.) Sie wurden in einem Satz von vier Stücken veröffentlicht, und fast sofort danach in einem Satz von zehn, zu dem die aus dem Werke Beethovens transkribierten *Sechs geistlichen Lieder* (Gellert) gehörten (dieser erschien in Teil 15 dieser Aufnahmenserie). Nur das erste von ihnen ist oft in Liedvorträgen zu hören: *Litanei auf das Fest aller Seelen* (D434a) ist ein Requiemgebet, das Liszt sogar in den Oktaverdoppelungen der zweiten Strophe mit wunderbarer Schlichtheit behandelt; *Himmelsfunken* (D651) ist ein einfaches strophisches Lied in Betrachtung des Himmels, das Liszt als Thema mit zwei Variationen einrichtet.

Die Gestirne (D444) ist ein Satz von Klopstocks Paraphrase des 19. Psalms (Vulgata 18, „Die Himmel preisen die Glorie Gottes“), und diese Antwort Liszts auf Schubert und Klopstock ist erfüllt von donnernder orchestraler

Größe; *Hymne* ist eigentlich der *Geisterchor*—eine aus einer Gruppe von Gesangsnummern aus der unglückseligen Bühnenmusik zu *Rosamunde*, D797, die Schubert für Klavierbegleitung einrichtete (das Original ist für Chor mit Blechbläsern), und die 1824 als Opus 25 erschien, mit diesem besonderen Stück als Nr. 3. (Der Titel von Schuberts Fassung mit Klavier ist verwirrend, da die Bezeichnung *Hymne* sich berechtigterweise auf eine große Anzahl von Schubert-Liedern und -Chorgesängen anwenden läßt.) Der Text, der als eines der schlechtesten deutschen Gedichte gelten dürfte, stammt von Wilhelmine von Chézy, und handelt vom Licht, das in der Tiefe wohnt und leuchtet. Sowohl Schubert als auch Liszt gelang es, aus diesem Unsinn etwas Schönes zu zaubern.

Bereits im Jahre 1848 war sich Liszt wahrscheinlich darüber klar, daß seine langen und komplizierten *Mélo-dies hongroises*—seine für Soloklavier geschaffene Bearbeitung von Schuberts *Divertissement à l'hongroise*—mit Ausnahme des in ihrer Mitte stehenden Marsches nicht benutzt wurde. (Siehe Teil 31.) Er goß das Stück in eine neue Form, nahm einschneidende Kürzungen vor, und vereinfachte einen Großteil der Struktur. Die neue Ausgabe trägt den Titel **Schuberts Ungarische Melodien**, und fügt die folgende Bemerkung hinzu: „auf eine neue leichtere Art gesetzt“. Typisch für Liszt war es, daß sein Begriff von dem, was ein Amateur leicht finden könnte, dadurch kompromittiert wurde, daß er selber anscheinend nichts zu schwer fand. Viele Passagen befinden sich daher weit außerhalb der Skala häuslichen Musizierens. Der weniger gewichtige Effekt der vorliegenden Version verschaffte ihm ein kurzes Konzertdasein, doch leider war diese Fassung fast 150 Jahre lang nicht im Druck erhältlich.

Liszt hatte bereits zwei Transkriptionen aus Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin*—*Trockne Blumen* und *Ungeduld*—angefertigt, als er 1846 seinen Satz von

Six Mélo-dies favorites hervorbrachte, in dem das erste der beiden Lieder nicht erscheint, und das zweite neu transkribiert und in eine andere Tonart transponiert ist. Liszt erzeugt ein Tonartenschema in Form eines Palindrums, indem er die Stücke in B-Dur, g-Moll, c-Moll/C-Dur/c-Moll, G-Dur und B-Dur setzt. Allerdings formt er die erzählerische Folge des Originals ganz um, und ändert Schuberts Tonarten für die Nummern 4 & 6—ursprünglich H-Dur und A-Dur. Aber das musikalische Argument ist gerade dann transzendenter, wenn der Text weniger belangreich ist.

Die schöne Müllerin (D795) ist viel zu bekannt, um vieler Erläuterungen zu bedürfen. Liszt wählt die Nummern 1, 19, 14, 17, 2 und 7 aus den ursprünglichen zwanzig Vertonungen von Gedichten Wilhelm Müllers aus: *Das Wandern* ist zwei Strophen kürzer als das Lied, in dem der Dichter seiner Lust an der Wanderschaft Ausdruck gibt, ist jedoch aufreizvolle Weise abgewandelt; das Gespräch über Elend und seliges Geheimnis der Liebe, *Der Müller und der Bach*, wird durch eine zusätzliche Variation zur letzten Strophe ergänzt und stellt eine der kunstvollsten aller von Liszt geschaffenen Transkriptionen dar: es bleibt dem Buchstaben und dem Geist des Liedes getreu, und ist zugleich erfinderisch und original; die beiden Verse von *Der Jäger*—in denen der Dichter den Jäger bittet, vom Fluß fernzubleiben und nur auf das zu schießen, was seiner Liebsten Furcht einflößt—werden sehr munter verziert und stehen zu beiden Seiten der Transkription von *Die böse Farbe*. Diese wurde ihrer kurzen Einleitung und Koda beraubt, klingt jedoch sehr überschwänglich, und weist in der rechten Hand ein paar trügerische Doppelnote auf, die den Stolz und die Kühnheit der von der Geliebten bevorzugten, zum Spott getragenen grünen Farbe betonen.

Wobin? löst das Problem, das entsteht, wenn die Singstimme zur Begleitung hinzugefügt wird dadurch, daß der

plappernde Bach, der die Aufmerksamkeit des Dichters erregt hat, zwischen den inneren Fingern von zwei Händen aufgeteilt wird, oder daß dem Bach erlaubt wird, auf die Melodie zu „plätschern“; und *Ungehduld*—in welchem Lied es den Dichter dazu drängt, seine Liebe der ganzen Welt zu verraten—besitzt, wie das erste Lied, weniger Verse als die Schubert-Version, da es aus einem Thema und zwei Variationen besteht. (Siehe Teil 33 zu den späteren Fassungen dieser Transkriptionen, die dort den Titel *Müllerlieder* tragen.)

Drei sehr bekannte Lieder dienen den verbleibenden Transkriptionen auf der ersten Schallplatte als Grundlage: **Meeresstille** (D216) ein Stück, in dem es Liszt gelingt, mittels tiefer Tremoli und Arpeggien das bewegungslose Wasser und zugleich die Furcht darzustellen—dies ist die frühere Fassung einer Transkription, die später für die Sammlung von zwölf Transkriptionen (S558) leicht abgeändert wurde; **Die Forelle** (D550d) in ihrer späteren, ein wenig vereinfachten und ganz und gar neu gestalteten zweiten Transkription, die noch immer eine Variation aufweist, bevor der Fisch im Ausgang des Gedichts schließlich an der Angel hängt; und schließlich Liszts letzte Einfälle zum **Ständchen** „Leise flehen meine Lieder“ (D957/4) aus dem *Schwanengesang*, das effektiv Liszts vierte Version dieses Stückes ist—Liszt hatte lange bevor er daran ging, die ganze Sammlung vorzubereiten, eine Transkription dieses Liedes herausgegeben—effektiv in zwei vollständigen Fassungen. Während seiner letzten Lebensjahre fugte er für seine Schülerin Lina Ramann der Koda der zweiten Fassung eine neue Kadenz hinzu, durch welche der Sinngehalt der Schlußzeilen; „Bebend harr ich dir entgegen! Komm, beglücke mich!“ noch stärker betont wird.

Schwanengesang—Vierzehn Lieder von Franz Schubert bildet einen Höhepunkt in der Kunst des Transkribierens. In bezug auf die Tiefe seines Gehalts und

Breite seiner Gestaltung kann sich dieses Werk mit der wunderbaren Sammlung von Schuberts letzten Liedern messen. Die Vorlagen (D957), sieben Lieder zu Gedichten von Rellstab, sechs Heine-Vertonungen (die sämtlich im August 1828 entstanden) und eine Seidl-Vertonung (die im Oktober 1828, um die gleiche Zeit wie das berühmte *Der Hirt auf dem Felsen* entstand, und daher Schuberts letztes Lied für Gesangsstimme und Klavier ist) wurden 1829 zusammengetragen und veröffentlicht. Obwohl Schubert nicht beabsichtigte, daß sie einen Zyklus bilden sollten, werden sie üblicherweise so vorgetragen, in einer ziemlich willkürlichen Reihenfolge, in der die einzelnen Dichter säuberlich voneinander getrennt sind. Aber es wirkt etwas unbehaglich, daß ein so wenig zum Abschiednehmen geeignetes Stück wie *Die Taubenpost* an den Schluß gesetzt wird, besonders, wenn es dicht auf den Fersen des *Doppelgängers* folgt, und obwohl Liszt die Nebeneinanderstellung dieser beiden beibehält, scheut er sich nicht davor, bei der Vollendung des Zyklus zu einer Molltonart zurückzukehren, und für die übrigen Lieder eine andere Reihenfolge zu wählen. Liszts Stücke entsprechen den Nummern 11, 10, 5, 12, 7, 6, 4, 9, 3, 1, 8, 13, 14 und 2 der Anordnung, die die Lieder in ihrer gedruckten Form trugen, und dies verschafft ihm eine weitere interessante Tonartenstruktur von c-Moll, As-Dur, e-Moll, C-Dur, Es-Dur, h-Moll, d-Moll, b-Moll, B-Dur, G-Dur, g-Moll, h-Moll, G-Dur und c-Moll—die ausnahmslos Schuberts Originaltonarten sind. Jede Transkription besitzt ganze Passagen in alternativen Lesarten, und bildet daher eine potentielle zweite Fassung des Gesamtzyklus (siehe Teil 33), doch wird in der vorliegenden Aufzeichnung nur der Haupttext wiedergegeben.

Die mysteriösen Arpeggien des Liedes *Die Stadt* bilden einen gelungenen und zugleich beunruhigenden Auftakt zu Liszts Zyklus, und seine Interpretation der zweiten Strophe, „Ein feuchter Windzug kräuselt die graue

Wasserbahn“ verstärkt den Bezug des Liedes zur verlorenen Geliebten. *Das Fischermädchen* ist eine einfache Transkription, die eine zusätzliche Schlußstrophe enthält, in welcher die „Ebb“ und Flut“ des Textes mit einem zarten Flattern zwischen Dur und Moll wiederspiegelt werden; der *Aufenthalt* des schmerzertüllten Dichters kann nur der dahinschnellende Strom, der rauschende Wald oder der starre Felsen sein—und Liszts Behandlung der Vorlage besitzt ein Obenaß an kunstvoller Klangmalerei. *Am Meer* erzählt im Zwielicht an der See von verlorener Liebe; der Dichter fühlt sich durch die Tränen, die er von der Hand der unseligen Geliebten getrunken hat, vergiftet. Liszts Tremoli entsprechen genau denen Schuberts, und er beschwört genau die richtige Stimmung herauf. *Abschied* ist ein herrliches Stück von gezwungener Fröhlichkeit bei der Trennung der Liebenden, das Schubert auf brillante Art vertont hatte. Liszt fängt seine Stimmung gut ein, und gibt seinen üblichen musikalischen Kommentar zum Text, nämlich einen lebhaften Satz von Variationen, in dem viel in Triolen umhergesprungen wird. *In der Ferne* beschreibt den öden, unseligen Zustand derer, die Dinge und Menschen, die sie lieben, verlassen, um sich unerfüllt auf die Wanderschaft zu begeben. Erst am Schluß wird enthüllt, daß es der Dichter selbst ist, der seiner Geliebten, die sein Herz gebrochen hat, von seinem Entschluß zu fliehen berichtet. Liszts gewaltige Transkription mit dem Titel „Lamentation“ durchbohrt das Herz der Worte und der Musik; im *Ständchen* gestattet sich Liszt den Luxus, die ganzen dritten und vierten Strophen der Musik sowie die rechte Hand der Begleitung im Kanon zu setzen, ohne dadurch irgendeinen Schaden anzurichten.

Liszt entfernt den letzten Akkord in der ansonsten sehr geradlinigen Transkription von *Ihr Bild*—einem Traum, in dem das Bildnis der verlorenen Geliebten des Dichters zum Leben erweckt wurde—um direkt zur *Frühlings-*

sehnsucht überzugehen, in der Liszt des Dichters ungeduldige Erwartung von Frühlingsliebe mit gewagten Handübersetzungen und Sprüngen über die Tastatur widerspiegelt; *Liebesbotschaft* hingegen ist eines der unbeschwerteren Lieder des Zyklus. Liszt schafft es hier, Schuberts fortlaufende Zweiunddreißigstelnoten einzu-beziehen, die das rauschende Bächlein, das Grüße zur Liebsten des Dichters bringt, darstellen. Liszt bewegt die Vokallinie zwischen den Strophen (in Dezimen) vom Tenor zum Sopran. In *Der Atlas* vergleicht der Dichter die Bürde des Liebeskammers mit der von Atlas getragenen Last der Welt, und tadelt die Triebe seines Herzens dafür. Liszt variiert Schuberts Tremolo-Begleitung zu Beginn mit Figuren von sechs Sechzehntelnoten. Dies wirkt aufgrund seiner Ungewohntheit zuerst beunruhigend, ist jedoch wirkungsvoller, als die Sechzehntelnoten bis zum Ende aufzusparen. Im *Doppelgänger* erblickt der Dichter sein eigenes Ebenbild vor dem Haus, in dem seine Geliebte einst wohnte. Schuberts erschreckendes Lied besitzt eine so schmucklos einfache Struktur, daß Liszt es scheut, irgend etwas anderes zu tun, als die Akkorde zu erweitern, um für die Abwesenheit der Gesangsstimme zu kompensieren; die *Taubenpost* bildet einen freudigen Gegensatz zum einsamen Elend des vorigen Stückes. Des Dichters gelungenes Konzetto vergleicht seine Sehnsucht mit einer verlässlichen Brieftaube, die eine Liebesbotschaft nie dem falschen Empfänger übermitteln wird, und Liszt verzert den Text mit sprühenden Einfällen. *Kriegers Abnung* führt uns zur Angst zurück, von der Geliebten getrennt zu werden: ein Soldat am Lagerfeuer sorgt sich um die Zukunft seines Lebens und seiner Liebe. Liszt gestaltet das Gedicht fast zu einem sinfonischen Gedicht um, indem er Strukturen benutzt, die genau den Zustand eines sorgenvollen Herzens zeigen, bevor endlich der Schlaf, und mit ihm erfreulichere Gedanken an die ferne Geliebte, zu ihm kommen.

Die zweite Schallplatte schließt mit zwei Seltenheiten: **Frühlingsglaube** (D686)—wie die Natur sich im Frühling wandelt, so wandeln sich alle Dinge, und stets zum Guten—erscheint in den *Zwölf Liedern* (S558) in einer ähnlichen Transkription. Die frühere Fassung enthält eine schöne, hier wiedergegebene alternative Lesart der zweiten Strophe, die Liszt aus unerklärlichen Gründen später strich; die sogenannte „Troisième Édition“ des **Marche hongroise** wurde durch ein kompliziertes Zusammenstückeln der ersten Ausgabe (wie in *Méodies hongroises*—siehe Teil 31 dieser Aufnahmenserie) und der Diabelli-Ausgabe (wie in den *Ungarischen Melodien* des vorliegenden Teils) erzeugt, und dieses Produkt wurde durch eine neue Einleitung und mehrere neue Zwischenspiele ergänzt, sowie durch zahlreiche Änderungen in der Struktur, von denen alle den Geist des alten Liszt mit der Musik seiner Jugend zu verschmelzen suchen.

Wie schade, daß Liszt nicht den kompletten Zyklus der *Winterreise* transkribierte! Seine **Zwölf Lieder von Franz Schubert**—[aus] *Winterreise* sind qualitativ genau so anspruchsvoll wie seine Transkriptionen des *Schwanengesangs*, und es ist daher quälend, nur die erste Hälfte des Zyklus zu besitzen, wenn seine Auswahl und Bearbeitung auch ihre eigene Geschichte zu erzählen hat. An dieser Stelle soll nicht allzu genau auf die Geschichte des ursprünglichen Schubert-Zyklus (D911) eingegangen werden. Es sei lediglich erwähnt, daß er 1827 in zwei kreativen Ausbrüchen entstand, und daß ihm Gedichte desselben Wilhelm Müller unterlegt waren, dessen Texte bereits den Liedzyklus *Die schöne Müllerin* erfüllten. Viele Forscher sind der Meinung, daß Schubert zur Zeit der zweiten Ausgabe dieser Lieder sie gemäß der Reihenfolge der originalen Gedichte neu angeordnet haben sollte. David Owen Norris setzte sich außerdem dafür ein, daß die Liszt-Transkriptionen auf ähnliche Weise neu angeordnet werden sollten. Die raffinierte

Technik des modernen CD-Players erlaubt es dem vorsichtigen Hörer, nach Belieben zu experimentieren, aber hier werden die Transkriptionen wiedergegeben, wie Liszt sie veröffentlichte, und schließen die Nummern 1, 23, 22, 13, 4, 6, 5, 24, 19, 21, 18 und 17 von Schuberts Zyklus ein. Liszts Tonartenstruktur ist auf charakteristische Art interessant: d-Moll, B-Dur (bei Schubert A-Dur), g-Moll, Es-Dur, c-Moll, e-Moll (bei Schubert fis-Moll), E-Dur, a-Moll, A-Dur, F-Dur und d-Moll/D-Dur/d-Moll. Wie in den Transkriptionen des *Schwanengesangs* liefert Liszt auch hier andere Lesarten, doch in diesem Falle nur für fünf der Lieder (siehe Teil 33).

Liszt beginnt seine Reise mit dem unheimlich phantasievollen Wanderlied *Gute Nacht*, dessen vorletzten Vers er ausläßt, und das er als Thema und Variationen behandelt. Das Thema des Dichters ist, wie so oft, verschmähte Liebe, und Liszt trägt durch kunstvolle Wortmalerei in seiner Auswahl zarter Strukturen dazu bei, den *Mondenschatten* und die ungestörten Träume der verlassenen Geliebten zu schildern; in den *Nebensonnen* entnimmt Liszt Schuberts Lied eine Strophe und baut diese zu einer dramatischen Erzählung aus, die die Gefühlsskala dieses schwer zugänglichen Gedichts getreu wiedergibt: das dichterische Bild einer optischen Täuschung, in der drei Sonnen das Versagen des Dichters in seinen menschlichen Beziehungen darstellen; Liszt verleiht *Mut* passend festliche Verzierungen, streicht die vor der Koda stattfindenden Reprise der Einleitung und sieht auf dieser Weise in derselben frohen Stimmung wie Müller und Schubert den Stürmen der Welt entgegen; in dem Lied *Die Post* hüpfert dem Dichter plötzlich das Herz in der Brust, als er den Klang des Posthorns hört, das Post aus der Stadt ankündigt, wo er einst ein Liebchen hatte; er weiß daß kein Brief für ihn kommen wird. Liszts Vertonung ist unkompliziert; es werden nur ein paar musikalische Seufzer und ein herrlich selbstironisches

Klappern in der Koda hinzugefügt. In *Erstarrung* begegnen wir dem Dichter, wie er über seinen Verlust trauert. Wie sein Herz ist auch die Natur gefroren, aber wenn sein Herz auftauen sollte, dann wird auch das in seinem wie toten Herzen getragene Bild seiner Geliebten zerschmelzen. Liszt beginnt auf bewußt vorsichtige Weise; seine Melodie stimmt nicht ganz mit dem Taktschlag überein, aber als die im Liede ausgedrückte Qual wächst, wird er direkt und leidenschaftlich. In *Wasserflut* spricht der Dichter zum Schnee vom Schicksal seiner strömenden Tränen bei Tauwetter: wenn das Flutwasser am Hause seiner Geliebten vorbeifließt, werden seine Tränen glühen.

Schubert schafft hierzu eine sehr introspektive Vertonung, und Liszt folgt ihr genau; *Der Lindenbaum* ist der Trost des Dichters, sein Notanker in guten und schlechten Zeiten, und schließlich ein Ort des Friedens, an den er sich entsinnt. Liszt wendet ein erstaunliches Arsenal an zarten Effekten auf; besonders anhand von Trillern wird das Rauschen der Blätter und die dem Baume eigene Ruhe dargestellt; für jene, die den Liederzyklus gut kennen, wird es ziemlich überraschend sein, den *Leiermann* an irgendeiner anderen Stelle als am Schluß zu finden, an dem die Desillusionierung des Dichters vollkommen ist. Aber Liszt erkennt hier eine Möglichkeit der Nebeneinanderstellung mit dem nächsten Lied und behandelt dieses als einfache Einleitung, in welcher er ohne Pause zur trügerischen, von Schubert und Liszt wunderbar eingefangenen Anziehungskraft der *Täuschung* weitergeht. Sie spiegelt dem Dichter kurz vor, daß ein freundliches Licht ihn aus seinem Umherirren in der Kälte in die Wärme und sogar zur Liebe geleiten werde. *Das Wirtsbaus* ist tatsächlich ein Friedhof, und der Dichter möchte sich gern hier niederlegen, aber seine Zeit ist noch nicht gekommen. Mittels einer bemerkenswerten Vielfalt von Kunstmitteln gelingt es Liszt, die ruhige Langsamkeit des Meisterstücks von Schubert aufrechtzu-

erhalten, doch gestattet er sich schließlich Tremoli und Triller, um das Elend der versagten Ruhe stärker hervorzuheben; zum Schluß erlaubt Liszt, daß seine robuste Transkription des Liedes *Der stürmische Morgen*—in welchem der Dichter das schlechte Wetter als Spiegel seines Herzens und seiner Seele empfindet—vor und nach *Im Dorfe* gespielt wird: der Dichter mag nicht mehr bei den schlafenden Dörrlern verweilen, denen es gelingt, sich im Traume zu erholen. Liszts Transkription ist, was kaum möglich scheint, in dem von ihr ausgestrahlten Frieden noch ergreifender als das Original, und wenn er sich losreißt und zur Realität des Lebens und seiner Stürme zurückkehrt, so ist dies auch die Lösung, die seinen eigenen persönlichen Lebensweg betrifft.

Als Liszt 1844 seine **Sechs Melodien von Franz Schubert** herausgab, war er sich, wie viele seiner Zeitgenossen, nicht darüber klar, daß das erste Lied, das er transkribierte, Schubert fälschlich zugeschrieben worden war. Um Liszts Sammlung unversehrt wiederzugeben, wird dieses Stück hier trotzdem vorgetragen. Es würde sicherlich in Vergessenheit geraten, wenn es in Verzeichnissen unter dem Namen seines wahren Autoren aufgeführt würde, und dies ist Grund genug, seine wahrhaft Schubertsche Schönheit in dem vornehmen von Liszt intendierten Kontext zu bewahren. *Lebe wohl!* ist eine Komposition von Hans von Weyrauch, der, wie uns die ausgezeichnete *Neue Liszt-Ausgabe* mitteilt, 1788 geboren wurde und der das Lied 1824 mit dem Titel *Nach Osten!* schrieb. Es wurde jedoch 1843 neu (und mit neuen Worten von Béranger) als *Adieu* herausgegeben, und als *Lebe wohl!* unter Schuberts Namen übersetzt. (Der Schirmer-Verlag druckt es noch immer in einer seiner Sammlungen von Schubert-Liedern!) Der simple Text hat ein Lebewohl an die tote Geliebte zum Inhalt, und Schuberts Transkription behält seine Schlichtheit bei, wenn die Struktur der Begleitung auch während der

beiden Strophen des Liedes stark verändert wird; das Schillerlied *Des Mädchens Klage* (D191b) bringt uns dann einen echten Schubert mitsamt einer Transkription in der Form eines Themas mit Variationen. Auf dramatische Weise wird geschildert, wie das Mädchen, das eine Weile gelebt und geliebt hat, entdeckt, daß Leid und Tränen dem Glück auf den Fersen folgen; *Das Zügelglöcklein* (D871b)—der Liszt bekannte Titel *Das Sterbeglöcklein* hat dieselbe Bedeutung—ist ein strophisches Gebet für die unbekanntenen Toten, die von einer entfernten Glocke zu Grabe geläutet werden. Wieder einmal setzt Liszt das Werk als sehr kunstvolles und kompliziertes Thema mit Variationen; *Trockne Blumen* (D795/18) stammt aus der *Schönen Müllerin*. Der Dichter spricht zu ein paar toten Blumen, die das einzige Geschenk waren, das er von seiner Liebsten erhielt. Würden die Blumen in seinem Grabe beerdigt, und würde die Geliebte erkennen, daß seine Gefühle echt waren, so würde dies die Blumen wieder zum Leben erwecken. Liszts Bearbeitung—in c-Moll, und nicht, wie bei Schubert, in e-Moll—ist ziemlich direkt, und die im zweiten Teil des Liedes ausgesprochene Hoffnung wird dadurch hervorgehoben, daß er den Stoff

des Originals ein paar Oktaven höher setzt. *Ungeduld* (D795/7) stammt ebenfalls aus dem *Schwanengesang*, und ist Liszts erste Transkription dieses Stückes. Sie steht in F-Dur und nicht, wie bei Schubert, in A-Dur, und trägt wie die zweite Transkription die Form eines Themas mit Variationen, das eine Strophe kürzer als die Vorlage ist. Seltsamerweise stellt es die die ungeduldige Leidenschaft des Dichters mit ganz anderen Mitteln dar als die spätere Transkription, und fügt eine kurze, äußerst trübselige Koda hinzu; und zum Schluß wird der *Forelle* (D550d) eine vollblütige Konzerttranskription zuteil.

Dieser Satz von Einspielungen wird mit einer Zugabe beschlossen, nämlich mit einer weiteren Version des **Marche hongroise**, die vom Staatlichen Musikverlag Rußlands nachgedruckt worden ist und wahrscheinlich aus der frühen Richault-Ausgabe stammt. In dieser Fassung bearbeitete Liszt viele kleine Einzelheiten und fügte zusätzliche ossia-Passagen hinzu, die auch hier mit aufgenommen sind, um die Vielfalt seiner zahlreichen, dieses eine Werke betreffenden Bemühungen in ihrer ganzen Skala zu zeigen.

LESLIE HOWARD © 1995
Übersetzung ANGELIKA MALBERT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

I should like to record my personal debt of gratitude to my friend and mentor of almost twenty years, Geoffrey Parsons, whose death in January 1995 robbed us all of a great and inspiring man, one of the finest pianists of his time, and, I believe, the song accompanist of all time. It was marvellous to collaborate with him on many occasions, and a rare privilege to have him contribute to the present Liszt series with his performance with me of 'Ad nos, ad salutarem undam' in volume 17. His championship of Liszt songs is well known, and he was a valued Patron of the Liszt Society. He was also a great admirer of Liszt's Schubert transcriptions, and since his knowledge of the Schubert originals was without parallel, I took every opportunity to discuss and compare with him Schubert and Liszt and the manner in which the transcriptions might be performed to the best advantage of both masters. (Of course the shortcomings in my recorded performances remain entirely my responsibility.) We shared many happy musical experiences and discoveries: we worked through all the Schubert duets which Liszt transcribed as piano solos, and we often sat at our respective pianos on opposite sides of London, our portable telephones jammed between ear, chin and shoulder, Geoffrey playing Schubert's song accompaniments, I Liszt's transcriptions, and both of us singing in that arcane manner that pianists adopt despite themselves—always in tune and in time, but nothing more. His advice was unfailingly perceptive, helpful and encouraging. I shall miss him dearly.

*I dedicate all three of these volumes of Schubert/Liszt recordings to the memory of
Geoffrey Parsons.*

LESLIE HOWARD

An atmospheric painting of two figures in dark, heavy cloaks standing on a dark, rocky shore. They are looking out over a vast, misty landscape towards a bright, low sun on the horizon, which casts a golden glow across the sky and the water. The overall mood is contemplative and serene.

LISZT

*The Schubert
Transcriptions*

— III —

LESLIE HOWARD

hyperion

FRANZ LISZT (1811–1886)
THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 33

*The Schubert
Transcriptions*

VOLUME III

LESLIE HOWARD piano

The remaining Schubert transcriptions are available on two 3-CD sets, Volumes 31 and 32 of Leslie Howard's complete recording of Liszt's piano music:

Volume 31 — 3 Compact Discs CDA66951/3

The Schubert Transcriptions - I

Volume 32 — 3 Compact Discs CDA66954/6

The Schubert Transcriptions - II

Recorded on 28 February – 4 March and 7 June 1994
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCV

Front illustration: *Two Men by the Sea* (1817)
by Caspar David Friedrich (1774–1840)

COMPACT DISC 1 [72'18]

Zwölf Lieder von Fr. Schubert S558 (1837/8) [54'06]

- 1 Sei mir gegrüsst [5'53]
- 2 Auf dem Wasser zu singen [4'27]
- 3 Du bist die Ruh' [5'21]
- 4 Erlkönig (second version) [4'08]
- 5 Meeresstille (second version) [3'00]
- 6 Die junge Nonne [5'25]
- 7 Frühlingsglaube (second version) [4'07]
- 8 Gretchen am Spinnrade [3'58]
- 9 Ständchen von Shakespeare ('Hark, hark!') [2'53]
- 10 Rastlose Liebe [1'42]
- 11 Der Wanderer [6'52]
- 12 Ave Maria [Ellens dritter Gesang] (second version) [6'15]

Müllerlieder von Franz Schubert S565bis [17'05]
(second version, c1879)

- 13 Das Wandern [2'01]
- 14 Der Müller und der Bach [6'01]
- 15 Der Jäger— [0'39]
- 16 Die böse Farbe [2'52]
- 17 Wohin? [3'10]
- 18 Ungeduld (second transcription) [2'20]
- 19 **Die Nebensonnen [Albumblatt]** S561/2a† [0'55]

† *first recordings*

Schwanengesang—Vierzehn Lieder von Franz Schubert S560bis (c1839) †

(alternative texts provided for all fourteen songs) [60'21]

- 1 Die Stadt [2'42]
- 2 Das Fischermädchen [2'58]
- 3 Aufenthalt [3'31]
- 4 Am Meer [4'46]
- 5 Abschied [5'22]
- 6 In der Ferne [8'29]
- 7 Ständchen „Leise flehen“ (third version) [4'14]
- 8 Ihr Bild— [2'54]
- 9 Frühlingsehnsucht [2'31]
- 10 Liebesbotschaft [3'05]
- 11 Der Atlas [2'58]
- 12 Der Doppelgänger [4'32]
- 13 Die Taubenpost— [4'58]
- 14 Kriegers Ahnung [7'15]
- 15 **Die Gestirne** S562/3bis † [6'46]
(alternative text, 1840)
- 16 **Meeresstille** S557b/bis † [2'49]
(first version, alternative text)
- 17 **Die Forelle** S563/6bis † [4'03]
(first version, alternative text, 1844)

Zwei Lieder von Franz Schubert [9'26]

- 1 Die Rose S556ii (second version, 1838) [4'40]
- 2 Lob der Tränen S567 (1837) [4'43]

Zwölf Lieder von Fr. Schubert S558bis (c1879) †(later versions of six of the twelve songs;
the others were reissued unchanged) [26'52]

- 3 Du bist die Ruh' [5'02]
- 4 Erbkönig (third version) [4'09]
- 5 Frühlingsglaube (third version) [4'21]
- 6 Gretchen am Spinnrade [4'07]
- 7 Ständchen von Shakespeare ('Hark, hark!') [2'35]
- 8 Der Wanderer [6'34]

- 9 **Meeresstille** S558/5bis † [2'47]
(second version, alternative text)

**Zwölf Lieder von Franz Schubert—
[Aus] Winterreise** S561bis (1839) †

(alternative texts provided for five of the twelve songs) [21'59]

- 10 Die Nebensonnen [4'03]
- 11 Mut [1'37]
- 12 Der Lindenbaum [5'05]
- 13 Das Wirtshaus [5'00]
- 14 Der stürmische Morgen— [1'03]
- 15 Im Dorfe (unchanged from 1st version; attached to No 11) [5'08]
- 16 **Marche hongroise** S425/2v † [7'17]
(«Troisième Édition» alternative text, 1879)
- 17 **Soirées de Vienne—Valse-caprice No 6** S427/6iii
(second edition, 1879) [9'46]

THIS FINAL 3-CD SET OF LISZT'S SCHUBERT transcriptions presents the remaining important collection, the *Zwölf Lieder*, the revised or alternative versions of the transcriptions from the three song cycles, other revised transcriptions, and one further song, *Lob der Tränen*. The background information to many of the pieces recorded here has already been given upon the occasion of each work's first appearance in this series, and it is hoped that those good listeners who have ventured to acquaint themselves with this third collection will permit their attention to be drawn to the contents and notes of the two previously-issued volumes, 31 and 32.

The genesis of Liszt's earlier transcriptions of Schubert Lieder is a major research area in itself, and it is very difficult to be absolutely certain that, when Liszt had a piece issued in different cities by different publishers, he did not permit himself some alteration to the musical text. There is no area more problematic than that of the **Zwölf Lieder** ('Twelve Songs'), S558. Before these pieces were collected and issued as a set, quite a few of them had been published, sometimes in different forms, and in collections of some diversity in content and number, depending on the original publisher. Certainly, the earliest publications of *Erlkönig*, *Ave Maria*, *Frühlingsglaube* and *Meeresstille* differ from those in the set of twelve. These versions are included elsewhere in the present series of nine discs.

As usual, Liszt planned the tonal structure of the set with great care: the pieces are in B flat major, A flat major, E flat major, G minor, C major, F minor/F major, A flat major, D minor, B flat major, E major, C sharp minor/E major, B flat major. The tonal jolts of a tritone occur at the points of greatest unrest in the poetry—*Gretchen am Spinnrade* and *Rastlose Liebe*, and, as a resolution after rejection, *Ave Maria*. Schubert's original keys are retained with the single exception of the *Ständchen von Shakespeare*, which Schubert set in C major.

Sei mir gegrüsst ('I greet thee', D741) sets Rückert's touching hymn to the departed loved one, with the melody and accompaniment separated by a major third in such a way that it is often difficult to tell which line is the principal one. Indeed, when Schubert used the material in his great *Fantasia* for violin and piano (D934) he clearly favoured the accompaniment over the vocal line. Liszt's arrangement follows Schubert sedulously, with just the discreetest amplification of the texture for variation in the succeeding verses. In *Auf dem Wasser zu singen* ('To be sung on the water', D774) Liszt allows himself more licence. As the poet likens the flight of the soul to the gliding of the boat with increasing intensity of colour through the three verses, so does Liszt take the melody, at first in the tenor, then the alto, and finally the soprano voice, with much drama towards the shimmering conclusion. *Du bist die Ruh'* ('Thou art peace', D776) is, despite the ecstasy of its climaxes, an extremely still song. Liszt treats with the utmost delicacy the poet's plea that his lover should come and dispel his pain, setting up a deceptively calm texture with a great deal of hand-crossing. Liszt thinned out the inner parts in just a few places when he revised *Erlkönig* ('The Erl King', D328d) for the present set. This is the most commonly performed of the three versions of this transcription and was intended to be no less a *tour de force* than Schubert's own formidable piano part. Although it is really impossible to convey the voices of narrator, father, son and wraith in the same way that the voice of a Peter Dawson could, the general unheeded terror of the child is relentlessly conveyed. *Meeresstille* ('Sea Calm', D216) was also revised for this set by slightly simplifying the shape of the arpeggios which need to show both the stillness of the water and the anxiety of the sailor at the want of a breeze. Liszt's quiet rumblings in the bass add to the uneasiness of the enforced calm. In *Die junge Nonne* ('The Young Nun', D828) both Schubert and Liszt

appreciate that the storm outside is already remote from the nun who prays to be taken up to heaven, and the peaceful bell rings from the very beginning. The transcription is one of Liszt's finest, and he even makes a modest suggestion of an improvement to the last line of Schubert's melody, lifting a line from the accompaniment to the top, thus irradiating the final 'Alleluia'.

As we have already observed, the present version of *Frühlingsglaube* ('Spring Faith', D686c) differs from the earlier edition only insofar as it does not contain an alternative text for the second verse (see Volume 32). The acceptance of inevitability is encompassed in this most tranquil music, with Liszt allowing himself the most unassuming cadenza at the climax. In *Gretchen am Spinnrade* ('Gretchen at the spinning-wheel', D118), the agitated song of a love-struck girl who fears to lose her reason on account of her passion, Liszt develops the accompaniment pattern to a symphonic torrent of notes perhaps in imitation of the effect of a well-sung performance of this song. *Ständchen von Shakespeare* ('Serenade by Shakespeare', D889) is usually so called to distinguish it from that other famous serenade in *Schwanengesang*. This song is a free translation by Schlegel of Shakespeare's song 'Hark, hark! the lark at heaven's gate sings' (*Cymbeline*, Act II, Scene III) with two extra verses by Friedrich Reil. Liszt contents himself with two verses—with the text laid over the music, as was his almost invariable custom with song transcriptions—treating the second as a variation of some virtuosity.

The pity of *Rastlose Liebe* ('Restless love', D138a), both as song and transcription, is that it is so short. But there is no doubt that Schubert perfectly captures the unsettled cry of the poet that love brings pain and joy inextricable one from the other. Liszt adds to the music's innate recklessness with the trickiest of leaps about the keyboard. *Der Wanderer*, D489c, was a very important





song for Liszt for several reasons: his enthusiasm for all things Schubertian was never greater than for the piano Fantasy which Schubert based upon this song; the poem chimes all too clearly with Liszt's own inability to find happiness in any one country, in any one relationship; and the fragment of music which Schubert employs to set the words 'immer wo?' ('ever where?') became a personal musical motto for Liszt the wanderer. It crops up time and again without notice, in his original works or in his transcriptions—a phenomenon worthy of a separate study. When Liszt first transcribed *Ave Maria* [*Ellens dritter Gesang*] (Ave Maria [Ellen's Third Song]', D839)—Schubert's setting of a poem from Walter Scott's *The Lady of the Lake*—he appended a long and pious coda. For this present revision he expunged it, and although the rest of the text remains just as fulsome and florid as before, Liszt returns to something much closer to Schubert's original conclusion.

When Liszt reissued the transcriptions of six songs from *Die schöne Müllerin*—the **Müllerlieder**—he made rather few changes to his first thoughts: the plan remains that of the earlier versions, but various subtle alterations are effected. In *Das Wandern*, as in *Wobin?*, it is only a matter of a chord or an arpeggio sign here and there. In *Der Müller und der Bach* the opportunity is taken here to present the alternative text of the third verse, which is in fact also present in the earlier version. The actual alterations are otherwise few. In *Der Jäger* and *Die böse Farbe*, Liszt simplifies the text in many subtle ways, mostly for the performer's convenience, and in *Ungeduld* he has second thoughts about an extra little bit of counterpoint he introduced in the bass line towards the end of the earlier version, and it is now omitted.

The little album-leaf version of **Die Nebensonnen** turned up recently in Prague. The single page of manuscript is undated, and it has never been published. It

consists of just the first paragraph of the Schubert song but unlike the published transcription in the twelve songs from *Winterreise* is set in Schubert's original key of A major. Slight divergencies from Schubert's melody may indicate that Liszt was writing from memory at the time.

COMPACT DISC 2

The pieces on the second disc of this set present alternative (*ossia*) texts which were all published together with the main versions already recorded. Liszt used often to have an extra staff or two printed in parallel to the main text of a piano piece, sometimes in smaller type. The alternative suggestions printed thereon serve several different purposes: (1) sometimes the intention is simply to cope with older pianos of shorter compass, and Liszt, like Beethoven before him, finds many an ingenious way of avoiding the listener's possible discomfiture at sensing that he has run out of keyboard; (2) the question of technical difficulty—from the stretch of the hand (Liszt, especially in the works before 1849, often writes tenths or elevenths, not expecting them to be arpeggiated, and proposes alternatives for smaller hands) to the general level of agility—is met by quite lengthy rearrangements; (3) the compositional dilemma of simply having more than one very plausible version of text where he is loth to make a choice is resolved by passing the dilemma on to the performer; (4) although it is rare, Liszt's alternative can present a more technically demanding solution.

In the case of the *Schwanengesang* transcriptions, Liszt had begun to issue the pieces in a form which corresponds to the main text only. As he warmed to his task, he recalled the published pieces and reissued them along with the remaining numbers with alternative passages so many and varied that they sometimes seem to constitute independent new transcriptions. In the present performances, all the alternative texts are employed.

In *Die Stadt* Liszt writes three kinds of *ossia*: for reduced keyboard compass, for technical facilitation, and for simply another view of the material, all in all making quite a different piece of it. In *Das Fischerbäumchen* he just substitutes two bars of conclusion for the florid extra verse. In *Aufenthalt* he produces almost a completely new version *facilite*. The second stanza of *Am Meer* has its left-hand arpeggios much reduced.

The alternative version of *Abschied* is identical to the main text until about halfway through, when the added triplets of the concert version are substituted with duplets—much closer to Schubert's text, in fact. Many of the grander gestures in the transcription of *In der Ferne* are considerably toned down, especially the arpeggiated decorations; the *ossia* text of *Ständchen* virtually creates a third version of the piece, with its new coda, which arrives much sooner (leaving out some of Schubert's text in the process), no verse in canon on this occasion, and a new, thinner texture throughout.

Ihr Bild remains unchanged except for the omission of an extra ad libitum right-hand accompaniment—a matter of four bars; the second verse of *Frühlingssehnsucht* is much simplified, and there are several smaller changes elsewhere. *Liebesbotschaft* changes only for the last stanza where the wide right-hand chords are replaced; but *Der Atlas* is completely rewritten—where there were triplets, there are now demisemiquaver tremolos, and vice versa, and yet the general effect of the piece is not greatly altered, despite a certain smaller scope.

In *Der Doppelgänger* the rumbling basses are replaced with stark chords as in the original. In *Die Taubenpost* the second half of the piece is completely reworked, with triplets replacing semiquavers, and the whole thing being handled more intimately; and in *Kriegers Abnung* the frenetic central section is given a completely different and more introspective character. Altogether, the alternative set

is a valuable companion to the concert version and serves further to illuminate Liszt's deep admiration for the original songs and their composer.

The three remaining songs on this disc were also printed with alternative texts: with **Die Gestirne**, the third of the four *Geistliche Lieder*, the whole introduction is rewritten for a piano with a short compass, but Liszt takes the opportunity to transcribe the passage in a wholly new way. The main body of the song is unchanged until the last page, where the grandeur is deliberately hushed for two bars which hark back to the texture of the introduction. In the alternative text to the first version of **Meeresstille**, the bass tremolos and chromatic figures are replaced with simple chords. And in the *ossia* passages to the first version of **Die Forelle**, the more virtuosic demands are modified with a completely new solution to the penultimate stanza.

COMPACT DISC 3

The third disc contains but one piece new to this collection. The rest is all an example of the infinite variety and care with which Liszt carried out his endless process of self-correction and revision. **Zwei Lieder**: *Die Rose*, it will be remembered, was the first Schubert song which Liszt transcribed. The reissued version of it has dozens of differences, mostly minor matters of texture, but with a slightly extended version of the cadenza and coda. The new version was published with Liszt's transcription of *Lob der Tränen* ('In praise of tears', D711b), a sensitive, straight-forward arrangement of Schubert's touching setting of Schlegel's eulogy to the power of tears to bring renewal and redemption. In Liszt's version the melody is first presented in the tenor, with the left hand playing alone, rising one octave and then two in the remaining verses.

None of the Liszt catalogues currently available seems to be aware of the existence of a later edition of the **Zwölf**

Lieder (S558) collection of twelve song transcriptions, which was issued by Cranz in about 1879. Half of the pieces remained as they had been in the earlier edition, with very minor matters of presentation altered in some cases but with no change to the musical text, and indeed the *Ave Maria* was reprinted from the old plates. Usually, when Liszt revised and republished a piece he organised some legend to that effect to be printed on the cover. For some reason this did not happen with the Twelve Songs and it seems from the number of printing errors, and especially from the corrupt state of the published score of *Ständchen*, that proof-reading was minimal.

In the new version of *Du bist die Rub'* the second part of the song, containing the two climaxes, is recast, with less hand-crossing and a little less grandeur. The final version of *Erkönig* makes many minor tidying-up of technical details, offers some new *ossia* passages (recorded here) and reworks the coda completely; the final version of *Frühlingsglaube* extends the cadences at the end of each verse by one bar, and adds a few notes to the cadenza. In *Gretchen am Spinnrade* Liszt adds a short introduction, abstracted from the middle of the work.

In *Ständchen von Shakespeare* the first statement is altered in a myriad of tiny details, and the general effect is more fragile and restrained. Liszt clearly made the revisions for this version with a copy of the earlier edition, scissors, paste, extra music paper, pen and coloured crayon—his general way with such revisions. Something has gone awry with the printing after the first four bars of the second verse: the next five bars are retained from the first version, but the replacement of the last four of these comes hot on their heels and is obviously the preferred new text. The extra five bars must go, but one bar must be added (adapted from the earlier text) to conform sequentially with the revised version of the passage which follows. The revision itself continues the more gossamer-

like approach to the piece, and the much-curtailed ending is quite ethereal. Here, as in most cases with these works, the whereabouts of any manuscript or *Stichvorlage* is unknown.

The alterations to *Der Wanderer* are largely confined, (1) to the end of the opening paragraph, where the left-hand figuration is entirely rewritten; (2) to a new version of the end of the second verse, with dark tremolos in the bass, but on the whole a simpler texture than before; and (3) to the last verse, where all figuration is jettisoned and everything is reduced to the musical bare bones.

Meeresstille is presented for the fourth time in this series, just as it appears in the S558 collection but with the *ossia* passages which eliminate the left-hand tremolos and chromatic runs.

The intention of the alternative texts provided for five of the songs in Liszt's **Zwölf Lieder [aus] Winterreise** may be compared with the principles he employed in the double texts of the *Schwanengesang* transcriptions, except that here Liszt did not feel the need to offer multiple solutions in all twelve cases. In *Die Nebensonnen* the recitative in the second verse is rearranged so that the tremolos are pitched above the melody rather than below; in *Mut* one or two thornier difficulties are smoothed over, and the newly-shaped ending for a contracted keyboard is a happily found idea. The differences in *Der Lindenbaum*

are confined to the last verse where the long trill amidst the right-hand chords is dropped in favour of re-shaping the melody in broad arpeggiated chords.

In the last verse of *Das Wirtsbaus*, tremolos give way to simpler triplets and produce a markedly desolate effect; and in *Der stürmische Morgen* Liszt's leaner alternative text in proud bare octaves is somewhat closer to Schubert's original. *Im Dorfe* remains unaltered, but since it is framed by two statements of *Der stürmische Morgen*, as before, it needs must be repeated here.

With what is effectively the seventh different version, it is time for the final encounter with the **Marche hongroise**, in perhaps its best guise—the so-called « Troisième Édition » with its extensive alternative passages. Here are all the little hints of the old Liszt, happily consorting with his younger, more flamboyant self, in a piece of Schubert that must have haunted him for decades.

This series comes to a close as it began, with music based upon Schubert's dances for piano, the final version of the sixth of the *Soirées de Vienne*. This edition can be seen to have profited enormously from the intermediate, unpublished version which Liszt made for Sophie Menter. Once again the youthful freshness remains, but many a passage is extended with a distractedness that brings to mind the elegiacally meditative *Valses oubliées* of Liszt's final years.

LESLIE HOWARD © 1995

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LESLIE *Howard*

Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast repertoire of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Glazunov, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt—a project which was completed in a total of ninety-five compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Other recordings for Hyperion include the Tchaikovsky Sonatas (CDH55215), and a double-disc set of music by

Anton Rubinstein (CDD22007). Other important recordings include *Ungarischer Romanzero*, a disc entirely of unpublished music by Liszt (CDA67235); a pair of two-disc sets containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher (CDA67401/2 and CDA67403/4); and a bargain-price two-disc set, 'The Essential Liszt', presenting highlights from the series (LISZT1).

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for more than thirty years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia (AM) 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

For further information visit Leslie Howard's website:
www.lesliehowardpianist.com

LISZT *Transcriptions de Schubert* - III

CETTE SÉRIE FINALE de 3 disques compacts des transcriptions de Schubert par Liszt présente l'importante collection restante, les *Zwölf Lieder*, d'autres versions ou des versions révisées des transcriptions des trois cycles de chant, d'autres transcriptions révisées, et un chant supplémentaire, *Lob der Tränen*. Les informations de base d'un grand nombre de pièces enregistrées ici ont déjà été fournies à l'occasion de la première apparence de chaque œuvre dans cette série, et l'on espère que les bons auditeurs qui se sont risqués à prendre connaissance de cette troisième collection laisseront leur attention être attirée sur le contenu et les notes qui accompagnent les deux volumes parus précédemment, le 31 et le 32.

Origine des premières transcriptions par Liszt des Lieder de Schubert constitue en elle-même un champ de recherche majeur, et il est très difficile d'être absolument certain que, lorsque Liszt faisait paraître une pièce dans différentes villes par différents éditeurs, il se refusait à apporter quelques altérations au texte musical. Il n'existe pas d'ensemble plus problématique que celui des **Zwölf Lieder**, S558. Avant que ces pièces n'aient été regroupées et éditées sous la forme d'une série, une certaine part d'entre elles avait été publiée, parfois sous des formes différentes, ainsi que dans des collections dont le contenu et le nombre de pièces variait selon l'éditeur d'origine. Certes, les toutes premières publications des œuvres *Erlkönig*, *Ave Maria*, *Frühlingsglaube* et *Meeresstille* diffèrent de celles que l'on peut entendre dans la série de douze. Ces versions figurent toutes sur l'un des neuf disques compacts qui composent cette série.

Comme à l'accoutumée, Liszt a organisé la structure tonale de la série avec grand soin : les pièces sont en Si bémol majeur, La bémol majeur, Mi bémol majeur, Sol mineur, Do majeur, Fa mineur/Fa majeur, La bémol

majeur, Ré mineur, Si bémol majeur, Mi majeur, Do dièse mineur/Mi majeur, Si bémol majeur. Les secousses tonales que provoque un triton apparaissent aux endroits où l'agitation est à son plus haut degré dans la poésie—*Gretchen am Spinnrade* et *Rastlose Liebe*, ainsi que, en signe de résolution après le rejet, *Ave Maria*. Les tonalités originales de Schubert sont conservées, à la seule exception du *Ständchen von Shakespeare*, que Schubert mit en musique en Do majeur.

Sei mir gegrüsst (« Je vous salue », D741) présente l'hymne touchant de Rückert à la bien-aimée disparue, avec une mélodie et un accompagnement séparés par une tierce majeure, de telle façon qu'il est souvent difficile de distinguer quelle ligne est la principale. En fait, lorsque Schubert utilisa le matériau dans sa grande Fantaisie pour violon et piano (D934), il favorisa clairement l'accompagnement plutôt que la ligne vocale. L'arrangement de Liszt suit diligemment Schubert, avec juste l'amplification la plus discrète de la texture pour produire une variation dans les couplets suivants. Dans *Auf dem Wasser zusingen* (« A chanter au fil de l'eau », D774), Liszt s'offre plus de libertés. Tandis que le poète assimile l'envol de l'âme au glissement du bateau par une intensité de couleur qui s'amplifie à travers les trois couplets, Liszt en fait de même en présentant tout d'abord la mélodie en ténor, puis en alto, et enfin en voix soprano, avec beaucoup de théâtralité vers la brillante conclusion. *Du bist die Ruh'* (« Vous êtes la paix », D776) est, malgré le ravissement que déclenchent ses apogées, un chant extrêmement calme. Liszt traite avec extrême délicatesse la prière du poète à sa bien-aimée de venir chasser sa douleur, en créant une texture trompeusement calme, impliquant beaucoup de croisements de mains. Liszt éclaircit les parties internes juste en quelques endroits lorsqu'il révisa *Erlkönig* (« Le Roi Erl », D328d) pour cette série. Celle-ci

est la version de cette transcription la plus communément interprétée des trois, et elle était destinée à n'être pas moins d'un tour de force que la formidable partie pour piano de Schubert lui-même. Quoiqu'il soit réellement impossible de transmettre les voix du narrateur, du père, du fils et de l'esprit de la même manière que la voix d'un Peter Dawson le pourrait, la terreur générale ignorée de l'enfant est implacablement transmise. *Meeresstille* (« Le calme de la mer », D216) fut aussi révisé pour cette série en simplifiant légèrement la forme des arpèges qui démontrent l'immobilité de l'eau ainsi que l'inquiétude du marin qui attend la brise. Les grondements doux de Liszt à la basse ajoutent au malaise du calme imposé. Dans *Die junge Nonne* (« La jeune nonne », D828), Schubert aussi bien que Liszt sont sensibles au fait que la tempête au-dehors est déjà loin de la nonne qui prie pour être emmenée au paradis, et la cloche porteuse de paix sonne dès le début. La transcription figure parmi les plus raffinées de Liszt, et il apporte même une suggestion modeste de perfectionnement à la dernière ligne de la mélodie de Schubert, en élevant au plus haut une ligne de l'accompagnement, faisant ainsi rayonner l'« Alléluia » final.

Comme nous l'avons déjà observé, cette version de *Frühlingsglaube* (« La foi du printemps », D686c) diffère de l'édition précédente seulement dans la mesure où elle ne contient pas d'autre texte possible pour le second couplet (voir Volume 32). L'acceptation de l'inévitable est renfermée dans cette musique des plus tranquilles, dans laquelle Liszt se permet la cadence la plus simple à l'apogée. Dans *Gretchen am Spinnrade* (« Gretchen au rouet », D118), chant ému d'une fille frappée par l'amour, qui craint de perdre la raison à cause de sa passion, Liszt développe le motif de l'accompagnement en un torrent symphonique de notes, peut-être pour imiter l'effet produit par une interprétation remarquable de ce chant.

Ständchen von Shakespeare, D889, est habituellement intitulée ainsi afin de la distinguer de cette autre sérénade célèbre dans *Schwanengesang*. Ce chant est une traduction libre par Schlegel du chant de Shakespeare « Hark, hark! the lark at heaven's gate sings » (Écoutez! écoutez! l'alouette aux portes du ciel chante) (*Cymbeline*, Acte II, Scène III) avec deux couplets supplémentaires de Friedrich Reil. Liszt se contente de deux couplets—avec le texte placé au-dessus de la musique, comme cela était presque invariablement de coutume dans ses transcriptions de chants—traitant le second comme une variation d'une certaine virtuosité.

Le plus dommage par rapport à *Rastlose Liebe* (« Amour troublé », D138a), aussi bien comme chant que comme transcription, c'est qu'il soit aussi court. Cependant, il est certain que Schubert capture parfaitement le cri inquiet du poète qui annonce que l'amour rend la douleur et la joie inextricables l'une de l'autre. Par les sauts les plus complexes sur le clavier, Liszt renforce le caractère insouciant qui imprègne la musique. *Der Wanderer*, D489c, représentait un chant important pour Liszt pour plusieurs raisons: son enthousiasme pour toutes productions schubertiennes ne fut jamais aussi grand que pour la Fantaisie pour piano que Schubert basa sur ce chant; le poème ne s'accorde que trop clairement avec l'incapacité de Liszt lui-même à trouver le bonheur dans tout pays, ou dans toute relation; et le fragment de musique que Schubert emploie pour mettre en musique les mots 'Immer wo?' ('jamais où?') devint une devise musicale personnelle pour Liszt le vagabond. Elle surgit maintes et maintes fois sans prévenir, dans ses œuvres originales ou dans ses transcriptions—un phénomène qu'il vaudrait la peine d'étudier séparément. Lorsque Liszt transcrivit pour la première fois *Ave Maria* (*Ellens dritter Gesang*), D839—la mise en musique par Schubert d'un poème de Walter Scott, *The Lady of the Lake*—il l'assortit

d'une longue et pieuse coda. Pour la révision que nous avons ici, il la retira, et bien que le reste du texte demeure tout aussi excessif et fleuri qu'auparavant, Liszt retourne à une idée qui se rapproche beaucoup plus de la conclusion originale de Schubert.

Lorsque Liszt publia à nouveau les transcriptions des six chants de *Die schöne Müllerin*—les **Müllerlieder**—il fit assez peu de changements par rapport à ses premières pensées: le plan reste celui des premières versions, mais quelques altérations subtiles sont effectuées. Dans *Das Wandern*, tout comme dans *Wobin?*, ce n'est qu'une question d'accord ou de symbole d'arpège ça et là. Dans *Der Müller und der Bach*, l'occasion est là saisie pour présenter l'autre texte possible du troisième couplet, qui apparaît en fait également dans la version précédente. Les véritables altérations sont autrement moindres. Dans *Der Jäger* et *Die base Farbe*, Liszt simplifie le texte par plusieurs moyens subtils, principalement pour la commodité de l'interprète, et dans *Ungeduld*, il revient sur sa pensée par rapport à une petite partie de contrepoint qu'il introduisit dans la ligne de basse vers la fin de la première version, et qui est maintenant omise.

La version de **Die Nebensonnen** sur un petit feuillet d'album a été récemment découverte à Prague. Cette seule page de manuscrit n'est pas datée, et elle n'a jamais été publiée. Elle comporte juste le premier paragraphe du chant de Schubert, mais, à la différence de la transcription publiée dans les douze chants de *Winterreise*, elle est mise en musique dans la tonalité originale de Schubert en La majeur. De légères divergences par rapport à la mélodie de Schubert tendent à indiquer que Liszt écrivait de mémoire à l'époque.

DISQUE COMPACT 2

Les pièces qui agrémentent le deuxième disque de cette série présentent d'autres textes (*ossia*) possibles, publiés

tous ensemble avec les versions principales déjà enregistrées. Liszt avait souvent l'habitude de faire imprimer une ou deux portées supplémentaires parallèlement au texte principal d'une pièce pour piano, quelquefois en plus petits caractères. Les autres suggestions imprimées à partir de là servent plusieurs objectifs différents: (1) parfois, l'intention est simplement de se conformer à des pianos plus anciens dont l'étendue est plus courte, et Liszt, comme Beethoven avant lui, trouve plus d'une façon ingénieuse d'éviter toute possibilité de décontenancer l'auditeur par l'impression qu'il a exploité le clavier jusqu'au bout; (2) la question de la difficulté technique—de l'écart de la main (Liszt, en particulier dans les œuvres précédant 1849, écrit souvent des dixièmes ou des onzièmes, ne s'attendant pas à ce qu'elles soient arpégées, et propose des alternatives pour les mains plus petites) au niveau général d'agilité—est écartée grâce à des réarrangements assez longs; (3) le dilemme de la composition, pour lequel on a simplement plus d'une version très plausible du texte là où Liszt est peu enclin à faire un choix, est résolu en étant transmis à l'interprète; (4) bien que cela soit rare, l'alternative de Liszt peut présenter une solution plus techniquement exigeante.

Dans le cas des transcriptions de *Schwanengesang*, Liszt avait commencé à publier les pièces dans une forme qui correspond seulement au texte principal. Comme il se concentrerait à sa tâche, il se rappela les pièces publiées et les fit reparaître accompagnées des mesures restantes, avec des passages alternatifs si nombreux et variés qu'ils semblent parfois constituer de nouvelles transcriptions indépendantes. Dans ces interprétations-ci, tous les textes alternatifs sont employés.

Dans *Die Stadt*, Liszt écrit trois sortes d'*ossia*: pour une étendue réduite de clavier, pour un assouplissement technique, et simplement pour une autre perspective du

matériau, le tout formant une pièce assez différente de l'original. Dans *Das Fischermädchen*, il substitue juste deux mesures de conclusion au couplet fleuri supplémentaire. Dans *Aufenthalt*, il produit une version simplifiée presque complètement nouvelle. Le second couplet de *Am Meer* voit ses arpegges de la main gauche considérablement réduits.

L'autre version de *Abschied* est identique au texte principal jusqu'à environ la moitié, lorsque les triolets ajoutés de la version de concert sont substitués par des duolets—beaucoup plus proches du texte de Schubert, en fait. Nombre des plus grands gestes dans la transcription de *In der Ferne* sont considérablement adoucis, surtout les ornements arpeggés ; le texte *ossia* de *Ständchen* crée quasiment une troisième version de la pièce, avec sa nouvelle coda, qui survient beaucoup plus tôt (omettant une partie du texte de Schubert dans l'opération), pas de couplet en canon cette fois-ci, et une texture nouvelle, plus fine à travers la pièce.

Ihr Bild reste inchangé à l'exception de l'omission d'un accompagnement supplémentaire à la main droite au gré de l'exécutant—une question de quatre mesures ; le second couplet de *Frühlingssehnsucht* est très simplifié, et l'on trouve plusieurs changements mineurs ailleurs. *Liebesbotschaft* ne change qu'au niveau du dernier couplet, où les grands accords pour la main droite sont remplacés ; mais *Der Atlas* est complètement réécrit—là où il y avait des triolets, on trouve maintenant des trémolos en triples croches, et vice versa, et pourtant l'effet général de la pièce n'est pas grandement altéré, malgré un rétrécissement certain de son envergure.

Dans *Der Doppelgänger*, les basses qui grondent sont remplacées par des accords frappés comme dans l'original. Dans *Die Taubenpost*, la deuxième moitié de la pièce est complètement retravaillée, avec des triolets remplaçant des doubles croches, et l'ensemble manipulé

d'une manière plus intime ; et dans *Kriegers Abnung*, la section centrale frénétique est dotée d'un caractère complètement différent et plus introspectif. En tout, la série alternative est une compagne de valeur à la version de concert et sert en plus à illuminer la profonde admiration de Liszt pour les chants d'origine et leur compositeur.

Les trois chants restants sur ce disque furent aussi imprimés avec les textes alternatifs : avec **Die Gestirne**, la troisième des quatre *Geistliche Lieder*, l'introduction entière est réécrite pour un piano dont l'étendue de clavier est courte, mais Liszt saisit l'occasion pour transcrire le passage d'une façon totalement nouvelle. Le corps principal du chant reste inchangé jusqu'à la dernière page, où la grandeur est délibérément étouffée sur deux mesures qui reviennent à la texture de l'introduction. Dans le texte alternatif à la première version de **Meeresstille**, les trémolos de basse et les figures chromatiques sont remplacés par de simples accords. Aussi, dans les passages *ossia* pour la première version de **Die Forelle**, les réclamations plus virtuoses sont modifiées par une solution complètement nouvelle à l'avant-dernier couplet.

DISQUE COMPACT 3

Le troisième disque ne contient qu'une pièce nouvelle à cette collection. Le reste forme un exemple de la variété et du soin infinis avec lesquels Liszt effectua son opération incessante d'autocorrection et de révision. **Zwei Lieder**: *Die Rose*, on s'en sera souvenu, est le premier chant de Schubert que Liszt transcrivit. La version à nouveau publiée de celui-ci contient des douzaines de différences, principalement des questions mineures de texture, mais avec une version légèrement étendue de la cadence et de la coda. La nouvelle version fut publiée avec la transcription de Liszt de *Lob der Tränen* (« A la louange des larmes », D711b), un arrangement sensible, direct de la

mise en musique touchante par Schubert du panégyrique de Schlegel au pouvoir des larmes à engendrer le renouveau et la délivrance. Dans la version de Liszt, la mélodie est d'abord présentée en ténor, la main gauche jouant seule, s'élevant d'un octave puis de deux dans les couplets restants.

Aucun des catalogues de Liszt actuellement disponibles ne semble tenir compte de l'existence d'une version plus tardive de la collection de douze transcriptions des chants **Zwölf Lieder** (S558), qui fut publiée par Cranz vers 1879. La moitié des pièces sont restées comme elles apparaissent dans l'édition précédente, avec quelques points très mineurs de présentation, altérés dans certains cas, mais sans changement au texte musical, et, en effet, *Ave Maria* fut réimprimé d'après les anciennes planches. Habituellement, lorsque Liszt révisait et publiait à nouveau une pièce, il préparait une légende à imprimer sur la couverture à cet effet. Pour une raison particulière, ce ne fut pas le cas pour les douze chants, et il semble, d'après le nombre d'erreurs d'impression, et surtout d'après l'état altéré de la partition publiée de *Ständchen*, que la correction sur épreuves était un minimum.

Dans la nouvelle version de *Du bist die Ruh'*, la seconde partie du chant, qui contient les deux apogées, est remaniée, avec moins de croisements de mains et un peu moins de grandeur. La version finale de *Erlkönig* exerce de nombreuses remises en ordre mineures de détails techniques, offre quelques nouveaux passages *ossia* (enregistrés ici) et retravaille complètement la coda ; la version finale de *Frühlingsglaube* prolonge les cadences d'une mesure à la fin de chaque couplet, et ajoute quelques notes à la cadence de virtuosité. Dans *Gretchen am Spinnrade*, Liszt ajoute une courte introduction, extraite du milieu de l'œuvre.

Dans *Ständchen von Shakespeare*, la première exposition est altérée en une myriade de détails minus-

cules, et l'effet général apparaît plus fragile et tempéré. Il est clair que Liszt fit les révisions de cette version avec une copie de l'ancienne édition, des ciseaux, de la colle, une provision de papier à musique, une plume et des crayons de couleur—la méthode qu'il emploie généralement pour de telles révisions. Quelque chose est allé de travers au niveau de l'impression après les quatre premières mesures du second couplet : les cinq mesures suivantes sont gardées de la première version, mais le remplacement des quatre dernières d'entre elles arrive en force, et, de toute évidence, est le nouveau texte préféré. Les cinq mesures supplémentaires doivent disparaître, mais une mesure doit être ajoutée (adaptée à partir du texte précédent) pour se conformer de façon séquentielle à la version révisée du passage qui suit. La révision elle-même maintient l'approche au style plus léger de la pièce, et la conclusion très écourtée est assez éthérée. Ici, comme dans la plupart des cas par rapport à ces œuvres, on ignore où trouver tout manuscrit ou *Stichvorlage*.

Les altérations apportées à *Der Wanderer* sont grandement limitées, (1) à la fin du paragraphe d'ouverture, où la figuration à la main gauche est entièrement réécrite ; (2) à une nouvelle version de la fin du second couplet, avec de sombres trémolos à la basse, mais, dans l'ensemble, une texture plus simple qu'auparavant ; et (3) au dernier couplet, dans lequel toute figuration est rejetée et le tout s'en trouve réduit à la simple ossature musicale.

Meeresstille est présenté pour la quatrième fois dans cette série, comme cela apparaît dans la collection S558, mais cette fois avec les passages *ossia* qui éliminent les trémolos à la main gauche et les roulades chromatiques.

L'objectif des textes alternatifs fournis pour cinq des chants dans les **Zwölf Lieder** [aus] **Winterreise** peut être comparé aux principes qu'il employa dans les doubles textes des transcriptions de *Schwanengesang*, à part qu'ici, Liszt n'a pas senti le besoin d'offrir des solutions

multiples dans chacun des douze cas. Dans *Die Nebensonnen*, le récitatif du deuxième couplet est réarrangé de telle façon que la hauteur du son des trémolos soit plac e au-dessus de la mélodie plutôt qu'en dessous ; dans *Mut*, une ou deux difficultés plus épineuses sont aplanies, et la fin nouvellement form e pour clavier contracté constitue une idée bien trouv e. Les différences dans *Der Lindenbaum* se limitent au dernier couplet, où la longue trille, au milieu des accords de la main droite, est abandonn e en faveur d'une restructuration de la mélodie en larges accords arpégés.

Dans le dernier couplet de *Das Wirtsbaus*, les trémolos c dent la place à des triolets plus simples et produisent, de façon marqu e, un effet désolé ; et dans *Der stürmische Morgen*, le texte alternatif plus maigre, composé de superbes octaves simples, est, d'une certaine manière, plus proche de l'original de Schubert. *Im Dorfe* reste non altéré, mais, puisqu'il est formé de deux expositions de *Der stürmische Morgen*, comme auparavant, il doit donc être répété ici.

Avec ce qui est en réalité la septième version différente, le temps de la rencontre finale avec la **Marche hongroise**, peut-être sous son apparence la meilleure—la prétendue « Troisième édition » avec ses passages alternatifs prolongés—est venu. Nous trouvons là toutes les petites allusions du Liszt âgé, qui s'associe joyeusement avec le jeune Liszt, plus flamboyant, plus lui-même, dans une pièce de Schubert qui a d  le hanter des décennies durant.

Cette série s'achève comme elle a commencé, avec de la musique bas e sur les danses pour piano de Schubert, la version finale de la sixième des **Soirées de Vienne**. Cette édition peut être vue comme ayant profité énormément de la version intermédiaire, inédite, que Liszt conçut pour Sophie Menter. Une fois encore la fraîcheur pleine de jeunesse prévaut, mais bien plus d'un passage se prolonge par un air distrait qui rappelle à l'esprit les méditatives *Valses oubli es* au style élégiaque des dernières années de la vie de Liszt.

LESLIE HOWARD   1995
Traduction CATHERINE LORIDAN

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Schubert-Transkriptionen* - III

DIESER SATZ VON 3 CD's, der Liszts Schubert-Transkriptionen beschließt, enthält die verbleibende wichtige Sammlung, die *Zwölf Lieder*, die bearbeiteten oder alternativen Fassungen der Transkriptionen aus den drei Liederzyklen, weitere bearbeitete Transkriptionen sowie ein weiteres Lied, *Lob der Tränen*. Hintergrundinformationen zu vielen der hier aufgenommenen Stücke wurden bereits beim ersten Erscheinen eines jeden Werkes innerhalb dieser Serie geliefert. Es ist daher wünschenswert, daß jene Hörer, die im Begriff sind, sich mit dieser dritten Sammlung vertraut zu machen, auch dem Inhalt und den Noten der beiden bereits erschienen Teile 31 und 32 ihre Aufmerksamkeit schenken.

Die Entstehungsgeschichte von Liszts früheren Transkriptionen von Schubertliedern stellt in sich selbst einen wichtigen Forschungsbereich dar, und man kann wohl nie ganz sicher sein, daß Liszt sich nicht eine Änderung des musikalischen Textes gestattet, wenn er ein Stück in verschiedenen Städten bei verschiedenen Verlegern veröffentlichte ließ. Kein Gebiet ist problematischer als das der **Zwölf Lieder**, S558. Bevor diese Stücke gesammelt und als Satz herausgebracht wurden, waren etliche von ihnen bereits veröffentlicht worden, manchmal in verschiedenen Formen und in Sammlungen, deren Inhalt und Umfang vom ursprünglichen Verleger abhing und demzufolge unterschiedlich war. Zweifellos unterscheiden sich die frühesten Veröffentlichungen des *Erlkönigs*, des *Ave Maria*, des **Frühlingsglaubens** und der *Meeresstille* von denen im Satz der *Zwölf Lieder*. Alle diese frühen Fassungen sind in der vorliegenden Serie von neun Schallplatten an anderer Stelle zu finden.

Wie gewöhnlich plante Liszt die tonale Struktur des Satzes sehr sorgfältig: die Stücke stehen in B-Dur, As-Dur,

Es-Dur, g-moll, C-Dur, f-moll/F-Dur, As-Dur, d-moll, B-Dur, E-Dur, cis-moll/E-Dur, B-Dur. Die tonale Schockwirkung eines Tritonus ist an den unruhigsten Stellen innerhalb der Gedichte zu spüren—in *Gretchen am Spinnrade* und in *Rastlose Liebe* sowie im *Ave Maria*, wo sie nach der Zurückweisung als Auflösung erscheint. Mit der alleinigen Ausnahme des *Ständchen von Shakespeare*, das Schubert in C-Dur setzte, werden Schuberts ursprüngliche Tonarten beibehalten.

Sei mir gegrüßt (D741) ist eine Vertonung von Rückerts ergreifender Hymne an die dahingeschiedene Geliebte, in welcher Melodie und Begleitung so von einer großen Terz getrennt werden, daß es oft schwierig ist, die Hauptstimme ausfindig zu machen. In der Tat zog Schubert, als er den Stoff in seiner großen Fantasie für Violine und Klavier (D934) benutzte, die Begleitung der Vokalstimme deutlich vor. Liszts Bearbeitung folgt Schubert getreu und weist lediglich in den nachfolgenden Versen eine dezente Erweiterung der Struktur mit dem Ziel der Variation auf. In *Auf dem Wasser zu singen* (D774) nimmt sich Liszt größere Freiheiten heraus. Der Dichter vergleicht in den drei Strophen mit zunehmender farblicher Intensität den Flug der Seele mit dem Gleiten des Bootes, und so führt auch Liszt die Melodie—erst in der Tenor-, dann in der Alt- und schließlich in der Sopranstimme—mit viel Dramatik zu ihrem glanzvollen Schluß. *Du bist die Rub'* (D776) ist trotz der Ekstase seiner Höhepunkte ein äußerst ruhiges Lied. Liszt behandelt des Dichters Flehen, daß seine Geliebte kommen möge, um ihn von seiner Qual zu erlösen, mit äußerster Zartheit, in dem er ein täuschend friedvolles musikalisches Gefüge mit viel Über- und Untersetzen der Hände aufbaut. Als Liszt den *Erlkönig* (D328d) für den vorliegenden Satz bearbeitete, verdünnte er die innere Struktur des Liedes an nur wenigen Stellen. Dies ist die

meistvorgelegene der drei Fassungen dieser Transkription und es war Liszts Absicht, daß sie keine geringere Glanzleistung darstellen sollte als Schuberts eigener eindrucksvoller Klavierpart. Obwohl es wahrhaft unmöglich ist, die Stimmen des Erzählers, des Vaters, des Sohnes und des Gespenstes so zu übermitteln, wie es die Stimme eines Peter Dawson vermochte, so wird die durchgehend unbeachtete Furcht des Kindes erbarmungslos geschildert. Auch *Meeserstille* (D216) erfuhr eine Neubearbeitung für diesen Satz, in der die Form der Arpeggien, welche sowohl die Reglosigkeit des Wassers, als auch die Unruhe des Seemanns aufgrund der Windstille darstellen müssen, leicht vereinfacht wurde. Das leise Grollen im Baß trägt zu der Beklommenheit bei, die durch die erzwungene Ruhe erzeugt wird. In *Der junge Nonne* (D828) sind sich sowohl Schubert als auch Liszt der Tatsache bewußt, daß der draußen tobende Sturm bereits sehr weit von der Nonne entfernt ist, die betet, in den Himmel emporgehoben zu werden; die friedvolle Glocke ist von Anfang an zu hören. Diese Transkription ist eine der kunstvollsten, die Liszt jemals schuf, und er deutet sogar auf bescheidene Weise eine Verbesserung von Schuberts letzter Melodiezeile an, in dem er eine Stimme der Begleitung nach oben hebt und dadurch das „Halleluja“ zum Schluß erstrahlen läßt.

Wie wir bereits bemerkten, unterscheidet sich die vorliegende Lesart des *Frühlingsglaubens* (D686c) von der früheren Ausgabe nur insofern, als sie keinen alternativen Text für die zweite Strophe enthält (siehe Teil 32). Diese sehr friedvolle Musik drückt die Hinnahme des Unvermeidlichen aus, und bei ihrem Höhepunkt gestattet sich Liszt eine ganz bescheidene Kadenz. In *Gretchen am Spinnrade* (D118), dem bewegten Lied eines liebeskranken Mädchens, das fürchtet, aufgrund seiner Leidenschaft seinen Verstand zu verlieren, entwickelt Liszt sein Begleitmusikschema zu einem sinfonischen

Notenschwall, der vielleicht die Wirkung eines gut gesungenen Vortrags dieses Liedes imitieren soll. Das *Ständchen von Shakespeare* (D889) wird gewöhnlich so genannt, um es von jener anderen berühmten Serenade im Schwanengesang zu unterscheiden. Dieses Lied ist eine von Schlegel geschaffene freie Übersetzung von Shakespeares Lied „Hark, hark! the lark at heaven's gate sings“ (*Cymbeline*, 2. Akt, 3. Szene) mit zwei zusätzlichen Strophen von Friedrich Reil. Liszt gibt sich mit zwei Strophen zufrieden, deren zweite er als sehr virtuose Variation behandelt—und er legte, wie es fast immer bei Liedtranskriptionen seine Angewohnheit war, den Text über die Musik.

An *Rastlose Liebe* (D138a) ist zu beklagen, daß es ein so kurzes Lied und eine so kurze Transkription ist. Doch ist nicht zu leugnen, daß Schubert den verstärkten Schrei des Dichters, daß die Liebe untrennbar miteinander verflochtene Schmerzen und Freuden bringt, perfekt einfängt. Liszt verstärkt die der Musik innewohnende Tollkühnheit in den gewagtesten Sprüngen über die Tastatur. *Der Wanderer* (D489c) war für Liszt aus vielerlei Gründen ein sehr wichtiges Lied: seine Begeisterung für alles, was mit Schubert zusammenhing, zeigte sich nie stärker als in seiner Bewunderung für die Klavierfantasie, die Schubert auf dieses Lied gründete; das Gedicht ist ein nur allzu deutliches Echo auf Liszts eigene Unfähigkeit, in einem Land, in einer Beziehung sein Glück zu finden; und das musikalische Bruchstück, mit Hilfe dessen Schubert die Worte „immer wo?“ vertont, wurde für Liszt, den Wanderer, ein sehr persönliches musikalisches Motto. In den originalen Werken und sowie in den Transkriptionen des Komponisten taucht es immer wieder unvermittelt auf—ein Phänomen, das es verdient, Thema einer gesonderten Studie zu sein. Als Liszt das *Ave Maria* (*Ellens dritter Gesang*), D839—Schuberts Satz eines Gedichts aus Walter Scotts *The Lady of the Lake*—zum



LESLIE HOWARD

© Adam Scott

ersten Mal transkribierte, komponierte er eine lange und fromme Koda als Anhang. Bei der vorliegenden Revision strich er diese jedoch, und obwohl der restliche Text genauso überladen und blumig ausgeschmückt ist wie zuvor, kehrt Liszt zu etwas zurück, was Schuberts ursprünglichem Schluß sehr viel näher kommt.

Als Liszt die Transkriptionen von sechs Liedern aus der *Schönen Müllerin*—die **Müllerlieder**—neu herausgab, veränderte er seine ursprünglichen Ideen nur an wenigen Stellen: der Plan bleibt den früheren Fassungen treu, doch werden verschiedene subtile Abänderungen vollzogen. In *Das Wandern* und in *Wobin?* zeigen sich diese Abweichungen nur in einem Akkord oder in einem Arpeggio-Zeichen. In *Der Müller und der Bach* wird hier die Gelegenheit wahrgenommen, die alternative Lesart der dritten Strophe wiederzugeben, die tatsächlich auch in der früheren Fassung besteht. Abgesehen hiervon gibt es wenige eigentliche Änderungen. In *Der Jäger* und *Die böse Farbe* vereinfacht Liszt den Text auf viele fast unmerkliche Weisen, größtenteils zur Bequemlichkeit des Interpreten. In *Ungeduld* zeigt er Skrupel betreffs eines Kontrapunkts, den er gegen Ende der früheren Fassung in die Baßstimme eingeführt hatte, und tilgt diesen jetzt.

Die kleine Albumblatt-Fassung der **Nebensonnen** tauchte kürzlich in Prag auf. Das einzelne Manuskriptblatt trägt kein Datum und wurde niemals veröffentlicht. Es beinhaltet lediglich den ersten Abschnitt des Schubertliedes, doch steht dieser—im Gegensatz zur in den zwölf Liedern aus der Winterreise veröffentlichten Transkription—in der ursprünglich von Schubert verwendeten Tonart A-Dur. Leichte Abweichungen von Schuberts Melodie mögen andeuten, daß Liszt zu jener Zeit aus dem Gedächtnis komponierte.

COMPACT DISC 2

Die Stücke auf der zweiten Schallplatte dieses Satzes stellen alternative (*ossia*) Texte dar, die alle zusammen veröffentlicht wurden und deren Hauptfassungen bereits aufgenommen wurden. Parallel zum Haupttext eines Klavierstücks ließ Liszt des öfteren ein oder zwei zusätzliche Notensysteme drucken, manchmal in kleinerem Schriftsatz. Die darauf befindlichen alternativen

Vorschläge hatten mehrere verschiedene Ziele: (1) Manchmal war die Absicht einfach, ältere Klaviere von kürzerem Tonumfang zu berücksichtigen, und, wie Beethoven vor ihm, war Liszt sehr erfinderisch darin, zu vermeiden, daß der Hörer möglicherweise Unbehagen empfand, wenn er spürte, daß die Tastatur nicht breit genug war; (2) dem Problem technischer Schwierigkeit—von der Handspanne bis zum allgemeinen Grad der Beweglichkeit—wird durch recht lange Neubearbeitungen entgegengewirkt (besonders in den vor 1849 entstandenen Werken schreibt Liszt oft in Dezimen oder Undezimen, ohne zu erwarten, daß diese arpeggiert werden, und schlägt daher Alternativen für kleinere Handspannen vor); (3) das kompositorische Dilemma, daß einfach mehr als eine sehr plausible Textfassung zur Verfügung steht, wodurch es dem Komponisten schwerfällt, eine Wahl zu treffen, wird dadurch umgangen, daß es an den Interpreten weitergegeben wird; (4) obwohl dies selten ist, kann Liszts Alternative eine technisch anspruchsvollere Lösung darstellen.

Was die *Schwanengesang*-Transkriptionen anbelangt, so hatte Liszt begonnen, die Stücke in einer Form herauszugeben, die nur dem Haupttext entspricht. Als er allmählich Gefallen an dieser Arbeit fand, forderte er die bereits gedruckten Stücke zurück und gab sie in Verbindung mit den verbleibenden Nummern neu heraus. Diese Neuauflage besitzt so zahlreiche und verschiedenartige alternative Passagen, daß diese mitunter wie unabhängige neue Transkriptionen wirken. In den vorliegenden Vorträgen werden alle alternative Lesarten angewandt.

In dem Stück *Die Stadt* benutzt Liszt drei Arten von *ossia*- Fassungen: für verringerten Tastaturumfang, zur technischen Vereinfachung, und um einfach einen anderen Aspekt des Stoffes zu zeigen, was das Stück jedoch grundlegend verändert. Im *Fischerbädchen* setzt er einen zwei Takte währenden Ausklang an die Stelle der blumigen

zusätzlichen Strophe. Im *Aufenthalten* liefert er eine fast vollständig neue vereinfachte Fassung. In der zweiten Strophe von *Am Meer* sind die von der linken Hand gespielten Arpeggien sehr verringert worden.

Die alternative Fassung von *Abschied* deckt sich ungefähr bis zur Mitte des Stückes mit dem Haupttext, doch dann werden Duolen an die Stelle der in der Konzertversion hinzugefügten Triolen gesetzt—und dies kommt in der Tat Schuberts Text sehr viel näher. Viele der großartigen Gesten in der Transkription von *In der Ferne*, insbesondere die arpeggierten Verzierungen, werden beträchtlich abgeschwächt; der *Ossia*-Text des *Ständchens* schafft praktisch eine dritte Fassung des Stückes. Dies wird durch eine neue Koda bewirkt, die viel früher eintritt (wodurch viel von Schuberts Text ausgelassen wird), sowie durch Streichung von kanonischen Versen und mittels einer durchgehend neuen, dünneren Struktur.

Abgesehen von der Tilgung einer zusätzlichen, von der rechten Hand ad libitum gespielten Begleitung bleibt *Ihr Bild* unverändert—es handelt sich hier um vier Takte; der zweite Vers der *Frühlingssehnsucht* wird sehr vereinfacht, und an anderer Stelle gibt es mehrere kleinere Abänderungen. In *Liebesbotschaft* tritt nur in der letzten Strophe, in der die weiten, von der Rechten gespielten Akkorde ersetzt werden, ein Wechsel statt; *Der Atlas* jedoch wurde vollständig umgeschrieben—wo Triolen auftraten, finden sich jetzt Zweinunddreißigstel-Tremoli, und umgekehrt, und doch bleibt die Wirkung des Stückes im großen ganzen bestehen, wenn es auch einen etwas kleineren Umfang hat.

Im *Doppelgänger* werden die grollenden Baßtöne wie im Original durch starke Akkorde ersetzt. Die zweite Hälfte des Stückes *Die Taubenpost* wurde fast vollständig umgearbeitet, insofern als Triolen an Stelle der Sechzehntelnoten treten und das ganze auf intimere Weise gehandhabt wird; und in *Kriegers Abnung* erhält der

rasende Mittelteil einen ganz anderen und viel introspektiveren Charakter. Insgesamt ist die alternative Reihe von Fassungen ein wertvoller Begleiter zur Konzertversion. Überdies zeigt sie deutlich Liszts tiefe Bewunderung für die Originallieder und ihre Komponisten.

Die drei verbleibenden Lieder auf dieser Schallplatte wurden ebenfalls mit alternativen Texten gedruckt: bei dem Stück **Die Gestirne**, dem dritten der vier Geistlichen Lieder, wurde die gesamte Einleitung für ein Klavier mit geringem Tastaturumfang umgeschrieben, doch ergreift Liszt die Gelegenheit, die Passage auf vollkommen neue Art zu transkribieren. Der Hauptteil des Liedes bleibt unverändert bis zur letzten Seite. Dort wird die Erhabenheit des Klanges für die Dauer von zwei Takten gedämpft, und dies erinnert an das musikalische Gefüge der Einleitung. Im alternativen Text zur ersten Fassung der **Meeresstille** ersetzt Liszt die Baßstremoli und chromatischen Figuren durch einfache Akkorde. Und in den *ossia*-Passagen der ersten Lesart der **Forelle** mildert er die Forderungen nach virtuoserem Spiel durch eine gänzlich neue Behandlung der vorletzten Strophe.

COMPACT DISC 3

Die dritte Schallplatte enthält nur ein Stück, das neu in dieser Sammlung ist. Die übrigen sind sämtlich Beispiele für die unendlich vielfältige und sorgfältige Arbeitsweise, die Liszt auf den endlosen Prozeß der Selbstberichtigung und Revision anwandte. **Zwei Lieder:** *Die Rose* war, wie wir uns erinnern, das erste von Liszt transkribierte Schubertlied. Die Neufassung dieses Liedes weist Dutzende von Unterschieden auf. Diese betreffen meist kleinere Einzelheiten der Struktur, doch findet sich auch eine leicht verlängerte Version der Kadenz und Koda. Die neue Fassung wurde mit Liszts Transkription des Liedes *Lob der Tränen* (D711b), veröffentlicht einer empfind-

samen, einfachen Bearbeitung von Schuberts ergreifender Vertonung von Schlegels Lobrede an die Kraft der Tränen, die Erneuerung und Erlösung gewähren können. In Liszts Version wird die Melodie zuerst im Tenor vorgestellt, wobei die linke Hand allein spielt und in den übrigen Versen erst um eine, und dann um zwei Oktaven ansteigt.

Keines der augenblicklich erhältlichen Werkverzeichnisse Liszts scheint sich der Existenz einer späteren Ausgabe der **Zwölf Lieder** (S558) bewußt zu sein, einer Sammlung von zwölf Liedtranskriptionen, die um 1879 von Cranz herausgegeben wurde. Die Hälfte der Stücke blieb so, wie sie in der früheren Ausgabe gewesen war. Nur ganz kleine Einzelheiten des Vertrags wurden in einigen Fällen abgeändert. Es fand jedoch keine Änderung des musikalischen Textes statt, und in der Tat wurde das *Ave Maria* unter Benutzung der alten Druckplatten nachgedruckt. Gewöhnlich sorgte Liszt, wenn er ein Stück bearbeitete und neuveröffentlichte, dafür, daß auf dem Titelblatt eine diesbezügliche Mitteilung stand. Aus irgendeinem Grunde geschah dies bei den zwölf Liedern nicht, und die Zahl der Druckfehler und insbesondere die fehlerhafte Qualität der gedruckten Partitur des *Ständchens* legen nahe, daß nur minimales Korrekturlesen stattfand.

In der Neufassung von *Du bist die Rub'* wurde der zweite Teil des Liedes, der zwei Höhepunkte enthält, in eine neue Form gegossen, mit weniger Übersetzen der Hände und etwas geringerer Erhabenheit des Klanges. Die letzte Fassung des *Erkönigs* enthält viele kleinere Vereinfachungen des technischen Details, bietet eine paar neue (hier aufgezeichnete) *ossia*-Passagen und bearbeitet die Koda vollkommen neu; die letzte Fassung des Liedes *Frühlingsglaube* dehnt die Akkorde am Schluß jeder Strophe um einen Takt aus und fügt ein paar Noten zur Kadenz hinzu. In *Gretchen am Spinnrade* trägt Liszt eine kurze Einleitung bei, die vom Mittelteil des Werkes abgeleitet ist.

Im *Ständchen von Shakespeare* wird der erste Eintritt des Themas durch Myriaden kleiner Einzelheiten abgewandelt, und die Gesamtwirkung ist zerbrechlicher und zurückhaltender. Es ist deutlich zu sehen, daß Liszt die Revisionen für diese Fassung anhand einer Kopie der früheren Ausgabe vornahm, und dabei Schere, Klebstoff, zusätzliches Notenpapier, Federhalter und Buntstift benutzte—so verfuhr er gewöhnlich bei derartigen Neubearbeitungen. Nach den ersten vier Takten der zweiten Strophe ging etwas mit dem Druck schief: die nächsten fünf Takte werden aus der ersten Fassung übernommen, doch folgt kurz darauf eine neue Lesart für die letzten vier von ihnen. Diese ist offensichtlich der bevorzugte neue Text. Die zusätzlichen fünf Takte müssen ausgelassen werden, doch muß ein (aus dem früheren Text übernommener) Takt hinzugefügt werden, um sequentiell zur dann folgenden bearbeiteten Version dieser Passage zu passen. Die Revision selbst setzt die hauchzarte Behandlung des Stückes fort, und der stark gekürzte Schluß wirkt sehr ätherisch. Wie bei den meisten dieser Werke ist auch hier der Verbleib irgendeines Manuskriptes oder einer Stichvorlage unbekannt.

Die Änderungen des Stückes *Der Wanderer* beschränken sich zum größten Teil auf (1) das Ende des einleitenden Abschnitts, in dem die Figurierung in der linken Hand fast ganz umgeschrieben wurde; (2) auf eine neue Fassung gegen Ende der zweiten Strophe, die dunkle Tremoli in der Baßstimme aufweist, doch deren Struktur im großen ganzen schlichter ist; und (3) auf die letzte Strophe, in der die gesamte Figurierung über Bord geworfen wurde und nur noch das bloße Gerüst der Musik übrigbleibt.

Das Stück *Meeresstille* wird zum vierten Mal innerhalb dieser Aufnahmereihe präsentiert, und zwar so, wie es in der S558-Sammlung erscheint, jedoch ohne die *ossia*-Passagen, welche die Tremoli und chromatischem Läufe in der Linken tilgen.

Liszts Absicht bei der Erstellung von alternativen Texten für fünf seiner **Zwölf Lieder [aus] Winterreise** läßt sich mit den Prinzipien vergleichen, die er in den doppelten Texten des *Schwanengesangs* anwandte, wenn Liszt es hier auch nicht für notwendig erachtete, in allen zwölf Fällen vielfache Lösungen anzubieten. In den *Nebensommen* ist der Rezitativ in der zweiten Strophe nun so eingerichtet, daß die Tremoli höher als die Melodie liegen und nicht unter ihr; in *Mut* wurden ein oder zwei bössartiger Schwierigkeiten geglättet, und die Idee eines neugeformten Schlusses für eine kürzere Tastatur darf als glücklich bezeichnet werden. Die Abwandlungen im *Lindenbaum* beschränken sich auf die letzte Strophe, in welcher der lange, inmitten von Akkorden in der rechten Hand gespielte Triller fallengelassen wird und die Melodie stattdessen die Form breit arpeggierter Akkorde trägt.

In der letzten Strophe vom *Wirtsbaus* weichen Tremoli den einfacheren Triolen, was einen bemerkenswert trostlosen Effekt erzeugt; und in *Der stürmische Morgen* ähnelt Liszts knappere alternative Lesart in stolzen schmucklosen Oktaven Schuberts Original mehr. *Im Dorfe* bleibt unverändert, aber da es, wie zuvor, von zwei Vorträgen des *Der stürmischen Morgens* eingerahmt wird, muß es auch hier wiederholt werden.

Und nun ist es Zeit für unsere letzte Begegnung mit dem **Marche hongroise** in seiner effektiv siebten Version, und vielleicht in seiner besten Erscheinungsform—der sogenannten „Troisième Édition“ mit ihren ausgedehnten alternativen Passagen. Hier finden sich alle die kleinen Eigenheiten des alten Liszt, die in einem Schubertstück, das ihn jahrzehntelang verfolgt haben muß, eine glückliche Verbindung mit seinem jüngeren, prächtigeren Selbst eingehen.

Diese Serie endet wie sie anfang, nämlich mit Musik, die Schuberts Klaviertänze zur Grundlage hat: der Schlußfassung der sechsten der **Soirées de Vienne**. Es ist

deutlich erkennbar, daß diese Ausgabe enorm von der dazwischenliegenden, unveröffentlichten Fassung, die Liszt für Sophie Menter erstellt hatte, profitiert hat. Wieder einmal bleibt die jugendliche Frische, doch werden etliche

Passagen mit einer Zerstretheit erweitert, welche an die elegisch-meditativen *Valses oubliées* aus Liszts letzten Lebensjahren erinnert.

LESLIE HOWARD © 1995
Übersetzung Angelika Malbert

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

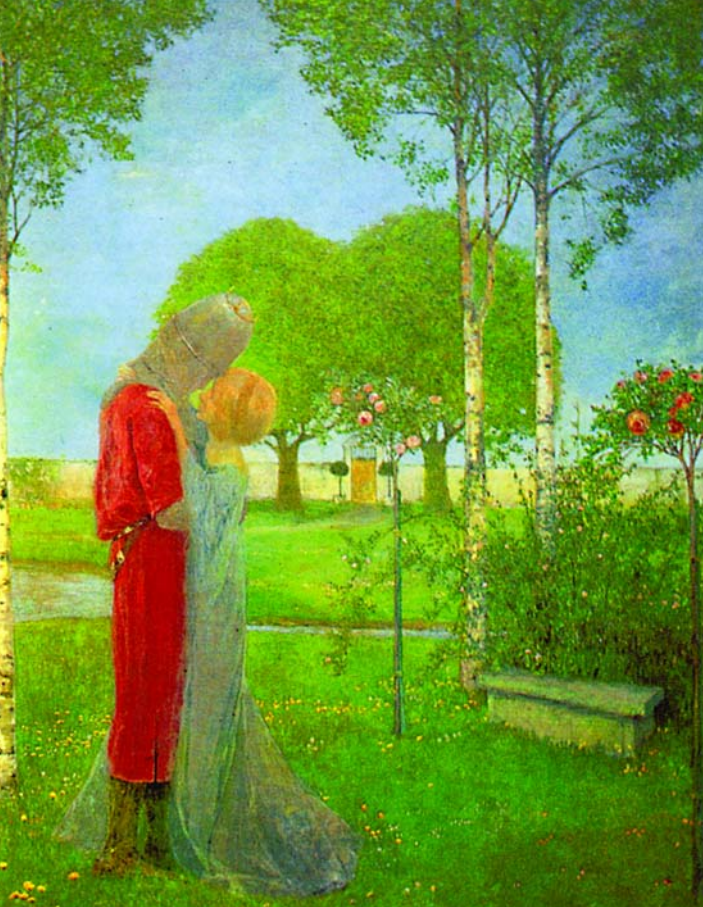
Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

I should like to record my personal debt of gratitude to my friend and mentor of almost twenty years, Geoffrey Parsons, whose death in January 1995 robbed us all of a great and inspiring man, one of the finest pianists of his time, and, I believe, the song accompanist of all time. It was marvellous to collaborate with him on many occasions, and a rare privilege to have him contribute to the present Liszt series with his performance with me of 'Ad nos, ad salutarem undam' in volume 17. His championship of Liszt songs is well known, and he was a valued Patron of the Liszt Society. He was also a great admirer of Liszt's Schubert transcriptions, and since his knowledge of the Schubert originals was without parallel, I took every opportunity to discuss and compare with him Schubert and Liszt and the manner in which the transcriptions might be performed to the best advantage of both masters. (Of course the shortcomings in my recorded performances remain entirely my responsibility.) We shared many happy musical experiences and discoveries: we worked through all the Schubert duets which Liszt transcribed as piano solos, and we often sat at our respective pianos on opposite sides of London, our portable telephones jammed between ear, chin and shoulder, Geoffrey playing Schubert's song accompaniments, I Liszt's transcriptions, and both of us singing in that arcane manner that pianists adopt despite themselves—always in tune and in time, but nothing more. His advice was unfailingly perceptive, helpful and encouraging. I shall miss him dearly.

*I dedicate all three of these volumes of Schubert/Liszt recordings to the memory of
Geoffrey Parsons.*

LESLIE HOWARD



Liszt

WEBER
AND

SCHUBERT
Transcriptions

LESLIE
HOWARD

hyperion

THE SEEMING ENDLESSNESS of Liszt's output is further compounded when one examines his work as an editor. His name appears on so much music in this capacity that one is entitled perhaps to question how much actual editing Liszt did. Certainly he can be said merely to have overseen corrected reprints of much music to which he may only have added a few fingerings. But, as well he knew, the lustre of his name meant sales and the further propagation of the music which he loved and which he wanted others to know and enjoy. Liszt's name appears on editions of the Beethoven Sonatas, but the text is very clean and, by the standards of the day, accurate. Here, as in other similar editions (the Beethoven Masses, piano music and chamber music, major Bach organ works, Bach Preludes and Fugues in C sharp minor, Chopin *Études*, Field Nocturnes, Handel Fugue in E minor, the Haydn Piano Trios (not listed in the usual catalogues), Scarlatti 'Cat's Fugue' or Viole's *Études Gartenlaube*) he is generally reissuing previously published texts—there is no evidence of a return to manuscript sources. Other works of his own appeared in tandem with some of his editions: the Bach organ works include Liszt's piano transcriptions of seven major pieces, the editions of the Beethoven Piano Concertos Nos 3, 4, and 5 contain Liszt's own reduction of the orchestral parts for a second piano—and for both pianos whenever the solo part is silent; his reworkings of Gottschalg's arrangements of various Liszt works make them into his own transcriptions; and there is a special group of pieces where Liszt presents a reissue of a clean published text with his own annotations clearly distinguished on separate staves. These *ossia* suggestions are sometimes just for a few notes or a short passage, where he may indicate slight alterations to the original text (Schubert dances, Weber sonatas, Hummel Septet) and sometimes, as in several examples in the present recorded programme, his alternative passages

amount to extensive rethinking of the textures, amounting to transcriptions in all but name. It must be emphasized that, even in these cases, the original text is presented without adornment and Liszt's alternatives are printed separately, usually in smaller type.

Liszt's predilection for Schubert's *Grosse Fantasie* (better known as the '**Wanderer**' Fantasy—tracks [1]–[4]) became almost a preoccupation. Schubert's masterpiece contains the kernel of Liszt's own system of thematic transformation and the unity of several movements in one. Liszt produced a famous version of the work for piano and orchestra (and one for two pianos) by about 1851, but the version for solo piano is much later. Schubert's text is presented with many an alternative suggestion for the first three movements, either to replace some of Schubert's less pianistic textures (it must be remembered that at the time practically everybody, from Schubert onwards, declared the work unpianistic and unplayable as it stood) or to take advantage of the greater compass of the keyboard in the mid-nineteenth century. In the final section Liszt offers a completely independent text printed after Schubert's original, in which the fearsome arpeggios and semiquavers are all but eliminated and the texture is much more orchestral. Naturally, these days everyone plays Schubert's original text, but without this interesting arrangement, valid in its own right as more than merely a testimony to late-Romantic practice, the work might never have reached the general repertoire.

Amongst Liszt's other Schubert editions, two stand out: Liszt edited all of the *Impromptus*, with minor suggestions of occasional alternative passages or distribution of material between the hands, but nothing in any of the remaining Schubert editions would justify a place in the Liszt catalogue as transcriptions except the two works recorded here. The **Impromptu in E flat major** [5] has so many clever little proposals to make a fuller texture and

vary repeated phrases that the extra systems printed above the main text pretty well amount to another work altogether. The **Impromptu in G flat major** [6] has only one alternative passage: its recapitulation is astonishingly rearranged with fulsome left-hand arpeggios and the melody played an octave higher reinforced with chords in the right hand; the rest of the piece is unaltered in any way. (This work appears in Liszt's edition, as in so many nineteenth-century printings of the piece, in G major, and in four crotchets to the bar rather than eight. Liszt was apparently unaware of the original key, which is restored here, and in which Liszt's altered passage can be just as readily performed.)

One of the hazards of the present undertaking is that, despite considerable effort, the occasional unforeseen text turns up in a library, often proving to be a different version from all previously encountered publications of a piece. (The rare intermediate versions of the *Sonnambula* and *Huguenots* fantasies are cases in point.) Liszt's first transcription of **Die Rose**, along with the final version, appears in the nine discs of Schubert transcriptions already released as volumes 31 to 33 of this series. But a Richaut edition of 1837/8 of a selection of the early Liszt transcriptions of Schubert songs contains a version [7] which is best described as a half-way house between the two, and is included here by way of a pendant to the discs of song transcriptions.

Jubelouvertüre [8] is, of course, a bona fide transcription rather than an edition: Weber's original work, his Opus 59, dates from 1818, and was composed for the Golden Jubilee of King Friedrich August I of Saxony, hence the reference to the anthem *Heil dir im Siegerkranz* (whose melody is that of *God Save the Queen*). Liszt's transcription, which was issued with his arrangements of the overtures to *Der Freischütz* and *Oberon* (as *Carl Maria von Webers Ouvertüren—Clavier-Partitur von*



LISZT IN 1838

F. Liszt), is faithful to the original in the same manner as is found in his famous transcriptions of the Beethoven symphonies. (Long out of print, although briefly available in a rare Russian volume of transcriptions, this piece has recently been beautifully produced alongside its companion overtures in volume II/23 of the excellent *Neue Liszt-Ausgabe*.)

Liszt prepared the four sonatas and six other works of Weber in practical editions for publication in 1868 and 1870. Corrected reprints were issued in 1883. The six other works include the *Momento capriccioso*, Op 12 (which had been in Liszt's repertoire since he was eleven years old), the *Grande Polonaise*, Op 21, the *Rondeau brillant*, Op 62, the *Invitation to the Dance* (the oft-encountered references to a Liszt paraphrase of 1843 upon the same work seem to be inaccurate—in any case, the text here is not only presented unencumbered by additions, but also the interested performer is urged in Liszt's footnote to acquire the concert versions of Henselt or Tausig), and the *Polacca brillante*, Op 72 (which has nothing to do with the version on this recording). They are preceded by the version for solo piano of the **Konzertstück**, Op 79 [9], composed for piano and orchestra by Weber in 1821. (This edition also contains Liszt's further suggestions for alterations in the solo part for performance with orchestra, which will appear later in the present series with the other Liszt works and arrangements for piano and orchestra.) Liszt incorporates the reduction of

the orchestral parts and the original solo part on the same two staves (as it had appeared in earlier editions—the original arranger of the orchestral part is not given). Liszt provides many suggestions of alternative texts and, where necessary, of a combination of the solo part and its orchestral accompaniment playable—even if with difficulty—by two hands. The structure of this single-movement concerto was of great importance to the development of Liszt the composer. Liszt first played the work in 1833, when he was not yet twenty-two, and Weber's fusion of several sections into one movement was to be a lifelong influence upon him, if not quite such an obsession as the Schubert 'Wanderer' Fantasy.

Liszt made his delightful arrangement of Weber's Op 72 **Polonaise brillante** for piano and orchestra by the end of 1851. He also issued at the same time a version for two pianos and the present version for piano solo [10]; all follow the same basic text. Whereas the transcriptions of the *Jubelouvertüre* and the *Konzertstück* adhere completely to Weber's text, that of the *Polonaise* is somewhat freer: Liszt begins with an introduction derived from Weber's own introduction to his *Grande Polonaise*, Op 21, transposed up a semitone, and continues with forty bars of fantasy upon themes of the polonaise which is to come. Then, apart from the occasional embellishment, things proceed in a similar manner to the original until the coda, which Liszt extends by just a few bars.

LESLIE HOWARD © 1998

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

L'INFINITUDE APPARENTE de la production lisztienne est mieux appréhendée à l'aune du travail d'éditeur du compositeur—son nom apparaît sur tant de musiques que l'on est peut-être en droit de se demander combien d'éditions il réalisa effectivement. Certes, il se contenta de superviser les réimpressions corrigées de nombreuses partitions, auxquelles il put n'ajouter que quelques doigtés. Mais, comme il le savait pertinemment, la réputation de son nom signifiait des ventes et une plus large propagation de la musique qu'il aimait et voulait faire connaître et apprécier. Le nom de Liszt figure sur des éditions des Sonates de Beethoven, mais le texte est très net et précis, du moins pour l'époque. Dans ce cas, comme dans bien d'autres (les Messes, la musique pour piano et la musique de chambre de Beethoven, les grandes œuvres pour orgue de Bach, les Préludes et Fugues en ut dièse mineur de Bach, les *Études* de Chopin, les *Nocturnes* de Field, la Fugue en mi mineur de Haendel, les Trios avec piano de Haydn (d'ordinaire non répertoriés dans les catalogues), la « Fugue du chat » de Scarlatti, ou les *Études Gartenlaube* de Viole), Liszt réédita généralement des textes déjà publiés—il n'existe pas de preuves d'un retour aux sources manuscrites. Certaines de ses œuvres parurent en même temps que certaines de ses éditions : les œuvres pour orgue de Bach comprennent ainsi les transcriptions lisztienes, pour piano, de sept pièces majeures, tandis que les éditions des Concertos pour piano n°3, n°4 et n°5 de Beethoven incluent la réduction lisztienne des parties orchestrales pour un second piano—et pour deux pianos à chaque fois que la partie soliste est silencieuse ; ses réécritures d'arrangements de diverses de ses propres œuvres réalisées par Gottschalg en font des transcriptions lisztienes à part entière ; il existe, en outre, un groupe de pièces particulier, où Liszt présente une réédition d'un

texte publié clair, avec ses annotations personnelles nettement distinguées sur des portées séparées. Ces suggestions *ossia*, qui ne concernent parfois que quelques notes ou un bref passage, peuvent indiquer de légères modifications du texte original (danses de Schubert, sonates de Weber, Septuor de Hummel), mais elles peuvent aussi—comme dans plusieurs exemples de cet enregistrement—équivaloir à une vaste refonte des textures, et n'avoir de transcriptions que le nom. Soulignons que, même dans ces cas, le texte original est présenté sans ornement et que les alternatives de Liszt sont imprimées séparément, généralement en caractères plus petits.

La prédilection de Liszt pour la **Grosse Fantaisie** de Schubert (mieux connue comme la Fantaisie « Wanderer » [1]–[4]) tourna presque à la préoccupation. Le chef-d'œuvre de Schubert recèle le noyau du système lisztien de transformation thématique et d'unité de plusieurs mouvements en un. Liszt en produisit une célèbre version pour piano et orchestre (et une autre pour deux pianos), vers 1851, puis une version pour piano solo, beaucoup plus tardive. Le texte de Schubert est présenté avec force suggestions *ossia* relatives aux trois premiers mouvements, soit pour remplacer certaines textures moins pianistiques de Schubert (à l'époque, pratiquement tout le monde—et Schubert le premier—déclarait cette pièce non pianistique et injouable telle quelle), soit pour tirer parti de la plus grande étendue du clavier au milieu du XIX^e siècle. Dans la section finale, Liszt propose, après l'original de Schubert, un texte totalement indépendant, d'où les terribles arpegges et doubles croches ont été presque tous éliminés, la texture étant beaucoup plus orchestrale. Naturellement, tout le monde joua aujourd'hui le texte original de Schubert, mais, sans cet arrangement intéressant—dont la valeur intrinsèque dépasse le

simple témoignage de la pratique romantique tardive—, l'œuvre n'aurait peut-être jamais accédé au répertoire général.

Deux des autres éditions lisztziennes de Schubert sont remarquables : Liszt édita l'ensemble des *Impromptus*, avec des suggestions mineures de quelques passages *ossia* ou de répartition du matériau entre les mains, mais seules les deux œuvres enregistrées ici méritent une place au rang des transcriptions. L'**Impromptu en mi bémol majeur** [5] comporte tant de petites propositions intelligentes, destinées à constituer une texture plus pleine et à varier des phrases répétées, que tout ce qui est imprimé au-dessus du texte principal revient à une œuvre entièrement nouvelle. L'**Impromptu en sol bémol majeur** [6] ne présente qu'un seul passage *ossia* : sa reprise est étonnamment réarrangée avec des arpèges dithyrambiques joués par la main gauche, tandis que la mélodie est jouée à l'octave supérieure, renforcée par des accords exécutés par la main droite, le reste du morceau n'étant en rien altéré. (Dans l'édition de Liszt, cette œuvre apparaît, comme dans de si nombreuses versions imprimées du XIX^e siècle, en sol majeur, et en quatre noires par mesure, au lieu de huit. Liszt ignorait manifestement la tonalité d'origine, restaurée ici, dans laquelle le passage altéré peut être facilement interprété.)

Malgré de considérables efforts, l'un des hasards de la présente entreprise réside dans l'apparition d'un texte imprévu, qui surgit dans une bibliothèque et se révèle souvent différent de toutes les publications déjà rencontrées—telles les rares versions intermédiaires des fantaisies *Sonnambula* et *Huguenots*. La première transcription lisztzienne de **Die Rose** figure, avec la version finale, dans les neuf disques consacrés aux transcriptions de Schubert (vol. 31 à 33 de cette série). Mais une édition Richaut (1837/8) d'une sélection des premières transcriptions lisztziennes de lieder de Schubert contient

une version [7] à mi-chemin entre les deux autres, incluse ici en guise de pendant aux disques de transcriptions de lieder.

La **Jubelouvertüre** [8] est, bien sûr, davantage une transcription authentique qu'une édition : l'original de Weber (op.59, 1818) fut composé pour le cinquantième anniversaire du roi Friedrich August I^{er} de Saxe, d'où la référence à l'hymne *Heil dir im Siegerkranz* (dont la mélodie est celle de *God Save the Queen*). La transcription de Liszt, qui fut publiée avec les arrangements des ouvertures de *Der Freischütz* et d'*Oberon* (sous le titre *Carl Maria von Webers Ouvertüren—Clavier-Partitur von F. Liszt*), est aussi fidèle à l'original que les célèbres transcriptions des Symphonies de Beethoven. (Longtemps épuisée, cette pièce—quoiqu'un temps disponible dans un rare volume de transcriptions russe—a récemment été magnifiquement reprise, avec les autres ouvertures, dans le volume II/23 de l'excellente *Neue Liszt-Ausgabe*.)

Liszt prépara des éditions pratiques des quatre sonates et de six autres œuvres de Weber, dans la perspective d'une publication en 1868 et en 1870. Des réimpressions corrigées furent publiées en 1883. Parmi les six autres œuvres figurent le *Momento capriccioso*, op.12 (que Liszt possédait à son répertoire depuis l'âge de onze ans), la *Grande Polonaise*, op.21, le *Rondeau brillant*, op.62, *l'Invitation à la danse* (les fréquentes références à une paraphrase lisztzienne de 1843 semblent inexactes—quoi qu'il en soit, le texte est proposé ici sans ajouts, et l'interprète intéressé est sommé, dans une note en bas de page de Liszt, d'acquiescer les versions de concert de Henselt ou de Tausig), et la *Polacca brillante*, op.72 (qui n'a rien à voir avec la version de cet enregistrement). Elles sont précédées par la version pour piano solo du **Konzertstück**, op.79 [9], que Weber composa pour piano et orchestre, en 1821. (Dans cette édition, Liszt suggère d'autres altérations de la partie soliste, en vue d'une

exécution avec orchestre; elles apparaîtront ultérieurement dans cette série, de conserve avec les autres œuvres et arrangements lisztien pour piano et orchestre.) Liszt incorpore la réduction des parties orchestrales et la partie soliste originelle sur les deux mêmes portées (comme dans les éditions antérieures—l'arrangeur original de la partie orchestrale n'est pas mentionné); il fait de nombreuses suggestions de textes *ossia* et, lorsque nécessaire, d'une combinaison de la partie soliste et de son accompagnement orchestral, jouable—fût-ce avec difficulté—par deux mains. La structure de ce concerto en un seul mouvement eut une grande incidence sur le développement du Liszt compositeur. Liszt, qui l'interpréta pour la première fois en 1833, alors qu'il n'avait pas encore vingt-deux ans, fut toute sa vie influencé—voire obsédé, comme il le fut par la Fantaisie «Wanderer» de Schubert—par la fusion webérienne de plusieurs sections en un mouvement.

Liszt réalisa son délicieux arrangement de la **Polonaise brillante**, op.72, de Weber, pour piano et orchestre, à la fin de 1851. Sa parution coïncida avec la publication d'une version pour deux pianos et de la présente version pour piano solo [10], également fondées sur le même texte de base. Autant les transcriptions de la *Jubelouvertüre* et du *Konzerstück* adhèrent totalement au texte de Weber, autant la transcription de la *Polonaise* est un peu plus libre: Liszt commence par une introduction dérivée de l'introduction composée par Weber pour sa *Grande Polonaise*, op.21, transposée au demi-ton supérieur, et poursuit avec quarante mesures de fantaisie sur des thèmes de la polonaise à venir. Puis, hors d'occasionnels ornements, le texte suit l'original jusqu'à la coda, que Liszt prolonge seulement de quelques mesures.

LESLIE HOWARD © 1998

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Schubert und Weber Transkriptionen*

DIE SCHEINBARE ENDLOSIGKEIT des Werkes von Liszt wird auch weiterhin durch die Analyse seiner Arbeit als Editor bestätigt. In dieser Rolle erscheint sein Name auf so vielen Partituren, daß man fast schon in Frage stellen kann, wieviel er letztendlich tatsächlich editiert hat. Zweifellos kann er auch nur die korrigierten Partituren überprüft und ihnen lediglich einige Änderungen hinzugefügt haben. Wie er aber wußte, konnte allein durch seinen berühmten Namen ein größerer Absatz erzielt, die Musik, die er liebte, stärker verbreitet und einem größeren Publikum nähergebracht werden. Liszts Name erscheint auf den Editionen der Sonaten Beethovens; der Text ist allerdings sehr sauber und, gemäß dem damaligen Standard, genau. Hierbei, wie auch in weiteren ähnlichen Editionen (Beethovens Messen, Klavier- und Kammermusik, Bachs bedeutendste Orgelwerke, Bachs Präludien und Fugen in Cis Moll, Chopins *Études*, Fields *Nocturnes*, Händels Fuge in E Moll, Haydns Klaviertrios (die in den gängigen Katalogen nicht aufgeführt sind), Scarlattis „Katzenfuge“ oder Violes *Études Gartenlaube*) gibt er im allgemeinen bereits schon veröffentlichte Texte heraus—es ist nicht sicher, daß er dabei auf Manuskriptquellen zurückgegriffen hat. Weitere Werke von ihm erschienen zusammen mit einigen seiner Editionen: die Orgelwerke von Bach schließen Liszts Klaviertranskriptionen von sieben bedeutenden Werken ein, die Editionen von Beethovens Klavierkonzerten Nummer 3, 4 und 5 enthalten die von Liszt gekürzten Orchester Teile für ein zweites Klavier—und, wenn der Soloteil aussetzt, für beide Klaviere; seine Überarbeitungen der Arrangements verschiedener Liszt Werke Gottschalgs machen diese zu seinen eigenen Transkriptionen; und es gibt eine bestimmte Gruppe von Werken, in denen Liszt einen bereits herausgegebenen Text mit seinen eigenen Anmerkungen, die deutlich auf separaten Notenlinien

gemacht wurden, neu veröffentlicht. Diese *ossia* Vorschläge beziehen sich manchmal nur auf einige Noten oder einen kurzen Abschnitt, wobei er unter Umständen geringe Änderungen des Originaltextes vorschlägt (Schuberts Tänze, Webers Sonaten, Hummels Septett) und manchmal, wie in verschiedenen Beispielen in dem hier aufgezeichneten Programm, resultieren seine alternativen Passagen in einer ausgedehnten Überarbeitung der Gesamtstruktur und sind rein vom Namen her Transkriptionen. Es muß betont werden, daß hierbei selbst der Originaltext ohne Ausschmückungen dargestellt wird und Liszts Alternativen separat, und normalerweise kleiner, abgedruckt werden.

Liszts Faible für Schuberts **Grosse Fantasie** (besser bekannt unter dem Namen „Wanderer“ Phantasie [1]–[4]), wurde fast sein Ein und Alles. Schuberts Meisterstück enthält den Kern des von Liszt verwendeten Systems der thematischen Transformation und Verschmelzung verschiedener Bewegungen. Noch vor 1851 komponierte Liszt eine berühmte Version des Werkes für Klavier und Orchester (und eines für zwei Klaviere), die Version für Klavier alleine allerdings erst viel später. Die Darstellung von Schuberts Text erfolgt mit vielen Alternativvorschlägen für die ersten drei Sätze, entweder um einige der von Schubert gemachten weniger klaviermäßigen Strukturen zu ersetzen (man muß sich hierbei vor Augen führen, daß zu der damaligen Zeit fast jeder—von Schubert angefangen—das Werk als nicht klaviermäßig und somit als unspielbar erklärt hatte) oder um das größere Tastenfeld des Klaviers in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu nutzen. Im letzten Abschnitt bietet Liszt einen komplett unabhängigen Text nach dem Original Schuberts an, in dem die furchterregenden Arpeggios oder Sechzehntelnoten gänzlich eliminiert werden und sich die Struktur stärker an die eines Orchesters anlehnt. Natürlich wird

heutzutage vorwiegend Schuberts Text gespielt—ohne dieses interessante Arrangement, welches auf seine eigene Art und Weise Gültigkeit hat und mehr als lediglich ein reines Zeugnis der Spätromantik ist, wäre das Werk vielleicht nie in das allgemeine Repertoire aufgenommen worden.

Unter Liszts Schubert-Editionen zeichnen sich zwei weitere aus: Liszt editierte alle Impromptus und machte einige Vorschläge hinsichtlich der gelegentlichen Alternativteile oder Materialverteilung zwischen den Händen; allerdings wäre nichts, außer den beiden hier aufgezeichneten Werken, in den verbleibenden Schubert Editionen als Transkriptionseintrag im Liszt Katalog gerechtfertigt. Im **Impromptu in Es-Dur** [5] werden so viele kleine raffinierte Vorschläge zur Unterstützung einer volleren Struktur gemacht und wiederholte Sätze verändert, daß die über dem Haupttext angegebenen zusätzlichen Gefüge leicht ihrerseits ein gänzlich neues Werk ergeben. Das **Impromptu in Ges-Dur** [6] besitzt lediglich einen einzigen Alternativteil und wird auf überraschende Weise mit vollen linkshändigen Arpeggios und durch die eine Oktave höher gespielte Melodie mit den von der rechten Hand gespielten Akkorden rekapituliert; der Rest des Werkes wird nicht weiter verändert. (Dieses Werk ist in der Edition von Liszt wie auch in vielen anderen des 19. Jahrhunderts in G-Dur und mit vier Vierteln statt Achteln gesetzt. Liszt war sich anscheinend der ursprünglichen Tonart nicht bewußt, welche hier wiederhergestellt wird und somit der von Liszt geänderte Teil genauso gut gespielt werden kann.)

Bei den gegenwärtigen Unterfangen besteht die Gefahr, daß trotz starkem Bemühen gelegentlich ein unerwarteter Text in einer Bibliothek auftaucht und sich oft von den bisherigen Veröffentlichungen eines Werkes bedeutend unterscheidet. (Wie zum Beispiel bei den seltenen Versionen der *Sonnambula*- und *Hugenotten*- Phantasien.)

Liszts erste Transkription des Werkes **Die Rose** ist, zusammen mit der endgültigen Fassung, auf neun CDs der bis jetzt veröffentlichten Werke 31 bis 33 dieser Reihe erschienen. Eine im Jahre 1837/8 herausgegebene Richaut Edition einer Auswahl an frühen Liszt Transkriptionen von Schubertliedern enthält eine Version [7], die am besten als Zwischenform beschrieben werden kann und hier als Anhängsel der CDs über Liedertranskriptionen einbezogen wird.

Bei dem Stück **Jubelouvertüre** [8] handelt es sich natürlich um eine bona fide Transkription und nicht um eine Edition: Webers Originalwerk, sein Opus 59, entstand im Jahre 1818 und wurde für das goldene Jubiläum von König Friedrich August I von Sachsen geschrieben, daher die Erwähnung der Hymne *Heil dir im Siegerkranz* (mit der Melodie der britischen Nationalhymne *God Save the Queen*). Liszts Transkription, die mit seinem Ouvertürenarrangement zu *Der Freischütz* und *Oberon* (als *Carl Maria von Webers Ouvertüren—Clavier-Partitur von F Liszt*) veröffentlicht wurde, hält sich wie auch seine berühmten Transkriptionen der Beethoven Symphonien getreu an das Original. (Diese sind schon seit langem vergriffen und waren nur kurz in einem seltenen russischen Transkriptionsband erhältlich—dieses Stück wurde erst kürzlich neben seinen Begleitouvertüren in Band II/23 der ausgezeichneten *Neuen Liszt-Ausgabe* wunderbar produziert.)

Liszt bearbeitete die vier Sonaten und sechs weitere Weber-Werke in praktischen Editionen für Veröffentlichung im Jahre 1868 und 1870. Korrigierte Neuauflagen erschienen 1883. Die weiteren sechs Werke schließen *Momento Capriccioso*, Opus 12 (welches sich in Liszts Repertoire seit seinem 11. Geburtstag befand), *Grande Polonaise*, Opus 21, *Rondeau Brillant*, Opus 62, *Invitation to Dance* (die häufigen Anspielungen an eine im Jahre 1843 von Liszt gemachte Interpretation des

gleichen Werkes scheinen jedoch nicht richtig zu sein—hier wird der Text jedenfalls frei von Zusätzen dargestellt und der interessierte Musiker in Liszts Fußnote dazu angehalten, die Konzertversionen von Henselt oder Tausig zu erwerben) und *Polacca Brillante*, Opus 72 (was mit dieser Aufnahmeversion nichts zu tun hat). Die Version des Soloklaviers, das **Konzertstück**, Opus 79 [9], von Weber im Jahre 1821 für Klavier und Orchester komponiert, geht ihnen voraus. (Diese Edition enthält auch Liszts weitere Änderungsvorschläge des Soloteils für Orchesteraufführungen, die zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Serie mit anderen Liszt Werken und Arrangements für Klavier und Orchester erscheinen werden.) Liszt integriert die Verringerung des Orchesterteils und des ursprünglichen Soloteils auf denselben Notenlinien (wie es auch in früheren Editionen der Fall war—der ursprüngliche Arrangeur des Orchesterteiles wird nicht genannt). Liszt macht viele Vorschläge hinsichtlich Alternativtexten und, wo nötig, kombiniert er den Soloteil und seine spielbaren Orchesterbegleitungen—selbst unter damit verbundenen Schwierigkeiten—mit beiden Händen. Der Aufbau dieses einsätzigen Konzertes war für Liszt als Komponisten äußerst wichtig. Im Alter von nicht

einmal 22 Jahren, spielte Liszt das Werk erstmalig 1833 und Webers Verschmelzung verschiedener Teile zu einem einzigen Satz prägte ihn sein ganzes Leben lang—wenn auch nicht in dem gleichen Ausmaß wie Schuberts „Wanderer“ Phantasie.

Liszt schuf sein wunderbares Arrangement von Webers Opus 72 **Polonaise Brillante** für Klavier und Orchester Ende 1851. Zur gleichen Zeit veröffentlichte er eine Fassung für zwei Klaviere und die heutige Bearbeitung des Klaviersolos [10], alle der gleichen Grundlage folgend. Während sich die Transkriptionen der *Jubelouvertüre* und des *Konzertstücks* genauestens an den Text Webers halten, ist die der *Polonaise* etwas freier: Liszt beginnt bei seiner *Grande Polonaise*, Opus 21, mit einer von Webers eigener Einleitung abgeleiteter Einführung, die um einen Halbton nach oben transponiert ist und über vierzig Takte hinweg über die nachfolgenden Polonaisethemen improvisiert. Dann, abgesehen von gelegentlichen Verschönerungen, geht es so ähnlich wie auch im Originalstück weiter – bis zum *Coda*, welches Liszt durch eine zusätzliche Takte verlängert.

LESLIE HOWARD © 1998
Übersetzung WENKE GEDDERT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 2 May, 26 June and 19 August 1997
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editing and Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN
Piano STEINWAY prepared by PHILIP SANDER (May, June), ULRICH GERHARTZ (August)
Cover Design TERRY SHANNON
Booklet Editor NICK FLOWER
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
® & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII
Front illustration: *Homecoming* (1898) by Heinrich Vogeler (1872-1942)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 49

Schubert and Weber Transcriptions

- | | | |
|----|---|---------|
| | Fantasia [Wanderer] Opus 15 Franz Schubert (Instructiv-Ausgabe) | [22'38] |
| | S565a (c1868) SCHUBERT 'Wandererfantasie', D760 (Op 15) | |
| 1 | Allegro con fuoco ma non troppo | [6'15] |
| 2 | Adagio | [7'54] |
| 3 | Presto | [4'56] |
| 4 | Allegro | [3'33] |
| 5 | Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 2 [in E flat major] (Instructiv-Ausgabe) [4'58] | |
| | S565b/1 (c1868) SCHUBERT Impromptu in E flat major, D899 | |
| 6 | Impromptu (Fr. Schubert) Op. 90, Nr. 3 [in G flat major] (Instructiv-Ausgabe) [5'53] | |
| | S565b/2 (c1868) SCHUBERT Impromptu in G flat major, D899 | |
| 7 | Die Rose – Lied von Fr. Schubert † | [5'07] |
| | S556i/bis (c1837) (intermediate version) SCHUBERT Die Rose, D745 | |
| 8 | Jubelouvertüre von Carl Maria von Weber—Klavierpartitur | [8'09] |
| | S576 (1846) WEBER Jubelouvertüre, S576 | |
| 9 | Konzertstück (C. M. v. Weber) Op. 79 | [17'10] |
| | S576a (c1868) WEBER Konzertstück | |
| 10 | Carl Maria von Webers Polonaise brillante Op. 72 | [10'54] |
| | S455 (c1851) WEBER Polonaise brillante | |

† FIRST RECORDING

LESLIE HOWARD piano



LISZT

Paralipomènes

The original Dante Sonata
and other first thoughts
and second drafts

LESLIE HOWARD

hyperion

LISZT

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - VOLUME 51

Paralipomènes

The original two-movement Dante Sonata,
and other first thoughts and second drafts

LESLIE HOWARD piano

Recorded on 25-27 May 1996, 21, 22 August and 15, 16 December 1997

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Editing and Post-production EMMA STOCKER, MARIAN FREEMAN

Piano STEINWAY prepared by PHILIP SANDER (1996),

ULRICH GERHARTZ (8/1997) and NIGEL POLMEAR (12/1997)

Cover Design TERRY SHANNON

Booklet Editor NICK FLOWER

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front illustration: *The Fallen Angels entering Pandemonium* by John Martin (1789-1854)

Copyright Tate Gallery, London

COMPACT DISC 1 – 71'20

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | Paralipomènes à la Divina Commedia
(<i>Dante Sonata</i> – 1st version) S158a + (1839) | [20'00] |
| 2 | Sposalizio (1st version) S157a + (1838/9) | [7'48] |
| 3 | Grand Solo de concert (1st version) S175a ** (1850) | [15'04] |
| 4 | Élégie pour piano seul
(<i>Die Zelle in Nonnenwerth</i> – 1st version) S534i * (c1841) | [5'33] |
| 5 | Romance oubliée (short draft) S527bis* (c1880) | [1'55] |
| 6 | Prolégomènes à la Divina Commedia
(<i>Dante Sonata</i> – 2nd version) S158b ** (c1840) | [20'27] |

COMPACT DISC 2 – 75'20

- | | | |
|----|--|---------|
| 1 | Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h
(1st version) S529i* (c1856) | [11'54] |
| | Weihnachtsbaum (The Paris manuscripts) S185a ** (1876) | [24'28] |
| 2 | I Psallite – Altes Weihnachtslied | [1'27] |
| 3 | II O heilige Nacht | [1'10] |
| 4 | III Die Hirten an der Krippe (In dulci júbilo) | [2'14] |
| 5 | IV Adeste fideles (gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige) | [2'24] |
| 6 | V Scherzoso | [0'57] |
| 7 | VI Réveille-Matin (Wecker) (Carillon, 1st version) | [1'55] |
| 8 | VII Schlummerlied | [2'16] |
| 9 | VIII (untitled in MS; subtitled:) (Alt-provenzalische Noël) | [1'20] |
| 10 | IX (untitled in MS) (Abendglocken, 1st version) | [2'43] |
| 11 | X (untitled in MS) (Ehemals, 1st version) | [2'31] |
| 12 | XI Ungarisch | [1'41] |
| 13 | XII Polnisch | [3'50] |

- 14 **À la chapelle Sixtine – Miserere d’Allegri** [10'43]
et Ave verum de Mozart (1st version) S461i ** (1862)
- Ungarische National-Melodien (Im leichten Style bearbeitet)** [3'42]
 S243bis * (c1843)
- 15 No 1 in D major [1'31]
 16 No 2 in C major [0'29]
 17 No 3 in B flat major [1'42]
- 18 **Ungarische National-Melodie** [5'45]
 (*Rákóczi-Marsch – Magyar Rapszódia* No 13bis) S242/13bis * (c1846)
- 19 **Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata** [18'15]
 (3rd version) S158c **

* first recording

+ work prepared from Liszt's unpublished manuscripts by Leslie Howard

ALL OF THE MUSIC in this volume is familiar in later guises: Liszt's constant self-revision, if left uninvestigated, would deprive us of many very beautiful first thoughts, and occasionally of texts which are in some ways superior to the final versions which Liszt saw through the press.

The famous final number of the second year of the *Années de pèlerinage* started life under the title **Paralipomènes à la Divina Commedia**, borrowing a philological term scarcely encountered in the musical world (indeed usually used to describe the biblical books of Chronicles, i.e., the things left out of the books of Kings), but here signifying a supplement to Dante's work rather than a programmatic depiction. The first version has a *Prima parte* and a *Seconda parte* but it would not be accurate to think of the two movements as being in any way independent of each other. Certainly the first part comes to a full close in F sharp major – some distance from the D minor tonality of the overall work – but the second part contains no new material and brings matters firmly back to the home key. Listeners familiar with the final version will have no trouble in recognizing many different textures, and there is one strand of thematic material which features prominently here but

which was later expunged. Tighter though the piece was to become, the first version has a real power and character of its own, and must have astounded those who first heard it, so audacious is it for its time in all respects.

The principal surviving manuscript of the whole work – itself a copyist’s fair copy – bears many signs of revision, and Liszt may have tinkered with it off and on. At some point he changed the first word of the title to **Prólégomènes** (as if to say: preliminary observations about Dante), rewrote the coda, and altered many passages in chiefly minor details. A later version rewrites the whole piece extensively, and pastes over large sections or pastes discarded pages together, but this ‘third’ version is easily distinguished as being largely in Liszt’s hand, and being the obvious immediate precursor to the final text, and the final title is already employed for it. For our present purposes, the ‘second’ version includes all of the intermediate layers of fully worked-out revisions, even if they were achieved by degrees originally. **Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata** is the title which clearly belongs to the extensive one-movement revision of the piece. Only at this stage is there any implication that there might be something specific in Dante that is referred to, although most speculation on the subject, beyond the general observation that Liszt describes the atmosphere of *Inferno* to a nicety, is idle. This is a version which more nearly resembles the final one, and the final alterations may well have been made at the proof stage – the third version seems to have been the engraver’s manuscript for the fourth and final version (see Volume 43 of this series) – and the audible differences from the final text are sometimes quite striking, especially at the recapitulation of the grand melody which does duty for a ‘second subject’, and at a passage of eight bars of outrageous difficulty in the peroration – which Liszt struck out for the published version.

Other pieces eventually revised for the second *Année* include the three Petrarch Sonnets, the supplementary volume *Venezia e Napoli* (the first versions are recorded in Volume 21) and texts of *Il penseroso* and *Canzonetta del Salvator Rosa* which differ only slightly from the published texts. The piece which eventually came to open the volume – **Sposalizio** – is offered here in a complete earlier version (the manuscript shows signs of much revision, and a substantial part of the piece is still present and legible in an even earlier draft) which is at one point rather more harmonically adventurous than the published text, but elsewhere less rich in its part-writing.

Liszt composed his **Grand Solo de concert** for a competition at the Paris Conservatoire – the manuscript is dated 1850, although most commentators allow that work probably began on the piece in the previous year. As is well known, Liszt altered the work before publication (as *Grosses Konzertsolo* – see Volume 3), introducing an internal slow movement, adding two other passages, and making numerous other smaller changes. But there is a tightness in the construction of the original work which makes the earlier version in many ways a more satisfying piece, and the section which Liszt was to remove to make way for the added *Andante* is of rare beauty. (The first version which he prepared for piano and orchestra follows the original form; the second, made in collaboration with Eduard Reuss, follows and extends the two-piano version: *Concerto pathétique*.) The funeral march towards the end of the piece is laid out on four staves, and it is clear that Liszt wishes the upper chords to be sustained whilst the lower drum-roll imitations are to be kept relatively clean. Of course this is easily possible using the sostenuto pedal of the modern concert grand, but in 1850 Liszt can at best have had pianos with divided sustaining pedals – such as Beethoven had had before him.

It has been remarked elsewhere in the notes to this series how Liszt kept returning to his song *Die Zelle in Nonnenwerth*, whose original text reflects the joy of Liszt's very rare experience of holidaying on the Rhine and staying in the cloisters on the island of Nonnenwerth, *en famille* with Marie d'Agoult and their children in the early 1840s. Here is offered the most elusive of the many versions for solo piano, the first version, which Liszt gave the rather bulky title **Élégie pour piano seul** – which he later adopted as a subtitle, retaining as title that of the song. (For the second version see Volume 36 [where a further *ossia* version is also included]; for the third – called *Feuille d'Album No 2* – see Volume 26; for the final version see Volume 25.) This version was published in 1843, and may date from soon after the completion of the original song in 1841 at the latest.

The **Romance oubliée** also derives from a song – *Ô pourquoi donc?* – composed in 1843 and transcribed for piano as *Romance* (see Volume 25) in 1848. The 1880 revision, which amounts to a completely new view of old material overlaid with a mystical despair common in the extraordinary music of Liszt's final years (see Volume 11, and Volume 25

for the version with viola), was apparently foreshadowed by the present text – whose manuscript is held in the Library of Congress – where the phrases are shorter, and the coda has not yet been added.

The first version of what Liszt later called *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* (see Volume 3) but originally entitled **Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h** (touchingly writing in Bach's name wherever the musical motif is encountered) remained unpublished until the excellent *Neue Liszt-Ausgabe* issued it in 1983. This version is a piano transcription of the first version for organ, completed in 1856. The piano version probably dates from around the same time. Liszt made the second piano version using a copy of the first as a starting point, and finally made the second organ version from the second piano version! All the versions follow more or less the same structural arrangement, but differ in a myriad of details which make for fascinating comparisons. Only the fugal exposition is exactly the same.

There must have been at least four complete versions of the 'Christmas Tree' Suite, **Weihnachtsbaum**, although only parts of a second version survive. For the purposes of this series the third version, as published by Gutheil, is being left aside, containing as it does no material which is not present in the final version (recorded in Volume 8) or in the unpublished first version – now preserved in the Bibliothèque Nationale in Paris. The twelve pieces correspond in their broad outlines through all the extant versions, but each revision extends phrases – very often to avoid four-bar predictability (yet this very predictability is what gives some added attraction to the original version as a possible vehicle for children to play). In the case of the second piece, the original version is tiny by comparison with the much longer piano piece and choral work which it was to become. Most of the introductions and codas underwent enormous change and expansion, particularly Nos X and XII. It is a pity that the original version has never been published (nor its arrangement for piano duet, also to be found in Paris, attached to the solo version) because it completely avoids the occasional risk of *longueur* presented by the final version which may be a factor in its relatively rare appearances in concert.

The original unpublished manuscript of **À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri et Ave verum de Mozart** is held in the Goethe-Schiller Archive in Weimar. It shows a great deal of reworking and cancelled first thoughts but, in the light of the final published version

(see Volume 13) it is interesting to see that the long recapitulation of both the Allegri and the Mozart sections was contemplated but rejected in the original version, and the musings in the coda combine elements of the two themes somewhat more assiduously than in the revision. The general tenor of the piece is the same: a set of variations on the opening of Allegri's motet, and a more-or-less complete transcription of Mozart's motet. The early version outstrips the later in the level of terror raised at the climax of the *Miserere* before the consolation of the *Ave verum* sets the work at peace.

As there has been frequent occasion to remark, Liszt's so-called simplified versions somehow never manage to have any real understanding of the limitations of the amateur attached to them. The three **Ungarische National-Melodien (Im leichten Style bearbeitet)** make some attempt by transposing the first two numbers down a semitone. But there remain complications in the third which would have ensured that no great-aunt's drawing-room piano would ever have been likely to sport a well-thumbed copy. (For the original version see Volume 27; for the grandest versions see Nos 5, 4 & 11 of the *Magyar Dalok* – Volume 29; there is also an album-leaf version of the first piece, and all three eventually feature in the Sixth Hungarian Rhapsody.) The thirteenth of the *Magyar Rapszódia*k (see Volume 29) also appeared in a simplified version as **Ungarische National-Melodie**, and whilst it is by no means as fiendishly difficult as the concert version, neither is it children's work.

LESLIE HOWARD ©1998

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

LESLIE HOWARD

‘A virtuoso in the true Romantic style with its emphasis on musicality as much as bravura’
(*The Guardian*)

Embracing the repertoire from earliest piano music to the music of our time, British pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world, working with many distinguished conductors.

Born in Australia, but long resident in London, Howard has travelled extensively throughout the world with recital programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery, and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard’s recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. Since 1985 he has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist – the complete solo piano music of Franz Liszt – a project which, it is estimated, will take fifteen years to complete. The total will be some 94 compact discs – on the Hyperion label. (By the summer of 1998, Howard had completed 88 of them.) The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt’s lifetime, and so far, Howard has been awarded the Grand Prix du Disque for no fewer than five volumes of the series. He is currently the President of the British Liszt Society, and holds numerous international awards for his dedication to Liszt’s music.

Recent Hyperion releases include the Tchaikovsky Sonatas; two double CDs of music by Anton Rubinstein; a recording with viola player Paul Coletti of music by Beethoven, Mendelssohn and Schumann; and *Litanies de Marie* – a CD entirely of unpublished music by Liszt.

Howard’s work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach’s *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky.

Leslie Howard is a regular writer and broadcaster on radio and television.

Paralipomènes

La Dante-Sonata à deux mouvements originelle et autres premiers et seconds jets

Toutes les pièces du présent volume sont connues sous des dehors plus tardifs: si on ne les étudiait, les constantes autorévisions de Liszt nous priveraient de maints premiers jets vraiment magnifiques et, parfois, de textes à certains égards supérieurs aux versions finales livrées à la presse.

Le célèbre numéro final de la deuxième des *Années de pèlerinage* prit vie sous le titre de **Paralipomènes à la Divina Commedia**, empruntant un terme philologique peu rencontré dans le monde musical (il sert généralement à décrire les livres bibliques des Chroniques, c'est-à-dire ce qui est hors des livres des Rois), qui signifie ici un supplément à l'œuvre de Dante plutôt qu'une description programmatique. La première version présente une *Prima parte* et une *Seconda parte*, mais il serait erroné de considérer que les deux mouvements sont indépendants l'un de l'autre, d'un quelconque façon. S'il est vrai que la première partie atteint à une cadence finale en fa dièse majeur – à quelque distance de la tonalité de ré mineur de l'œuvre globale –, la seconde partie ne recèle aucun matériau nouveau et ramène fermement les choses à la tonalité mère. Les auditeurs qui connaissent la version finale discerneront sans peine de nombreuses textures différentes, et la présente version comporte un enchaînement de matériau thématique proéminent, supprimé ultérieurement. Pour resserrée que la pièce allait devenir, la première version possède une réelle puissance et un caractère propre, et elle a dû étonner ceux qui l'entendirent pour la première fois, tant elle est audacieuse, à tous égards, pour son époque.

Le principal manuscrit survivant de l'ensemble de l'œuvre – lui-même un bon exemplaire de copiste – porte de nombreux signes de révision et Liszt a pu le retoucher par intermittence. À un moment, il changea le premier mot du titre en **Prolegomènes** (comme pour dire: observations préliminaires sur Dante), récrivit la coda et modifia des détails, très souvent mineurs, en maints passages. Une version ultérieure présente une réécriture considérable de toute la pièce, ainsi qu'un encollement de vastes sections ou de pages délaissées, mais cette «troisième» version apparaît sans peine comme étant en grande partie de la main de Liszt, évident avant-coureur immédiat du texte final – le titre final est déjà utilisé. En ce qui nous concerne, la «seconde version» inclut toutes les révisions intermédiaires pleinement élaborées, même si elles furent originellement réalisées au fur et à mesure. **Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata** est manifestement le titre de la vaste révision en un mouvement de la pièce. Ce n'est qu'à ce stade que l'on est porté à croire en l'existence d'une référence à un élément précis de Dante, même si la plupart des spéculations sur le sujet – excepté la remarque générale selon laquelle Liszt décrit l'atmosphère de l'*Inferno* à la

perfection – sont vaines. Il s’agit là d’une version plus proche de la version finale et les ultimes modifications ont fort bien pu intervenir au stade des épreuves – la troisième version semble avoir été le manuscrit du graveur pour la quatrième et dernière version (voir le volume 43 de cette même série) – et les divergences perceptibles par rapport au texte final sont parfois tout à fait saisissantes, surtout à la reprise de la grande mélodie qui fait office de «second sujet» et à un passage de huit mesures monstrueusement difficiles dans la péroraison – que Liszt raya pour la version publiée.

Les autres pièces révisées par la suite pour la deuxième *Année* comprennent les trois Sonnets de Pétrarque, le volume supplémentaire *Venezia e Napoli* (les premières versions figurent dans le volume 21) et les textes d’*Il penseroso* et de la *Canzonetta del Salvator Rosa*, juste légèrement différents des textes publiés. La pièce qui en vint à ouvrir le volume – **Spotalizio** – est proposée ici dans une version antérieure intégrale (le manuscrit montre des signes de multiples révisions, et une partie substantielle de cette pièce est lisible dans une esquisse encore antérieure); et bien qu’elle présente un passage plutôt plus harmoniquement audacieux que le texte publié, elle s’avère moins riche dans sa conduite des parties.

Liszt composa son **Grand Solo de concert** pour un concours au Conservatoire de Paris – le manuscrit est daté de 1850, même si la plupart des commentateurs considèrent que le compositeur commença probablement à y travailler l’année précédente. Nous savons que Liszt modifia cette pièce juste avant sa publication (sous le titre de *Grosses Konzertsolo* – voir volume 3), introduisant un mouvement lent interne, ajoutant deux passages et effectuant maints autres changements moindres. Mais la rigueur de la construction de l’œuvre originale fait de la version antérieure une pièce plus satisfaisante à bien des égards, et la section que Liszt devait supprimer pour ajouter l’*Andante* est d’une rare beauté. (La première version qu’il prépara pour piano et orchestre suit la forme originelle; la deuxième, réalisée en collaboration avec Eduard Reuss, suit et élargit la version pour deux pianos: le *Concerto pathétique*.) La marche funèbre vers la fin de la pièce est disposée sur quatre portées, et Liszt souhaite, de toute évidence, que les accords supérieurs soient tenus, cependant que les imitations de roulement de tambour inférieures doivent demeurer relativement claires. Ce qui est, bien sûr, aisément réalisable en utilisant la pédale de prolongation des pianos de concert modernes; mais, en 1850, Liszt a pu, au mieux, disposer de pianos avec pédales de prolongation divisées – comme Beethoven avant lui.

Nous avons déjà remarqué, au gré des notices de la présente série, combien Liszt revint sans cesse à son lied *Die Zelle in Nonnenwerth*, dont le texte original reflète la joie du compositeur goûtant à la très rare expérience de vacances sur le Rhin et de séjours dans les cloîtres de l’île de Nonnenwerth, en famille avec Marie d’Agoult et leurs enfants, au début des années 1840. La version proposée ici,

la première, est la plus insaisissable des nombreuses versions pour piano solo; Liszt lui donna le titre, assez massif, d'**Élegie pour piano seul** – qu'il adopta ultérieurement comme sous-titre, préférant reprendre le titre du lied. (Pour la deuxième version, voir volume 36 [où figure également une version *ossia*]; pour la troisième – appelée *Feuille d'Album n°2* –, voir volume 26; pour la version finale, voir volume 25.) Cette version, qui fut publiée en 1843, pourrait avoir suivi de peu l'achèvement du lied original, en 1841 au plus tard.

La **Romance oubliée** provient, elle aussi, d'un lied – *Ô pourquoi donc?* –, composé en 1843 et transcrit pour piano sous le titre de *Romance* (cf. volume 25), en 1848. La révision de 1880, qui revient à une vision totalement nouvelle du vieux matériau, recouverte de ce désespoir mystique, sceau de l'extraordinaire musique des dernières années de Liszt (cf. volumes 11 et 25 pour la version avec alto), fut apparemment présagée par le présent texte – dont le manuscrit se trouve à la Library of Congress –, où les phrases sont plus brèves et où la coda n'a pas encore été ajoutée.

La première version de ce que Liszt appellera *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* (cf. volume 3) – originellement intitulée **Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h** (Liszt écrivant, de manière touchante, le nom de Bach à chaque fois qu'il rencontre le motif musical) – demeura inédite jusqu'à ce que l'excellente *Neue Liszt-Ausgabe* l'éditât en 1983. Il s'agit d'une transcription pour piano de la première version pour orgue, achevée en 1856. La version pianistique date probablement à peu près de la même époque. Liszt réalisa la seconde version pour piano d'après une copie de la première version, avant de finalement réaliser la seconde version pour orgue d'après la seconde version pour piano! Toutes ces versions suivent grosso modo le même arrangement structural mais diffèrent dans une myriade de détails, source de fascinantes comparaisons. Seule l'exposition fuguée est strictement identique.

Il a dû exister au moins quatre versions achevées de l'*Arbre de Noël*, **Weihnachtsbaum**, bien que seules des parties d'une seconde version nous soient parvenues. La troisième version, telle que publiée par Gutheil, ne contient aucun matériau qui ne soit présent dans la version finale (enregistrée dans le volume 8) ou dans la première version non publiée – désormais conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris; aussi l'avons nous écartée de cette série. Dans toutes les versions existantes, les douze pièces se valent dans leurs grandes lignes, mais chaque révision prolonge des phrases – très souvent pour éviter la prévisibilité de quatre mesures (cette même prévisibilité qui constitue pourtant un attrait supplémentaire par rapport à la version originale, car elle rend la pièce jouable par les enfants). Dans le cas de la deuxième pièce, la version originale est minuscule, comparée à la pièce pour piano beaucoup plus longue et à l'œuvre chorale qu'elle allait devenir. La plupart des introductions et codas – surtout les n° X et XII – subirent d'énormes changements et

élargissements. Il est dommage que la version originale n'ait jamais été publiée (pas plus que son arrangement pour duo pianistique, également conservé à Paris, attaché à la version solo), car elle évite totalement l'occasionnel risque de longueur de la version finale, trait qui pourrait en partie expliquer la relative rareté de ses exécutions en concert.

Le manuscrit original, non publié, d'**À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri et Ave verum de Mozart**, conservé aux Goethe-Schiller Archive de Weimar, présente force réécritures et premiers jets biffés mais, à la lumière de la version finale publiée (cf. volume 13), il est intéressant de voir que la longue reprise des sections d'Allegri et de Mozart fut envisagée, et rejetée, dans la version originale, cependant que les rêveries de la coda combinent des éléments des deux thèmes un peu plus assidûment que dans la révision. La teneur générale de la pièce est toujours la même: un corpus de variations sur l'ouverture du motet d'Allegri et une transcription plus ou moins complète du motet de Mozart. La première version surpasse la seconde quant au niveau de terreur élevé à l'apogée du *Miserere*, avant que la consolation de l'*Ave verum* n'apaise l'œuvre.

Comme nous avons souvent eu l'occasion de le souligner, les soi-disant versions simplifiées de Liszt ne parviennent jamais vraiment à une réelle compréhension des limites de l'amateur auquel elles sont destinées. Les trois **Ungarische National-Melodien (Im leichten Style bearbeitet)** s'essayaient sur cette voie en transposant les deux premières pièces au demi-ton inférieur. Mais des complexités demeurent dans la troisième pièce, garantissant qu'aucun piano de salon de grand-tante n'en arborera jamais de copie écornée par l'usage. (Pour la version originale, cf. volume 27; pour les versions les plus imposantes, cf. n° 5, 4 et 11 des *Magyar Dalok* – volume 29; il existe aussi une version feuille d'album de la première pièce; les trois pièces figurent, enfin, dans la sixième Rhapsodie hongroise.) La treizième des *Magyar Rapszódíák* (cf. volume 29) parut également dans une version simplifiée intitulée **Ungarische National-Melodie** et, si elle n'est en rien aussi diaboliquement difficile que la version de concert, il ne s'agit pas non plus d'une œuvre pour enfant.

LESLIE HOWARD ©1998

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérior est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Paralipomènes

Die ursprüngliche Dante Sonate in zwei Sätzen
und weitere erste Gedanken und zweite Entwürfe

JEDES MUSIKSTÜCK dieses Exemplars ist jeweils in seiner späteren Form bekannt: Liszts ständige Selbstüberarbeitungen würden uns, sollten sie nicht weiter untersucht werden, viele wunderbare erste Gedanken und gelegentlich Texte, die oft der endgültigen Fassung überlegen sind und an denen Liszt bis hin zum Druck mitarbeitete, enthalten.

Das berühmte letzte Werk des zweiten Jahres der *Années de pèlerinage* entstand unter dem Titel **Paralipomènes à la Divina Commedia** und borgte den in der Musikwelt kaum bekannten philologischen Titel (der in der Tat normalerweise zur Beschreibung der Bücher der Chronik in der Bibel, d.h. den aus den Büchern der Könige ausgelassenen Stellen, verwendet wird), der hier jedoch einen Zusatz zu Dantes Werk und keinen programmatischen Abriß darstellt. Die erste Fassung besteht aus einem *Prima parte* und einem *Seconda parte*; es wäre allerdings falsch anzunehmen, daß die beiden Bewegungen voneinander unabhängig wären. Gewiß endet der erste Teil in Fis Dur – etwas weit von der D Moll Tonalität des Gesamtwerkes entfernt – der zweite Teil enthält allerdings kein neues Material und bringt die Bewegung deutlich zur Ausgangstonart zurück. Die mit der endgültigen Version vertrauten Zuhörer werden keine Schwierigkeiten bei der Erkennung der verschiedenen Strukturen haben; es gibt einen Leitfaden thematischen Materials, der hier deutlich zur Geltung kommt aber später herausgenommen wurde. Das Stück wurde somit kompakter, die erste Fassung zeichnet sich durch wirkliche Kraft und eigenen Charakter aus und muß jene, die das Stück zum ersten Male hörten, erstaunt haben – so kühn war es für die damalige Zeit.

Das wichtigste erhaltene Manuskript des Gesamtwerkes – welches lediglich die Abschrift eines Kopisten ist – weist viele Revisionen auf und Liszt hat wahrscheinlich hier und da Änderungen daran vorgenommen. An einer Stelle änderte er das erste Wort zu **Prolégomènes** (so, als ob zu sagen: einleitende Beobachtungen über Dante), schrieb das Koda um und unternahm an den Passagen viele kleine Änderungen. Eine spätere Bearbeitung überschreibt das ganze Stück größtenteils und überklebt große Abschnitte oder klebt verworfene Seiten zusammen. Änderungen an seiner 'dritten' Fassung wurden eigenhändig unternommen und gehen der endgültigen Version direkt voraus. Der endgültige Titel wird dabei bereits verwendet. Für unsere jetzigen Zwecke beinhaltet die 'zweite' Fassung alle dazwischen liegenden gänzlich

überarbeiteten Revisionen, selbst wenn diese ursprünglich nur in gewissen Maßen ausgearbeitet waren. **Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata** ist der Titel, der dieser ausführlichen Revision des Stückes in einem Satz verliehen wurde. Nur, daß in dieser Phase impliziert wird, daß es sich dabei auf etwas Bestimmtes bei Dante bezieht, obwohl die meisten Spekulationen über das Thema, die über die allgemeine Beobachtung, daß Liszt die Atmosphäre des *Infernos* äußerst genau beschreibt, hinausgehen, sich als nichtig erweisen. Hierbei handelt es sich um eine Bearbeitung, die fast schon der endgültigen gleicht und die letzten Änderungen wahrscheinlich im Korrekturstadium unternommen worden sind – bei der dritten Fassung scheint es sich um das Manuskript des Setzers für die vierte und letzte Fassung (s. Volume 43 dieser Reihe) zu handeln – die hörbaren Unterschiede zum endgültigen Text sind teilweise sehr auffällig, besonders bei der Wiederaufnahme der großartigen Melodie, die einem 'zweiten Thema' dient, und einer Passage von acht unwahrscheinlich schwierigen Takten in der Zusammenfassung, die Liszt aus der veröffentlichten Bearbeitung strich.

Weitere letztendlich für das zweite *Année* Werk überarbeitete Stücke schließen die drei Petrarcha Sonette, das ergänzende Exemplar von *Venezia e Napoli* (die ersten Fassungen sind in Volume 21 aufgezeichnet) und Texte von *Il penseroso* und *Canzonetta del Salvator Rosa*, welche sich nur leicht von den veröffentlichten Texten unterscheiden, ein. Das Stück, das letztendlich das Exemplar – **Sposalizio** – eröffnete, wird hier in seiner kompletten früheren Bearbeitung angeboten (das Manuskript weist viele Revisionen auf und ein bedeutender Teil des Stückes ist immer noch in einem früheren Entwurf vorhanden und lesbar), die an einer Stelle im Vergleich zum veröffentlichten Text abenteuerliche Harmonien vorweist, ansonsten aber wieder davon zurücktritt.

Liszt komponierte sein **Grand Solo de concert** für einen Wettbewerb am Paris Conservatoire – das Manuskript ist mit 1850 datiert, obwohl die meisten Kritiker der Meinung sind, daß das Werk erst im Jahre darauf begonnen wurde. Es ist allgemein gut bekannt, daß Liszt das Werk vor der Veröffentlichung Veränderungen unterzog (wie auch *Grosses Konzertsolo* – s. Volume 3), wobei eine interne langsame Bewegung, zwei weitere Passagen eingeführt und verschiedene kleinere Veränderungen daran gemacht wurden. Der Aufbau des ursprünglichen Werkes zeichnet sich allerdings durch eine gewisse Starrheit aus, welche die früheren Versionen oft zu einem befriedigenderen Werk machen. Der Teil, den Liszt fast ausgelassen hätte, um der *Andante* Vorrang zu gewähren, ist von unwahrscheinlicher Schönheit. (Die erste Fassung, die er für Klavier und Orchester schuf, folgt der ursprünglichen Form; die zweite, in Zusammenarbeit mit Eduard Reuss entstanden, folgt der Fassung für zwei Klaviere und erweitert diese: *Concerto*

pathétique.) Der Begräbnismarsch am Ende des Stückes ist auf vier Notenlinien ausgelegt und es ist deutlich, daß Liszt die oberen Akkorde aufrecht zu erhalten versucht, während die unteren Imitationen von Trommelwirbeln relativ sauber gehalten werden. Dieses ist heute natürlich durch Verwendung des Sostenuto Pedals des modernen Konzertflügels möglich, 1850 hatte Liszt allerdings nur Klaviere mit getrennten unterhaltenden Pedalen – so wie auch Beethoven vor ihm.

In den Anmerkungen zu dieser Serie wurde des weiteren beschrieben, wie Liszt immer wieder zu seinem Lied *Die Zelle in Nonnenwerth* zurückkam, dessen ursprünglicher Text die Freuden Liszts bei einem äußerst seltenen Urlaub am Rhein reflektiert, den er in einem Kloster auf der Insel Nonnenwerth en famille mit Marie d'Agoult und ihren Kindern in den frühen vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts verbrachte. Hier wird die am schwersten zu definierende der vielen Versionen für Soloklaviere, die erste Fassung, der Liszt den ziemlich gewaltigen Titel **Élégie pour piano seul** gab – welchen er später als Untertitel verwendete und als Titel den des Liedes beibehielt – angeboten. (Für die zweite Fassung s. Volume 36 [in dem eine weitere *ossia* Version gleichermaßen eingeschlossen ist]; für die dritte – namens *Feuille d'Album nr. 2* – s. Volume 26; für die endgültige Fassung s. Volume 25.) Diese Bearbeitung wurde im Jahre 1843 veröffentlicht und stammt möglicherweise aus der unmittelbaren Vollendung des ursprünglichen Liedes – spätestens aus dem Jahre 1841.

Das Stück **Romance oubliée** stammt gleichermaßen von einem Lied – *Ô pourquoi donc?* – das im Jahre 1843 komponiert und für Klavier als *Romance* (s. Volume 25) 1848 transkribiert wurde. Die 1880 unternommene Revision, die das alte Material auf ganz neue Weise und mit mystischer, für die außergewöhnliche Musik der letzten Jahre Liszts nicht ungewöhnlichen, Verzweiflung (s. Volume 11 und Volume 25 für die Version mit Bratsche) überladen darstellt, wird anscheinend vom heutigen Text – dessen Manuskript sich in der Library of Congress befindet und bei dem die Sätze kürzer sind und das Koda noch nicht hinzugefügt war – angedeutet.

Die erste Fassung des von Liszt später *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* (s. Volume 3) benannten aber ursprünglich unter dem Namen **Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h** (in Bachs Namen bei jeder Entwicklung des musikalischen Motivs auf rührende Weise geschrieben) betitelten Werkes blieb bis zur 1983 herausgegebenen ausgezeichneten *Neue Liszt-Ausgabe* unveröffentlicht. Bei dieser Bearbeitung handelt es sich um eine Klaviertranskription der ersten im Jahre 1856 fertiggestellten Bearbeitung für Orgel. Die Fassung für Klavier stammt wahrscheinlich aus derselben Zeit. Als Ansatzpunkt verwendete Liszt bei der zweiten Fassung für Klavier eine Kopie der ersten und bei der zweiten Fassung für Orgel

letztendlich die der zweiten für Klavier! Alle Versionen folgen mehr oder weniger denselben strukturellen Kompositionen, unterscheiden sich allerdings in der Vielfalt der Einzelheiten, die somit faszinierende Vergleiche ermöglichen. Nur die Fugensexposition selbst bleibt bestehen.

Es muß mindestens vier komplette Bearbeitungen des Stückes **Weihnachtsbaum** gegeben haben, obwohl nur Teile einer zweiten Fassung überliefert sind. In dieser Serie wird der von Gutheil veröffentlichten dritten Fassung keine weitere Beachtung geschenkt, da sie kein Material enthält, das nicht in der in der endgültigen Fassung (aufgenommen in Volume 8) oder in der unveröffentlichten ersten – die sich heute in der Bibliothèque Nationale in Paris befindet – vorkommt. Die zwölf Stücke entsprechen im Großen und Ganzen allen vorhandenen Versionen, jede Revision dehnt die Sätze allerdings aus – oftmals, um die viertaktige Vorhersagbarkeit zu vermeiden (obwohl genau dieses bei Kindern das Üben besonders attraktiv macht). Im Falle des zweiten Stückes ist die ursprüngliche Fassung verglichen mit dem viel längeren Klavierstück und letztentlichem Chorwerk äußerst kurz. An den meisten Einführungen und Kodas wurden Änderungen und Erweiterungen vorgenommen, besonders bei Nrn. X und XII. Die ursprüngliche Fassung wurde leider niemals veröffentlicht (auch nicht ihr Arrangement für Klavierduett, das sich, an die Solofassung angegliedert, gleichermaßen in Paris befindet), da sie, wie in der endgültigen Fassung deutlich, gelegentliche Risiken hinsichtlich Langatmigkeit vermeidet – weshalb sie unter Umständen auch kaum in Konzerten gespielt wird.

Das ursprüngliche unveröffentlichte Manuskript von **À la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri et Ave verum de Mozart** befindet sich im Goethe-Schiller Archiv in Weimar. Es weist viele Überarbeitungen und verworfene erste Gedanken auf; im Angesicht der schließlich veröffentlichten Bearbeitung (s. Volume 13) ist es aber interessant zu sehen, daß die lange Rekapitulation der Teile Allegris und Mozarts in der ursprünglichen Fassung in Betracht gezogen, daraufhin aber verworfen wurden und die Überlegungen im Koda Elemente beider Themen etwas gewissenhafter als in der Revision miteinander verknüpfen. Der allgemeine Ton des Stückes ist derselbe: ein Satz Variationen in der Eröffnung von Allegris Motette und einer mehr oder weniger vollständigen Transkription von Mozarts Motette. Die frühe Fassung übertrifft die spätere hinsichtlich des im Klimax der *Miserere* aufkommenden Terrors bevor das Trost spendende *Ave verum* das Stück wieder in Einklang bringt.

Wie oft schon bemerkt wurde, ist es Liszts sogenannten vereinfachten Fassungen nie ganz gelungen, die Beschränkungen ihres Amateurliebhavers zu erfassen. Die drei Stücke **Ungarische National-Melodien (Im leichten Style bearbeitet)** unternehmen den Versuch, die ersten beiden

Nummern um einen Halbton nach unten zu transponieren. Bei der dritten bleiben die Schwierigkeiten allerdings bestehen, die auch weiterhin sicherstellen, daß auf dem Klavier einer Großtante im Wohnzimmer niemals eine gut durchblätterte Kopie zu finden ist. (Ursprüngliche Fassung s. Volume 27; die großartigsten Bearbeitungen Nrn. 5, 4 & 11 des *Magyar Dalok* – s. Volume 29; gleichermaßen ist eine Albumblattfassung des ersten Stückes erhältlich und alle drei werden letztendlich in der sechsten ungarischen Rhapsodie aufgeführt). Die dreizehnte der *Magyar Rapszódíák* (s. Volume 29) erschien gleichermaßen vereinfacht als **Ungarische National-Melodie** und obwohl sie als Konzertversion nicht unbedingt große Schwierigkeiten bereitet, ist sie dennoch alles andere als kinderleicht zu bezeichnen.

LESLIE HOWARD ©1998
Übersetzung MICHAEL STOFFL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd. PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis.

También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en <http://www.hyperion-records.co.uk>

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

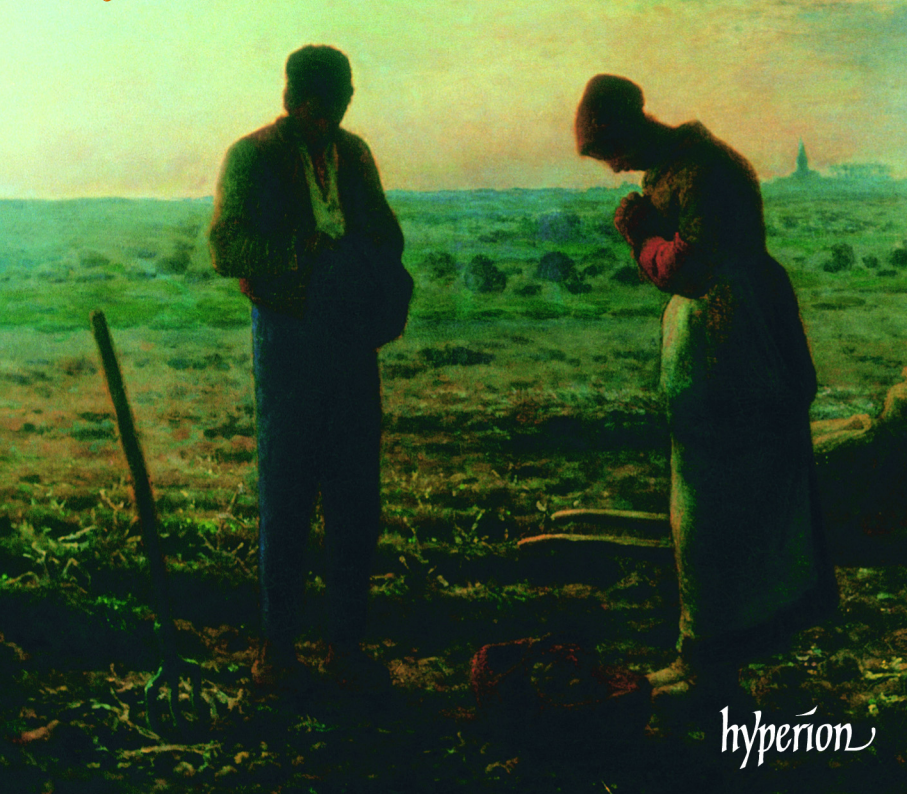
Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.



© Adam Scott

LESLIE HOWARD

Liszt *Grande Fantaisie de Bravoure sur La Clochette*
and other first thoughts and second drafts **LESLIE HOWARD**



hyperion

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.

Franz Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 55

Grande Fantaisie de Bravoure sur La Clochette and other first thoughts and second drafts

COMPACT DISC 1 – 75'22

- | | | |
|------|--|---------|
| [1] | Grande Fantaisie di bravura sur La Clochette de Paganini S420 (c1832) | [17'57] |
| [2] | Den Schutz-Engeln <i>Angelus!</i> first draft S162a/1 (1877) † ‡ | [3'59] |
| [3] | Petite valse favorite first version S212i (1842) † | [2'38] |
| [4] | Valse mélancolique first version S210 (1839) † | [5'06] |
| [5] | Mélodie polonaise short draft S249a (c1833?) † ‡ | [1'11] |
| [6] | Légende No 2: St François de Paule marchant sur les flots
simplified version S175/2bis (c1863) † | [7'14] |
| [7] | Vierter Mephisto-Walzer first version S216b (1885) | [2'52] |
| [8] | Valse-Improptu with later additions S213a (c1880) † | [6'38] |
| [9] | Valse mélancolique intermediate version S210a (c1840?) † | [5'40] |
| [10] | Le lac de Wallenstadt intermediate version S156/2a/bis (1839) † ‡ | [2'44] |
| [11] | Angelus! second draft S162a/2 (1877) † ‡ | [3'56] |
| [12] | Den Cypressen der Villa d'Este – Threnodie II first draft S162b (c1882) † | [8'33] |
| [13] | Variations sur Le Carnaval de Venise (Paganini) S700a (date unknown) † ‡ | [5'35] |

COMPACT DISC 2 – 73'09

- | | | |
|-----|---|---------|
| [1] | Hungaria (Poème symphonique No 9) S511e (c1872) † ‡ | [22'37] |
| [2] | Rákóczi-Marsch simplified transcription of the orchestral version S244b (1871) † | [10'43] |
| [3] | Sunt lacrymae rerum first version S162c (1872) † ‡ | [7'52] |
| | Zwei Stücke aus der heiligen Elisabeth S693a (1862)
prepared for publication by Leslie Howard | |
| [4] | No 1: Das Rosenmirakel † | [8'57] |
| [5] | No 2: Der Sturm † | [6'32] |

- | | | |
|-----|---|--------|
| [6] | Troisième Valse oubliée with alternative conclusion S215/3a (1883) † | [5'29] |
| [7] | Grand Galop chromatique simplified version S219bis (c1840) † | [2'36] |
| [8] | Huldigungsmarsch first version S228i (1853) † ‡ | [7'42] |

COMPACT DISC 3 – 73'18

- | | | |
|------|--|---------|
| [1] | Grande Fantaisie (Variations) sur des thèmes de Paganini –
La Clochette et Le Carnaval de Venise first version S700i (1845) † ‡ | [14'21] |
| [2] | Angelus! Prière à l'ange gardien third draft S162a/3 (1880) † ‡
Historische ungarische Bildnisse S205a (1885) † ‡
final order, with the revised coda to No 7 | [6'09] |
| [3] | No 1: Széchenyi István | [2'32] |
| [4] | No 2: Deák Ferenc | [2'08] |
| [5] | No 3: Teleki László | [2'47] |
| [6] | No 4: Eötvös József | [2'18] |
| [7] | No 5: Vörösmarty Mihály | [2'40] |
| [8] | No 6: Petöfi Sándor | [4'47] |
| [9] | No 7: Mosonyi Mihály | [8'07] |
| [10] | Angelus! Prière à l'ange gardien fourth draft S162a/4 (1882) † ‡ | [7'33] |
| [11] | Grande Fantaisie (Variations) sur des thèmes de Paganini
second version S700ii (1845) † ‡ | [19'32] |

† first recording

‡ prepared from Liszt's manuscripts by Leslie Howard

LESLIE HOWARD piano

Grande Fantaisie sur La Clochette

and other first thoughts and second drafts

AS THIS SERIES DRAWS TO A CLOSE we have the opportunity to investigate some of Liszt's changing attitudes to his own work, over a range of endeavour which takes us from the early 1830s to the mid-1880s, covering virtually his entire composing life.

Each of the three discs of this collection contains a distinct programme. The first and third present two works based on themes by Paganini, and two drafts of *Angelus*: the first presents two further early versions of pieces known to us from the *Années de pèlerinage*, an album-leaf version of a Polish theme encountered in two other works of Liszt, the simplified version of the second *Légende* and five dances for piano in variant versions; the third contains what one may suppose are Liszt's final thoughts on the set of *Historical Hungarian Portraits*. The second disc contains variant versions of dances and marches, another early draft associated with the third *Année*, the solo piano version of a symphonic poem, and two further movements from *St Elizabeth*.

The **Grande fantaisie di bravura sur La Clochette de Paganini** was published in 1834 as Opus 2, but it may have been completed by 12 June 1832 – this date is on the draft manuscript in Weimar. (All the old catalogues give 1831, for some reason.) It bears a dedication to Hermine Vial (with whom Liszt famously played his two-piano *Konzertstück* on themes from Mendelssohn's *Songs without Words* in 1835 – when he fainted during the performance) and is written in the old-fashioned style of bravura fantasy where a slow section – which usually, as here, contains nothing of the theme which is to come – is followed by a cadenza, then the theme and variations, interspersed with pseudo-orchestral ritornelli and concluded with a grand coda. Paganini's original theme – the principal theme (*La campanella*) of the rondo of the Second Violin Concerto – is in B minor; Liszt has it here in A minor. (How sensible he was to transpose it to a black-note key for his later studies on the same theme – see Volume 48 of the present series.) The introduction slightly foreshadows the world of Liszt's *Apparitions* (Volume 26) without yet aspiring to their extraordinary harmonic originality, and the cadenza is based on the middle section of Paganini's theme. The theme itself is given at some length, including a phrase or two in the major, and concludes with the ritornello. There follows a *Variation à la Paganini*

which makes much use of reckless leaps – the tempo direction, mercifully, is *moderato* – and then the remainder of the work is marked *Finale di bravura*. This finale incorporates a vast, much freer variation, and the last section is again in the major, as is the ritornello, both at a reduced tempo. Then follows the actual coda with its repeated notes and its final descending chords which hint at the whole-tone scale.

Den Schutz-Engeln ('The guardian angels') (CD ① track [2]) is the title of the earliest draft of the opening number of the third book of the *Années de pèlerinage: Angelus! Prière aux anges gardiens*, and the manuscript bears the inscription '27 September 77 Villa d'Este (SS Cosmae et Damiani) FLiszt'. The piece shows several layers of composition, and much pasting-over, crossing-out and clues to inserted passages written elsewhere about the very untidy manuscript – a circumstance which has long led to its being described as merely a sketch. The word 'Angelus' is placed in brackets over the rocking figure at the outset – a figure which, despite the piece being first written in $\frac{3}{4}$ and only later in $\frac{6}{8}$, remains a constant feature of all the versions of the work. Thereafter, a simple and devout hymn ensues. The second draft ① [1] is dated '15 ottobre 77 Villa d'Este FLiszt' and is also marked for possible performance on the harmonium, as are the later versions. The title is now *Angelus!* and there is a further inscription 'In Festa SS Angelorum Custodi'. Liszt seems to be searching for quite a different direction for his theme, and the altered effect is fascinating. The third draft ③ [2] is a very fair copy, closer to the final version, dated 'Siena, Torre fiorentina, 21-22 Settembre, '80 – F. Liszt' while the fourth draft ③ [10] is closer again, each time the piece becoming more extended and largely pacific. This version, which has come to us as a copy in Richard Burmeister's hand with Liszt's corrections, is dated 'in Tivoli – Rom, 1882, Februar'. (There does not seem to be a surviving manuscript or engraver's copy of the final version as found in the published edition of 1883 – this version is in Volume 12 of the series.)

The other early drafts of pieces associated with the *Années de pèlerinage* recorded here are:

Le lac de Wallenstadt ① [10] in a version which post-dates that of the *Album d'un voyageur* (Volume 20) and antedates the version familiar from the *Première année* (Volume 39) – although, frankly, the changes are rather slight between the three texts; **Den Cypressen der Villa d'Este** ① [12] in a version – undated – which is clearly later than the unfinished manuscript in the Library of Congress which is mostly crossed out by Liszt and bears the signs of being the engraver's copy for the final edition, even though there were many changes made, probably at the proof stage (see Volume 12 for the final version); and an untitled manuscript which is obviously the forerunner of **Sunt lacrymae rerum** ② [3] which is startlingly different from the later version

(Volume 12), containing passages of a power more terrible than mere tears could inspire.

The earlier or alternative versions of dances and marches begin with the first version of the **Petite valse favorite** ① ③, which is rather simpler in shape than the later version (Volume 28), which was also to flower into the *Valse-Improptu*. For some reason, Liszt removed all traces of the delicate arabesques which open the first version of the **Valse mélancolique** ① ④ when he came to revise it years later (see Volume 1 for the final, much more languid version), but he seems to have intended an earlier revision – there is a correction sheet in the Library of Congress which details a number of alterations. The last of these alterations is begun but not completed on that page, and what is there is crossed out. By an amazing stroke of good fortune, the present writer was able to identify another sheet of paper containing the missing correction – the concluding bars of the intermediate version ① ⑨ – which Liszt had turned over and pasted into the manuscript of the Dante Sonata in order to revise a passage in that work. In studying that manuscript, the Goethe-Schiller Archiv in Weimar had arranged to lift the paste-over to examine the progress of the various versions of the Dante Sonata, which are all contained in one very complicated manuscript (see Volume 51), without establishing the contents of the reverse side of the paste-over. The music corresponds exactly to the *incipit* crossed out on the Library of Congress manuscript, but proceeds fully to the new ending of the piece. Even though Liszt probably decided against publishing this version because he wished to make the more serious revision which we know from the final published version, this music is simply too beautiful to neglect.

The untitled page of a Polish melody (an undated manuscript in the Bibliothèque Nationale in Paris) ① ⑤ may be identified at once as a theme which features prominently in the *Duo (sur des thèmes polonais)* for violin and piano from the early 1830s, and is also found in the second of the *Glanes de Woronince* (Volume 27) where it is called **Mélodie polonaise**. The version *facilitée* of the **Légende No 2: St François de Paule marchant sur les flots** ① ⑥ was apparently intended for publication in 1866 along with the standard version (Volume 2), but the piece remained unpublished until 1976. As ever with Liszt's efforts to simplify, the work still remains out of reach of the amateur player, and Liszt cannot help but make quite a number of alterations to the actual musical argument as well.

Further variant versions of waltzes follow: the **Vierter Mephisto-Walzer** ① 7 is given here as originally drafted before Liszt sketched the interpolated *Andantino* (Volume 1), whereas the version of the **Valse-Improptu** recorded here (① 8) – compare again with Volume 1) includes various added passages which Liszt passed to his pupils in his last years – which were noted for the Liszt-Pedagogium by August Riesenauer.

The first disc concludes with the unpublished **Variations sur Le Carnaval de Venise** ① 13 whose theme probably came to Liszt via Paganini, although the melody was long in circulation before Paganini employed it. We have some circumstantial evidence in a Liszt letter to suggest that the piece was written in 1843, but the only extant manuscript is in a copyist's hand (Eduard Lassen?) and therefore dates the copy itself probably in the later years of Liszt's life. But the date is not so important; the piece is really an artless little study, with some gentle humour at the theme's expense, including a tantalizing five-note reprise of the theme after the final chord and double bar, as if the variations could begin again or go on for ever.

Liszt arranged all thirteen of his symphonic poems for piano duet, and all but the last one for two pianos, whereas he arranged the last one for piano solo (*Von der Wiege bis zum Grabe* – see Volume 25). The other twelve works were all published for solo piano with Liszt's blessing, and on occasion his collaboration. In the case of *Les Préludes* (Volume 38) his part in the proceedings was publicly acknowledged from the beginning – the arrangement having been originally made in 1865 by Karl Klauser and published with Liszt's additions and alterations the following year. With **Hungaria** ② 1 Liszt made his alterations to a copy of the already published transcription by Friedrich Spiro, and marked it up fully for the engraver to make a second edition, in which his own additional work would be acknowledged. Sadly, this edition was never published, and the holograph remains in Weimar. The work lies well for solo piano since it was based on a piano piece: the *Heroischer Marsch im ungarischen Styl* (Volume 28). Liszt had prepared an orchestral version of that march, intending it to be published by Schlesinger, but for some reason the score remained in manuscript. The symphonic poem is more than twice the length of the original piece, and the second subject of the earlier work is adapted to $\frac{4}{4}$ time from the original $\frac{6}{8}$. There are many new ideas and a much broader dramatic canvas, and several specifically Hungarian elements are added.

The Hungarian element is maintained with a further version of the **Rákóczi-Marsch** ② 2, in this case the so-called simplified version of the transcription of the orchestral version. (The unsimplified version is in Volume 28; other versions are to be found in Volumes 27, 29, 35, 51, 56 and 57.)

Liszt himself prepared the marvellous piano-vocal scores of his oratorios – in which he is at pains to make a beautiful and appropriate piano accompaniment rather than an accurate workmanlike reduction – and published various orchestral movements as piano solos, taking the material directly from these piano-vocal scores (see Volume 14). He also transcribed many of the same pieces for piano duet. In the case of the **St Elizabeth**, he prepared a version of **Der Sturm** (*The Storm*) ② ⑤ (when St Elizabeth is banished from the Wartburg, she is forced to brave thunder and lightning, but those who banished her bear the brunt of the storm, and Elisabeth is spared) for duet, but did not publish the equivalent music from the piano-vocal score as a solo version, even though some of his students played it. Taking the very same bars which are found in the duet from the piano-vocal score, adding the vocal line at exactly the same points where Liszt does in the duet, and playing the few bars of introduction and coda from the duet – which can be played easily by two hands – the resulting solo piano piece is entirely by Liszt. For **Das Rosenmirakel** (*The Miracle of the Roses*) ② ④ (St Elizabeth is saved from being punished for distributing forbidden bread to the poor when her basket is revealed to contain roses), the justification of the present version lies in the fact that Liszt himself played the passage at the Mansion House in London on his last visit to England in 1886, for which visit the whole oratorio was performed at St James's Hall and a special edition of the piano-vocal score in English issued by Novello. Whether Liszt used that score, or whether he played or improvised from memory we cannot tell, but since he left us no separate piano version and this is one of the loveliest moments of the oratorio, it did not seem wrong to rescue the relevant music from the piano-vocal score. Proceeding as Liszt did in the duet version of *Der Sturm* and eliminating some recitative, as well as adding the vocal line where necessary, one is able to construct a plausible piano version, every note of which is by Liszt.

The Paris manuscript of the **Troisième Valse oubliée** ② ⑤, which may be the first version of the piece, presents a completely different ending from the standard version (Volume 1) – there are four extra bars during the coda, which continues for a further extension of thirteen bars, and although the enigmatic ending of the standard version could be seen to be in F flat major (*sic*) that key is more comfortably asserted in the Paris conclusion – even if the chord is in inversion.

The simplified version of the **Grand Galop chromatique** ② ⑦ is a relatively unimportant trifle, but it is amusing insofar as it gallops into a version of the final section of the *Grande Valse di bravura* by way of a trio section. (The final version of the *Grand Galop chromatique* is in Volume 28; the *Grande Valse di bravura* will appear in Volume 56, and its revised version is in Volume 1.)

The first version of **Huldigungsmarsch** ② ④ is missing from the catalogues, apparently because Ferruccio Busoni, in an uncommon moment of carelessness, seems to have misidentified the manuscript, which is in the Bibliothèque Nationale in Paris, as a draft for an orchestral piece – which is how that library still lists it. It is certainly a completely worked-out piano piece, even though it contains memoranda about a proposed orchestral version. (Liszt did orchestrate the second version of the work. His piano versions of such pieces frequently have extra staves with reminders of some detail of the orchestral version, but nevertheless often antedate the orchestral version.) Although the main material of the work is similar to the final version (Volume 28), the trio section and coda are completely different, with an excellent melody not found elsewhere in Liszt's music – whereas the revised version incorporates the theme of the later *Weimars Volkslied* in its place.

The two versions of a **Grande Fantaisie sur des thèmes de Paganini** ③ ①, ① are contained within one manuscript, which was completed in Lisbon in 1845 and is presently in Weimar. The work was published in 1989, edited by the excellent Imre Mező. A few textual observations: first, the manuscript is untitled, but the clear connection of the work with the *Clochette* fantasy seems to warrant a similar title rather than the 'Variations' suggested by Editio Musica Budapest (EMB); secondly, the first version of the ending can only be properly reconstructed if some pages of crossed-out material are included from the manuscript – the EMB solution of printing just what was not crossed out does not work, because it no longer connects at the point of its insertion; thirdly, EMB's bar 139 should not be included – it is part of a partially crossed-out group of bars which have been replaced on the adjacent systems; fourthly, the 'missing' bars 454-463 of the second version can be supplied by repeating bars 284-290 rather than by composing some other variant of the *Clochette* theme; and lastly, the second version's final chords can be supplied from the undeleted ending of the first version.

The themes of the Paganini fantasy are the ubiquitous *Clochette* and *Le Carnaval de Venise*. Liszt incorporates some music directly from the *Clochette* fantasy, but otherwise treats the material quite differently, in alternating variation and development of each theme. The two versions remain identical for quite some time: both begin with a hint of *La Clochette* and continue with a lively introduction to that theme, partly taken from the published fantasy on that theme – all these pieces are in A minor. When the theme appears in full it is in the left hand with semiquaver leaping accompaniment from the right. This is followed by a fragment of Paganini tutti from the original concerto not found in the earlier fantasy, and then comes a version of the familiar ritornello. The little bells return and are immediately adapted into a suitable accompaniment for

Le Carnaval. (All the treatment in this work of this theme has nothing to do with the separate variations, S700a.) After a number of variations *La Clochette* returns briefly in F sharp minor, to prepare for another variation on *Le Carnaval* – in F sharp major. *La Clochette* appears in E flat minor; *Le Carnaval* in B flat major, leading to E major, which portends the return of the little bell and a variant of *La Clochette* in A minor. Here the first version completes a lengthy variation on *La Clochette*, then the little bells return in grand octaves for the coda proper, which is in A major, and contains both themes, and again the earlier fantasy is recalled in the closing bars. The second version also continues with a lengthy variation on *La Clochette*, but then leads to a long group of variations in A major on *Le Carnaval*. The little bells return to a short variant of *La Clochette*, which also engenders the coda.

The published version of the **Historische ungarische Bildnisse** (*Historical Hungarian Portraits*) ③ 3-9 appeared in Volume 12. The present version corrects the injustice of the running order of that version and adds music to the end of the last piece which remained unseen for decades, and which the present writer was fortunate enough to unearth, perform, record, and publish in the *Liszt Society Journal*. (As the reader may imagine, one of the most exciting things for a performing musician with a musicological bent is the discovery of any fragment of unpublished holograph by a great composer.) The new material was discovered when a recent bequest to the Library of Congress was first examined. The bequest was made by Mrs Lilly Waters, the widow of the former Chief of the Music Division, the renowned Lisztian Edward Waters. The listing of the bequest simply says '*Mosonyi gyászmenete zongorára* – printed score with Liszt's holograph corrections'. One had thought merely to see confirmed the few bars which we know Liszt added to his original piano piece *Mosonyis Grabgeleit* for the version which concludes the *Historische ungarische Bildnisse*. But this score contained much more: a completely new conclusion to the work which, if one is not mistaken, is the rightful conclusion to the whole cycle.

Without wishing to expound the entire history of Liszt's last cycle of piano pieces, it is important to observe that, although we do have some holographs of the work, some are missing, and the copy which is the basis for the modern editions has been destroyed. We do not know if Liszt supervised any of the copying, although there are some passages in the printed version which come from no other known source. And yet the copy was not completed until after Liszt's death. This lost copy was the basis for the trial impression made by Breitkopf in 1930, but which was not published. In his excellent article in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* No 28, in 1986, the esteemed scholar Dezső Legány establishes a number of reasons for a review

of the Breitkopf version, which is otherwise the basis for all the currently available editions. He establishes that the order of the pieces as printed is at variance with Liszt's original instructions to his intended publisher Táborszky. The alterations in the order stem from August Göllerich, who made the copy and then withheld it for many years. But, as Legány rightly shows, Liszt's musical intentions make his original order very logical. The rightful order of the pieces is *Szechenyi*, *Deák*, *Teleki*, *Eötvös*, *Vörösmarty*, *Petőfi* and *Mosonyi*, and the fifth motif can be readily identified in numbers 1, 2, 4 and 5. In number 3 it occurs within the ostinato and at the coda, whilst in number 6 its appearance is at the transition to the second theme.

As we know, Liszt had worked on the pieces over many years, and it was only probably in 1885 that the final conception of the cycle took place. And it really is a cycle, in that there is a motif of a falling fifth which occurs very regularly throughout, even though the other thematic material of the pieces remains distinct. Of course, Liszt had already published *Petőfi* and *Mosonyi* in earlier versions (Volume 11), and these he revised to make the versions for the cycle. (And as we know, he made a longer, separate version of *Teleki* in the *Ungarische Trauer – Vorspiel und Marsch* – also in Volume 11.) It may be a happy coincidence that the falling fifths occur in *Petőfi* already, and Liszt's changes here just extend the material and add a coda that makes the correct link to the final piece, *Mosonyi*.

Now it seems very likely that Göllerich never saw *Mosonyi* in its final form and that he made his copy from an intermediate version – in the present writer's view, the Library of Congress copy before Liszt made his last alterations and additions. In the form as we now know it, the motif of the falling fifth is missing. The only differences from the early version are the repetitions of two short phrases towards the end. These changes have been written in ink in Liszt's hand into the copy now bequeathed to the Library of Congress, and they create the version of *Mosonyi* in the currently available editions of the *Portraits*. This ending is a little disturbing, because such a conclusion does not seem to warrant the placing of *Mosonyi* at the end of a cycle where the last piece fails to pull the threads together by its failure to include the important falling fifths motif at all. But now, in the Library of Congress holograph, there is a second layer of revision which dispels all doubt: Liszt has used blue crayon to write the new title of the piece – simply 'Mosonyi' – and, with the same crayon, he has crossed out again and again the D major 6/3 chords that make up the last four bars. Then he has added, pasted to the back of the last sheet of the printed copy, two pages of manuscript, themselves pasted together. These sheets are in Liszt's hand, in ink, and clearly written at a different time and with a different pen from the extra bars inked into the printed score. The page number 10 in his hand follows the numbering of the

printed score to which the manuscript is attached. To begin with, the four bars of D major are replaced with four bars, marked to be played twice, of the falling fifths over dark tremolos, oscillating between C sharp minor and major. After these new bars Liszt draws a concluding double bar-line, perhaps indicating that, if this piece were performed separately, it could end at this point. But he then starts afresh from a new system with 42 bars of new material which harks back to all the faster music of the cycle, and which makes further use of the falling fifths. He has pasted the second additional sheet (a different kind of manuscript paper) to the first to accommodate the lengthy addition. This section is marked *Animato (Lebendig)* (the first thought, *Allegro, trionfale*, has been crossed out), and, after eight bars, *Più mosso*.

The questions that arise are difficult to answer categorically, but it seems that, first, this probably represents Liszt's last written thoughts on the piece. (In fact, at the time of writing, there is no other known holograph of any version of the work.) Secondly, the possibility of choosing a slow or a fast conclusion remains somewhat open. And, thirdly, the final tonality of the new coda, which now ends the cycle in the relative minor of the key in which it opened – that is to say, it now ends in B minor instead of D major – may not be of such paramount importance, since *Széchenyi* actually begins ostensibly in D minor, but audibly in E flat major, and D major is only arrived at briefly towards the end of the piece, before being shattered in one of Liszt's typical excursions to a troubling conclusion upon the leading-note. Then there is a great range of tonality across the whole cycle, and it is doubtful that anyone without perfect pitch would be able to follow the tonal course so closely as to feel deprived if the cycle did not end in the key in which it began. *Mosonyi* itself is in a state of tonal flux, although both D minor and D major play an important part. And finally the bare octaves of the new coda are echoes of the conclusions to the first, second, third and fifth pieces of the cycle.

LESLIE HOWARD ©1999

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk> – it includes an index to Leslie Howard's *Liszt* recordings.

LESLIE HOWARD

'A virtuoso in the true Romantic style with its emphasis on musicality as much as bravura'
The Guardian

Embracing the repertoire from earliest piano music to the music of our time, British pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world, working with many distinguished conductors.

Born in Australia, but long resident in London, Howard has travelled extensively throughout the world with recital programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery, and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. Since 1985 he has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Liszt – a project completed in December 1998 totalling some 94 compact discs – on the Hyperion label. The importance of the project cannot be over-emphasized: it encompasses première recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt's lifetime. So far, Howard has been awarded the Grand Prix du Disque for no fewer than five volumes of the series. He is currently the President of the British Liszt Society and holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music.

The most recent Hyperion releases include the Tchaikovsky Sonatas; a double CD of music by Anton Rubinstein; a recording with viola player Paul Coletti of music by Beethoven, Mendelssohn and Schumann; *Ungarischer Romanzero* – a CD entirely of unpublished music by Liszt; and two double CDs containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher.

Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers as diverse as Mozart, Liszt and Tchaikovsky.

Leslie Howard is a regular writer and broadcaster on radio and television.

Grande Fantaisie sur La Clochette

et autres premiers jets et ébauches

ALORS QUE CETTE SÉRIE TOUCHE À SA FIN, nous avons l'opportunité d'étudier certains changements d'attitude de Liszt envers ses propres œuvres, au gré d'un éventail de tentatives qui, nous entraînant du début des années 1830 au milieu des années 1880, couvre pratiquement toute sa vie de compositeur.

Chacun des trois disques du présent recueil comporte un programme distinct. Le premier et le troisième proposent deux œuvres fondées sur des thèmes de Paganini, ainsi que deux esquisses d'*Angelus*: le premier offre deux nouvelles premières versions de pièces connues de nous grâce aux *Années de pèlerinage*, une version feuille d'album d'un thème polonais rencontré dans deux autres œuvres de Liszt, la version simplifiée de la seconde *Légende* et cinq danses pour piano, dans différentes versions; le troisième contient ce que l'on pourrait considérer comme les ultimes ébauches lisztziennes du corpus des *Portraits historiques hongrois*. Quant au deuxième, il présente des variantes de danses et de marches, une autre première esquisse associée à la troisième *Année*, la version pour piano solo d'un poème symphonique et deux nouveaux mouvements de *Ste Elisabeth*.

La **Grande fantaisie di bravura sur la Clochette de Paganini** fut publiée en 1834, sous le numéro d'opus 2, mais a pu être achevée le 12 juin 1832 – date qui figure sur l'esquisse manuscrite, à Weimar. (Tous les anciens catalogues indiquent, sans que l'on sache pourquoi, la date de 1831.) Cette œuvre, dédiée à Herminie Vial (avec qui Liszt donna, en 1835, une fameuse interprétation de son *Konzertstück* pour deux pianos sur des thèmes des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn – il s'évanouit en pleine exécution), est écrite dans l'ancien style d'une fantaisie de bravoure, ou une section lente – laquelle, comme présentement, ne comporte en général rien du thème à venir – est suivie d'une cadence, puis du thème et variations, le tout entrecoupé de ritornelli pseudo-orchestreaux et terminé par une coda grandiose. Le thème original de Paganini – le thème principal (*La campanella*) du rondo du Deuxième Concerto pour violon – est en si mineur; Liszt le propose ici en la mineur. (Comme il se montra sensible en le transposant, pour ses études ultérieures sur le même thème, dans une tonalité de touche noire – voir volume 48) L'introduction préfigure un peu l'univers des *Apparitions* de Liszt

(volume 26), sans pour autant aspirer à l'extraordinaire originalité harmonique de ces pièces, cependant que la cadence repose sur la section centrale du thème de Paganini. Le thème même est donné assez longuement, avec notamment une phrase ou deux en majeur, et s'achève sur le ritornello. Après quoi une *Variation à la Paganini* use énormément de sauts hardis – par bonheur, l'indication de tempo est *moderato* –, puis le restant de l'œuvre est marqué *Finale di bravura*. Ce finale incorpore une vaste variation, plus libre, et la dernière section est de nouveau en majeur, comme le ritornello – tous deux à un tempo réduit. Survient ensuite la véritable coda, avec ses notes répétées et ses accords descendants finals qui insinuent la gamme anhémitonique.

Den Schutz-Engeln («Aux anges gardiens») (CD ① piste [2]) est le titre de la toute première ébauche du numéro d'ouverture du troisième livre des *Années de pèlerinage: Angelus! Prière aux anges gardiens*; le manuscrit porte l'inscription «27 September 77 Villa d'Este (SS Cosmae et Damiani) FLiszt». Cette pièce présente plusieurs couches de composition, quantité de collages, de biffures et d'indices d'insertions de passages écrits ailleurs dans le manuscrit très désordonné – ce qui a longtemps conduit à décrire l'œuvre comme une simple esquisse. Le mot 'Angelus' est placé entre parenthèses au-dessus de la figure cullando du début – une figure qui, nonobstant l'écriture à $\frac{3}{4}$ puis, ultérieurement seulement, à $\frac{6}{8}$, demeure une constante de toutes les versions de l'œuvre. S'ensuit une hymne simple et pieuse. La seconde ébauche ① [11], datée du «15 octobre 77 Villa d'Este FLiszt», est marquée pour être également interprétée à l'harmonium, à l'instar des versions ultérieures. Le titre est désormais *Angelus!*, avec l'inscription «In Festa SS Angelorum Custodi». Liszt semble à la recherche d'une toute autre direction pour son thème, et l'effet altéré est fascinant. La troisième ébauche ③ [2] est une très bonne copie, plus proche de la version finale et datée «Siena, Torre fiorentina, 21-22 Settembre, '80 – F. Liszt», tandis que la quatrième ③ [10] se rapproche encore de la version ultime, la pièce devenant chaque fois plus étendue et fondamentalement pacifique. Cette version, qui nous est parvenue dans une copie de la main de Richard Burmeister, avec des corrections de Liszt, est datée «in Tivoli – Rom, 1882, Februar». (Il ne semble pas exister de manuscrit survivant, ni de copie de graveur de la version finale telle qu'elle apparaît dans l'édition publiée de 1883 – voir volume 12 de la présente série.)

Les autres premières ébauches de pièces associées aux *Années de pèlerinage* enregistrées ici sont: **Le lac de Wallenstadt** ① [10], dans une version postérieure à celle de l'*Album d'un voyageur* (volume 20) et antérieure à celle, bien connue, de la *Première Année* (volume 39) – quoique, franchement, les différences entre les trois textes soient assez légères; **Den Cypressen der Villa d'Este** ① [12], dans une version (non datée) de toute évidence postérieure au manuscrit conservé à la Library of Congress, qui est pour l'essentiel biffé par Liszt et apparaît comme la copie de

graveur pour l'édition finale, même si maints changements intervinrent, probablement à la relecture des épreuves (voir volume 12 pour la version finale); et un manuscrit sans titre, fourrier manifeste de **Sunt lacrymae rerum** ② [3], œuvre étonnamment différente de la version ultérieure (volume 12), avec des passages d'une puissance plus terrible que ce que de simples larmes pourraient inspirer.

Les versions antérieures, ou alternatives, des danses et marches débutent avec la première version de la **Petite valse favorite** ① [3], plus simple de forme que la version ultérieure (volume 28), qui allait également s'épanouir dans la *Valse-Improvisé*. Pour une quelconque raison, Liszt ôta toute trace des délicates arabesques ouvrant la première version de la **Valse mélancolique** ① [4], lors de la révision de la pièce, des années plus tard (voir volume 1 pour la version finale, beaucoup plus alanguie), mais il semble avoir conçu une révision antérieure – un feuillet de corrections, conservé à la Library of Congress, détaille un certain nombre d'altérations. La dernière de ces altérations est entamée mais inachevée sur cette page, et ce qui s'y trouve est biffé. Par un extraordinaire coup de chance, le présent auteur a pu identifier un autre feuillet contenant la correction manquante – les mesures conclusives de la version intermédiaire ① [9] –, que Liszt avait retourné et collé dans le manuscrit de la Dante-Sonate, dont il désirait réviser un passage. En étudiant ce manuscrit, les Goethe-Schiller Archive de Weimar étaient parvenues à soulever le collage en vue d'examiner le processus d'élaboration des différentes versions de la Dante-Sonate, qui sont toutes rassemblées dans un manuscrit très complexe (voir volume 51), sans établir le contenu du verso du collage. La musique correspond exactement à l'*incipit* biffé sur le manuscrit de la Library of Congress, mais se poursuit jusqu'à la nouvelle conclusion de la pièce. Bien que Liszt décidât probablement de ne pas publier cette version, souhaitant réaliser la révision plus sérieuse que nous connaissons grâce à l'édition de la version ultime publiée, cette musique est simplement trop belle pour être négligée.

La page sans titre d'une mélodie polonaise (un manuscrit, non daté, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris) ① [5] peut être identifiée d'emblée comme un thème occupant une place importante dans le *Duo (sur des thèmes polonais)* pour violon et piano (daté du début des années 1830), et se retrouvant dans la deuxième des *Glanes de Woronince* (volume 27), où il est appelé **Mélodie polonaise**. La version facilitée de la **Légende n°2: St François de Paule marchant sur les flots** ① [6], devait vraisemblablement paraître en 1866, aux côtés de la version standard (volume 2), mais ne fut publiée qu'en 1976. Comme à chaque fois que Liszt s'efforça de simplifier, l'œuvre demeure hors de portée de l'amateur, et le compositeur ne put s'empêcher de réaliser également un certain nombre d'altérations sur l'argument musical même.

D'autres variantes de valse suivent: la **Vierter Mephisto-Walz** ① [7] est donnée ici dans son ébauche originelle, avant que Liszt n'esquissât l'*Andantino* interpolé (volume 1), tandis que la **Valse-Improptu** ① [8] – à comparer, de nouveau, avec le volume 1) inclut divers passages supplémentaires, transmis par Liszt à ses élèves, dans ses dernières années – et notés par August Riesenauer pour le Liszt-Pedagogium.

Le premier disque s'achève sur les inédites **Variations sur Le Carnaval de Venise** ① [3], dont le thème fut probablement inspiré à Liszt par Paganini, quoique la mélodie circulât déjà depuis longtemps quand le compositeur italien y recourut. Nous avons des preuves circonstanciées dans une lettre écrite par Liszt qui suggèrent que le morceau fut composé en 1843. Mais le seul manuscrit est de la main d'un copiste (Eduard Lassen?) et la copie elle-même remonte donc certainement à une époque plus tardive de la vie de Liszt. Mais la date importe peu; l'œuvre est véritablement une petite étude candide, présentant quelque doux humour aux dépens du thème – remarquons, notamment, une tentatrice reprise, de cinq notes, du thème après l'accord final et la double mesure, comme si les variations pouvaient reprendre ou se poursuivre à jamais.

Liszt arrangea ses treize poèmes symphoniques pour duo pianistique et pour deux pianos, à l'exception du dernier, arrangé pour duo pianistique et pour piano solo (*Von der Wiege bis zum Grabe* – voir volume 25). Les douze autres pièces furent toutes publiées pour piano solo avec la bénédiction, voire la collaboration, de Liszt. Dans le cas de *Les Préludes* (volume 38), son rôle fut publiquement reconnu dès le début – l'arrangement, d'abord réalisé en 1865 par Karl Klauser, ayant été publié l'année suivante avec les ajouts et altérations de Liszt. Avec **Hungaria** ② [1], Liszt consigna ses altérations sur une copie de la transcription, déjà publiée, de Friedrich Spiro, et l'annota complètement pour le graveur, en vue d'une seconde édition, dans laquelle son propre travail supplémentaire serait reconnu. Malheureusement, cette édition ne vit jamais le jour, et l'holographe demeure à Weimar. L'œuvre convient bien au piano solo car elle fut fondée sur une pièce pour piano: l'*Heroischer Marsch im ungarischen Styl* (volume 28). Liszt avait préparé une version orchestrale de cette marche, la destinant à une publication par Schlesinger, mais, sans raison, la partition resta à l'état de manuscrit. Le poème symphonique fait plus du double de la longueur de la pièce originale, tandis que le second sujet de la première version est passé du $\frac{6}{8}$ originel à $\frac{4}{4}$. Notons, en outre, l'apparition de quantité d'idées nouvelles, le considérable élargissement de la trame dramatique et l'ajout d'éléments typiquement hongrois. L'élément hongrois est affirmé dans une autre version de la **Rákóczi-Marsch** ② [2], en l'occurrence la version, soi-disant simplifiée, de la transcription de la version orchestrale. (La version non simplifiée figure dans le volume 28, les autres versions étant dans les volumes 27, 29, 35, 51, 56 et 57.)

Liszt prépara lui-même les merveilleuses partitions pour piano et voix de ses oratorios – où il s'efforce de réaliser un magnifique accompagnement pianistique ad hoc plutôt qu'une réduction sérieuse et précise – et publia divers mouvements orchestraux sous forme de solos pianistiques, en empruntant le matériau directement à ces partitions pour piano et voix (voir volume 14). Il transcrivit également nombre de ces pièces pour duo pianistique. Dans le cas de **Ste Élisabeth**, il prépara, à partir de la partition pour piano et voix, une version de **Der Sturm** (*La Tempête*) ② ⑤ (Ste Élisabeth, bannie du Wartburg, est contrainte de braver tonnerre et éclairs, mais ceux qui l'avaient bannie essuient le plus fort de la tempête, et Élisabeth est épargnée) pour duo pianistique, mais n'en publia pas de version pour piano solo, même si certains étudiants la jouèrent. Si l'on prend exactement les mêmes mesures que celles du duo réalisé à partir de la partition pour piano et voix, si l'on ajoute la ligne vocale exactement aux mêmes endroits que Liszt dans le duo, et si l'on joue les quelques mesures d'introduction et la coda du duo – aisément exécutables à deux mains –, l'on obtient une pièce pour piano solo entièrement de Liszt. Pour **Das Rosenmirakel** (*Le Miracle des roses*) ② ④ (Ste Élisabeth se voit épargnée d'être chatiée pour avoir distribué du pain interdit aux pauvres, sa corbeille se révélant contenir des roses), la justification de la présente version tient à ce que Liszt lui-même joua ce passage à la Mansion House (Londres) lors de son dernier séjour en Angleterre, en 1886 – à l'occasion duquel l'oratorio complet fut donné à St James's Hall et une édition spéciale de la partition pour piano et voix éditée, en anglais, par Novello. Nous ne pouvons dire si Liszt utilisa cette partition, ou bien s'il improvisa ou joua de mémoire, mais comme il ne nous laissa aucune version pour piano, et qu'il s'agit de l'un des moments les plus charmants de l'oratorio, il ne me semble pas malséant de sauver la musique ad hoc de la partition pour piano et voix. En procédant comme Liszt le fit dans la version pour duo de *Der Sturm*, en éliminant quelques récitatifs, et en ajoutant la ligne vocale quand nécessaire, il est possible d'élaborer une version pour piano plausible, dont chaque note est de Liszt.

Le manuscrit parisien de la **Troisième Valse oubliée** ② ⑥, qui est peut-être la première version de la pièce, diverge de la version standard (volume 1) par une conclusion totalement différente: la coda, qui compte quatre mesures supplémentaires, se poursuit en vue d'une extension de treize mesures, et, quoique l'énigmatique fin de la version standard puisse être considérée comme en fa bémol majeur (*sic*), cette tonalité est plus facilement affirmée dans la conclusion parisienne – même si l'accord est en inversion.

La version simplifiée du **Grand Galop chromatique** ② 7 est une bagatelle relativement insignifiante, mais amusante, dans la mesure où elle galope en une version de la section finale de la *Grande Valse di Bravura*, au moyen d'une section en trio. (La version finale du *Grand Galop chromatique* figure dans le volume 28; la *Grande Valse di bravura* paraîtra dans le volume 56, sa version révisée étant dans le volume 1.)

La première version de la **Huldigungsmarsch** ② 8 est absente des catalogues, apparemment parce que Ferruccio Busoni, dans un rare moment d'inattention, semble avoir pris le manuscrit pour une esquisse de pièce orchestrale – dénomination sous laquelle la Bibliothèque Nationale de Paris, qui le détient, le répertorie toujours. Il s'agit assurément d'une pièce pour piano totalement aboutie, en dépit de notes à propos d'un projet de version orchestrale. (Liszt orchestra la seconde version de cette œuvre. Les versions pour piano de pareilles pièces comportent fréquemment des portées supplémentaires, avec des réminiscences de certains détails de la version orchestrale, ce qui ne les empêche pas d'être souvent antérieures à ladite version.) Quoique le matériau principal de l'œuvre soit identique à celui de la version finale (volume 28), la section en trio et la coda sont complètement différentes, qui recèlent une excellente mélodie ne se retrouvant nulle part ailleurs dans la musique de Liszt – la version révisée, pour sa part, incorpore à la place le thème du *Weimars Volkslied*, ultérieur.

Deux versions d'une **Grande Fantaisie sur des thèmes de Paganini** ③ 11, 11 sont contenues dans un manuscrit achevé à Lisbonne, en 1845, et actuellement conservé à Weimar. L'œuvre fut publiée en 1989, éditée par l'excellent Imre Mező. Livrons-nous à quelques observations textuelles: *primo*, le manuscrit est sans titre, mais le lien évident de l'œuvre avec la fantaisie sur la *Clochette* semble appeler un titre similaire, plutôt que les «Variations» suggérées par l'Editio Musica Budapest (EMB); *secundo*, la première version de la conclusion peut être correctement reconstruite si et seulement si quelques pages de matériau biffé sont incluses – la solution de l'EMB consistant à n'imprimer que ce qui n'était pas biffé ne fonctionne pas, car le lien ne se fait plus à l'endroit de l'insertion; *tertio*, la mesure 139 de l'EMB ne doit pas être incluse – elle appartient à un groupe de mesures partiellement biffées qui ont été remplacées sur les ensembles de portées adjacents; *quarto*, les mesures manquantes 454-463 de la seconde version peuvent être comblées en répétant les mesures 284-290, au lieu de composer quelque autre variante du thème de la *Clochette*; enfin, les derniers accords de la seconde version peuvent être empruntés à la conclusion non supprimée de la première version.

Les thèmes de la fantaisie paganinienne sont les omniprésents *Clochette* et *Le Carnaval de Venise*. Liszt incorpore une musique directement extraite de la fantaisie sur la *Clochette*, mais traite le matériau fort différemment, en faisant alterner variation et développement de chaque thème. Les deux versions demeurent identiques assez longtemps: toutes deux commencent par une insinuation de *La Clochette* et se poursuivent par une introduction animée à ce thème, en partie empruntée à la fantaisie publiée sur ce même thème – toutes ces pièces sont en la mineur. Lorsque le thème apparaît en entier, il est à la main gauche, avec accompagnement bondissant, en doubles croches, à la droite. Viennent ensuite d’abord un fragment de tutti paganinien, extrait du concerto original, et ne figurant pas dans la fantaisie antérieure, puis une version du ritornello familier. Les clochettes sont alors de retour, immédiatement adaptées en un accompagnement convenant à *Le Carnaval*. (Dans cette œuvre, l’ensemble du traitement de ce thème n’a absolument rien à voir avec les versions séparées, S700a.) Passé un certain nombre de variations, *La Clochette* revient brièvement en fa dièse mineur, pour préparer une autre variation sur *Le Carnaval* – en fa dièse majeur. *La Clochette* apparaît en mi bémol mineur; *Le Carnaval* en si bémol majeur, conduisant à mi majeur, qui laisse présager le retour de la clochette, ainsi qu’une variante de *La Clochette* en la mineur. Ici, la première version complète une très longue variation sur *La Clochette*, puis les clochettes reviennent, en octaves grandioses, pour la coda proprement dite qui, en la majeur, recèle les deux thèmes, et, de nouveau, la fantaisie antérieure est rappelée dans les mesures conclusives. La seconde version se prolonge, elle aussi, par une très longue variation sur *La Clochette*, mais conduit ensuite à un long ensemble de variations, en la majeur, sur *Le Carnaval*. Les clochettes reviennent pour une brève variante de *La Clochette*, également génératrice de la coda.

La version publiée des **Historische ungarische Bildnisse** © [3]-[9] figure dans le volume 12. La version proposée ici corrige l’injustice de l’ordre détaillé de cette version et ajoute de la musique à la conclusion de la dernière pièce, demeurée invisible durant des décennies et que le présent auteur eut le bonheur d’exhumer, d’interpréter, d’enregistrer et de publier dans le *Liszt Society Journal*. (Comme le lecteur peut bien l’imaginer, l’une des choses les plus passionnantes pour un interprète animé de propensions musicologiques est de découvrir un fragment holographe non publié d’un grand compositeur.) Le nouveau matériau fut découvert lors du premier examen d’un récent legs fait à la Library of Congress – lequel legs émanait de Mrs Lilly Waters, veuve de l’ancien Chief of the Music Division, le célèbre lisztien Edward Waters. La liste du legs indique juste «Mosonyi gyászmenete zongorára – partition imprimée avec corrections holographes de Liszt». L’on crut d’abord simplement obtenir confirmation des quelques mesures ajoutées par

Liszt à sa pièce pour piano originale *Mosonyis Grabgeleit*, pour la version qui conclut les *Portraits historiques hongrois*. Mais cette partition contenait bien plus: une conclusion, complètement neuve, de l'œuvre qui, sauf erreur, est la conclusion légitime du cycle tout entier.

Sans exposer toute l'histoire du dernier cycle de pièces pour piano de Liszt, il est important de remarquer que, bien que nous disposions de quelques holographes de l'œuvre, certains sont manquants; en outre, la copie à l'origine des éditions modernes a été détruite. Nous ignorons si Liszt supervisa une quelconque copie, même si la version imprimée comporte certains passages ne provenant d'aucune autre source connue. Pourtant, la copie ne fut achevée qu'après la mort du compositeur. Cette copie perdue servit de base à l'impression d'essai réalisée par Breitkopf en 1930, sans jamais être publiée. Dans l'excellent article qu'il rédigea, en 1986, pour *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* n°28, l'estimé spécialiste Dezso Legány avance un certain nombre de raisons de critiquer la version Breitkopf – qui n'en demeure pas moins la base de toutes les éditions actuellement disponibles. Il démontre que l'ordre des pièces, tel qu'il est imprimé, diffère des instructions originales de Liszt à son éditeur, Táborszky. Les altérations de cet ordre sont le fait d'August Göllerich, qui réalisa la copie avant de la tenir cachée pendant des années. Mais, comme le montre justement Legány, les intentions musicales de Liszt rendent l'ordre originel très logique. L'ordre correct des pièces est *Szechenyi, Deák, Teleki, Eötvös, Vörösmarty, Petöfi* et *Mosonyi*, le motif de quintes pouvant immédiatement être identifié dans les numéros 1, 2, 4 et 5. Quant aux numéros 3 et 6, ils le voient survenir l'un au sein de l'ostinato et à la coda, l'autre à la transition du second thème.

Comme nous le savons, Liszt avait travaillé sur ces pièces maintes années durant, et ce ne fut probablement qu'en 1885 que la conception finale du cycle se mit en place. Et il s'agit véritablement d'un cycle, en ce sens qu'un motif de quinte descendante survient très régulièrement de bout en bout, le reste du matériel thématique des pièces demeurant, toutefois distinct. Certes, Liszt avait déjà publié *Petöfi* et *Mosonyi* dans des versions antérieures (volume 11), révisées pour l'élaboration du cycle. (En outre, comme nous le savons également, il fit une version séparée, plus longue, de *Teleki* dans l'*Ungarische Trauer – Vorspiel und Marsch* – toujours dans le volume 11.) Par une possible, et heureuse, coïncidence, les quintes descendantes surviennent déjà dans *Petöfi* et les modifications apportées ici par Liszt ne font qu'étendre le matériau et ajouter une coda établissant le lien ad hoc avec la dernière pièce: *Mosonyi*.

Maintenant, il semble fort probable que Gollerich ait réalisé sa copie à partir d'une version intermédiaire – en l'occurrence, selon le présent auteur, la copie de la Library of Congress, avant que Liszt ne fit ses ultimes ajouts et altérations –, sans jamais avoir vu *Mosonyi* sous sa forme

finale. Dans l'œuvre sous sa forme actuelle, le motif de la quinte descendante fait défaut. Les seules différences par rapport à la version ancienne sont les répétitions de deux courtes phrases, vers la fin. Ces changements, écrits à l'encre par Liszt, dans la copie désormais léguée à la Library of Congress, sont à l'origine de la version de *Mosonyi* dans les éditions actuellement disponibles des *Portraits*. Cette conclusion est un peu troublante, car elle ne semble pas appeler le placement de *Mosonyi* à la fin d'un cycle où la dernière pièce, en échouant à inclure l'important motif de quintes descendantes, ne parvient pas à jouer son rôle. Mais l'holographe de la Library of Congress recèle une seconde couche de révisions qui dissipent tous les doutes. Liszt a utilisé un crayon bleu pour écrire le nouveau titre de la pièce – juste «Mosonyi» – et, à l'aide du même crayon, a biffé et rebiffé les accords à $6/3$ en ré majeur, constitutifs des quatre dernières mesures. Puis il a collé, au dos du dernier feuillet de la copie imprimée, deux pages de manuscrit, elles-mêmes collées ensemble. Ces feuillets, écrits à l'encre par Liszt, datent manifestement d'une autre époque, car réalisés avec un crayon différent de celui utilisé pour les mesures supplémentaires rajoutées à l'encre dans la version imprimée. La page numéro 10, de sa main, suit la numérotation de la partition imprimée, à laquelle le manuscrit est d'ailleurs attaché. Pour commencer, les quatre mesures de ré majeur sont remplacées par quatre mesures, marquées à jouer deux fois, des quintes descendantes, par-dessus de sombres trémolos, oscillant entre ut dièse mineur et majeur. Après ces nouvelles mesures, Liszt tire une double ligne de mesure conclusive, indiquant peut-être que cette pièce pourrait s'arrêter là en cas d'interprétation séparée. Mais il recommence ensuite à partir d'un nouvel ensemble de portées, avec quarante-deux mesures de matériau neuf, qui reprend toute la musique plus rapide du cycle et refait usage des quintes descendantes. Il a collé le second feuillet supplémentaire (au papier de manuscrit différent) au premier pour contenir le très long ajout. Cette section est marquée *Animato* (*Lebendig*) (la première idée *Allegro, trionfale* a été biffée) et, passé huit mesures, *Più mosso*.

Il est difficile de répondre catégoriquement aux questions soulevées, mais il semble que, primo, ces lignes représentent probablement les dernières considérations lisztziennes écrites sur cette pièce. (À dire vrai, il n'existe, pour l'heure, aucun autre holographe connu, toutes versions confondues.) Secundo, la possibilité d'opter pour une conclusion lente ou rapide demeure quelque peu ouverte. Tertio, la tonalité finale de la nouvelle coda, qui clôt désormais le cycle dans le mineur relatif de la tonalité d'ouverture – soit si mineur au lieu de ré majeur –, n'est peut-être pas d'une importance si capitale, car *Széchenyi* commence, en réalité, ostensiblement en ré mineur, mais audiblement en mi bémol majeur, ré majeur n'intervenant que brièvement, vers la fin de la pièce, avant d'être fracassé, lors d'une de ces incursions typiquement lisztziennes, dans une troublante conclusion sur la sensible. Un large éventail de tonalités parcourt alors tout le

cycle, et il est douteux qu'une personne dénuée de l'oreille absolue eût pu suivre le cours tonal de si près, au point de se sentir amputée si le cycle ne s'achevait pas dans la tonalité où il avait commencé! *Mosonyi* même est en état de flux tonal, quoique et ré mineur et ré majeur jouent un rôle important. Quant aux octaves dépouillées de la nouvelle coda, elles sont, en définitive, les échos des conclusions des première, deuxième, troisième et cinquième pièces du cycle.

LESLIE HOWARD 1999

Traduction Hypérior

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérior est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Grande Fantaisie sur La Clochette und andere erste Gedanken und zweite Entwürfe

NUN, DA SICH DIESE REIHE IHREM ENDE ZUNEIGT, haben wir Gelegenheit, einige der wechselnden Einstellungen Liszts zu seinem Schaffen zu ergründen, und ziehen dafür eine Vielzahl seiner Versuche heran, die uns von den frühen 1830er Jahren bis in die Mitte der 1880er Jahre führen und praktisch sein ganzes Komponistenleben abdecken.

Jede der drei CDs der vorliegenden Zusammenstellung hat ein klar abgegrenztes Programm. Die erste und dritte stellen zwei Werke über Themen von Paganini und zwei Entwürfe des *Angelus* vor: die erste bringt außerdem zwei frühe Versionen von Stücken, die wir aus den *Années de pèlerinage* kennen, eine Albumblattfassung eines polnischen Themas, das in zwei anderen Liszt-Werken vorkommt, die vereinfachte Version der zweiten *Légende* und fünf Tänze für Klavier in abweichenden Fassungen; die dritte enthält das, was man als Liszts letzte Gedanken zu den *Historischen ungarischen Bildnissen* bezeichnen könnte. Die zweite CD umfaßt Varianten von Tänzen und Märchen, noch einen frühen Entwurf aus dem Umfeld des dritten *Année*, die Soloklavierfassung einer sinfonischen Dichtung und zwei weitere Sätze aus der *Legende der heiligen Elisabeth*.

Die **Grande fantasia di bravura sur La Clochette de Paganini** kam 1834 als Opus 2 heraus, könnte aber schon am 12. Juli 1832 fertiggestellt worden sein – das Datum steht auf dem Manuskript des in Weimar befindlichen Entwurfs. (Alle alten Verzeichnisse geben aus unerfindlichem Grund 1831 an.) Das Stück ist Herminie Vial gewidmet (Liszt hat bekanntlich mit ihr zusammen 1835 sein *Konzertstück* für zwei Klaviere über Themen aus Mendelssohns *Liedern ohne Worte* aufgeführt – sie jedoch fiel mittendrin in Ohnmacht) und im altmodischen Stil einer Bravourfantasie geschrieben: Einem langsamen Abschnitt – der wie im vorliegenden Fall nichts von dem anstehenden Thema enthält – folgen eine Kadenz, das Thema samt Variationen mit eingestreuten pseudoorchestralen Ritornellen und schließlich eine große Coda. Paganinis Originalthema – das Hauptthema (*La campanella*) des Rondos aus seinem Zweiten Violinkonzert – steht in h-Moll; Liszt hat es hier in a-Moll verarbeitet. (Wie vernünftig er gehandelt hat, als er es für seine späteren Etüden über das Thema in eine Tonart mit vielen Vorzeichen transponierte, zeigt Teil 49 der vorliegenden Reihe.) Die Einleitung läßt die Welt von Liszts *Apparitions*

(Teil 26) vorausahnen, noch ohne deren außerordentliche harmonische Originalität anzustreben, und die Kadenz stützt sich auf den Mittelteil von Paganinis Thema. Das Thema selbst wird recht ausführlich dargeboten, unter anderem auch mit einigen Phrasen in Dur, und endet im Ritornell. Es folgt eine *Variation à la Paganini* mit vielen tollkühnen Intervallsprüngen – die Tempoangabe ist glücklicherweise *moderato*. Der darauf folgende Rest des Werks trägt die Bezeichnung *Finale di bravura*. Dieses Finale enthält eine umfangreiche, viel freiere Variation, und der letzte Abschnitt ist wie das Ritornell wiederum in Dur gehalten, beide in verringertem Tempo. Es folgt die eigentliche Coda mit ihren wiederholten Noten und den abwärts gerichteten Akkorden zum Schluß, die die Ganztonreihe anklängen lassen.

Den Schutz-Engeln (CD ① track [2]) lautet der Titel des ältesten Entwurfs zum ersten Stück aus dem dritten Band der *Années de pèlerinage: Angelus! Prière aux anges gardiens*, und das Manuskript trägt den Vermerk '27 September 77 Villa d'Este (SS Cosmae et Damiani) FLiszt'. Der Entwurf offenbart mehrere kompositorische Anläufe und zeichnet sich durch viel Überklebtes und Durchgestrichenes sowie durch Verweise auf eingeschobene Passagen aus, die anderswo auf dem äußerst unordentlichen Manuskript notiert sind – ein Umstand, der dazu geführt hat, daß er lange als bloße Skizze gegolten hat. Das Wort 'Angelus' steht in Klammern über der wiegenden Figur am Anfang – einer Figur, die ein durchgehendes Merkmal sämtlicher Versionen des Werks bleibt, obwohl es zunächst im 3/4-Takt und erst später im 6/8-Takt gesetzt wurde. Danach entspinnt sich eine schlichte, fromme Hymne. Der zweite Entwurf ① [ii] ist mit dem Datum '15 ottobre 77 Villa d'Este FLiszt' und wie die späteren Versionen mit dem Vermerk versehen, daß die Aufführung auf dem Harmonium möglich sei. Der Titel lautet nun *Angelus!* mit dem Zusatz 'In Festa SS Angelorum Custodi'. Wie es scheint, suchte Liszt nach einer ganz anderen Richtung für sein Thema, und die geänderte Wirkung ist faszinierend. Der dritte Entwurf ③ [2] ist eine der Schlußfassung viel nähere, sehr saubere Reinschrift mit dem Datum 'Siena, Torre fiorentina, 21-22 Settembre, '80 – F. Liszt' und der vierte Entwurf ④ [ii] reicht noch näher an die Schlußfassung heran, wobei das Stück jedesmal umfangreicher wird und einen überwiegend versöhnlichen Klang annimmt. Diese Version, die uns als Kopie in Richard Burmeisters Handschrift mit Korrekturen von Liszt überliefert ist, trägt das Datum 'in Tivoli Rom, 1882, Februar'. (Ein Manuskript bzw. eine Stichvorlage der Schlußfassung gemäß der Druckausgabe von 1883 ist offenbar nicht erhalten – diese Fassung wurde im 12. Teil der Reihe eingespielt.)

Die anderen hier aufgenommenen frühen Entwürfe von Stücken aus dem Umfeld der den *Années de pèlerinage* sind: **Le lac de Wallenstadt** ① [10] in einer Fassung, die nach der des *Album d'un voyageur* (Teil 20) und vor der geschaffen wurde, die uns aus dem *Première année* (Teil 39) vertraut ist – die Unterschiede zwischen den Texten sind offen gestanden recht geringfügig; **Unter den Cypressen der Villa d'Este** ① [12] in einer undatierten Version, die eindeutig später entstanden ist als das unvollendete Manuskript aus der Kongreßbibliothek in Washington, aus dem Liszt wesentliche Teile herausgestrichen hat, und die allem Anschein nach die Stichvorlage für die endgültige Ausgabe darstellt, auch wenn wahrscheinlich kurz vor dem Andruck noch zahlreiche Änderungen angebracht wurden (die Schlußfassung ist in Teil 12 zu hören); und ein unbetitelttes Manuskript, das offenkundig ein Vorläufer von **Sunt lacrymae rerum** ② [3] ist und gegenüber der späteren Fassung (Teil 12) erstaunliche Unterschiede aufweist, mit Passagen von einer Eindringlichkeit, die schrecklicher ist als alles, was bloße Tränen hervorzurufen vermögen.

Die frühen oder alternativen Fassungen von Tänzen und Märschen beginnen mit der ersten Version des **Petite valse favorite** ① [3], die von der Form her wesentlich schlichter ist als die späte Fassung (Teil 28), die außerdem im *Valse-Improptu* zur Blüte gelangen sollte. Aus unbekanntem Gründen hat Liszt alle Spuren der zarten Arabesken entfernt, mit denen die erste Fassung des **Valse mélancolique** ① [4] anfängt, als er Jahre später dazu kam, ihn zu revidieren (die endgültige, wesentlich bedächtiger Fassung ist in Teil 1 zu hören). Wie es scheint, hatte er eine frühere Bearbeitung vorgehabt – in der Kongreßbibliothek wird eine Korrekturseite aufbewahrt, die eine Reihe von Änderungen auflistet. Die letzte dieser Änderungen beginnt auf der Seite, wird aber nicht zu Ende geführt, und was schon dasteht, ist ausgestrichen. Durch einen überaus glücklichen Zufall ist es mir gelungen, ein anderes Blatt ausfindig zu machen, das die fehlende Korrektur – die Schlußakte der Zwischenfassung ① [9] – enthält: Liszt hat es mit der Rückseite nach oben in das Manuskript der Dante-Sonate eingeklebt, um dort eine Passage zu überarbeiten. Zum Studium dieses Manuskripts hatte das Goethe-Schiller Archiv in Weimar das aufgeklebte Blatt entfernen lassen, um das Voranschreiten der verschiedenen Versionen der Dante-Sonate untersuchen zu können, die alle in einem einzigen hochkomplizierten Manuskript enthalten sind (siehe Teil 51). Dabei wurde nicht registriert, was auf der anderen Seite des aufgeklebten Blatts stand. Die Musik entspricht exakt dem *Incipit*, das auf dem Manuskript in der Kongreßbibliothek durchgestrichen ist, geht jedoch dann unvermindert bis zum neuen Schluß des Stücks. Auch wenn Liszt sich wohl gegen eine Veröffentlichung dieser Version entschieden hat, weil er die gründlichere Revision vornehmen wollte, die wir von der Druckfassung her kennen ist die Musik einfach zu schön, um sie unbeachtet zu lassen.

Das unbetitelte Blatt mit einer polnischen Melodie (das als undatiertes Manuskript in der Bibliothèque Nationale in Paris liegt) ① [5] läßt sich augenblicklich als Thema identifizieren, das im *Duo (sur des thèmes polonais)* für Violine und Klavier aus den frühen 1830er Jahren eine wesentliche Rolle spielt und auch im zweiten der *Glanes des Woronice* (Teil 27) zu finden ist, wo es als **Mélodie polonaise** bezeichnet wird. Die vereinfachte Version der **Légende No. 2: St François de Paule marchant sur les flots** ① [6] war offensichtlich für 1866 zur Publikation zusammen mit der Standardversion (Teil 2) vorgemerkt, blieb jedoch bis 1976 unveröffentlicht. Wie immer, wenn Liszt um Vereinfachung bemüht war, ist das Werk für den Amateur nach wie vor nicht zu bewältigen, und Liszt kann nicht umhin, an mehreren Stellen obendrein das musikalische Argument zu verändern.

Es folgen weitere Varianten von Liszt-Walzern: Der **Vierte Mephisto-Walzer** ① [7] wird hier so dargeboten, wie er ursprünglich angelegt war, ehe Liszt das eingeschobene *Andantino* (Teil 1) skizziert hatte, und die vorliegende Version des **Value-Impromptu** (① [8] vgl. wiederum Teil 1) enthält verschiedene Zusätze, die Liszt in den letzten Jahren seines Lebens an seine Schüler weitergegeben hat – und die von August Riesenauer für das Liszt-Pädagogium notiert wurden.

Die erste CD endet mit den unveröffentlichten **Variations sur Le Carnaval de Venise** ① [3], an deren Thema Liszt vermutlich auf dem Umweg über Paganini gelangt ist, obwohl die Melodie selbst schon lange im Umlauf war, als Paganini sie aufgriff. Wir haben in einem Brief von Liszt Indizien dafür vorliegen, daß das Stück 1843 komponiert wurde, doch ist das einzige vorhandene Manuskript von einem Kopisten (Eduard Lassen?) abgefaßt, was das Entstehungsdatum der Kopie mit einiger Wahrscheinlichkeit in Liszts späte Jahre verlegt. Dabei kommt es auf das Datum gar nicht so sehr an: Das Stück ist nichts anderes als eine schmucklose kleine Etüde mit ein wenig sanftem Humor auf Kosten des Themas; zum Beispiel erweckt eine fünf Noten umfassende Reprise des Themas nach dem Schlußakkord und dem Doppelstrich falsche Hoffnungen, so als sollten die Variationen neu beginnen und ewig weitergehen.

Liszt hat alle dreizehn seiner sinfonischen Dichtungen für Klavierduett bearbeitet, alle bis auf die letzte obendrein für zwei Klaviere und die letzte für Soloklavier (*Von der Wiege bis zum Grabe* – siehe Teil 25). Die übrigen zwölf Werke wurden mit Liszts Genehmigung und gelegentlich auch seiner Beteiligung in Fassungen für Soloklavier herausgegeben. Im Fall von *Les Préludes* (Teil 38) war sein Anteil am Geschehen von Anfang an publik – das Arrangement war 1865 von Karl Klauer erstellt worden und wurde mit Liszts Zusätzen und Änderungen im darauffolgenden Jahr veröffentlicht. Bei **Hungaria** ② [1] hat Liszt seine Änderungen auf einer Kopie der bereits erschienenen Transkription von Friedrich Spiro vermerkt und für den Graveur durchkorrigiert,

damit dieser eine zweite Ausgabe herstellen konnte, in der die zusätzliche Arbeit genannt werden sollte, die Liszt auf sich genommen hatte. Leider wurde diese Ausgabe nie veröffentlicht und die holographische Fassung verbleibt in Weimar. Das Werk macht sich gut in der Version für Soloklavier, da es auf einem Klavierstück beruht: dem *Heroischen Marsch im ungarischen Stil* (Teil 28). Liszt hatte von dem Marsch eine Orchesterfassung geschaffen, die von Schlesinger veröffentlicht werden sollte, aber aus irgendeinem Grund kam die Partitur über das Manuskriptstadium nicht hinaus. Die sinfonische Dichtung ist mehr als zweimal so lang wie das Originalstück, und das zweite Subjekt des früheren Werks wurde von seinem ursprünglichen 6/8 Takt in 4/4 Takt umgeschrieben. Die geänderte Fassung zeichnet sich durch viele neue Ideen und ein wesentlich breiteres dramatisches Spektrum aus, und es sind mehrere spezifisch ungarische Elemente hinzugekommen.

Das ungarische Element spielt auch bei einer Variante des **Rákóczi-Marschs** ② [12] eine Rolle, bei der sogenannten vereinfachten Transkription der Orchesterfassung. (Die nicht vereinfachte Version ist in Teil 28 zu finden – andere Versionen in den Teilen 27, 29, 35, 51, 56 und 57).

Liszt persönlich hat die herrlichen Bearbeitungen seiner Oratorien für Klavier und Gesang angefertigt – bei denen er sich alle Mühe gibt, eine schöne und angemessene Klavierbegleitung zu schreiben, nicht einen genauen, fachmännischen Klavierauszug. Er hat verschiedene Orchestersätze als Klaviersoli herausgegeben, deren Material direkt den Bearbeitungen für Klavier und Gesang entnommen ist (siehe Teil 14). Außerdem transkribierte er viele der Stücke für Klavierduett. Was die **Heilige Elisabeth** angeht, so schuf er eine Duettfassung **des Sturms** ② [5] (als die Heilige Elisabeth von der Wartburg verbannt wird, muß sie Donner und Blitz widerstehen, aber die, die sie verbannt haben, trifft die volle Gewalt des Sturms, während Elisabeth verschont bleibt). In diesem Fall hat Liszt nicht die entsprechende Musik aus der Bearbeitung für Klavier und Gesang als Soloversion herausgegeben, obwohl einige seiner Schüler sie gespielt haben. Nimmt man die Takte, die im Duett aus der Partitur für Klavier und Gesang zu finden sind, fügt die Gesangslinie an genau den Stellen hinzu, an denen Liszt sie im Duett hinzugefügt hat, und spielt die paar Takte Einleitung und Coda aus dem Duett – die leicht mit zwei Händen zu spielen sind –, ist das so entstandene Soloklavierwerk ganz und gar von Liszt. Beim **Rosenmirakel** ② [4] (der Heiligen Elisabeth bleibt die Strafe dafür, daß sie verbotenerweise Brot an die Armen verteilt hat, deshalb erspart, weil man in ihrem Korb, als dieser geöffnet wird, nur Rosen vorfindet) ist die vorliegende Fassung dadurch gerechtfertigt, daß Liszt selbst die Passage bei seinem letzten Englandbesuch 1886 im Londoner Mansion House gespielt hat; anlässlich dieses Besuchs wurde das vollständige Oratorium in der St. James' Hall

aufgeführt, und die Bearbeitung für Klavier und Gesang kam bei Novello in englischer Sprache heraus. Ob Liszt diese Bearbeitung benutzt hat oder ob er aus dem Gedächtnis gespielt bzw. improvisiert hat, ist nicht festzustellen, aber da er uns keine getrennte Klavierfassung hinterlassen hat und dies einer der reizvollsten Augenblicke des Oratoriums ist, erschien es uns nicht als Unrecht, die entsprechende Musik aus der Bearbeitung für Klavier und Gesang zu retten. Geht man wie Liszt bei der Duettfassung des *Sturms* vor, streicht einen Teil des Rezitativs und fügt wo nötig die Gesangslinie ein, kann man eine plausible Klavierfassung herstellen, die Note für Note von Liszt ist.

Das Pariser Manuskript des **Troisième Valse oubliée** ② [6], möglicherweise die erste Fassung des Stücks, präsentiert einen völlig anderen Schluß als die Standardfassung (Teil 1) – vier zusätzliche Takte Musik erklingen in der Coda, die daraufhin weitere dreizehn Takte lang fortgesetzt wird, und während sich vom rätselhaften Ende der Standardfassung sagen ließe, es stehe in "Fes-Dur" (*sic*), wird diese Tonart im Pariser Schluß viel wirkungsvoller durchgesetzt – selbst wenn der betreffende Akkord in der Umkehrung erscheint.

Die vereinfachte Version des **Grand Galop chromatique** ② [7] ist eine relativ unbedeutende Bagatelle, jedoch insofern amüsant, als sie im Galopp über eine Triopassage zu einer Variante des Schlußteils des *Grande Valse di bravura* gelangt. (Die endgültige Fassung des *Grand Galop chromatique* ist in Teil 28 zu finden; der *Grande Valse di bravura* wird in Teil 56 herauskommen, und die überarbeitete Fassung ist in Teil 1 zu hören.)

Die erste Fassung des **Huldigungsmarschs** ② [8] fehlt in den Verzeichnissen offenbar deshalb, weil Ferruccio Busoni das in der Bibliothèque Nationale in Paris befindliche Manuskript in einem seltenen Moment der Achtlosigkeit fälschlich als Entwurf für ein Orchesterwerk identifiziert hat – so ist es noch heute im Bibliothekskatalog aufgelistet. Dabei handelt es sich um ein voll ausgearbeitetes Klavierstück, wenn auch mit Notizen bezüglich einer geplanten Orchesterversion. (Liszt hat die zweite Version des Werks tatsächlich orchestriert. Seine Klavierfassungen solcher Stücke haben häufig zusätzliche Liniensysteme mit dem einen oder anderen Detail der Orchesterversion als Gedächtnisstütze, gehen dieser jedoch oft voraus.) Obwohl das Grundmaterial des Werks dem der Schlußfassung (Teil 28) ähnelt, sind Trio und Coda völlig verschieden und mit einer vorzüglichen Melodie ausgestattet, die nirgendwo sonst in Liszts Musik vorkommt – während die bearbeitete Fassung statt dessen das Thema des später entstandenen *Weimarer Volkslieds* verwendet.

Die beiden Versionen einer **Grande Fantaisie sur des thèmes de Paganini** (3) [1], [11] in einem Manuskript enthalten, das 1845 in Lissabon fertiggestellt wurde und derzeit in Weimar aufbewahrt wird. Das Werk wurde 1989 in einer ausgezeichneten Bearbeitung von Imre Mező veröffentlicht. Einige Anmerkungen zum Text: Erstens ist das Manuskript unbetitelt, aber der eindeutige Zusammenhang des Werks mit der *Clochette*-Fantasie scheint mir statt der vom Verlag Edition Musica Budapest (EMB) vorgeschlagenen ‘Variationen’ einen entsprechenden Titel nahezuliegen. Zweitens läßt sich die erste Version des Schlusses nur dann richtig rekonstruieren, wenn mehrere Seiten gestrichenes Material aus dem Manuskript einbezogen werden – die Lösung von EMB, nur zu drucken, was nicht gestrichen ist, funktioniert deshalb nicht, weil an der Stelle, wo es eingefügt war, keine Verbindung mehr besteht. Drittens sollte der 139. Takt der EMB-Ausgabe nicht gespielt werden – er gehört zu einer teilweise gestrichenen Gruppe von Takten, die auf den daneben stehenden Notensystemen ersetzt wurden. Viertens können die ‘fehlenden’ Takte 454-463 hergestellt werden, indem man die Takte 284-290 wiederholt, also ohne daß man eine weitere Variante des *Clochette*-Themas komponieren müßte. Und fünftens lassen sich die Schlußakkorde der zweiten Fassung aus dem unausgestrichenen Ende der ersten Fassung gewinnen.

Die Themen der Paganini-Fantasie sind die allgegenwärtige *Clochette* und *Le Carnaval de Venise*. Liszt übernimmt einen Teil der Musik direkt aus der *Clochette*-Fantasie, verarbeitet jedoch das Material insofern ganz anders, als er die Variation und Durchführung eines jeden Themas abwechselt. Die zwei Fassungen stimmen über weite Strecken überein: Beide beginnen mit einer Anspielung auf *La Clochette* und schließen eine lebhaftere Introduction des Themas an, die zum Teil der veröffentlichten Fantasie über das Thema entnommen ist – alle diese Passagen stehen in a-Moll. Das Thema erklingt, wenn es vollständig dargeboten wird, in der linken Hand und wird von hüpfenden Sechzehnteln der rechten begleitet. Es folgt das Fragment eines Paganini’schen Tutti aus der Konzertvorlage, das in der existierenden Fantasie nicht zu finden ist, und dann kommt eine Version des vertrauten Ritornells. Die Glöckchen kehren wieder und werden sogleich in eine passende Begleitung für *Le Carnaval* verwandelt. (Die Verarbeitung dieses Themas im vorliegenden Werk hat mit den Variationen S700a nicht das geringste zu tun.) Im Anschluß an eine Reihe von Variationen ist *La Clochette* noch einmal kurz in fis-Moll zu hören, um eine weitere Variation – in Fis-Dur – über *Le Carnaval* vorzubereiten. *La Clochette* erscheint in es-Moll, *Le Carnaval* erst in B-Dur, dann in E-Dur, was die Rückkehr des Glöckchens und eine Variante von *La Clochette* in a-Moll erahnen läßt. An dieser Stelle unternimmt die erste Fassung eine umfangreiche Variation über *La Clochette*. Die Glöckchen kehren in imposanten Oktaven zur eigentlichen Coda zurück, die in A-Dur steht und beide

Themen umfaßt, und in den Schlußtakteten wird noch einmal an die ältere Fantasie erinnert. Die zweite Fassung macht ebenfalls mit einer umfangreichen Variation über *La Clochette* weiter, geht jedoch dann zu einer langen Reihe von Variationen über *Le Carnaval* in A-Dur über. Die Glöckchen erklingen erneut während einer kurzen Variante von *La Clochette*, aus der außerdem die Coda hervorgeht.

Die veröffentlichte Fassung der **Historischen ungarischen Bildnisse** ③ [3]9 ist in Teil 12 erschienen. Die vorliegende Version korrigiert die Ungerechtigkeit der Reihenfolge dieser Fassung und fügt am Ende des letzten Stücks Musik hinzu, die jahrzehntelang unbeachtet geblieben war, die ich jedoch das Glück hatte, zu entdecken, aufzuführen, einzuspielen und im *Liszt Society Journal* zu veröffentlichen. (Wie sich der Leser vorstellen kann, ist eines der aufregendsten Erlebnisse für einen ausführenden Musiker mit musikologischen Neigungen die Entdeckung eines unveröffentlichten holographischen Fragments von einem bedeutenden Komponisten.) Das neue Material ist beim ersten Durchsehen eines Legats entdeckt worden, das der amerikanischen Kongreßbibliothek vor kurzem vermacht wurde. Dieses Legat stammt von Lilly Waters, der Witwe von Edward Waters, dem angesehenen Lisztforscher und ehemaligen Leiter der Musikabteilung der Bibliothek. In der Legatsaufstellung heißt es schlicht '*Mosonyi gyászmenete zongorára* – printed score with Liszt's holograph corrections' (gedruckte Partitur mit Liszts holographischen Korrekturen). Daraufhin erwartet man nur, die paar Takte bestätigt zu sehen, die Liszt bekanntlich seinem Originalklavierstück *Mosonyis Grabgeleit* hinzugefügt hat, um die Fassung zu erhalten, welche die *Historischen ungarischen Bildnisse* beschließt. Die Partitur jedoch enthält wesentlich mehr: einen völlig neuen Schluß für das Werk, das, wenn ich mich nicht irre, der rechtmäßige Abschluß des gesamten Zyklus ist.

Ohne die ganze Geschichte des letzten Klaviermusikzyklus von Liszt darlegen zu wollen, muß an dieser Stelle unbedingt angemerkt werden, daß wir zwar einige eigenhändige Passagen des Werks vorliegen haben, daß jedoch andere fehlen und die Kopie, die den modernen Ausgaben als Grundlage gedient hat, vernichtet wurde. Wir wissen nicht, ob Liszt den Kopiervorgang überwacht hat, obwohl die gedruckte Fassung einige Passagen enthält, die keiner anderen bekannten Quelle entstammen. Allerdings wurde die Kopie erst nach Liszts Tod fertiggestellt. Diese verlorene Kopie war die Basis für den Probeabzug, den Breitkopf 1930 hergestellt hat, ohne daß es je zur Veröffentlichung gekommen wäre. In seinem ausgezeichneten Artikel in der 28. Ausgabe der *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* legt der geachtete Forscher Dezsö Legány eine Reihe von Gründen für eine nochmalige Untersuchung der Breitkopf-Version dar, die ansonsten die Grundlage aller derzeit erhältlichen Ausgaben ist. Er

stellt fest, daß die Stücke in einer anderen Reihenfolge gedruckt wurden, als Liszt sie seinem vorgesehenen Verleger Táborzky angegeben hatte. Die Änderung der Reihenfolge geht auf August Göllerich zurück, der die Kopie angefertigt und dann viele Jahre einbehalten hat. Dabei machen Liszts musikalische Intentionen, wie Legány sehr richtig aufzeigt, seine ursprüngliche Anordnung ausgesprochen logisch. Die korrekte Anordnung der Stücke lautet: *Szechenyi, Deák, Teleki, Eötvös, Vörösmarty, Petöfi* und *Mosonyi*, und das Quintenmotiv ist in den Nr. 1, 2, 4 und 5 ohne weiteres auszumachen. In der Nr. 3 tritt es im Ostinato und in der Coda auf, während in der Nr. 6 sein Erscheinen auf den Übergang zum zweiten Thema beschränkt ist.

Wie wir wissen, hatte Liszt viele Jahre lang immer wieder an den betreffenden Stücken gearbeitet, und die endgültige Konzeption des Zyklus wurde wahrscheinlich erst 1885 festgelegt. Obendrein handelt es sich insofern wahrhaftig um einen Zyklus, als das Motiv des abwärts gerichteten Quintsprungs in ganz regelmäßigen Abständen immer wieder aufscheint, auch wenn sich das übrige thematische Material der Stücke voneinander unterscheidet. Natürlich hatte Liszt *Petőfi* und *Mosonyi* schon in früheren Fassungen (Teil 11) herausgegeben, und die verarbeitete er für den Zyklus zu neuen Versionen. (Bekanntlich hat er außerdem eine längere getrennte Fassung von *Teleki* für die ebenfalls in Teil 11 eingespielte *Ungarische Trauer – Vorspiel und Marsch* geschaffen.) Es mag ein glücklicher Zufall sein, daß die abwärts gerichteten Quinten in *Petőfi* bereits vorkommen und Liszt hier nur das Material erweitern und eine Coda hinzufügen mußte, die die richtige Verbindung zum letzten Stück herstellt: zu *Mosonyi*.

Nun hat Göllerich *Mosonyi* in seiner endgültigen Form aller Wahrscheinlichkeit nie zu sehen bekommen und seine Kopie nach einer Zwischenfassung angefertigt – meiner Ansicht nach anhand der heute in der Kongreßbibliothek aufbewahrten Kopie, ehe Liszt seine letzten Änderungen und Zusätze vorgenommen hatte. In der uns bekannten Form fehlt das Motiv des abwärts gerichteten Quintsprungs. Die einzigen Unterschiede gegenüber der frühen Fassung sind die Wiederholungen zweier kurzer Phrasen gegen Ende. Diese Veränderungen sind in Liszts Handschrift mit Tinte in die Kopie eingefügt, die kürzlich der Kongreßbibliothek vermacht wurde, und stellen die *Mosonyi*-Version in den derzeit erhältlichen Ausgaben der *Bildnisse* her. Der so entstandene Schluß ist ein wenig beunruhigend, da solch ein Abschluß nicht zu rechtfertigen scheint, daß *Mosonyi* ans Ende eines Zyklus gesetzt wird, dessen letztes Stück es versäumt, das Vorangegangene zusammenzufassen, weil es das wichtige Motiv in absteigenden Quinten überhaupt nicht enthält. Nun jedoch wird aus dem holographischen Manuskript der Kongreßbibliothek eine zweite Korrekturphase ersichtlich, die alle Zweifel beseitigt: Liszt hat den neuen Titel des Stücks – schlicht und einfach ‘*Mosonyi*’ – mit einem blauen Stift eingefügt,

und mit demselben blauen Stift hat er die $6/3$ -Akkorde in D-Dur, welche die letzten vier Takte einnehmen, mehrfach durchgestrichen. Dann hat er, aufgeklebt auf die Rückseite des letzten Blatts des Druckexemplars, zwei ihrerseits aneinandergeliebte Seiten Manuskript hinzugefügt. Diese Blätter sind in Liszts Handschrift mit Tinte beschrieben und eindeutig zu einem anderen Zeitpunkt und mit einem anderen Stift abgefaßt als die zusätzlichen Takte, die mit Tinte in das Druckexemplar eingefügt sind. Die Seitenzahl 10 in Liszts Handschrift entspricht der Numerierung der gedruckten Partitur, an die das Manuskript angehängt ist. Zunächst einmal werden die vier Takte D-Dur durch vier Takte ersetzt, die laut Angabe zweimal zu spielen sind und aus abwärts gerichteten Quinten über düsteren Tremolos bestehen, die zwischen cis-Moll und Cis-Dur oszillieren. Im Anschluß an diese neuen Takte zieht Liszt einen abschließenden doppelten Taktstrich, vielleicht um darauf hinzuweisen, daß das Stück, wollte man es getrennt aufführen, an dieser Stelle enden könnte. Dann jedoch fängt er von vorn an und füllt ein neues Liniensystem mit zweiundvierzig Takten neuen Materials, das die schnellere Musik des Zyklus in Erinnerung ruft und wiederum von den abwärts gerichteten Quinten Gebrauch macht. Er hat das zweite Blatt (eine andere Sorte Manuskriptpapier) an das erste angeklebt, um den langen Zusatz unterzubringen. Der Abschnitt ist mit den Angaben *Animato (Lebendig)* (der erste Gedanke, nämlich *Allegro trionfale*, ist ausgestrichen) und acht Takte später *Più mosso* versehen.

Die sich stellenden Fragen sind schwer kategorisch zu beantworten, aber es hat erstens den Anschein, als seien dies vermutlich Liszts letzte schriftlich niedergelegte Gedanken zu dem Stück. (Tatsächlich weiß man zum gegenwärtigen Zeitpunkt von keiner anderen holographischen Fassung des Werks.) Zweitens bleibt die Möglichkeit, einen langsamen oder schnellen Schluß zu wählen, nach wie vor offen. Und drittens ist die abschließende Tonalität der neuen Coda, die den Zyklus nicht in der Tonart enden läßt, in der sie begonnen hat, sondern in der parallelen Molltonart – will sagen, sie endet nun in h-Moll statt in D-Dur – vielleicht nicht von höchster Wichtigkeit, da *Széchényi* zwar scheinbar in d-Moll, aber hörbar in Es-Dur anfängt, und das D-Dur nur kurz gegen Ende des Stücks erreicht wird, ehe es in einem von Liszts typischen Abstechern in eine beunruhigende Leittonkadenz zunichte gemacht wird. Des weiteren sind die Tonalitäten im Zyklus insgesamt breit gestreut, und es ist zweifelhaft, daß jemand, der nicht das absolute Gehör besitzt, dem tonalen Verlauf so eindeutig folgen könnte, daß er sich benachteiligt fühlen würde, wenn der Zyklus nicht in der Tonart endet, in der er begonnen hat. *Mosonyi* selbst befindet sich tonal im Fluß, auch wenn d-Moll und D-Dur eine wichtige Rolle spielen. Und zu guter letzt lassen die nackten Oktaven der neuen Coda die Schlußakte des ersten, zweiten, dritten und fünften Stücks aus dem Zyklus anklingen.

Recorded August 1995, August, December 1997, February, March, October 1998
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Editing and Post-production MARIAN FREEMAN
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ and NIGEL POLMEAR
Cover Design TERRY SHANNON
Booklet Editor BEN CRIGHTON
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIX
Front illustration: *The Angelus* (1859) by Jean-François Millet (1814-1875)

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd. PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis.

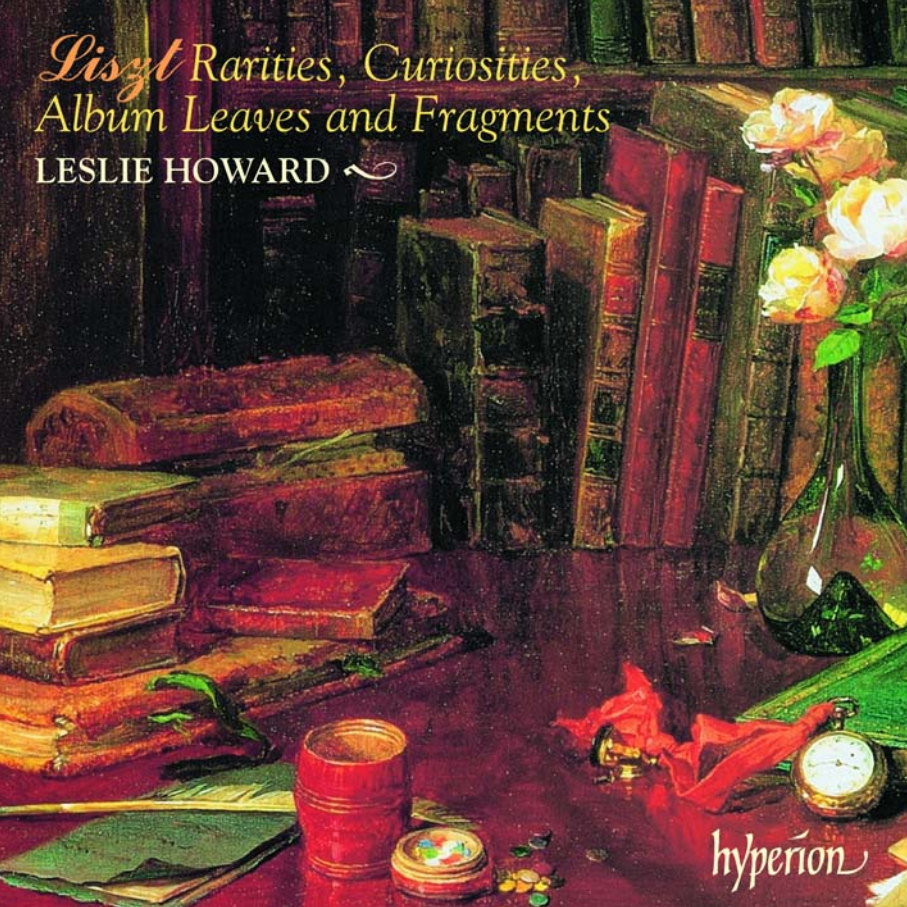
También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en <http://www.hyperion-records.co.uk>

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Liszt Rarities, Curiosities,
Album Leaves and Fragments

LESLIE HOWARD ~



hyperion

Liszt

THE COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 56

Rarities, Curiosities, Album-Leaves and Fragments

COMPACT DISC 1 – 76'14

- | | | |
|----|---|---------|
| 1 | Orpheus (Poème symphonique No 4) S511b (1879?)* | [10'51] |
| | Orgel-Fantasie und Fuge in G-moll (Bach) (first version), S463i (c1861)* | |
| 2 | Fantasy | [5'53] |
| 3 | Fugue | [5'31] |
| 4 | Mes joies (Chopin) (<i>Moja pieśzczołka</i> , second version), S480/5ii (after 1860)* | [4'57] |
| 5 | Widmung (Schumann) (short draft), S566a (after 1848)* | [2'34] |
| 6 | Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan
(Donizetti) (simplified version), S403bis (1848)* | [6'23] |
| 7 | Caritas (nach Rossini) (<i>La charité</i> , first version), S552a (1847)*+ | [9'55] |
| 8 | Il penseroso (first version), S157b (1839?)+ | [4'07] |
| 9 | Canzonetta del Salvator Rosa (first version), S157c (1849?)+ | [2'20] |
| 10 | En mémoire de Maximilian I (<i>Marche funèbre</i> , first version),
S162d (after 19 June 1867)*+ | [5'54] |
| 11 | Album-Leaf in A flat (Portugal) , S166b (1844)* | [1'04] |
| 12 | Album-Leaf (Première Consolation) , S171b (1870s?)* | [0'40] |
| 13 | Schnitterchor (Pastorale – Schnitterchor)
(<i>Prometheus</i> , first version), S507a (c1850)*+ | [5'29] |
| 14 | Künstlerfestzug (first version), S520i (1857/60)*+ | [10'01] |

- | | | |
|----|---|---------|
| 1 | Festklänge (Poème symphonique No 7), S511d (1870s)*+ | [19'53] |
| 2 | La carità (Rossini) (<i>La charité</i> , simplified version), S552b (after 1847)*+ | [3'27] |
| 3 | La serenata e l'orgia – Grande Fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini *(<i>Première grande fantaisie</i> , first version), S422i (1836)* | [11'07] |
| 4 | Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe (Rossini), S421a (1830)*+ | [4'09] |
| 5 | Morceau en fa majeur , S695 (1843)*+ | [8'52] |
| 6 | Fantasia über englische Themen (Perf. version by L Howard), S694 (1841/2)*+ | [14'25] |
| 7 | Anfang einer Jugendsonate , S692b (1825?)*+ | [0'36] |
| 8 | Album-Leaf: Andantino in E flat , S163a (incomplete) (1828)*+ | [1'22] |
| 9 | Album-Leaf: (Ah, vous dirai-je, maman) , 163b (1833)*+ | [0'22] |
| 10 | Album-Leaf in C minor (Pressburg) , S163c (1839)*+ | [0'15] |
| 11 | Album-Leaf in E major (Vienna) , S164a (1840)*+ | [0'31] |
| 12 | Album-Leaf in E flat (Leipzig) , S164b (1840)*+ | [0'38] |
| 13 | Album-Leaf: Exeter Preludio , S164c (1840)*+ | [0'20] |
| 14 | Album-Leaf in E major (Detmold) , S164d (1841)*+ | [0'34] |
| 15 | Album-Leaf: Magyar , S164e (1840)*+ | [0'27] |
| 16 | Album-Leaf in A minor (Rákóczi-Marsch) , S164f (1841)*+ | [0'17] |
| 17 | Album-Leaf in E major , S166a (1843)* | [0'29] |
| 18 | Album-Leaf in A flat , S166c (c1844)*+ | [1'04] |
| 19 | Album-Leaf: Lyon Prélude , S166d (1844)*+ | [0'05] |
| 20 | Album-Leaf: Prélude omnitonique , S166e (c1844)*+ | [0'06] |
| 21 | Album-Leaf in E major (Leipzig) , S163d (1840)*+ | [0'21] |
| 22 | Album-Leaf: Berlin Preludio , S164g (1842)*+ | [0'08] |
| 23 | Album-Leaf: Braunschweig Preludio , S166f (1844)*+ | [0'09] |
| 24 | Album-Leaf: Serenade , S166g (1840s?)*+ | [0'25] |
| 25 | Album-Leaf: Andante religioso , S166h (c1846)*+ | [2'16] |
| 26 | Mazurka in F minor (spurious?), S221a (date?)*+ | [2'51] |

- | | | |
|----|--|---------|
| 1 | Gaudeamus igitur – Paraphrase (second version), S240ii (1853)*+ | [7'21] |
| 2 | Rapsodie hongroise II (alternative text), S244/2bis (1885) | [10'24] |
| 3 | Rapsodie hongroise X (alternative text), S244/10bis (1847) | [6'00] |
| 4 | Rapsodie hongroise XV (alternative text), S244/15bis (c1847)* | [5'59] |
| 5 | Magyar Rapszódia (Rapsodie hongroise XVI, first version), S244/16i (1882)* | [4'27] |
| 6 | Rapsodie hongroise XVIII (with first version of coda), S244/18i (c1883)*+ | [3'09] |
| 7 | Mephisto-Polka , S217i (1883) | [4'08] |
| 8 | Rapsodie hongroise XVIII (with second version of coda), S244/18ii (c1883)*+ | [3'20] |
| 9 | Two further Cadenzas to <i>Un sospiro</i> , S144/3bis (1880s)*+ | [0'29] |
| 10 | Album-Leaf (from the Agnus Dei of the Missa Solemnis, S9)
(Poco adagio aus der Graner Messe), S167c (1860s?)*+ | [1'11] |
| 11 | Album-Leaf (from the symphonic poem <i>Orpheus</i> , S98), S167d (c1860)*+ | [1'30] |
| 12 | Album-Leaf (from the symphonic poem <i>Die Ideale</i> , S106), S167e (c1861)*+ | [1'07] |
| 13 | St. Stanislaus fragment (Library of Congress), S688a (1880s)*+ | [0'50] |
| 14 | Winzerchor (Prometheus) (incomplete), S692e (c1850)*+ | [0'48] |
| 15 | La Mandragore – Ballade de l'opéra <i>Jean de Nivelles</i> (incomplete), S698 (1881)*+ | [1'53] |
| 16 | Glasgow fragment , S701f (date?)*+ | [1'27] |
| 17 | Operatic aria – and sketched variation , S701h/1 (date?)*+ | [0'57] |
| 18 | Valse infernale (Meyerbeer) – theme, S701h/2 (date?)*+ | [0'12] |
| 19 | Allegro maestoso (Étude in F sharp major?) (incomplete), S692c (c1826?)*+ | [0'34] |
| 20 | Rákóczi-Marsch (first version, simplified) (incomplete), S692d (by 1839)* | [1'49] |
| 21 | Harmonie nach Rossini's <i>Carità</i> (<i>La charité</i>) (incomplete), S701j (1847)*+ | [1'33] |
| 22 | Marie-Poème (incomplete), S701b (1837?)*+ | [1'00] |
| 23 | Andante sensibilissimo , S701c (1880s?)*+ | [0'30] |
| 24 | Melodie in Dorische Tonart , S701d (c1860?)*+ | [0'59] |
| 25 | Dante fragment , S701e (c1837?)*+ | [0'57] |
| 26 | Polnisch – sketch , S701g (1870s)*+ | [1'26] |
| 27 | Korrekturblatt (to an earlier version of <i>La lugubre gondola</i>), S701k (1882)*+ | [0'54] |

1	Mazeppa (Poème symphonique No 6), S511c (1870s)*+	[17'40]
2	Valse (in A major), S210b (1830s)*+	[1'01]
3	Ländler (in D major), S211a (1879)*+	[1'21]
4	Dumka , S249b (1871)*+	[1'57]
5	Air cosaque , S249c (c1871?)*+	[0'47]
6	Marche funèbre , S226a (1827)*+	[1'54]
7	Magyar tempo , S241b (1840)*+	[1'09]
8	Pásztor Lakodalmas – Mélodies hongroises (Festetics, with elaborations by Liszt), S405a (1858)+	[7'56]
9	Einleitung und Coda zu Raffs Walzer in Des-dur (opus 54/1), S551a (c1880?)*	[3'48]
10	Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude in C-dur (sur des notes fausses, 1868), S554a (c1880?)*+	[5'50]
11	Einleitung und Coda zu Smetanas Polka (de salon, opus 7/1), S570a (c1880)*	[5'30]
12	Einleitung und Schlußtake zu Tausigs 3. Valse-Caprice (Wahlstimmen, opus 250) (Johann Strauss), S571a (c1880)*+	[9'48]
13	Dritter Mephisto-Walzer (first draft), S215a (1883)*+	[5'54]
14	Petite Valse (Nachspiel zu den drei vergessenen Walzer) (completed by Leslie Howard), S695d (1884?)*+	[2'10]
15	Grande Valse di bravura – Le bal de Berne (first version), S209 (1836)	[7'33]

* thought to be first recording

+ prepared by Leslie Howard from manuscript sources

THE FIFTY-SEVENTH and last volume of this series will present the complete Hungarian Rhapsodies in their final form; this penultimate volume contains some of the earlier versions and alternative texts for some of the Rhapsodies and, as the title suggests, a drawing-together of several other strands of Liszt's work.

COMPACT DISC ONE

By way of an overture to this quadripartite recital, the series of solo versions of symphonic poems continues with **Orpheus** [1]. As with the earlier publication of *Les préludes* the impetus was provided by one of Liszt's students, who first made the transcription: Friedrich Spiro. Liszt thoroughly revised the transcription before it was published and, as so often, made some modifications which are not present in any of the other published forms of the work (for orchestra, two pianos, piano duet and piano/violin/cello).

The next group of works comprises five transcriptions in less common guise. The **Orgel-Fantasia und Fuge in G minor**, transcribed from Bach's mighty original for the organ (BWV542) is offered here in its primary text, without the embellishments which later adorn it (the other version is in Volume 13 of the series). The differences affect only the Fantasy [2], but the work would be unthinkable without its magnificent Fugue [3].

Liszt's important arrangements of six of Chopin's *Polish Songs* appear in Volume 5 of this series; the later French edition of the fifth song, **Mes joies** (*My joys – Moja pieśniczka*, op 74/12) contains several varied passages, and a very beautiful additional coda [4]. The simple version of Schumann's **Widmung** (*Liebeslied* op 25/1) which follows [5] is in a completely different character from the very popular published version (see Volume 15). The manuscript of the simpler version, which adheres more closely to Schumann's text, is located in the Library of Congress, and has been published in recent times in America.

The concert version of the **Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan** (by Gaetano Donizetti's brother Giuseppe) is to be found in Volume 40. The so-called simplified version [6] is quite another view of the same material, more delicate and less ominously rumbling, but building to a stirring climax just the same. The first (completed) version of the transcription of Rossini's **La charité** (the third of his *Trois Choeurs religieux*) was intended for publication but was then submitted to much revision before the published version appeared (see Volume 24). The Goethe-Schiller Archive (to whom we are eternally indebted for so much kindness, and for permission to record so much unpublished material in their possession) houses Liszt's original manuscript, with instructions to Conradi to prepare a fair copy, leaving some passages blank for Liszt to rewrite.

They also have Conradi's manuscript, with these passages completed, and so this version can be performed [7]. The Conradi manuscript also contains later revisions which pertain to the printed version and are not relevant to this original text.

The first version of **Il penseroso** – later revised for the second book of the *Années de pèlerinage* – has not been published, and the manuscript does not actually bear a title, but it does contain the same epigraph – a quatrain by Michelangelo which appears in the published collection (see Volume 43). There are many minor differences between the two versions, but the intense expression of this simply-laid-out work remains constant [8]. The title of the early version of the **Canzonetta del Salvator Rosa** is extended to read 'per il clavicembalo da F. Liszt', but a performance of this piece on the harpsichord would be a travesty, so essentially pianistic is its conception, despite the Baroque origins of its model. This version [9] is very straightforward, with the opening literally repeated after the interlude (the later version appears in the second book of the *Années*, in Volume 43).

En mémoire de Maximilian I [10] is the first version of the *Marche funèbre* from the third book of the *Années* (see Volume 12). All the catalogues date this piece and its revision in 1867, presumably because the manuscript bears the date '19 juin 1867', but that is merely the date when the Emperor of Mexico was executed. The date of composition cannot be precisely determined, and the revision may well have been made only at the time the published collection was assembled. The most obvious among numerous differences from the final version is the much shorter and less triumphal ending.

Among Liszt's many album-leaves and musical visiting cards are a group of pieces based on a theme familiar to us as the principal theme of the *Première Ballade*. The **Album-Leaf in A flat (Portugal)** [11] contains some small harmonic touches not found in other versions. The **Album-Leaf (Première Consolation)** [12] proceeds exactly as the opening of the first of the *Consolations*, but concludes with new material.

The first draft of a piano version of the **Schnitterchor** (Reapers' Chorus) [13] from the *Prometheus Choruses* is part of a very messy manuscript which continues with the opening of a piano transcription of the following chorus – the *Winzerchor*. The final version is actually based on a later version of the choruses themselves (see Volume 18) and avoids some of the unnecessary complications of this first effort. The first version of the **Künstlerfestzug** [14] follows the same design as the printed version (Volume 28) with the usual fascinating array of alternative views of the same fundamental musical material.

The second disc of this collection also opens with a symphonic poem in piano transcription. **Festklänge** [1] was published as a transcription by Liszt's disciple Ludwig Stark, which had no doubt been made under Liszt's supervision, especially since it deviates from the standard orchestral score by employing all of the Polish-character variants which Liszt composed (presumably to please the Polish Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein) and which only appear as a supplement to the score. (Liszt's own versions for two pianos and piano duet do not utilize these variants.) This performance was prepared from Liszt's corrected version of Stark's transcription and from a further manuscript containing Liszt's own rewritten transcription of most of the peroration.

Three pieces connected with Rossini follow: **La Carità** [2] is a further, simplified version of *La charité*, whose unpublished manuscript is marked (but not in Liszt's hand) 'harmonium' – an absurd proposal for a piece so utterly suited to the piano, and quite unplayable on the harmonium without a great deal of rewriting. The manuscript bears a quotation from the first epistle general of St. John, 4/16: 'Deus charitas est, et qui manet in charitas in Deo manet, et Deus in es' ('God is love; and he that dwelleth in love dwelleth in God, and God in him'). **La serenate e l'orgia – Grande Fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini** [3] is the first version of what was later the *Première Grande fantaisie* (see Volume 21), and although the shape of the work is not substantially different, several passages were rethought for the second edition; the coda, for example, is a much shorter headlong rush for the final bar. The **Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe** [4] is a problem piece: the manuscript is signed and dedicated, but there is no trace of the actual March or the Variations, and we do not know if they were only improvised, or that they were ever composed, or even if the young Liszt's introduction was intended to precede someone else's variations. (There is also a missing fantasy on Rossini's *Maometto*, the earlier version of the same opera, but this may have nothing to do with the present work. We are indebted to the painstaking labours of Nancy Reich for our knowledge of this work.) Since the introduction ends on the dominant seventh of F major, it was thought best that the next piece in this recital should be in that key, even if there be no other reason to connect the two works. The **Morceau en fa majeur** [5] is always listed as unfinished, and in the sense that there is a great deal of unworked-out revision in the (untitled) manuscript, this is true. But ignoring all of the additions one can retrieve the basic original version of this very lovely piece, which was composed at Nonnenwerth in the summer of 1843. There is something faintly operatic about the melody but, unless and until someone can identify a prior

source for the melody, we must presume that the theme is Liszt's. A further perplexing manuscript is that of the **Fantasia über englische Themen** [6]. The present writer has put the four large extant fragments of this work together with the minimum of addition, just in order to be able to present the material in performance. What we have to begin with, then, is the Allegro from the overture to Handel's *Messiah*. The opening bars of this section are missing from the manuscript, but were easily reinstated. We do not know if Liszt had transcribed the first, slow section of the overture, but since he does not include its reprise at the end of the Allegro, it was thought best to omit it. The Allegro is then extended and leads to variations on *See, the conquering hero comes* from Handel's *Judas Maccabaeus*. The last bars of this section were also missing. The rest of the manuscript is fragmentary and is based on *Rule, Britannia* (from Arne's *Alfred*) and *God Save the Queen*. Liszt may have cannibalized the manuscript to produce his fantasies on each of these two melodies. The *Rule, Britannia* piece has never been found, but the *God Save the Queen* fantasy – which briefly refers to Arne's melody towards the end (see Volume 27) – provided some otherwise missing material, as well as a suitable coda.

The **Anfang einer Jugensonate** [7] was the old Liszt's recollection of a work of his youth, which he wrote down from memory for his biographer Lina Ramann.

The programme continues with eighteen **Album-Leaves** (tracks [8] to [25]). In the course of this series we hope to have discovered and recorded the majority of the surviving album-leaves, and would also note that the few that are not recorded here are identical to some of those that are – Liszt was particularly fond of one or two of these fragments and would write and write them again as little dedications for many of his friends and admirers over his long career. The circumstances of their composition is usually not known, and many of them are in anonymous private hands and cannot be seen, but they are known from their publication in facsimile in various auctioneers' catalogues. It is for this reason that we lack the last fifteen bars from the verso of the manuscript of the early **Andantino in E flat** [8], only the recto of which was published. The present whereabouts of the manuscript are unknown, and this musical material is known only from this leaf.

Ah, vous dirai-je, maman [9] is apparently Liszt's only use of this popular tune. The **Pressburg** leaf [10] is a melody from the *Grande Valse de bravoure* (see below and Volumes. 1, 26), whilst the **Vienna** leaf [11] is a melody from the *Valse mélancolique* (see Volumes. 1, 55) – and thanks are due to Dr. Mária Eckhardt for making it available. The **Leipzig** leaf [12] is unknown from other sources, but the beginning of the **Exeter Preludio** [13] is instantly recognizable as the introduction to the *Petite valse favorite* (Volumes. 28, 55). The **Detmold** piece [14] is also an unknown theme; the

Magyar theme [15] we know from the tenth of the *Magyar Dalok* (Volume 29), and the leaf on the **Rákóczi-Marsch** [16] is but a further example of a real obsession (see Volumes 27, 28, 29, 35, 51, 55, 57 and below). The **E major** piece of 1843 [17] is unknown from elsewhere, but the **A flat** piece [18] is again the main theme of the first *Ballade* (Volume 2). The **Lyon Prélude** [19] was a favourite of Liszt's, containing, as it does, a little flourish which includes all twelve notes of the chromatic scale in tonal ambiguity – he wrote this fragment on several other occasions; the long-sought **Prélude omnitonique** which follows [20] turned out not to be a missing work so much as another flourish through all the notes of the chromatic scale, in a chord sequence that allows the bass to proceed in a whole-tone scale – the passage is familiar from the tenth of the *Études d'exécution transcendante* (Volume 4) – and on this occasion there is no resolution. The **Leipzig** leaf of 1840 [21] is a further theme from the *Valse mélancolique*; the **Berlin Preludio** [22] adds a splendid cadence into C major to the *Prélude omnitonique*, whilst the **Braunschweig Preludio** [23] takes the same material into F sharp major. The little **Serenade** [24] is kin to *Die Zelle in Nonnenwerth* (see Volumes 25, 26, 36, 51), and the **Andante religioso** [25], of which there are at least two examples extant, is an extended quotation from the early *Harmonies poétiques et religieuses* (Volume 7).

By way of a coda we include the doubtful **Mazurka in F minor** [26]. The copyist's manuscript does not credit Liszt as composer or (more plausibly) transcriber, but the manuscript is held in an otherwise completely verifiable Liszt collection held by the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

COMPACT DISC THREE

The second version of **Gaudeamus igitur – Paraphrase** [1] was prepared by Liszt for publication and survives in a fair copy in a copyist's hand with corrections and title-page in Liszt's hand. Unlike the first version (Volume 40), the revision was never published (and it is not to be confused with the later *Gaudeamus igitur – Humoreske*, also in Volume 40). It remains an amusing, if entirely unimportant, *pièce d'occasion*.

The group of 'Rapsodies hongroises' which follows shows some remarkable alternatives to the standard texts: the version of **Rapsodie hongroise II** [2] contains all of the later additions to the work (made on three separate occasions) except the larger of the two cadenzas which will be found in the version contained in Volume 57. These additions give a completely different atmosphere to the work; the added gypsy elaborations range from the weighty extension of the opening motif to the imitation of the cimbalom at the end of the first part, and the last three

chords are replaced with a coda much more reminiscent of the style of the old Liszt. The alternative passages in the versions of **Rapsodie hongroise X** [3] and **Rapsodie hongroise XV** [4] recorded here are to do with the replacement of difficult glissandi with other material. But the effect is not simply that of facilitation; the *ossia* texts also offer real musical changes. **Rapsodie hongroise XVI** [5] is given in its original version: Liszt had it published, with the title and his name in Hungarian (as he preferred it in his last years); he very soon reissued it with several additions and changes (see Volume 57). Liszt made two attempts at a conclusion to the delightful and all-too-brief **Rapsodie hongroise XVIII** which remain in manuscript. They are both recorded here (tracks [6], [8]), separated by the **Mephisto-Polka** [7]. The Polka has two texts: one, as performed on this occasion, simple and direct in its language; the alternative (Volume 28) so replete with decorative *ossia* passages as to sound almost another work altogether.

The remainder of this disc is devoted to fragments of various kinds: the effect as a recital will no doubt be strange, but the music, however partially worked out, remains intrinsically compelling. The **Cadenzas to Un sospiro** [9] were written for Luisa Cognetti and Eduard Dannreuther in the mid-1880s and may be compared with three others (Volume 38) all designed to be inserted at the same point of the study: before the recapitulation. Three **Album-Leaves** follow: the one the catalogues list as *Poco adagio aus der Graner Messe* is an excerpt from the *Agnus Dei* of the composer's *Missa Solemnis*, S9 [10]; the next presents a strangely misquoted version of the principal theme from the symphonic poem *Orpheus* [11]; and the third, although marked in the manuscript as an excerpt from the symphonic poem *Die Ideale* [12], is actually laid out in a way which more closely resembles the trio section of the *Künstlerfestzug*, whence the theme in question derives (see above).

The fifteen tracks which follow do not account for every last known Liszt sketch for the piano. There are hundreds of such things relating to works which he later completed, and to record all of them would be otiose in the extreme. Instead we present fragments known from published catalogues, or pieces which remained incomplete elsewhere.

The unfinished oratorio **St Stanislaus** consists mostly of more-or-less completed numbers (see Volume 14, for example), but there is a tantalizing fragment in the Library of Congress which is worth preserving in sound [13]. There may once have been more of the stirring **Winzerchor** (Winners' Chorus from the *Prometheus* choruses) [14] since the manuscript ends at the end of a very full page which continues from the *Schnitterchor* transcription.

It is very sad indeed that **La Mandragore** (from Delibes's *Jean de Nivelle*) [15] remains incomplete. All that exists is a free fantasy in Liszt's last and sparsest style on the orchestral introduction to the opera, then on the introduction to the ballad itself, and then – silence.

Tireless Lisztian William Wright was kind enough to supply a fragment (of an operatic fantasy?) held in **Glasgow** [16]. So far, it has proved impossible to find the rest of the piece, or to identify the work upon which it is based. The succeeding **Operatic aria – and sketched variation** [17] consists of a transcribed melody full of elaborate musical curlicues, and dislocated bits of an incomplete variation. It appears to date from Liszt's youth. The same manuscript contains just the theme of Meyerbeer's **Valse infernale** (from *Robert le diable*) [18] in rather a different form from that found in the famous *Réminiscences* (Volume 30).

Also to William Wright goes the credit for unearthing the **Allegro maestoso** [19] which may well be a sketch for the opening of an *Étude in F sharp major*. Such a study would have been the next piece in the projected continuation of the *Étude en douze exercices* (originally announced as 48 rather than 12 pieces, but only the first set ever appeared). Once again we have Mária Eckhardt to thank for the publication of the **Rákóczi-Marsch** [20] in the incomplete simplified text which follows in the same manuscript upon the text of the so-called first version (see Volume 27).

The **Harmonie nach Rossini's Carità** [21] is marked to follow 'Palestrina', and so belongs to the first planned cycle of *Harmonies poétiques et religieuses* (see Volumes 7, 47) and would have succeeded the *Miserere d'après Palestrina*. It is interesting that *La charité* was considered for this volume; so too was the *Stabat Mater*, S172b (Volume 7) – a Liszt original but with an introduction taken from Rossini's *Cujus animam (Stabat Mater)*. Of course Liszt later transcribed this last piece and issued it with the final version of *La charité* (Volume 24), and so there was no further connection between Rossini and the *Harmonies*.

The single page of **Marie-Poème** [22] is all that survives of a projected set: *Marie-Poème en 6 chants*, inspired by the poetry of Auguste Brizeux, planned in 1835. Nothing is known of the origin of the **Andante sensibilissimo** [23], which must have been some kind of private musical joke since it is marked 'avec miaulement' ('with miaowing'); the manuscript is in the Library of Congress (scribed at the foot of a page of sketches). The oft-cited **Melodie in Dorische Tonart** [24] consists simply of the two themes from *Totentanz* (Volumes 9, 53a, 53b) which come from a version of the burial service; the chants also appear in open score on a leaf at the Goethe-Schiller Archive marked 'Prose des morts' (no musical connection with the piece to which we have given that title in the first cycle of *Harmonies poétiques*).

The **Dante fragment** [26] appears to be the earliest sketch of the opening of the *Paralipomènes à la Divina Commedia*, later the *Après une lecture du Dante* (see Volumes 51 and 43 respectively).

Polnisch [26] may well be a sketch for an earlier projected piece which was replaced by the work of the same title in the suite *Weihnachtsbaum* (Volumes 8, 51); and the **Korrekturblatt** [27] turned up attached to a Liszt letter and is now at the Istituto Liszt in Bologna. It certainly applies to the earliest manuscript of *La lugubre gondola* (a manuscript which has only recently surfaced and which is not yet available for recording) which dates from December 1882, and is intended as an alternative passage for nine bars towards the end of the work.

COMPACT DISC FOUR

Liszt arranged for all twelve of his Weimar-period symphonic poems to be published in versions for solo piano, each one under the name of one of his young protégés as putative arranger. As we have already seen, Liszt frequently made many anonymous contributions and improvements to such arrangements. This series of recordings has included all of them that incontrovertibly bear his rearranging hand. In the case of **Mazeppa** [1] we probably have a case of a rejected effort by Theodor Forchhammer. Forchhammer's versions of *Tasso*, *Heroïde funèbre* and *Hamlet* all appeared in the Breitkopf edition of the twelve pieces, but the published version of *Mazeppa* is that of Ludwig Stark, who also arranged *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Prometheus*, *Festklänge* (see above), and *Hunnenschlacht*. (The other pieces were arranged by Karl Klausner – *Les préludes* (Volume 38), Arthur Hahn – *Die Ideale* – and Friedrich Spiro – *Orpheus* (see above) and *Hungaria* (see Volume 55). Of course, Liszt was himself the sole arranger of his later symphonic poem *Von der Wiege bis zum Grabe* (Volume 25). The manuscript of the unpublished Forchhammer version is to be found in the Liszt Research Centre in Budapest, and again thanks are due to Mária Eckhardt for arranging for the present writer to study it *in situ* and to bring away a copy of it. The manuscript is full of Liszt's corrections, although from time to time these are written in shorthand – in parallel passages, for example – and at one point at the very end he has deleted Forchhammer's text for four bars without indicating its replacement, but that could easily be supplied with reference to the orchestral score.

The manuscript of the **Walse** [2] surfaced at a sale of autographs in Paris in early 1995 where the present writer made its acquaintance. It has since been published in America in an excellent edition by Rena Charnin Mueller. (Curiously the handwriting of the title in the manuscript shows 'Walse' – a spelling which Liszt did not otherwise employ.)

The **Ländler** [3], **Dumka** [4], and **Air cosaque** [5] were all published in facsimile in 1960, and the manuscripts originally came from the library of the Countess Lyudmila Zamoyska (known to Lisztians as the original composer of *Pusztá-Wehmuth* – see Volume 12). Whether or how much the countess contributed to these little pieces cannot be easily determined, but their charm is incontrovertible. (The Liszt Society published the pieces in its 1997 *Journal*, computer-set.)

The **Marche funèbre** [6] was the young Liszt's immediate response to the death of his father. It was composed at Boulogne on 30 August 1827, two days after Adam Liszt's death, and shows a tremendous possession of heroic spirit (as George Nugent so rightly described it in his article published with the facsimile of the manuscript in the 1993 *Liszt-Saeculum*), much influenced by Beethoven.

Magyar tempo [7] is familiar from various sources: the *Ungarischer Nationalmelodien* No 1, the *Magyar Dalok* No 5 and the *Rapsodie hongroise VI* (see Volumes 27, 29, 51, 57) although this manuscript from the Bodleian Library differs in many minor details, especially of rhythm.

Pásztor Lakodalmas ("The Pastor's Wedding") [8] is a work of Count Leo Festetics, very much in the style of the pieces in *Ungarischer Romanzero*, with elaborations by Liszt. Apparently Liszt made some further changes to the piece post-publication, but the whereabouts of these is unknown, as is the extent of Liszt's involvement in the present version.

The next group of four pieces entails Liszt's charming idea of supplying an introduction and coda to a finished composition by one of his friends. (The resulting form is an echo of such pieces as Weber's *Invitation to the Dance*.) It is curious that, although Liszt's contribution is small, it is nonetheless able to determine in some decisive way the listener's response to the work thus framed. The **Einleitung und Coda zu Raffs Walzer in Des-dur** [9] has been published long since in the *Liszt-Pedagögium*. Unfortunately that publication identifies the Raff waltz as being in A flat, and so the work could not be assembled until the correct piece was identified: *Tanz-Kaprize* Opus 54/1. Similarly, the **Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude in C-dur** [10] – an unpublished manuscript in the Library of Congress – was for a long time listed as an introduction to Rubinstein's *Staccato-Étude*, Opus 23/1. It has also been identified correctly as belonging to the once-famous *Étude on wrong notes* (a trick with mild dissonances, really) but then postulated to be the introduction to an unfinished arrangement. As with the other pieces of this kind, the paper tells the tale: the introductory bars are on one sheet, the concluding bars (or in this case, just one bar of flourish) on another. The **Einleitung und Coda zu Smetanas Polka** [11] also appeared in the *Liszt-Pedagögium*, but had the great fortune to be republished with the Smetana

piece in an encore album edited by the much-missed virtuoso Raymond Lewenthal. The **Einleitung und Schlußtakt zu Tausigs 3. Valse-Caprice** [12] suffered an even stranger fate before it was finally published in its correct context by the Liszt Society in its 1989 *Journal*: it appeared in an American publication as a single piano piece without the Strauss/Tausig Waltz to separate its two leaves – and thence was mis-catalogued in *Grove VI*, under a title derived from its tempo indication ('Ruhig'), and was given a misleading catalogue number. Liszt's pages clearly contain the thematic material of Johann Strauss's *Wahlstimmen* ('Voting Papers'), Opus 250. The great scholar and editor Robert Threlfall was the first person correctly to identify this manuscript held in the Library of Congress.

The original conception of the **Third Mephisto-Waltz** [13] has never been published, but the comparison between this version and the work's final form (in Volume 1) is an engrossing study: the first version is almost too concise, whilst the later version is right at the edge of prolixity. Both contain a reflective musing passage – risking the loss of the waltz character in an excursion into $4/4$ time – and both deliberately exploit an uneasy fluctuation between D sharp minor (the unusual key of the piece) and F sharp major (its more comfortable relation).

It would seem that the unpublished **Petite Valse** [14] was written some time between the composition of the third and the fourth *Valses oubliées*, since it is described as a pendant to the *three* waltzes. The manuscript (in the Goethe-Schiller Archive) is in a terrible state: at some stage it has been torn asunder, both from top to bottom and from side to side – a crime if the deed was not perpetrated by Liszt in a moment of self-doubt, merely a pity otherwise, because the fragment is of that other-worldly nostalgic beauty unique to the gentler works of Liszt's old age. The piece consists of 101 bars of music, and a final change of key signature indicating a return to earlier material. The present writer has completed the piece by adding twenty-five bars, twenty of which are entirely Liszt's, and the last five bars only contain the vanishing spectre of the previous phrase, in imitation of a passage in the *Troisième Valse oubliée*. This is simply too haunting a piece to discard unheard.

To end with a revivification of the spirits, and at the same time to hark back to the very first disc in this series, we offer the original text of the flamboyant and witty **Grande Valse di bravura** [15] (subtitled *Le bal de Berne* in one of the early editions). This is of the musical and pianistic stamp which first made people pay attention to Liszt, and which, as so often, contains both the public and private humours of his musical expression, where immanent and daring originality is garbed in a glittering carapace.

LESLIE HOWARD

Embracing the repertoire from earliest piano music to the music of our time, British/Australian pianist Leslie Howard is a familiar figure as a soloist, ensemble player and accompanist at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world, working with many distinguished conductors. Howard has travelled extensively throughout the world with recital programmes which are renowned for their communication of his personal joy in musical discovery, and for his combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. Since 1985 he has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Franz Liszt – a project which was completed in December, 1998. The total will be some 94 compact discs – on the Hyperion label. (The whole series will have been published by the autumn of 1999.) The importance of the Liszt project cannot be overemphasised: it encompasses world première recordings, including much music still unpublished, and works unheard since Liszt's lifetime. So far, Howard has been awarded the Grand Prix du Disque for no fewer than five Volumes of the series. He is currently the President of the British Liszt Society, and holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music.

Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. Leslie Howard is also a regular writer and broadcaster on radio and television.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was made a Member of the Order of Australia (AM) for his services to music.

Raretés, curiosités, feuilles d'album et fragments

LE CINQUANTE-SEPTIÈME et dernier volume de cette série offrira l'intégrale des Rapsodies hongroises sous leur forme ultime; le présent volume, le pénultième, recèle, quant à lui, des versions antérieures et des textes alternatifs de certaines de ces Rapsodies et, comme le suggère le titre, un pêle-mêle de diverses autres facettes de l'œuvre lisztien.

DISQUE COMPACT 1

En guise d'ouverture de ce récital quadripartite, la série des versions solistes des poèmes symphoniques se poursuit avec **Orpheus** [1]. Comme pour la publication antérieure de *Les Préludes*, l'impulsion vint d'un des étudiants de Liszt, qui réalisa une première transcription: Friedrich Spiro. Liszt révisa profondément cette transcription avant publication et, comme si souvent, apporta quelques modifications qui ne figurent dans aucune des autres formes publiées de l'œuvre (pour orchestre, deux pianos, duo pianistique et piano/violon/violoncelle).

Viennent ensuite cinq transcriptions aux dehors moins communs. L'**Orgel Fantasia und Fuge en sol mineur**, transcription du puissant original bachien pour orgue (BWV542), est proposé ici dans sa version première, sans ses ornements ultérieurs (Fautre version est au programme du volume 13). Les différences n'affectent que la Fantaisie [2], mais cette œuvre serait impensable sans sa magnifique Fugue [3].

Les importants arrangements lisztien de six des *Chants polonais* de Chopin figurent dans le volume 5 de la présente série; l'édition française postérieure du cinquième chant, **Mes joies** (*Moja pieśzczołka*, op.74/12), comporte plusieurs passages variés, ainsi qu'une fort belle coda additionnelle [4]. La version simple de la **Widmung** (*Liebeslied*, op.25/1) de Schumann, proposée ici [5], et la très populaire version publiée (cf. volume 15) ne possèdent en rien le même caractère. Le manuscrit de la version simplifiée, qui adhère plus étroitement au texte schumannien, est conservé à la Library of Congress et a été récemment publié en Amérique.

La version de concert de la **Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan** (de Giuseppe Donizetti, frère de Gaetano) se trouve dans le volume 40. La soi-disant version simplifiée [6] est une vision tout à fait autre du même matériau, plus délicate et au grondement moins menaçant, mais atteignant à un apogée tout aussi vibrant. La première version (achevée) de la transcription de **La Charité** de Rossini (le dernier de ses *Trois Chœurs religieux*) était destinée à la publication, mais fut soumise à force révisions avant la parution de la version publiée (cf. volume 24). Les Goethe-Schiller Archive (auxquelles nous avons une éternelle obligation pour leur si généreuse

gentillesse et pour nous avoir autorisés à enregistrer tant de matériel inédit en leur possession) abritent le manuscrit original de Liszt, avec des instructions à Conradi pour qu'il prépare une copie au propre, en laissant quelques passages vierges destinés à la réécriture de Liszt. Ces mêmes archives conservent aussi le manuscrit de Conradi, avec lesdits passages complétés; aussi cette version peut-elle être interprétée [7]. Le manuscrit de Conradi comporte également des révisions ultérieures qui se rapportent à la version imprimée et ne relèvent donc pas du présent texte original.

La première version de **Il pensiero** – révisée, plus tard, pour le deuxième livre des *Années de pèlerinage* – n'a pas été publiée; le manuscrit ne porte, en réalité, aucun titre, mais contient la même épigraphe – un quatrain de Michel-Ange – que dans le recueil publié (cf. volume 43). Maintes petites différences séparent les deux versions, qui préservent cependant toujours l'expression intense de cette œuvre simple [8]. Le titre de la première version de la **Canzonetta del Salvator Rosa** est prolongé par la mention «per il clavicembalo da F. Liszt», mais interpréter cette pièce au clavecin serait la travestir, tant elle est de conception fondamentalement pianistique, nonobstant les origines baroques de son modèle. Cette version [9] fort simple voit l'ouverture littéralement reprise après l'interlude (la seconde version figure dans le deuxième livre des *Années*, in volume 43).

En mémoire de Maximilien I [10] est la première version de la *marche funèbre* du troisième livre des *Années* (cf. volume 12). Tous les catalogues font remonter cette pièce, et sa révision, à 1867, probablement en raison de la date mentionnée sur le manuscrit – «19 juin 1867», qui n'est que la date à laquelle l'empereur du Mexique fut exécuté. La date de composition ne peut être déterminée avec précision, et il se peut que la révision ait été effectuée seulement au moment de l'assemblage du recueil publié. La plus manifeste des nombreuses différences avec la version finale réside dans la conclusion, beaucoup plus brève et moins triomphale.

Parmi les maintes feuilles d'album et cartes de visite musicales lisztziennes figure un corpus de pièces fondées sur un thème connu, le thème principal de la *Première Ballade*. La **Feuille d'album en la bémol (Portugal)** [11] contient de petites touches harmoniques absentes des autres versions. La **Feuille d'album (Première consolation)** [12] se déroule exactement comme l'ouverture de la première des *Consolations*, mais s'achève sur un matériel nouveau.

La première esquisse d'une version pianistique du **Schnitterchor** («Chœur des moissonneurs») [13] des *Cheurs de Prométhée* se trouve dans un manuscrit très embrouillé, qui se poursuit avec l'ouverture d'une transcription pour piano du chœur suivant – le *Winzerchor* (cf. infra). La

version finale se fonde, en réalité, sur une version ultérieure des chœurs mêmes (cf. volume 18) et supprime quelques-unes des inutiles complications de ce premier essai. La première version de la **Künstlerfestzug** [14] suit le même schéma que la version imprimée (volume 28), avec l'habituel (et fascinant) éventail de visions du même matériau musical de base.

DISQUE COMPACT 2

Le deuxième disque s'ouvre, lui aussi, sur un poème symphonique transcrit pour piano. **Festklänge** [1] fut publié, sous forme de transcription, par Ludwig Stark, qui l'avait sans doute réalisée sous la direction de son maître, Liszt – la pièce dévie de la partition orchestrale en utilisant toutes les variantes de caractère polonais composées par Liszt (probablement pour plaire à la princesse polonaise Carolyne zu Sayn-Wittgenstein), qui apparaissent uniquement en supplément à la partition. (Les versions lisztienues pour deux pianos et duo pianistique ne recourent pas à ces variantes.) La présente exécution fut préparée à partir de deux sources: la transcription de Stark corrigée par Liszt et un autre manuscrit contenant la transcription, réécrite par Liszt, d'une grande partie de la péroration.

Nous poursuivons avec trois pièces associées à Rossini: **La Carità** [2] est une autre version simplifiée de *La charité*, dont le manuscrit non publié est marqué (mais pas de la main de Liszt) «harmonium» – une proposition absurde pour une pièce si profondément appropriée au piano, et absolument injouable à l'harmonium sans un gros travail de réécriture. Le manuscrit porte une citation de la première épître de saint Jean (IV, 16): «Deus charitas est, et qui manet in charitas in Deo manet, et Deus in es» («Dieu est amour; et celui qui demeure dans l'amour demeure en Dieu, et Dieu demeure en lui»). **La serenata e l'orgia – Grande Fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini** [3] constitue la première version de ce qui allait être la *Première Grandé fantaisie* (cf. volume 21) et, bien que la forme de l'œuvre ne soit pas fondamentalement différente, plusieurs passages furent repensés pour la seconde édition – ainsi la coda, qui se précipite beaucoup plus la tête la première pour la mesure finale. **L'Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe** [4] pose problème: le manuscrit est signé et dédié, mais ne comporte aucune trace ni de la marche même, ni des variations, et nous ignorons si ces pièces furent seulement improvisées, voire si elles furent jamais composées, ou même si l'introduction dujeune Liszt était destinée à précéder les variations de quelqu'un d'autre. (Il existe également une fantaisie manquante sur le *Maometto* de Rossini – la version révisée du même opéra –, mais cela n'a peut-être rien à voir avec la présente œuvre. Nous devons la connaissance de cette pièce à Nancy Reich et à son travail méticuleux.) Comme l'introduction s'achève sur la septième de dominante (fa majeur), nous avons jugé opportun de poursuivre ce récital avec une œuvre sise

dans la même tonalité – même si rien d’autre ne lie ces deux pièces. Le **Morceau en fa majeur** [5] est toujours répertorié comme inachevé, ce qui est vrai, en ce que le manuscrit (sans titre) comporte force révisions non travaillées. Mais, en faisant fi de tous les ajouts, nous pouvons extraire de cette fort charmante pièce (composée à Nonnenwerth, à l’été de 1843) la version originale basique. La mélodie a un petit quelque chose d’opératique mais, à moins que – et jusqu’à ce que – quelqu’un parvienne à identifier une source antérieure, nous devons présumer que le thème est de Liszt. Autre manuscrit déroutant: celui de la **Fantasia über englische Themen** [6]. Le présent auteur a rassemblé les quatre grands fragments encore existants de cette œuvre, avec le minimum d’ajouts, juste ce qu’il faut pour pouvoir rendre le matériau propre à l’interprétation. Nous commençons donc par l’Allegro de l’ouverture du *Messie* de Haendel. Les premières mesures de cette section, manquantes dans le manuscrit, furent aisément restaurées. Nous ignorons si Liszt avait transcrit la première section lente de l’ouverture mais, comme il n’en inclut pas la reprise à la fin de l’Allegro, nous avons jugé préférable de l’omettre. L’Allegro est ensuite prolongé, pour conduire aux variations sur *See, the conquering hero comes* (extrait de *Judas Maccabaeus* de Haendel). Les dernières mesures de cette section étaient également manquantes. Le reste du manuscrit, fragmentaire, repose sur *Rule, Britannia* (extrait d’*Alfred* d’Arne) et *God Save the Queen*. Il se peut que Liszt ait réutilisé le manuscrit pour produire ses fantaisies sur chacune de ces deux mélodies. La pièce sur *Rule, Britannia* n’a jamais été découverte, mais la fantaisie sur *God Save the Queen* – qui, vers la fin, fait brièvement référence à la mélodie d’Arne (cf. volume 27) – offre un matériau, autrement manquant, ainsi qu’une coda appropriée.

L’**Anfang einer Jugensonate** [7] résulta de la remémoration d’une œuvre de jeunesse par un Liszt âgé, qui la consigna de mémoire pour sa biographe Lina Ramann.

Le programme se poursuit avec dix-huit **Feuilles d’album** (pistes [8] à [28]). Au cours de la présente série, nous espérons avoir découvert et enregistré la plupart des feuilles d’album survivantes; remarquons également que les rares pièces non enregistrées ici sont identiques à d’autres qui le sont – Liszt aimait particulièrement un ou deux de ces fragments, et il les écrivit, encore et encore, au fil de sa longue carrière, sous forme de petites dédicaces destinées à maints amis et admirateurs. Nous ignorons généralement les circonstances de leur composition et nombre d’entre elles, aux mains d’anonymes privés, ne sont pas visibles, mais sont connues grâce à leur publication en facsimilé, dans divers catalogues de commissaires-priseurs. Voilà

pourquoi nous ne disposons pas des quinze dernières mesures du verso du manuscrit de la pièce ancienne intitulée **Andantino en mi bémol** [8], dont seul le recto a été publié. Nous ignorons où le manuscrit se trouve actuellement, et ce matériau musical n'est connu que grâce à cette feuille.

Liszt ne recourut manifestement qu'une seule fois à la mélodie populaire **Ah, vous dirai-je, maman** [9]. La feuille **Pressburg** [10] est une mélodie extraite de la *Grande Valse de bravoure* (cf. infra et volume 1, 26), cependant que la feuille **Vienne** [11] est une mélodie tirée de la *Valse mélancolique* (cf. volume 1, 55) – grâce soient rendues au Dr Mária Eckhardt, qui nous a procuré cette pièce. Si la feuille **Leipzig** [12] est inconnue des autres sources, le début de l'**Exeter Preludio** [13] est immédiatement reconnaissable – il s'agit de l'introduction à la *Petite valse favorite* (volume 28, 55). La pièce **Detmold** [14] est, elle aussi, un thème inconnu; par contre, nous connaissons le thème **Magyar** [15] grâce au dixième des *Magyar Dalok* (volume 29), tandis que la feuille sur la **Rákóczi-Marsch** [16] n'est qu'un exemple supplémentaire de réelle obsession (cf. volume 27, 28, 29, 35, 51, 55, 57 et infra). La pièce en **mi majeur** de 1843 [17] est connue de cette seule source, mais celle en la **bémol** [18] est, de nouveau, le thème principal de la première *Ballade* (volume 2). Le **Prélude de Lyon** [19], un des préférés de Liszt, contient une petite fioriture incluant les douze notes de la gamme chromatique, en ambiguïté tonale – le compositeur écrivit ce fragment en plusieurs autres occasions. Le **Prélude omnitonique** [20], que l'on crut longtemps manquant, voit une autre fioriture parcourir toutes les notes de la gamme chromatique, dans une séquence d'accords permettant à la basse de se dérouler dans une gamme anhémitonique – ce passage nous est connu grâce à la dixième des *Études d'exécution transcendante* (volume 4) –; et il n'y a pas, à cette occasion, de résolution. La feuille **Leipzig** de 1840 [21] est un autre thème extrait de la *Valse mélancolique*; le **Berlin Preludio** [22] ajoute une splendide cadence en ut majeur au *Prélude omnitonique*, cependant que le **Braunschweig Preludio** [23] prend le même matériau en fa dièse majeur. La petite **Sérénade** [24] est apparentée à *Die Zelle in Nonnenwerth* (cf. volume 25, 26, 36, 51); l'**Andante religioso** [25], dont il existe au moins deux exemples, est, pour sa part, une citation élargie d'une œuvre ancienne, les *Harmonies poétiques et religieuses* (volume 7).

En guise de coda, nous incluons la **Mazurka en fa mineur** [26], d'authenticité douteuse. Le manuscrit du copiste ne donne pas Liszt pour compositeur ou (plus plausiblement) pour transpositeur, mais il figure dans une collection lisztienne totalement vérifiable, détenue par la Gesellschaft der Musikfreunde (Vienne).

La seconde version de **Gaudeamus igitur – Paraphrase** [1], préparée pour la publication par Liszt, survit dans une copie au propre, de la main d'un copiste, avec des corrections et une page de titre de la main du compositeur. Contrairement à la première version (volume 40), la révision ne fut jamais publiée (et il ne faut pas la confondre avec la pièce ultérieure *Gaudeamus igitur – Humoreske*, également in volume 40). Pour totalement insignifiante qu'elle soit, elle demeure une amusante pièce d'occasion.

Le corpus des «Rapsodies hongroises» présente de remarquables alternatives aux textes standard: la version de la **Rapsodie hongroise II** [2] recèle tous les ajouts faits ultérieurement à l'œuvre (en trois circonstances distinctes), hors la plus grande des deux cadences (qui figurera dans la version à paraître dans le volume 57). Ces ajouts confèrent à la pièce une atmosphère tout autre; les élaborations tziganes supplémentaires vont de la pesante extension du motif d'ouverture à l'imitation du cymbalum, à la fin de la première partie, tandis que les trois derniers accords sont remplacés par une coda qui rappelle beaucoup plus le style du Liszt âgé. Les passages alternatifs des versions des **Rapsodie hongroise X** [3] et **Rapsodie hongroise XV** [4] enregistrées ici voient les difficiles glissandi remplacés par un autre matériau. Ce qui ne se traduit pas par une simple facilitation; les textes *ossia* offrent également de réels changements musicaux. La **Rapsodie hongroise XVI** [5] est donnée dans sa version originale: Liszt l'avait publiée, avec le titre et son nom en hongrois (comme il le préféra dans ses dernières années), avant de la republier bien vite, avec plusieurs ajouts et changements (cf. volume 57). Il tenta par deux fois d'écrire une conclusion à la ravissante, et trop brève, **Rapsodie hongroise XVIII**. Ces tentatives, demeurées à l'état de manuscrit, sont enregistrées ici (pistes [6], [8]), séparées par la **Mephisto-Polka** [7]. Il existe deux textes de la Polka: l'un, interprété ici, est de langage simple, direct; l'autre (volume 28) regorge tant de passages *ossia* décoratifs que l'on pourrait croire à une œuvre totalement différente.

Le reste de ce disque est consacré à des fragments de divers genres: d'où un récital sans doute étrange, mais la musique, bien que partiellement travaillée, conserve un attrait intrinsèque. Les **Cadences pour Un Sospiro** [9], écrites pour Luisa Cognetti et Eduard Dannreuther, au milieu des années 1880, peuvent être comparées à trois autres cadences (volume 38), toutes conçues pour être insérées au même moment de l'étude, savoir avant la reprise. S'ensuivent trois **Feuilles d'album**: la première, que les catalogues répertorient sous le titre *Poco adagio aus der Graner Messe*, est extraite de l'*Agnus Dei* de la *Missa solemnis*, S9 de Liszt [10]; la deuxième propose une version curieusement déformée du thème principal du poème symphonique *Orpheus* [11]; et la

troisième, quoique marquée dans le manuscrit comme étant extraite du poème symphonique *Die Ideale* [12], est disposée d'une manière qui ressemble bien plus à la section en trio de la *Künstlerfestzug*, d'où dérive le thème en question (cf. supra).

Les quinze pistes suivantes ne rendent pas compte de toutes les dernières esquisses pianistiques de Liszt. Elles sont des centaines à se rattacher à des œuvres achevées plus tard, et les enregistrer toutes serait oiseux à l'extrême. Aussi avons-nous retenu des fragments connus d'après des catalogues publiés, ou des pièces demeurées incomplètes ailleurs.

L'oratorio inachevé **St Stanislaus** est essentiellement constitué de numéros plus ou moins complets (cf. volume 14, par exemple), mais la Library of Congress abrite un fragment séduisant, qui vaut d'être préservé au disque [13]. Peut-être y-a-t-il eu, jadis, plus d'éléments de l'exaltant **Winzerchor** (le Chœur des vaneurs, extrait des *Chœurs de Prométhée*) [14], car le manuscrit s'arrête à la fin d'une pleine page, qui reprend à partir de la transcription du *Schnitterchor*.

Il est, en vérité, fort dommage que **La Mandragore** (tirée de *Jean de Nivelle* de Delibes) [15] demeure incomplète. Tout ce qui existe est une libre fantaisie, dans le style ultime (le plus clairsemé) de Liszt, sur l'introduction orchestrale de l'opéra, puis sur l'introduction à la ballade même, puis ... silence.

L'infatigable lisztien William Wright eut la gentillesse de nous fournir un fragment (d'une fantaisie opératique?) contenu dans **Glasgow** [16]. Jusqu'à présent, il s'est révélé impossible de trouver le reste de la pièce, ou d'identifier l'œuvre sur laquelle elle repose. L'**Aria d'opéra – et variation esquissée** [17] consiste en une mélodie transcrite, toute en complexes enjolivures musicales, et en morceaux disloqués d'une variation incomplète. Elle semble dater de la jeunesse de Liszt. Le même manuscrit comporte uniquement le thème de la **Valse infernale** de Meyerbeer (extraite de *Robert le Diable*) [18], sous une forme assez différente de celle figurant dans les fameuses *Réminiscences* (volume 30).

Il revient également à William Wright d'avoir mis à jour l'**Allegro maestoso** [19], qui pourrait fort bien être une esquisse de l'ouverture d'une *Étude enfa dièse majeur*. Pareille étude aurait pu entrer dans le cadre du projet de continuation de l'*Étude en douze exercices* (originellement annoncée en quarante-huit exercices, mais seul le premier corpus parut.) Une fois encore, il nous faut remercier Mária Eckhardt pour la publication de la **Rákóczi-Marsch** [20], dans le texte incomplet simplifié, qui suit, dans le même manuscrit, le texte de la soi-disant première version (cf. volume 27).

L'**Harmonie nach Rossinis Carità** [21] est marquée pour faire suite à «Palestrina» et appartient donc au premier cycle d'*Harmonies poétiques et religieuses* (cf. volume 7, 47) – elle aurait succédé au *Miserere d'après Palestrina*. Il est intéressant que *La Charité* ait été prise en compte pour ce volume, tout comme le *Stabat Mater*, S172b (volume 7) – un original de Liszt, mais doté d'une introduction empruntée au *Cujus animam (Stabat mater)* de Rossini. Bien sûr, Liszt transcrivit par la suite cette dernière pièce et la publia avec la version finale de *La Charité* (volume 24); tels furent les seuls liens entre Rossini et les *Harmonies*.

L'unique page de **Marie-Poème** [22] est tout ce qui survit d'un projet de corpus: *Marie-poème en six chants*, inspiré par la poésie d'Auguste Brizeux et conçu en 1835. Nous ignorons les origines de l'**Andante sensibilissimo** [23], qui a dû être une sorte de blague musicale privée, comme le suggère la mention «avec miaulement»; le manuscrit est à la Library of Congress (griffonné au bas d'une page d'esquisses). La **Melodie in Dorische Tonart** [24], souvent citée, comprend simplement les deux thèmes de *Totentanz* (volume 9, 53a, 53b), issus d'une version du service funèbre; les psalmodies apparaissent également, dans une partition aux parties séparées, sur une feuille conservée aux Goethe-Schiller Archive et marquée «Prose des morts» (sans rapport musical avec la pièce à laquelle nous avons donné ce titre dans le premier cycle des *Harmonies poétiques*).

Le **Fragment du Dante** [25] semble être la toute première esquisse des *Paralipomènes* à la *Divina Commedia*, futurs *Après une lecture du Dante* (cf. respectivement les volumes 51 et 43). Il se peut fort bien que **Polnisch** [26] soit une esquisse d'un projet de pièce antérieur, remplacé par l'œuvre du même titre dans la suite *Weihnachtsbaum* (volume 8, 51); quant au **Korrekturbblatt** [27] découvert attaché à une lettre de Liszt et désormais conservé à l'Istituto Liszt de Bologne, il s'applique certainement au tout premier manuscrit de *La lugubre gondola* (qui a fait surface récemment et n'est pas encore disponible pour un enregistrement), qui remonte à décembre 1882 et est conçu comme un passage alternatif concernant neuf mesures vers la fin de l'œuvre.

DISQUE COMPACT 4

Liszt s'arrangea pour que ses douze poèmes symphoniques de la période weimarienne fussent publiés dans des versions pour piano solo, chacun sous le nom de l'un de ses jeunes protégés, en qualité d'arrangeur putatif. Comme nous l'avons déjà constaté, de tels arrangements bénéficièrent souvent de maintes contributions et améliorations de la part de Liszt. La présente série d'enregistrements a inclus tous ceux qui portaient indéniablement sa main de réarrangeur. Dans le cas de **Mazepa** [1], nous nous trouvons probablement face à un essai rejeté de Theodor

Forchhammer. Les versions que ce dernier fit de *Tasso*, *Héroïde funèbre* et *Hamlet* parurent toutes dans l'édition Breitkopf des douze pièces, mais la version publiée de *Mazepa* est celle de Ludwig Stark, qui arrangea également *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Prométhée*, *Festklänge* (cf. infra) et *Hunnenschlacht*. [Les autres pièces furent arrangées par Karl Klausner – *Les Préludes* (volume 38) –, Arthur Hahn – *Die Idéale* – et Friedrich Spiro – *Orpheus* (cf. infra) et *Hungaria* (cf. volume 55).] Naturellement, Liszt fut l'unique arrangeur de son poème symphonique plus tardif *Von der Wiege bis zum Grabe* (volume 25). Le manuscrit de la version non publiée de Forchhammer se trouve au Liszt Research Centre de Budapest – de nouveau, merci à Mária Eckhardt d'avoir permis au présent auteur d'étudier ce manuscrit in situ et d'en rapporter une copie. Le manuscrit regorge de corrections de Liszt, parfois sténographiées – dans les passages parallèles, par exemple –; à un endroit, à la toute fin, le compositeur a biffé le texte de Forchhammer sur quatre mesures sans le remplacer (ce que nous pûmes aisément accomplir en nous référant à la partition orchestrale).

Le manuscrit de la **Valse** [2] fit surface lors d'une vente d'autographes, à Paris, au début de l'année 1995 – où le présent auteur en eut connaissance. Elle a, depuis, été publiée en Amérique, dans une excellente édition de Rena Charnin Mueller. (Curieusement, l'écriture manuscrite du titre est «Walse», une orthographe que Liszt n'utilisa jamais ailleurs.)

Les pièces **Ländler** [3], **Dumka** [4] et **Air cosaque** [5] furent toutes publiées en fac-similé en 1960; leurs manuscrits proviennent, à l'origine, de la bibliothèque de la comtesse Lyudmila Zamoyska (connue des lisztiens pour avoir composé *Puszta-Wehmuth* – cf. volume 12). Nous ne savons pas exactement dans quelle mesure la comtesse contribua à ces petites pièces – ni même si elle y contribua –, mais leur charme est indéniable. (La Liszt Society les publia dans son *Journal* de 1997, collection informatique.)



LESLIE HOWARD

© Adam Scott

La **Marche funèbre** [6] fut la première réponse du jeune Liszt à la mort de son père. Composée à Boulogne le 30 août 1827 (soit deux jours après la mort d'Adam Liszt), elle fait montre d'une vertigineuse possession de l'âme héroïque (décrite avec tant de justesse par George Nugent dans l'article qu'il publia avec le fac-similé du manuscrit, dans le *Liszt-Saeculum* de 1993), fortement influencée par Beethoven.

Magyar tempo [7] apparaît dans différentes sources: les *Ungarischer Nationalmelodien* (n°1), les *Magyar Dalok* (n°5) et la *Rapsodie hongroise VI* (cf. volume 27, 29, 51, 57); le présent manuscrit, conservé à la Bodleian Library, diffère par de multiples petits points de détails, surtout rythmiques.

Pásztor Lakodalmus («Le mariage du pasteur») [8] est une œuvre du comte Leo Festetics, dans un style fort proche de celui des pièces de l'*Ungarischer Romanzero*, avec des élaborations de Liszt. Manifestement, le compositeur apporta d'autres modifications à la postpublication de cette pièce, mais nous ignorons lesquelles – tout comme nous ignorons le degré de son implication dans la présente version.

Le corpus suivant, constitué de quatre pièces, recèle une charmante idée lisztienne, consistant à fournir une introduction et une coda à une composition (achevée) de l'un de ses amis. (La forme qui en découle fait écho à des pièces comme l'*Invitation à la danse* de Weber.) Curieusement, pour minime qu'elle soit, la contribution de Liszt parvient à déterminer de manière décisive la réponse de l'auditeur à l'œuvre ainsi formulée. L'**Einleitung und Coda zu Raffs Walzer in D-dur** [9] a été publiée voilà longtemps dans le *Liszt-Pedagogium*. Malheureusement, cette édition identifie la valse de Raff comme étant en la bémol, et l'œuvre ne put être assemblée qu'à la découverte de la pièce correcte: *Tanz-Kaprixe*, op.54/1. À l'identique, l'**Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude in C-dur** [10] – un manuscrit non publié conservé à la Library of Congress – fut longtemps répertoriée comme une introduction à la *Staccato-Étude*, op.23/1 de Rubinstein. Elle a également été identifiée, correctement cette fois, comme appartenant à l'*Étude sur les fausses notes* (une blague aux douces dissonances, assurément) naguère fameuse; puis l'on postula qu'il s'agissait de l'introduction d'un arrangement inachevé. Comme pour les autres pièces de ce genre, le papier nous en dit long: les mesures introductives sont sur un feuillet, les mesures conclusives (ou, en l'occurrence, juste une mesure de fioritures) sur un autre.

L'**Einleitung und Coda zu Smetanas Polka** [11] parut également dans le *Liszt-Pedagogium*, mais eut la bonne fortune d'être republiée avec la pièce de Smetana dans un album de bis édité par le fort regretté virtuose Raymond Lewenthal. L'**Einleitung und Schlußtake zu Tausigs 3. Valse-Caprice** [12] subit un sort plus étrange encore, avant d'être finalement publiée, dans le contexte ad

hoc, par la Liszt Society dans son *Journal* de 1989; d'abord parue dans une publication américaine sous forme d'une seule pièce pour piano, sans la Valse de Strauss/Tausig séparant ses deux feuilles, elle fut mal cataloguée (in *Grove VI*), sous un titre dérivé de son indication de tempo («Ruhig»), avec un numéro de catalogue fallacieux. Les pages de Liszt contiennent clairement le matériau thématique des *Wahlstimmen* («Bulletin de vote»), op.250 de Johann Strauss. Le grand spécialiste et éditeur Robert Threlfall fut le premier à identifier correctement ce manuscrit conservé à la Library of Congress.

La conception originale de la **Troisième Mephisto-Waltz** [3] n'a jamais été publiée, mais la comparaison entre cette version et la forme finale de l'œuvre (cf. volume 1) est une étude absorbante: la première version est presque trop concise, cependant que la seconde frôle la prolixité. Toutes deux comportent un passage réfléchi, songeur – risquant de perdre le caractère de valse dans une excursion à $\frac{4}{4}$ – et exploitent délibérément une fluctuation malaisée entre ré dièse mineur (la tonalité insolite de cette pièce) et fa dièse majeur (sa parente, plus aisée).

Il semblerait que l'inédite **Petite Valse** [4] ait été écrite entre la composition des troisième et quatrième *Valses oubliées*, car elle est dépeinte comme un pendant des *trois* valses. Le manuscrit (aux Goethe-Schiller Archive) est dans un état effroyable: à un endroit, il a été déchiré, de bas en haut et de gauche à droite – un crime, s'il n'avait été perpétré par Liszt lui-même, dans un moment de doute; dommage, en tout cas, car le fragment a cette beauté nostalgique, éthérée, propre aux œuvres plus douces du Liszt âgé. La pièce compte cent une mesures de musique, et un changement final de signe de la mesure indiquant un retour au matériau antérieur. Le présent auteur a achevé la pièce en ajoutant vingt-cinq mesures – vingt sont entièrement de Liszt, les cinq dernières ne recelant que le spectre évanescant de la phrase précédente, en imitation d'un passage de la *Troisième Valse oubliée*. Cette œuvre est tout simplement trop hypnotique pour ne pas être entendue.

Pour terminer sur une revivification des esprits et revenir, dans le même temps, au tout premier disque de la présente série, nous proposons le texte original de la flamboyante et spirituelle **Grande Valse di bravura** [5] (sous-titrée *Le bal de Berne* dans une édition ancienne). Elle est de la trempe musicale et pianistique qui éveilla l'intérêt des gens pour Liszt; comme si souvent, elle comporte les humeurs privé et public de l'expression musicale lisztienne, où une originalité immanente et osée est revêtue d'une étincelante carapace.

LESLIE HOWARD ©1999
Traduction HYPERION

Raritäten, Kuriositäten, Albumblätter und Fragmente

DER SIEBENUNDFÜNFZIGSTE und letzte Teil dieser Reihe wird die vollständigen Ungarischen Rhapsodien in ihrer letzten Fassung vorstellen; dieser vorletzte Teil enthält etliche der früheren Versionen und Alternativkompositionen für einige der Rhapsodien, und wie der Titel schon andeutet, verknüpft er einige andere Stränge aus Liszts Schaffen.

CD 1

Als eine Art Ouvertüre zu diesem vierteiligen Recital setzen wir die Reihe der Solofassungen sinfonischer Dichtungen mit **Orpheus** fort [1]. Wie bei der vorangegangenen Veröffentlichung von *Les Préludes* war ein Schüler Liszts, der zuerst die Transkription erarbeitete, die treibende Kraft: Friedrich Spiro. Liszt sah die Transkription vor ihrer Veröffentlichung gründlich durch, und wie so oft nahm er einige Änderungen vor, die in keiner anderen veröffentlichten Fassung des Werkes (für Orchester, zwei Klaviere, Klavier vierhändig und Klavier/Geige/Cello) vorkommen.

Die nächste Werkgruppe besteht aus fünf Transkriptionen in weniger üblicher Gestalt. Die **Orgel-Fantasie und Fuge in g-Moll**, von Bachs machtvoller Original für Orgel (BWV 542) transkribiert, wird auf der vorliegenden CD in ihrer Urfassung dargeboten, ohne die Verzierungen, die sie später schmücken sollten (die andere Fassung liegt im 13. Teil der Reihe vor). Die Abweichungen betreffen nur die Fantasie [2], aber das Werk wäre ohne seine herrliche Fuge [3] undenkbar.

Liszts eindrucksvolle Bearbeitungen von sechs der *Polnischen Lieder* Chopins erscheinen im fünften Teil dieser Reihe; die spätere französische Fassung des fünften Liedes **Mes joies** (*Meine Freuden - Moja pieśńczotka*, op. 74/12) enthält mehrere abgewandelte Passagen und eine sehr schöne zusätzliche Koda [4]. Die darauf folgende schlichte Fassung von Schumanns **Widmung** (Liebeslied op. 25/1) [5] hat einen völlig anderen Charakter als die sehr populäre veröffentlichte Version (siehe Teil 15). Das Manuskript der schlichteren Version, das sich enger an Schumanns Komposition hält, befindet sich in der Library of Congress in Washington D.C. und wurde jüngst in den USA veröffentlicht.

Die Konzertfassung des **Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan** (von Gaetano Donizettis Bruder Guisepppe) ist im Teil 40 zu finden. Die sogenannte vereinfachte Fassung [6] bietet eine ganz andere Perspektive desselben Stoffes, zarter und weniger bedrohlich grollend, aber trotzdem zu einem mitreißenden Höhepunkt gesteigert. Die erste (vollendete) Fassung der Transkription von Rossinis **La charité** (der dritte seiner *Trois Choeurs religieux*) war zur Veröffentlichung

vorgesehen, wurde dann jedoch vor ihrem Erscheinen vielen Überarbeitungen unterworfen (siehe Teil 24). Im Goethe-Schiller-Archiv (dem wir für die große Freundlichkeit, die man uns entgegenbrachte, und die Erlaubnis, so viel unveröffentlichtes Material aus seinem Besitz einzuspielen, unendlich dankbar sind) befindet sich Liszts Originalmanuskript mit Anweisungen an Conradi, eine Reinschrift zu fertigen und einige Passagen für Liszts Änderungen leer zu lassen. Das Archiv besitzt auch Conradis Manuskript mit den eingesetzten Passagen, so daß diese Fassung aufführungsreif ist [7]. Das Conradi-Manuskript enthält zudem spätere Umarbeitungen, die nur für die gedruckte Fassung von Bedeutung und somit für diese ursprüngliche Version irrelevant sind.

Die erste Version von **Il penseroso** – später für das zweite Heft der *Années de pèlerinage* überarbeitet – ist nie veröffentlicht worden, das Manuskript ist auch nicht mit einem Titel versehen, aber es enthält dasselbe Motto – einen Vierzeiler von Michelangelo, der auch in der publizierten Zusammenstellung erscheint (siehe Teil 43). Es gibt viele geringfügige Unterschiede zwischen den beiden Fassungen, aber der lebhafteste Ausdruck dieses schlicht angelegten Werks ist geblieben [8]. Der Titel der frühen Fassung der **Canzonetta del Salvator Rosa** ist erweitert worden: 'per il clavicembalo da F. Liszt', aber eine Aufführung des Stückes auf dem Cembalo wäre eine Lächerlichkeit, so klavieristisch ist seine Konzeption, unabhängig von der barocken Herkunft seines Vorbildes. Die vorliegende Fassung [9] ist sehr unkompliziert; die Eröffnung wird nach dem Zwischenspiel notengetreu wiederholt (die spätere Fassung ist im zweiten Heft der *Années* in Teil 43 enthalten).

En mémoire de Maximilian I [10] ist die erste Fassung des *Marche funèbre* aus dem dritten Heft der *Années* (siehe Teil 12). Alle Kataloge datieren dieses Werk und seine Überarbeitung auf das Jahr 1867, vermutlich weil das Manuskript das Datum '19 juin 1867' trägt, aber das ist lediglich das Hinrichtungsdatum des Kaisers von Mexiko. Das Datum der Komposition kann nicht genau bestimmt werden und die Überarbeitung mag durchaus erst stattgefunden haben, als die publizierte Sammlung zusammengestellt wurde. Der offensichtlichste Unterschied zur Version letzter Hand ist, neben zahlreichen anderen, der viel kürzere und weniger triumphale Schluß.

Unter Liszts vielen Albumblättern und musikalischen Visitenkarten findet sich eine Gruppe von Stücken, die auf einem Thema aufbauen, das uns als Hauptthema der *Première Ballade* geläufig ist. Das **Albumblatt in As-Dur (Portugal)** [11] enthält einige harmonische Feinheiten, die in anderen Versionen nicht vorkommen. Das **Albumblatt (Première Consolation)**. [12] beginnt genauso wie die Eröffnung der ersten *Consolation*, endet aber mit neuem Material.

Der erste Entwurf einer Klavierfassung des **Schnitterchors** [13] aus den *Chören zu Herders Entfesseltem Prometheus* ist Bestandteil eines sehr unordentlichen Manuskripts, das mit der Eröffnung einer Klaviertranskription des folgenden *Winzerchors* (siehe unten) fortfährt. Die Fassung letzter Hand fußt übrigens auf einer späteren Version der Chöre selbst (siehe Teil 18) und vermeidet einige unnötige Schwierigkeiten des vorliegenden ersten Entwurfs. Die Erstfassung des **Künstlerfestzugs** [14] folgt demselben Aufbau wie die gedruckte Version (Teil 28) mit der üblichen faszinierenden Auswahl unterschiedlicher Sichtweisen des gleichen musikalischen Grundmaterials.

CD 2

Die zweite CD dieser Zusammenstellung beginnt ebenfalls mit der Klaviertranskription einer sinfonischen Dichtung. **Festklänge** [1] wurde als Transkription von Liszts Schüler Ludwig Stark veröffentlicht; sie wurde zweifellos unter Liszts Aufsicht erstellt, was insbesondere daraus hervorgeht, daß sie insofern von der bekannten Orchesterpartitur abweicht, daß alle Varianten mit polnischem Charakter, die Liszt komponierte (vermutlich um die polnische Prinzessin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein zu erfreuen) zum Einsatz kommen, obwohl sie in der Orchesterfassung nur als Ergänzung zur Partitur erscheinen. (Liszts eigene Versionen für zwei Klaviere und Klavier zu vier Händen verwenden diese Varianten nicht). Die vorliegende Einspielung wurde auf der Grundlage von Liszts korrigierter Fassung der Starkschen Transkription vorbereitet, sowie mit Hilfe eines weiteren Manuskripts, das Liszts eigene umgearbeitete Transkription des größten Teils des Schlußabschnitts beinhaltet.

Es folgen drei Stücke mit Verbindungen zu Rossini: **La Carità** [2] ist eine weitere vereinfachte Fassung von *La charité*, deren unveröffentlichtes Manuskript (wenn auch nicht in Liszts Handschrift) die Angabe 'Harmonium' trägt – ein absurder Vorschlag für ein Stück, das so vollkommen zum Klavier paßt und auf dem Harmonium ohne großen Bearbeitungsaufwand kaum spielbar ist. Das Manuskript enthält ein Zitat aus dem ersten Brief des Apostels Johannes (1. Johannes 4, 16): 'Deus charitas est, et qui manet in charitas in Deo manet, et Deus in es' ('Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm'). **La serenate e l'orgia – Grande Fantaisie sur des motifs des Soirées musicales de Rossini** [3] ist die erste Version der späteren *Première Grande Fantaisie* (s. Teil 21), und obwohl der Aufbau des Werkes nicht grundlegend anders ist, wurden doch verschiedene Passagen für die zweite Auflage noch einmal überdacht; die Koda ist beispielsweise ein viel kürzerer ungestümer Ansturm auf den Schlußtakt. Die **Introduction des Variations sur une marche du Siège de Corinthe** [4] ist problematisch: Das Manuskript ist signiert und mit einer Widmung versehen, aber es gibt keine Spur des

eigentlichen Marsches oder der Variationen; wir wissen nicht, ob sie nur improvisiert oder überhaupt jemals komponiert wurden, oder ob die Einleitung des jungen Liszt nicht vielleicht dazu bestimmt war, den Variationen eines anderen Komponisten vorangestellt zu werden. (Es gibt überdies eine verschwundene Fantasie über Rossinis *Maometto*, eine frühere Version derselben Oper, aber das muß nichts mit dem vorliegenden Werk zu tun haben. Unser Wissen um dieses Werk verdanken wir den gewissenhaften Arbeiten von Nancy Reich). Da die Einleitung auf dem Dominantseptakkord von F-Dur endet, hielten wir es für angebracht, als nächstes Stück unseres Recitals eines in der gleichen Tonart auszuwählen, selbst wenn es keinen anderen Grund gäbe, die beiden Werke miteinander zu verbinden. **Das Morceau en fa majeur** [5] wird immer als unvollendet bezeichnet, und das trifft auch insofern zu, daß noch eine Menge nicht zu Ende geführter Revisionen in dem (nicht betitelten) Manuskript enthalten sind. Aber wer all diese Ergänzungen ignoriert, kann die zugrundeliegende Originalversion dieses ausgesprochen schönen Werkes, das im Sommer 1843 in Nonnenwerth komponiert wurde, für sich wiedergewinnen. Die Melodie wirkt ein wenig opernhaf, aber solange niemand eine andere Quelle für diese Melodie ermitteln kann, müssen wir davon ausgehen, daß das Thema von Liszt ist. Ein weiteres verwirrendes Manuskript ist das der **Fantasie über englische Themen** [6]. Der Autor des vorliegenden Textes hat die vier großen erhaltenen Fragmente dieses Werks mit einem Minimum an Hinzufügungen zusammengestellt, aus keinem anderen Grund als dem, das Material darbieten zu können. Was uns also als erstes vorliegt, ist das Allegro aus der Ouvertüre zu Händels *Messias*. Die Eröffnungstakte dieses Abschnitts fehlen im Manuskript, waren aber leicht wiederherzustellen. Wir wissen nicht, ob Liszt den ersten langsamen Abschnitt der Ouvertüre transkribiert hat, aber da er dessen Reprise am Ende des Allegros nicht einbezieht, hielten wir es für angebracht, ihn wegzulassen. Das Allegro wird dann erweitert und leitet zu Variationen über *See, the conquering hero comes* aus Händels *Judas Maccabaeus* über. Die letzten Takte dieses Abschnitts sind ebenfalls verschollen. Der Rest des Manuskriptes ist fragmentarisch und basiert auf *Rule, Britannia* (aus Arnes *Alfred*) und *God Save the Queen*. Liszt mag das Manuskript zur Erstellung seiner jeweiligen Fantasien über diese beiden Melodien ausgeschlachtet haben. Das Stück über *Rule, Britannia* wurde nie aufgefunden, aber die Fantasie über *God Save the Queen* – die gegen Ende kurz auf Arnes Melodie Bezug nimmt (s. Teil 27) – lieferte manch ansonsten fehlendes Material sowie eine angemessene Koda.

Der **Anfang einer Jugendsonate** [7] war die Erinnerung des alten Liszt an ein Jugendwerk, das er für seine Biographein Lina Ramann aus dem Gedächtnis niederschrieb.

Das Programm wird mit achtzehn **Albumblättern** (Nr. 8 bis 26) fortgesetzt. Wir hoffen, im Verlauf dieser Reihe die meisten erhaltenen Albumblätter entdeckt und eingespielt zu haben, und es gilt anzumerken, daß einige hier nicht aufgenommene mit bereits eingespielten Blättern identisch sind – Liszt mochte ein oder zwei dieser Fragmente ganz besonders und schrieb sie im Laufe seiner langen Karriere immer wieder als kleine Widmung für seine vielen Freunde und Bewunderer nieder. Die Begleitumstände ihrer Komposition sind überwiegend unbekannt; viele befinden sich in anonymer, privater Hand und können nicht eingesehen werden, sind jedoch durch ihre Veröffentlichung als Faksimile in verschiedenen Auktionskatalogen bekannt. Aus diesem Grund fehlen uns die letzten fünfzehn Takte auf der Manuskriptrückseite des frühen **Andantino in Es-Dur** 8, da nur die Vorderseite veröffentlicht wurde. Der Verbleib des Manuskripts ist unbekannt und das musikalische Material ist nur auf dieser einen Seite erhalten.

Ah, vous dirai-je, maman 9 stellt anscheinend Liszts einzige Verwendung dieser populären Melodie dar. Das **Preßburg-Blatt** 10 ist eine Melodie aus dem *Grande Valse de bravoure* (siehe unten und Teile 1, 26), während das **Wien-Blatt** 11 eine Melodie aus dem *Valse mélancolique* ist (siehe Teile 1, 55) – unser Dank gilt Dr. Mária Eckhardt, die es uns zur Verfügung stellte. Für das **Leipzig-Blatt** 12 sind andere Quellen unbekannt, aber der Anfang des **Exeter Preludio** 13 ist unmittelbar als Einleitung zum *Petite valse favorite* (Teile 28, 55) erkennbar. Das **Detmold-Stück** 14 ist ebenfalls ein unbekanntes Thema; das **Magyar**-Thema 15 kennen wir als Zehnte der *Magyar Dalok* (Teil 29), und das Blatt über den **Ráckóczi-Marsch** 16 ist nur ein weiteres Beispiel für wahre Besessenheit (siehe Teile 27, 28, 29, 35, 51, 55, 57 und weiter unten). Das **E-Dur**-Stück von 1843 17 ist von anderer Stelle unbekannt, aber das **As-Dur**-Stück 18 ist wieder das Hauptthema der ersten *Ballade* (Teil 2). Das **Lyon Prélude** 19 war ein Lieblingsstück von Liszt, enthält es doch einen kleinen Tusch, der alle zwölf Noten der chromatischen Tonleiter in tonaler Mehrdeutigkeit umfaßt – er verwendete dieses Fragment bei vielen anderen Gelegenheiten; das lang gesuchte **Prélude omnitonique**, das nun folgt 20, stellte sich nicht eigentlich als verlorenes Werk heraus, sondern als ein weiterer Tusch, der alle Noten der chromatischen Tonleiter in einer Akkordfolge durchläuft, die es dem Baß erlaubt, eine Ganztonleiter auszuführen; dieser Abschnitt ist aus zehnten Etüde der *Études d'exécution transcendante* (Teil 4) bekannt – nur daß es im vorliegenden Fall keine Auflösung gibt. Das **Leipzig-Blatt** von 1840 21 ist ein weiteres Thema aus dem *Valse mélancolique*; das **Berlin Preludio** 22 fügt dem *Prélude omnitonique* eine imposante Kadenz in C-Dur hinzu, während das **Braunschweig Preludio** 23 dasselbe Material nach Fis-Dur überträgt. Die kleine **Serenade** 24 ist

der *Zelle in Nonnenwerth* (siehe Teile 25, 26, 36, 51) verwandt und das **Andante religioso** [25], von dem mindestens zwei Ausführungen existieren, ist ein ausgedehntes Zitat aus den frühen *Harmonies poétiques et religieuses* (Teil 7).

Gewissermaßen als Koda beziehen wir die zweifelhafte **Mazurka in f-Moll** [26] mit ein. Das Manuskript des Kopisten benennt Liszt weder als Komponisten noch (was plausibler wäre) als Bearbeiter, aber das Manuskript gehört zu einer ansonsten durchweg verifizierbaren Liszt-Sammlung der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.

CD 3

Die zweite Version der **Gaudeamus igitur – Paraphrase** [1] wurde von Liszt zur Veröffentlichung vorbereitet und ist als Reinschrift von der Hand eines Kopisten erhalten, während die Korrekturen und der Titel in Liszts Handschrift verblieben. Anders als bei der ersten Fassung (Teil 40) wurde die Überarbeitung nie veröffentlicht (und sollte nicht mit der späteren, ebenfalls in Teil 40 enthaltenen *Gaudeamus igitur – Humoreske* verwechselt werden). Es bleibt ein amüsantes, wenngleich völlig unbedeutendes Gelegenheitswerk.

Die folgende Gruppe der ‘Rapsodien hongroises’ weist einige bemerkenswerte Alternativen gegenüber den Standardversionen auf: Die Fassung der **Rapsodie hongroise II** [2] enthält alle späteren (bei drei verschiedenen Gelegenheiten verfaßten) Hinzufügungen außer der umfangreicheren der zwei Kadenzen, die in der Fassung in Teil 57 zu finden sein wird. Diese Ergänzungen verleihen dem Werk eine völlig andere Atmosphäre; die hinzugefügten zigeunermusikalischen Ausschmückungen reichen von der gewichtigen Erweiterung des Eröffnungsmotivs bis zur Imitation eines Cimbalom am Ende des ersten Abschnitts, und die letzten drei Akkorde werden durch eine Koda ersetzt, die mehr an den Stil des alten Liszt erinnert. Die Alternativpassagen in den Fassungen der **Rapsodie hongroise X** [3] und **Rapsodie hongroise XV** [4], die auf dieser CD eingespielt wurden, haben mit dem Austausch schwieriger Glissandi durch anderes Material zu tun. Aber der Effekt ist nicht nur der schlichter Vereinfachung, die als *ossia* hinzugefügten Passagen bieten zusätzlich echte musikalische Veränderungen. Die **Rapsodie hongroise XVI** [5] wird in der Originalfassung dargeboten: Liszt veröffentlichte sie mit dem Titel und seinem Namen auf Ungarisch (so wie er es in seinen letzten Jahren bevorzugte); sehr bald gab er sie mit vielerlei Hinzufügungen und Veränderungen neu heraus (siehe Teil 57). Liszt unternahm zwei Versuche, die wunderbare und viel zu kurze **Rapsodie hongroise XVIII** zum Abschluß zu bringen, die als Manuskript erhalten blieben. Beide sind auf dieser CD enthalten (Nr. [6] und [8]), getrennt durch die **Mephisto-Polka** [7]. Die Polka existiert in zwei Fassungen: Die

eine, auf der vorliegenden CD eingespielt, ist vom Ausdruck her schlicht und geradlinig; die Alternative (Teil 28) ist so reich an dekorativen Ossiapassagen, daß sie fast wie ein völlig anderes Werk klingt.

Der Rest dieser CD ist Fragmenten unterschiedlicher Art gewidmet: Als Recital werden sie zweifellos befremdlich wirken, aber die Musik hat ihre eigene Überzeugungskraft, auch wenn sie nur teilweise ausgearbeitet ist. Die **Kadenzen zu *Un sospiro*** [9] wurden um die Mitte der 1880er Jahre für Luisa Cognetti und Eduard Dannreuther verfaßt und können mit drei anderen verglichen werden (Teil 38), die alle dafür vorgesehen waren, an derselben Stelle der Etüde eingefügt zu werden: vor der Reprise. Es folgen drei **Albumblätter**: Das Blatt, das die Kataloge als *Poco adagio aus der Graner Messe* führen, ist ein Exzerpt des *Agnus Dei* aus der *Missa Solemnis* des Komponisten, S 9 [10]; das nächste Blatt stellt eine merkwürdig falsch zitierte Version des Hauptthemas der sinfonischen Dichtung *Orpheus* dar [11]; das dritte, obwohl im Manuskript als Exzerpt der sinfonischen Dichtung *Die Ideale* [12] bezeichnet, ist in Wahrheit auf eine Art angelegt, die sehr dem Trioabschnitt aus dem *Künstlerfeldzug* ähnelt, aus dem das fragliche Thema stammt (s.o.).

Die folgenden fünfzehn Stücke umfassen keineswegs alle uns bekannten Skizzen für Klavier von Liszt. Es gibt davon Hunderte, die im Bezug zu Werken stehen, die er erst später abschloß, und all diese einzuspielen wäre ganz und gar überflüssig. Statt dessen präsentieren wir Fragmente, die aus veröffentlichten Katalogen bekannt sind, oder Stücke, die anderswo unvollständig blieben.

Das unvollendete Oratorium **St. Stanislaus** besteht überwiegend aus mehr oder weniger vollständigen Nummern (siehe z.B. Teil 14), aber es gibt ein verlockendes Fragment in Library of Congress, das es verdient, auf Tonträger bewahrt zu werden [13]. Früher mag mehr vom bewegenden **Winzerchor** (aus den *Prometheus*-Chören) [14] erhalten gewesen sein, da das Manuskript am Ende eines sehr vollen Blattes abbricht, das an die Transkription des *Schnitterchors* anschließt.

Es ist wirklich sehr traurig, daß **La Mandragore** (aus Delibes' *Jean de Nivelle*) [15] unvollendet geblieben ist. Es existiert lediglich eine freie Fantasie in Liszts letztem, kargstem Stil über die Orchestereinleitung zur Oper, danach über die Introduction zur Ballade selbst, und dann – Stille.

Der unermüdete Lisztianer William Wright war so freundlich, ein Fragment (einer Opern-Fantasie?) zur Verfügung zu stellen, das in **Glasgow** verwahrt wird [16]. Bislang hat es sich als unmöglich erwiesen, den Rest des Stücks zu finden oder das Werk zu identifizieren, auf dem es basierte. Die nachfolgende **Opernarie und skizzierte variation** [17] besteht aus einer

transkribierten Melodie voll ausgefeilter musikalischer Schnörkel und aus dem Zusammenhang gerissener Teilchen einer unvollendeten Variation. Sie scheint aus Liszts Jugendzeit zu stammen. Dasselbe Manuskript enthält von Meyerbeers **Walse infernale** (aus *Robert le diable*) [18] lediglich das Thema in einer ziemlich anderen Form als in den berühmten *Réminiscences* (Teil 30).

William Wright gebührt auch das Verdienst, das **Allegro maestoso** [19] zu Tage gefördert zu haben, bei dem es sich um eine Skizze für die Eröffnung einer *Étude in Fis-Dur* handeln könnte. So eine Étude wäre das nächste Stück in der geplanten Fortsetzung der *Étude en douze exercices* gewesen (ursprünglich als Folge von 48 statt nur 12 Stücken angekündigt, aber lediglich die erste Sammlung ist jemals erschienen). Wiederum haben wir Mária Eckhardt zu danken, diesmal für die Veröffentlichung des **Rákóczi-Marschs** [20] in der unvollständigen, vereinfachten Fassung, die im gleichen Manuskript auf die sogenannte erste Version folgt (siehe Teil 27).

Die **Harmonie nach Rossinis Carità** [21] war dazu vorgesehen, auf 'Palestrina' zu folgen, gehört daher zum ersten geplanten Zyklus von *Harmonies poétiques et religieuses* (s. Teile 7, 47) und hätte im Anschluß an das *Miserere d'après Palestrina* gestanden. Es ist interessant, daß *La charité* für diesen Band vorgesehen war, ebenso wie das *Stabat Mater*, S 172b (Teil 7) – eine Lisztsche Originalkomposition, aber mit einer aus Rossinis *Cujus animam (Stabat Mater)* entnommenen Einleitung. Selbstverständlich transkribierte Liszt später dieses Stück und brachte es mit der letzten Fassung von *La charité* (Teil 24) heraus, und so gab es keine weitere Verbindung zwischen Rossini und den *Harmonien*.

Das Einzelblatt des **Marie-Poème** [22] ist das einzige, was von einer geplanten Reihe erhalten blieb: *Marie-Poème en 6 chants*, inspiriert von der Lyrik Auguste Brizeuxs, wurde 1835 entworfen. Von der Entstehung des **Andante sensibilissimo** [23] ist nichts bekannt – es muß eine Art privater musikalischer Scherz gewesen sein, denn es trägt die Bezeichnung 'avec miaulement' (mit Miauen); das Manuskript liegt in der Library of Congress vor (am Ende einer Skizzenseite hingekritzelt). Die oft zitierte **Melodie in Dorischer Tonart** [24] besteht einfach aus den beiden *Totentanz*-Themen (Teile 9, 53a, 53b), die aus einer Version der Trauerfeier stammen; die Gesänge erscheinen partiturmäßig notiert auf einem Blatt im Goethe-Schiller-Archiv, das die Aufschrift 'Prose des morts' trägt (es gibt keine musikalische Verbindung zu dem Stück im ersten Zyklus der *Harmonies poétiques*, dem wir diesen Titel gegeben haben).

Das **Dante fragment** [25] scheint die früheste Skizze zur Eröffnung von *Paralipomènes à la Divina Commedia* zu sein, aus denen später *Après une lecture du Dante* werden sollte (siehe Teil 51 bzw. 43). **Polnisch** [26] könnte eine Skizze für ein früher geplantes Werk sein, das durch das Stück

gleichen Namens in der Suite *Weihnachtsbaum* (Teil 8, 51) ersetzt wurde; das **Korrekturblatt** [2] fand sich an einen Brief Liszts angeheftet und wird heute im Instituto Liszt in Bologna aufbewahrt. Es bezieht sich mit Sicherheit auf das früheste Manuskript von *La lugubre gondola* (ein erst kürzlich aufgetauchtes Manuskript, das noch nicht zur Einspielung zur Verfügung steht); es stammt vom Dezember 1882 und ist als Alternativpassage für neun Takte gegen Ende des Werkes bestimmt.

CD 4

Liszt sorgte dafür, daß alle seine zwölf sinfonischen Dichtungen der Weimarer Periode in Fassungen für Soloklavier veröffentlicht wurden, jede unter dem Namen eines seiner jungen Schützlinge als vermeintlichem Arrangeur. Wie wir schon erfahren haben, steuerte Liszt zu solchen Bearbeitungen häufig anonyme Beiträge und Verbesserungen bei. Unsere Aufnahmereihe schließt alle Stücke ein, die unbestreitbar seine überarbeitende Handschrift aufweisen. Bei **Mazeppa** [1] haben wir es vermutlich mit einem verworfenen Versuch von Theodor Forchhammer zu tun. Forchhammers Fassungen von *Tasso*, *Heroïde funèbre* und *Hamlet* erschienen alle in der Breitkopf-Ausgabe der zwölf Stücke, aber die publizierte Fassung von *Mazeppa* ist die von Ludwig Stark, der ebenfalls *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Prometheus*, *Festklänge* (s.o.) und *Hunnenschlacht* eingerichtet hat. Die anderen Stücke wurden bearbeitet von Karl Klausner – *Les préludes* (Teil 38), Arthur Hahn – *Die Ideale* – und Friedrich Spiro – *Orpheus* (s.o.) und *Hungaria* (s. Teil 55). Selbstverständlich war Liszt selbst der alleinige Arrangeur seiner späteren sinfonischen Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe* (Teil 25). Das Manuskript der unveröffentlichten Version Forchhammers befindet sich im Liszt-Forschungszentrum in Budapest und hier danken wir wiederum Mária Eckhardt, die dafür sorgte, daß der Autor der vorliegenden Anmerkungen es vor Ort studieren konnte und eine Kopie mitnehmen durfte. Das Manuskript ist voller Korrekturen von Liszt, obwohl sie teils in Kurzschrift verfaßt sind – zum Beispiel bei parallelen Passagen –, und an einer Stelle kurz vor dem Ende strich er aus Forchhamers Vorlage vier Takte, ohne Ersatz für sie anzugeben, aber der könnte ohne weiteres durch Rückgriff auf die Orchesterpartitur geschaffen werden.

Das Manuskript des **Walse** [2] tauchte Anfang 1995 bei einer Versteigerung von Autographen in Paris auf, wo sie der Autor zu Gesicht bekam. Seitdem ist es in den USA in einer hervorragenden Ausgabe von Rena Charnin Mueller veröffentlicht worden. (Merkwürdigerweise erscheint im handschriftlichen Titel des Manuskriptes die Schreibweise 'Walse', die Liszt sonst nie verwendete).

Der **Ländler** [3], **Dumka** [4] und **Air cosaque** [5] sind alle 1960 als Faksimile veröffentlicht worden; ursprünglich entstammten die Manuskripte der Bibliothek der Gräfin Lyudmila Zamoyka (unter Lisztianern als ursprüngliche Komponistin von *Pusztá-Wehmuth* bekannt – s. Teil 12). Ob und wieviel die Gräfin zu diesen kleinen Stücken beitrug, ist nicht leicht auszumachen, aber ihr Charme ist unbestreitbar. (Die Liszt Society veröffentlichte diese Werke 1997 in ihrem *Journal* im Computersatz).

Der **Marche funèbre** [6] war die unmittelbare Reaktion des jungen Liszt auf den Tod seines Vaters. Komponiert wurde er am 30. August 1827 in Boulogne, zwei Tage nach dem Tod von Adam Liszt, und er weist eine enorm heroische Stimmung auf, die (wie George Nugent so richtig in seinem Artikel schrieb, den er mit dem Faksimile des Manuskriptes im Liszt-Saeculum 1993 veröffentlichte) stark von Beethoven beeinflusst war.

Magyar tempo [7] ist aus verschiedenen Quellen bekannt: aus den *Ungarischen Nationalmelodien* Nr. 1, dem *Magyar Dalok* Nr. 5 und der *Rapsodie hongroise VI* (s. Teile 27, 29, 51, 57), obwohl dieses Manuskript aus der Bodleian Library zu Oxford sich davon in vielen kleinen Einzelheiten unterscheidet, insbesondere in Bezug auf den Rhythmus.

Pásztor Lakodalmas (Die Hochzeit des Pastors) [8] ist ein Werk von Graf Leo Festetics, ganz im Stil der Stücke des *Ungarischen Romanzero*, mit Ausschmückungen von Liszt. Anscheinend fügte Liszt nach der Veröffentlichung weitere Änderungen hinzu, aber ihr Verbleib ist unbekannt, ebenso wie das Ausmaß von Liszts Beteiligung an der vorliegenden Version.


Die nächste Gruppe von vier Stücken zeugen von Liszts charmantem Einfall, der fertigen Komposition eines seiner Freunde eine Einleitung und eine Koda hinzuzufügen. (Die daraus resultierende Form gemahnt an Stücke wie Webers *Aufforderung zum Tanz*). Es ist merkwürdig, daß Liszts Beitrag, so gering er auch sein mag, dennoch entscheidenden Einfluß auf die Reaktion des Hörers auf das so umrahmte Werk zu nehmen vermag. **Einleitung und Coda zu Raffs Walzer in Des-Dur** [9] sind schon vor längerer Zeit im *Liszt-Pedagogium* veröffentlicht worden. Unglücklicherweise behauptet diese Veröffentlichung, der Raff-Walzer stehe in As-Dur, und so konnte das Werk nicht zusammengestellt werden, bis das korrekte Stück identifiziert war: *Tanz-Kaprice* Opus 54, 1. Ähnlich wie die **Einleitung und Coda zu Rubinsteins Étude in C-Dur** [10] – ein unveröffentlichtes Manuskript aus der Library of Congress – wurde es lange Zeit als Einleitung zu Rubinsteins *Staccato-Étude* Opus 23, 1 geführt. Es wurde auch korrekt als zur früher berühmten *Étude über falsche Noten* (in Wahrheit ein Kunststückchen mit sanften Dissonanzen) gehörig identifiziert, aber später meinte man, es stelle die Einleitung zu einem

unvollendeten Arrangement dar. Wie bei den anderen Stücken dieser Art erweist sich das Manuskript als aufschlußreich: Die Einführungstakte sind auf einem Blatt, die Schlußtakte (oder in diesem Fall ein eintaktiger Tusch) auf einem anderen notiert. Die **Einleitung und Coda zur Smetana Polka** [11] erschienen ebenfalls im *Liszt-Pedagogium*, hatten aber das große Glück, mit dem Smetana-Stück in einem Zugabenteil wieder veröffentlicht zu werden, herausgegeben von dem Virtuosen Raymond Lewenthal, der uns allen sehr fehlt. Die **Einleitung und Schlußtakte zu Tausigs 3. Valse-Caprice** [12] erlitten ein noch seltsameres Schicksal, ehe sie schließlich im richtigen Zusammenhang von der Liszt Society 1989 in ihrer *Journal* publiziert wurden: In einer amerikanischen Publikation erschienen sie als durchgehendes Stück für Soloklavier ohne den Strauß/Tausig-Walzer, der beide Blätter trennen sollte – und wurden daher in *Grove VI* falsch zugeordnet, und zwar mit irreführender Katalognummer unter einem Titel, der sich von seiner Tempoangabe ('Ruhig') herleitet. Liszts Blätter enthalten ganz eindeutig das thematische Material von Johann Strauß' *Wahlstimmen*, op. 250. Der große Gelehrte und Herausgeber Robert Threlfall war der erste, der dieses in der Library of Congress verwahrte Manuskript korrekt identifizierte.

Das ursprüngliche Konzept des **Dritten Mephisto-Walzers** [13] ist nie veröffentlicht worden, aber der Vergleich zwischen dieser Version und der Fassung letzter Hand (in Teil 1) ist eine fesselnde Untersuchung: Die erste Fassung ist fast zu knapp, während sich die spätere Version am Rande der Weitschweifigkeit bewegt. Beide enthalten einen nachdenklichen, grüblerischen Abschnitt – durch einen Exkurs in den $4/4$ -Takt wird der Verlust des Walzercharakters riskiert – und beide nutzen bewußt eine unruhige Schwankung zwischen dis-Moll (der ungewöhnlichen Tonart des Stückes) und Fis-Dur (seiner angenehmeren Paralleltontart).

Wie es scheint, wurde der unveröffentlichte **Petite Valse** [14] irgendwann zwischen der Komposition des dritten und vierten Stückes der *Valses oubliées* geschrieben, denn er wird als Gegenstück zu den *drei* Walzern bezeichnet. Das Manuskript (im Goethe-Schiller-Archiv) ist in einem fürchterlichen Zustand: An einigen Stellen ist es eingerissen, sowohl senkrecht als auch quer – ein Verbrechen, falls die Tat nicht von Liszt selbst in einem Moment des Selbstzweifels verübt wurde, ansonsten bloß ein Jammer, denn das Fragment ist von jener jenseitigen nostalgischen Schönheit, wie sie nur im milderen Alterswerk Liszts vorkommt. Das Werk besteht aus 101 Takten Musik, und eine letzte Änderung der Tonartvorzeichnung läßt den Rückgriff auf früheres Material erkennen. Der Verfasser des vorliegenden Textes hat dieses Stück vervollständigt, indem er 25 Takte hinzufügte, von denen 20 ganz und gar von Liszt stammen,

und die letzten fünf Takte enthalten lediglich eine flüchtige Erinnerung an die vorhergehende Phrase, in Imitation einer Passage aus dem *Troisième Valse oubliée*. Dies ist einfach ein zu betörendes Werk, um es ungehört beiseite zu legen.

Um zum Abschluß die Stimmung zu heben und zugleich auf die allererste CD dieser Reihe zurückzukommen, bieten wir die Erfassung des extravaganen und geistreichen **Grande Valse di bravura**  (in einer der früheren Ausgaben wurde er *Le bal de Berne* untitelt). Er ist von jener musikalischen und klavieristischen Prägung, die das Publikum zuerst auf Liszt aufmerksam werden ließ, und die wie so oft sowohl dem öffentlichen als auch dem privaten Temperament seines musikalischen Ausdrucks Rechnung trägt, dessen stets präzise und wagemutige Originalität in eine glitzernde Schale gekleidet ist.

LESLIE HOWARD ©1999

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

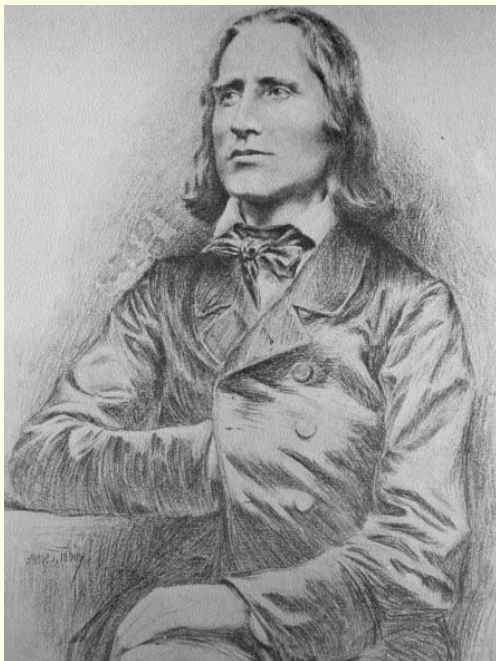
Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.



FRANZ LISZT
Drawing by George T Tobin (Mansell Collection)

New Liszt Discoveries

The Album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein
The Zigeuner-Epos, The original La lugubre gondola
and other rare pieces

LESLIE HOWARD



hyperion

Liszt: The Complete Works for Solo Piano – Supplementary Volume
New Liszt Discoveries

LESLIE HOWARD piano

From the Album of Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein (1847)

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Album-Leaf – Freudvoll und leidvoll, S166n | [0'51] |
| 2 | Lilie, S166m/1 | [0'38] |
| 3 | Hryć, S166m/2 | [1'02] |
| 4 | Mazurek, S166m/3 | [0'38] |
| 5 | Krakowiak, S166m/4 | [0'51] |

Zigeuner-Epos S695b (c1848)

- | | | |
|----|---|--------|
| 6 | No 1 in C minor [Lento] | [2'41] |
| 7 | No 2 in C major [Andantino] | [1'02] |
| 8 | No 3 in D flat major [Sehr langsam] | [2'44] |
| 9 | No 4 in C sharp major [Animato] | [0'24] |
| 10 | No 5 in D flat major [Tempo giusto] | [1'07] |
| 11 | No 6 in G minor [Lento] | [7'27] |
| 12 | No 7 in A minor - Rákóczi-Marsch [Tempo di marcia] | [5'33] |
| 13 | No 8 in D major [Adagio sostenuto a capriccio] | [4'13] |
| 14 | No 9 in E flat major [Andante cantabile quasi adagio] | [5'19] |
| 15 | No 10 in F major [Lento] | [3'56] |
| 16 | No 11 in A minor [Lento] | [9'44] |
| 17 | Célèbre mélodie hongroise S243a [after 1866] | [2'15] |

Three early drafts of pieces in the Troisième année de pèlerinage

- | | | |
|----|--|--------|
| 18 | Aux anges gardiens (Den Schütz-Engeln), S162a/1bis
[second draft of first version of Angelus!] (1877) | [3'18] |
| 19 | Sunt lacrymae rerum, S162d [intermediate version] (1877) | [7'51] |
| 20 | Postludium - Nachspiel - Sursum corda!, S162f
[first version of Sursum corda] (1877) | [2'57] |
| 21 | La lugubre gondola , S199a [the first Venice manuscript] (1882) | [6'14] |

Three Album Leaves

- | | | |
|----|--|--------|
| 22 | Album Leaf in F sharp minor, S163a/1 (1828) | [0'21] |
| 23 | Album Leaf in A major: Friska, S166k (late 1840s) | [0'14] |
| 24 | Album Leaf in G major [Dante-Symphony progression], S167f (c1860?) | [0'38] |

All tracks believed to be first recordings.

Recorded in Potton Hall, Suffolk, on 16 17 December 2001
Recording Engineer TRYGGVI TRYGGVASON
Recording Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY & SONS, prepared by NIGEL POLMEAR
Front Design TERRY SHANNON
Front Picture Research RICHARD HOWARD
Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMII

Front illustration: *Gondolier at Sea by Night* (1843)
by Ivan Konstantinovich Aivazovsky (1817-1900)
State Tartar Museum, Kazan, Russia / Bridgeman Art Library, London

JN 1999, when the Hyperion Liszt series was officially completed, there was an understood caveat that, if any more solo piano music came to light, it would be recorded to supplement the series. The search for the unknown Liszt goes on; there remain works which we know were performed by Liszt, or advertised as forthcoming by his publishers – pieces which either remain ‘lost’ or have been purchased anonymously at auction and are not available to view, let alone copy. All of the music on this record has a complicated history of rediscovery.

In 2000, Editio Musica Budapest published a small volume, splendidly edited by Dr Mária Eckhardt, of *Albumblätter*. The following note is gratefully derived from information in the excellent critical apparatus to that volume. It was probably Liszt himself who gave a bound music-manuscript album to the ten-year-old Princess Marie zu Sayn-Wittgenstein (1837-1920) at the end of August 1847, at the conclusion of his second visit to Woronince, whence he had been invited by the woman who was to dominate much of the rest of his life: Marie’s mother, the Princess Carolyne (1819-1887). This album contains musical autographs and original pieces by some 44 musicians, but the first four entries in the book are a set of pieces on Polish themes by Liszt, dating from some time after 30 August 1847. Another piece by Liszt, dating from March of the same year, and dedicated to Carolyne’s mother, Madame Iwanowska, is pasted into the album on the empty first page. The album was known about, but had passed into private hands and consequent obscurity until the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar managed to buy it when it finally reappeared at auction in 1999.

The pasted-in sheet contains the **Album Leaf – Freudvoll und leidvoll**. Untitled in the manuscript, the music is clearly based on the song from Goethe’s *Egmont* that Liszt had composed in 1844. The four pieces following – **Lilie**, **Hryć**, **Mazurek** and **Krakowiak** – are all based on Polish folk melodies – two songs and two dances. Liszt had notated quite a number of these tunes in his 1845-1847 sketchbook (N5 in the Weimar archive, and some detached sheets in Z18, copies of which are in the present writer’s collection) and used the *Hryć* song in the first piece of the *Glanes de Woronince* (recorded in volume 27 of the Hyperion Liszt series). All of these little pieces must have made excellent gifts for a gifted child.

In 1840, and again in 1846, Liszt travelled within Hungary, listening to the music of the gypsy bands and notating many of their themes. Some of these themes were compositions by minor composers of the day, who deliberately produced short pieces for the bands’ use; others were actually Hungarian folksongs. The distinction was as blurred for Liszt as it remains to present-

day players in Hungarian orchestras of traditional instruments. By 1848, Liszt had composed twenty-two piano pieces based on such themes, and eighteen of them were published in the 1840s under the title *Magyar Dalok – Ungarische National-Melodien und Ungarische Rhapsodien – Magyar Rapszódíák – Rapsodies hongroises* ('Hungarian Songs and Rhapsodies', usually referred to by their Hungarian title to avoid confusion). By 1851, Liszt had embarked upon a new series of fifteen works, to which four more were later added: the famous *Rapsodies hongroises* (Hungarian Rhapsodies). Numbers III-XV of the second set were entirely constructed from material from the first set. In between, Liszt embarked on a project that he left unfinished: the production of a series of works of moderate difficulty derived from the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódíák*, under the title **Zigeuner-Epos** ('Epic story of the gypsies').

The manuscript of **Zigeuner-Epos**, which forms pages 36 to 62 (as numbered by archivist Felix Raabe) of the sketchbook N7 in the Weimar archive, has been neglected as an apparently incomplete set of sketches, and is not mentioned in the catalogues (save that of Michael Short and the present writer, the worklist from which is published by Rugginenti). It is demonstrable, however, that Liszt wrote in a kind of musical shorthand (with many bars simply containing numbers) for which it is necessary to read the published score of the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódíák* in tandem with the manuscript to derive the full texts of the new collection. In this way, eleven pieces can be retrieved. (There is no surviving manuscript source for the printed *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódíák*, so we have referred to the original editions by Haslinger (1840, 1843 and 1847) for the passages retained in the *Zigeuner-Epos*.) We do not know why Liszt abandoned this intermediate set; the manuscript breaks off at bar 109 of number 11, although the rest of the piece can be surmised from the work on which it is based. Liszt returned to the manuscript on at least one occasion to sketch a plan for an orchestral version of number 6. Of course, all of these later markings in red crayon were not taken into account in the preparation of the score of the original piano piece.

The manuscript bears a title, a signature and a subtitle in Liszt's hand, but no date. (We may presume that the earliest likely date is 1847, when the first series of pieces was completed; and the latest possible date is probably 1851, when the second series was already begun.) It reads: 'Zigeuner-Epos / FLiszt / populäre Ausgabe / in erleichterten Spielart [this last word is a conjecture from an illegible scrawl] / den / Ungarische Melodien und Rapsodien' ('Epic story of the gypsies / FLiszt / popular edition / in a simplified performing manner / of the / Hungarian



FRANZ LISZT in 1839

Songs and Rhapsodies’). Thus it is clear that, at the outset at any rate, Liszt intended to publish this set.

The manuscript continues: ‘Nr 1 und 2 bleiben’ (‘Nos 1 and 2 remain’). Therefore we have retained the short numbers 1 and 2 from the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódia* unchanged. Then we find: ‘Nr 3 – Seite 6 – Variant’ (‘No 3 – page 6 – variant’). This refers to the following bars of music, which are to be substituted from bar 17 to the end of number 3. In keeping with the stated intention, Liszt’s simpler alternative text of the first eight bars is preferred. The next item in the MS is numbered 6, so it may be assumed that the short numbers 4 and 5 are likewise to be retained (again, Liszt’s

simpler alternative text for two short passages in the left hand of number 4 has been preferred).

Number 6 is a conflation by Liszt of material from numbers 6 and 12 of the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódia*. The whole piece is written out in full. The MS then reads: ‘Rákóczi Nr 7’ and a space is left. Here Liszt clearly requires the insertion of the easier of the two versions of the Rákóczi-Marsch which appear in the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódia* (number 13a), and so we perform it here.

The rest of the manuscript contains numbers 8, 9, 10 and 11, which correspond to Numbers 10, 7, 8 and 9 respectively of the *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszódia*k. Liszt only writes the (many) passages that are to be altered, and the remaining bars are marked to be taken over from the published versions.

We have no way of knowing how many pieces were to be included in this set. A scribbled note above number 8 indicates a key scheme for an orchestral version, but it does not tie in with the pieces as they remain. However, another of the themes from the *Magyar Dalok* (from No 11), also known to us from its appearance in *Rapsodie hongroise* No VI, was issued much later in a version prepared for Francis Planté, entitled **Célèbre mélodie hongroise**, with a new ending, and a few little alterations en route. This piece, too, is not known to the old catalogues, and we offer it here as a little encore.

As we have seen, Liszt spent much time preparing the **Troisième année de pèlerinage** (recorded in Volume 12), and all but one of the pieces exist in earlier versions (see Volumes 55 and 56). The version of **Angelus!** offered here is really the first clean copy of the draft version, and the manuscript is dated 2 October, 1877, Villa d'Este, and bears a dedication to Liszt's granddaughter Daniela von Bülow. The intermediate version of **Sunt lacrymae rerum** was made by Liszt altering and pasting over various passages in a fair copy of the first version. It is strikingly different from the original and yet quite at variance with the final published text. So, too, does the first version of **Sursum corda** strike out in quite a different direction from its famous successor, and it remains fascinating to see Liszt's imagination at work. It is not that the later versions are necessarily better or worse, but that a completely different musical journey is often made on the basis of the same material.

The three tiny **Album Leaves** are not mentioned in earlier catalogues. The first turned up in a Sotheby's auction catalogue in 2000, where it was listed as dating from 1844. However, since the piece was printed in its entirety in the catalogue, it is the work of an instant to read in Liszt's unambiguous hand '3 avril 1828'. The fragment of ten bars' *Allegro vivace quasi presto* was also described in the catalogue: 'This quotation has not been identified among the known works of Liszt'. But the truth is more exciting. Although written as an album leaf, and with 'etc etc' written in the last bar, the actual music amounts to the earliest known sketch relating to the Second Piano Concerto, whose final form dates from more than thirty years later. The early drafts of the concerto contain the music of the album leaf, but in B flat minor, and the figuration

remains unchanged. By the final version of the concerto, the material has been much transformed, but the harmonic and melodic outline is the same (see the *Allegro agitato assai* at bar 108 of the concerto).

The Weimar archive contains a folder of miscellaneous sketches and fragments under the shelf-mark Z12, whence comes the undated and otherwise unidentified **Friska**. The present writer is of the opinion that the page dates from the same period as Liszt's other Hungarian pieces from the 1840s.

The tiny chord sequence of the last of these album leaves is a transposition of the progression with the whole-tone scale in the bass at the end of the *Dante Symphony* (completed in 1856), but the fragment of paper on which it is written (the signed autograph is held at Boston University) is otherwise without date or place.

LESLIE HOWARD ©2002

Tracks 6-16 and 18-24 prepared by Leslie Howard from Liszt's original manuscripts.

LESLIE HOWARD

'a virtuoso in the true Romantic style with its emphasis on musicality as much as bravura'
(*The Guardian*)

Renowned concert pianist Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast array of more than 80 concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors. The recital programmes that Leslie Howard gives on his extensive travels throughout the world are always noted for their communication of his personal joy in musical discovery, and his playing for its combination of intellectual command and pianistic spontaneity.

Leslie Howard's gramophone recordings include music by Franck, Grainger, Grieg, Granados, Rakhmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo

pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt – a project which was completed in a total of 94 compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses world première recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Recent Hyperion releases include the Tchaikovsky Sonatas; a double CD of music by Anton Rubinstein; Ungarischer Romanzero – a CD entirely of unpublished music by Liszt; two double CDs containing all 17 of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher, and a double CD, The Essential Liszt, presenting highlights from the series.

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for many years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia [AM] "for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians".

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

Liszt – Nouvelles Découvertes

EN 1999, lorsque Hypérior termina officiellement la série sur Liszt, une décision tacite fut prise : si d'autres œuvres pour piano seul étaient retrouvées, elles seraient enregistrées pour compléter la série. La recherche des œuvres inconnues de Liszt se poursuit ; nous savons qu'il exécuta d'autres morceaux ou du moins que certaines œuvres furent annoncées par ses éditeurs, et à ce jour elles restent "perdus" ou achetées par des mélomanes anonymes lors de diverses ventes aux enchères et non disponibles pour lecture, encore moins pour copie. Toute la musique de cet enregistrement fait l'objet d'une histoire complexe de redécouverte des œuvres de Liszt.

En l'an 2000, Editio Musica Budapest publia un petit volume, merveilleusement édité par le Dr Mária Eckhardt, de l'*Albumblätter*. La note qui suit est tirée des informations de la partie critique de ce volume, dont nous remercions l'auteur. C'est probablement Liszt lui-même qui donna un manuscrit relié à la Princesse Marie zu Sayn Wittgenstein (1837-1920), alors âgée de 10 ans, à la fin août 1847, à l'issue de sa seconde visite à Woronince où il avait été invité par la femme qui devait dominer une grande partie de sa vie : la mère de Marie, la Princesse Caroline (1819-1887). Cet album contient des autographes musicaux et des morceaux originaux de quelque 44 musiciens, mais les quatre premiers forment un ensemble de morceaux sur des thèmes polonais par Liszt, datant des environs du 30 août 1847. Un autre morceau de Liszt, datant de mars de la même année et dédié à la mère de Caroline, Madame Iwanowska, est collé dans l'album sur la première page blanche. On connaissait l'existence de cet album mais il était passé dans des mains privées et dans l'obscurité qui s'en suivit, jusqu'à ce que la Goethe- und Schiller-Archiv de Weimar ne parvienne à le racheter. Il réapparut donc aux enchères en 1999.

Le feuillet collé est marqué **Freudvoll und leidvoll**. Sans titre dans le manuscrit, la musique se fonde sans aucun doute sur le *lied* de l'*Egmont* de Goethe que Liszt composa en 1844. Les quatre morceaux suivants, **Lilie**, **Hryč**, **Mazurek** et **Krakowiak** sont tous basés sur des mélodies traditionnelles polonaises, deux chants et deux danses. Liszt avait noté bon nombre de ces airs dans son carnet de 1845-1847 (n°5 dans les archives de Weimar, et feuillets détachés en Z18, dont des copies se trouvent dans la collection de l'auteur de cette note) et on peut remarquer qu'il

utilise le chant *Hryc* dans le premier morceau des *Glanes de Woronince* (enregistré dans le volume 27 de la série Liszt d'Hypérion). Tous ces petits morceaux étaient d'excellents présents pour un enfant doué.

En 1840, puis de nouveau en 1846, Liszt voyage en Hongrie, écoute la musique des gitans et note bon nombre de leurs thèmes. Certains de ces thèmes sont l'œuvre de compositeurs mineurs qui écrivaient spécialement de courts morceaux pour les groupes tziganes de l'époque ; d'autres sont en fait des chansons folkloriques hongroises. La distinction est aussi floue pour Liszt qu'elle le reste de nos jours pour les musiciens des orchestres folkloriques hongrois. En 1848, Liszt a déjà composé vingt-deux pièces pour piano seul, basés sur de tels thèmes, dont dix-huit sont publiés dans les années 1840 sous le titre *Magyar Dalok – Ungarische National-Melodien et Ungarische Rhapsodien – Magyar Rapszódíák – Rapsodies hongroises* (Mélodies et rapsodies hongroises). Les noms hongrois sont généralement utilisés pour éviter la confusion. En 1851, Liszt a composé une nouvelle série de quinze œuvres auxquelles viennent s'ajouter quatre morceaux supplémentaires : les fameuses *Rapsodies hongroises*. Les numéros III-XV du second ensemble sont entièrement bâtis à partir du matériel du premier ensemble. Entre les deux, Liszt se lancera dans un projet qui restera inachevé : la production d'une série d'œuvres de difficulté modérée, tirée des *Magyar Dalok* et *Magyar Rapszódíák*, sous le titre **Zigeuner-Epos** (L'épopée des gitans).

Le manuscrit de **Zigeuner-Epos**, qui forme les pages 36 à 62 (numérotation de l'archiviste Felix Raabe) du carnet N°7 des archives de Weimar, a été négligé comme étant, apparemment, un ensemble incomplet d'ébauches, et n'est pas mentionné dans les catalogues (à part celui de Michael Short et de l'auteur de cette note, dont la liste qu'il a compilée est publiée par Rugginenti). On peut maintenant démontrer que Liszt écrivait dans une sorte de sténographie musicale (de nombreuses mesures ne contiennent que des numéros). Il faut lire les partitions publiées des *Magyar Dalok* et *Magyar Rapszódíák* en synoptique avec le manuscrit pour trouver les textes intégraux de la nouvelle édition et extraire ainsi les onze morceaux. Il n'existe plus aucune source manuscrite des publications des *Magyar Dalok* et *Magyar Rapszódíák*, c'est pourquoi nous nous référons aux éditions originales de Haslinger (1840, 1843 et 1847) pour les passages compris dans le *Zigeuner-Epos*. Nous ne savons pas pourquoi Liszt a abandonné cet ensemble intermédiaire ; le manuscrit s'interrompt brutalement à la mesure 109 du morceau numéro 11, mais le reste du morceau peut être deviné à partir de l'œuvre sur laquelle il se fonde.

Liszt revient au manuscrit au moins une fois pour esquisser le plan d'une version orchestrale du numéro 6. Bien entendu, toutes les annotations suivantes au crayon rouge ont été ignorées lors de la préparation de la partition du morceau original pour piano.

Le manuscrit porte un titre, une signature et un sous-titre de la main de Liszt, mais aucune date. (Nous supposons qu'il date au plus tôt de 1847, alors que la première série de morceaux a déjà été composée ; et au plus tard de 1851, alors que la seconde série vient de commencer.) Il est marqué : "Zigeuner-Epos / FLiszt / populäre Ausgabe / in erleichterten Spielart [ce dernier mot est déduit car il est pratiquement illisible] / den / Ungarische Melodien und Rapsodien' (Épopée des gitans / FLiszt / édition populaire / simplifiée pour l'exécution / des / Mélodies et rapsodies hongroises). Il est donc clair que dès le départ, Liszt a bien l'intention de publier cet ensemble de morceaux.

Le manuscrit se poursuit ainsi : "Nn 1 und 2 bleiben" (N° 1 et 2 restent). Nous avons donc retenu les courts morceaux 1 et 2 des *Magyar Dalok* et *Magyar Rapszodiák* sans les modifier. Ensuite, nous trouvons la mention : "Nr 3 – Seite 6 – Variant" (N° 3 – page 6 – variante). Ceci réfère aux mesures suivantes que l'on doit substituer à partir de la mesure 17 à la fin du n°3. Tout en se tenant à l'intention du compositeur, nous préférons l'alternative plus simple des huit premières mesures composées par Liszt. Le morceau suivant du manuscrit est le numéro 6, on peut donc penser que les courts numéros 4 et 5 ont probablement été retenus (encore une fois, l'alternative plus simple choisie par Liszt pour deux courts passages à la main gauche dans le numéro 4 a été préférée).

Le numéro 6 est un assemblage par le compositeur des numéros 6 à 12 des *Magyar Dalok* et *Magyar Rapszodiák*. L'ensemble est écrit en entier. Le manuscrit dit ensuite : "Rákóczi Nr 7" et un espace est laissé en blanc. Ici, Liszt doit insérer la version la plus facile de la Rákóczi-Marsch des *Magyar Dalok* and *Magyar Rapszodiák* (numéro 13a), et c'est pourquoi nous l'interprétons sur cet enregistrement.

Le reste du manuscrit contient les numéros 8, 9, 10 et 11, ce qui correspond aux numéros 10, 7, 8 et 9 respectivement des *Magyar Dalok* et *Magyar Rapszodiák*. Liszt n'écrit que les (nombreux) passages devant être altérés, et les mesures restantes sont marquées comme devant être reprises aux versions publiées.

Il est impossible de savoir combien de morceaux ont été inclus à cet ensemble. Une note écrite à la hâte au-dessus du numéro 8 indique un plan pour une version orchestrale, mais il ne colle pas avec les morceaux tels qu'ils sont. Un autre des thèmes des *Magyar Dalok* (du N° 11), que nous connaissons également parce qu'il apparaît dans la *Rapsodie hongroise* N° VI, a toutefois émergé beaucoup plus tard, dans une version préparé par Francis Planté, intitulée **Célèbre mélodie hongroise**, avec une nouvelle fin et quelques petites altérations. Ce morceau est également inconnu dans les anciens catalogues et nous l'offrons ici comme un petit rappel.

Comme nous l'avons vu, Liszt consacrait beaucoup de temps à la préparation de la **Troisième année de pèlerinage** (enregistrée dans le Volume 12), et tous les morceaux, à l'exception d'un seul, figurent dans des versions antérieures (voir les Volumes 55 et 56). La version de l'**Angelus!** proposée ici est vraiment la toute première copie propre du brouillon et le manuscrit date du 2 octobre 1877, Villa d'Este, et porte une dédicace à la petite fille de Liszt, Daniela von Bülow. La version intermédiaire du **Sunt lacrymarum** a été créée par Liszt en modifiant et en repassant sur divers passages d'une copie au propre de la première version. La différence avec l'original est frappante bien qu'en désaccord avec le texte final publié. Il en va de même pour la première version du **Sursum corda** : elle part dans une direction très différente de son célèbre successeur et accentue notre fascination à la



FRANZ LISZT en 1875

découverte de l'imagination débordante de Liszt. Ce n'est pas que les versions ultérieures soient nécessairement meilleures ou pires mais simplement qu'un chemin musical totalement différent soit souvent proposé à partir d'une même source de composition.

Les trois petits **feuilles de recueil** ne sont pas mentionnés dans les catalogues antérieurs. Le premier est apparu dans un catalogue de vente aux enchères chez Sotheby en l'an 2000, où il était listé comme datant de 1844. Le morceau étant toutefois imprimé entièrement dans le catalogue, il suffit de jeter un coup d'œil pour reconnaître immédiatement de l'écriture du compositeur, la mention "3 avril 1828" (en français dans le texte). Le fragment de dix mesures *Allegro vivace quasi presto* est également décrit dans le catalogue : "Cet extrait n'a pas été identifié parmi les œuvres connues de Liszt". Or, la vérité est bien plus passionnante. Bien qu'écrite sur un feuillet volant avec la mention "etc etc" à la dernière mesure, cette musique est en fait la plus ancienne de toutes les esquisses connues du deuxième concerto pour piano, dont la forme finale date des années 1860, soit plus de trente ans plus tard. Les premiers brouillons du concerto contiennent la musique du feuillet mais en si bémol mineur et la figuration est la même. Avant la version finale du concerto, la source de la composition a été profondément transformée, mais les grandes lignes harmoniques et mélodiques sont identiques (voir l'*Allegro agitato assai* à la mesure 108 du concerto).

Les archives de Weimar contiennent un dossier de diverses esquisses et fragments sous la référence Z12, d'où provient le morceau non daté et sans identification autre que le nom **Friska**. L'auteur de cette note pense que le feuillet date de la même période que celle des autres mélodies hongroises des années 1840.

La brève séquence d'accords du dernier des feuillets de ce recueil est une transposition de la progression avec la gamme en tons entiers aux basses de la fin de la Symphonie de Dante, achevée en 1856, mais le fragment de papier sur laquelle elle figure [l'autographe signé se trouve à l'université de Boston] n'a ni lieu ni date.

LESLIE HOWARD ©2002
Traduction MARIE LUCCHETTA

Les pistes 6 à 16 et 18 à 24 ont été préparées par Leslie Howard à partir des manuscrits originaux de Franz Liszt.

Liszt - Neuentdeckungen

Als 1999 die Liszt-Ausgabe von Hyperion offiziell abgeschlossen wurde, gab es eine stillschweigende Vereinbarung: sollten weitere Klavierstücke zum Vorschein kommen, würden sie zur Vervollständigung der Ausgabe ebenso eingespielt werden. Die Suche nach dem unbekanntem Liszt geht weiter. Es gibt immer noch Werke, von denen wir wissen, dass sie von Liszt aufgeführt, oder deren Veröffentlichung von Liszts Verlegern angekündigt wurde, die aber entweder weiterhin ‚verschollen‘ sind oder anonym auf einer Auktion gekauft wurden und nicht zur Einsichtnahme zugänglich sind, ganz zu schweigen zum Kopieren. Alle Stücke auf dieser CD haben eine komplizierte Geschichte der Wiederentdeckung.

Editio Musica Budapest veröffentlichte im Jahre 2000 einen kleinen, von Dr. Mária Eckhardt hervorragend redigierten Band mit dem Titel *Albumblätter*. Der folgende Text ist der Information aus dem ausgezeichneten kritischen Bericht zu diesem Band dankend verpflichtet. Liszt hatte wahrscheinlich selber ein gebundenes Notenmanuskriptalbum Ende August 1847 an die zehnjährige Prinzessin Marie zu Sayn – Wittgenstein (1837 – 1920) überreicht, als sich sein zweiter Besuch in Woronince dem Ende neigte, wohin er durch jene Frau geladen ward, die einen Großteil seines restlichen Lebens bestimmen sollte: Marias Mutter, die Fürstin Carolyne (1819 – 1887). Dieses Album enthält musikalische Autographen und Originalkompositionen von nicht weniger als 44 Musikern, aber die ersten vier Stücke in dem Band sind eine Sammlung von Stücken über polnische Themen von Liszt, die nach dem 30. August 1847 entstanden sind. Ein weiteres, im März des gleichen Jahres geschriebenes und Carolyns Mutter, Fräulein Iwanowska, gewidmetes Stück von Liszt wurde in das Album auf die leere erste Seite geklebt. Man wusste von der Existenz des Albums, aber es war in Privatbesitz gelangt und damit in Vergessenheit geraten, bis es das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar käuflich erwerben konnte, als es schließlich bei einer Auktion 1999 wieder auftauchte.

Das eingeklebte Blatt enthält das Albumblatt **Freudvoll und leidvoll**. Obwohl sich im Manuskript kein Titel befindet, beruht die Musik deutlich auf dem Lied zu Goethes *Egmont*, dass Liszt 1844 komponiert hatte. Die folgenden vier Stücke – **Lilie**, **Hryć**, **Mazurek** und **Krakowiak** – basieren alle auf polnischer Volksmusik – auf zwei Liedern und zwei Tänzen. Liszt hatte eine ganze Reihe von diesen Melodien in sein Notizbuch von 1845 – 1847 niedergeschrieben (N5 im Weimarer Archiv und einige lose Blätter in Z18, von denen sich Kopien im Besitz der Autorin

befinden), und er nutzte das Lied *Hryć* im ersten Stück seiner *Glanes de Woronince* (eingespielt auf CD 27 der Liszt-Ausgabe von Hyperion). All diese kleinen Stücke waren wohl vorzügliche Geschenke für ein talentiertes Kind.

1840 und wiederum 1846 reiste Liszt durch Ungarn, wo er die Musik der Zigeunerkapellen hörte und viele ihrer Weisen aufschrieb. Einige dieser Weisen stammen von unbedeutenden Komponisten jener Zeit, die ganz bewusst kurze Stücke für den Gebrauch solcher Kapellen schrieben, andere Weisen hingegen waren tatsächlich ungarische Volkslieder. Der Unterschied war für Liszt genauso wenig ersichtlich, wie er auch heute noch für viele Musiker in ungarischen Orchestern aus traditionellen Instrumenten wage bleibt. Bis 1848 hatte Liszt 22 Klavierstücke über solche Weisen geschrieben, und 18 davon wurden in den 1840iger Jahren unter dem Titel *Magyar Dalok – Ungarische National-Melodien* und *Ungarische Rhapsodien – Magyar Rapszódíák – Rapsodies hongroises* (in der Regel mit dem ungarischen Titel benannt, um Verwirrungen zu vermeiden). 1851 hatte Liszt mittlerweile eine neue Sammlung von 15 Stücken begonnen, zu der später vier weitere Stücke hinzugefügt wurden: die berühmten *Rapsodies hongroises* (Ungarische Rhapsodien). Die Nummern III – XV der zweiten Sammlung beruhen vollständig auf Material aus der ersten Sammlung. In der Zwischenzeit wagte sich Liszt an ein weiteres Projekt, das er aber niemals zum Abschluss brachte: die Schaffung einer Sammlung von mittelschweren Stücken unter dem Titel **Zigeuner-Epos**, die von den *Magyar Dalok* und den *Magyar Rapszódíák* abgeleitet wurden.

Das Manuskript des **Zigeuner-Epos**, das im Notizbuch N7 im Weimarer Archiv Seiten 36 – 62 bildet (entsprechend der Numerierung des Archivars Felix Rabe), wurde als anscheinend unvollständige Skizzensammlung nicht ernst genommen und nicht in Katalogen erwähnt (außer in dem Katalog von Michael Short und der Autorin, aus dem das Werkverzeichnis bei Rugginenti veröffentlicht wurde). Allerdings wird ersichtlich, dass Liszt hier mit einer Art musikalischen Stenographie komponierte (wobei viele Takte einfach Zahlen enthalten), zu deren Verständnis die Einsichtnahme in die veröffentlichte Partitur der *Magyar Dalok* und der *Magyar Rapszódíák* gemeinsam mit dem Manuskript notwendig ist, um den vollständigen Text der neuen Sammlung zu erschließen. So wurden auf diese Weise elf Stücke rekonstruiert. (Da keine Manuskriptpartitur mehr für die gedruckten *Magyar Dalok* und *Magyar Rapszódíák* existiert, haben wir uns auf die ersten Ausgaben bei Haslinger (1840, 1843 und 1847) für die in das *Zigeuner-Epos* übernommenen Passagen bezogen). Wir wissen nicht, warum Liszt die Arbeit an der

mittelschweren Sammlung aufgab. Das Manuskript bricht beim Takt 109 der Nummer 11 ab, obwohl der Rest des Stückes von dem als Vorlage dienenden Stück abgeleitet werden kann. Liszt wandte sich später mindestens einmal noch dem Manuskript zu, um einen Plan für eine Orchesterversion von Nummer 6 zu skizzieren. Selbstverständlich wurden all diese späteren, mit rotem Buntstift eingetragenen Zusätze bei der Vorbereitung der Partitur des originalen Klavierstücks nicht berücksichtigt.

Im Manuskript findet man einen Titel, eine Unterschrift und einen Untertitel in Liszts Handschrift, aber kein Datum. (Wir können annehmen, dass das früheste wahrscheinliche Datum 1847 ist, als die erste Sammlung von Stücken abgeschlossen war. Das späteste mögliche Datum ist wahrscheinlich 1851, nachdem die zweite Sammlung schon begonnen wurde.) Im Manuskript steht: „Zigeuner – Epos/ FLiszt/ populäre Ausgabe/ in erleichterter Spielart (das letzte Wort ist wirklich nur eine Vermutung über einen unleserlichen Krakel)/ den/ Ungarische Melodien und Rapsodien“. Damit wird deutlich, dass Liszt vorhatte, zumindest anfänglich, diese Sammlung zu veröffentlichen.

Im Manuskript steht weiterhin: „Nr 1 und 2 bleiben“. Deshalb haben wir die kurzen Nummern 1 und 2 aus den *Magyar Dalok* und *Magyar Rapszódíák* unverändert übernommen. Dann lesen wir: „Nr 3 – Seite 6 – Variant“. Das bezieht sich auf die darauffolgenden Takte von Musik, die von Takt 17 an bis zum Ende der Nummer 3 ersetzt werden sollen. In Übereinstimmung mit der erklärten Absicht wird Liszts einfachere Textvariante der ersten acht Takte vorgezogen. Das nächste Stück im Ms ist mit Nummer 6 bezeichnet, woraus man schlussfolgern kann, dass die kurzen Nummern 4 und 5 ebenso übernommen werden sollten (wiederum wurde Liszts einfachere Textvariante für die zwei kurzen Passagen in der linken Hand in Nummer 4 vorgezogen).

Nummer 6 ist Liszts Zusammenfassung von Material aus den Nummern 6 und 12 der *Magyar Dalok* und *Magyar Rapszódíák*. Das ganze Stück ist vollständig ausgeschrieben. Im Ms steht dann folgendes: „Rákóczi Nr 7“ und hier wird Platz gelassen. An dieser Stelle fordert Liszt eindeutig den Einschub der leichteren Version der zwei Rákóczi – Märsche, die in den *Magyar Dalok* und *Magyar Rapszódíák* erscheinen (Nummer 13a), und so spielen wir es hier.

Der Rest des Manuskripts enthält die Nummern 8, 9, 10 und 11, die den jeweiligen Nummern 10, 7, 8 und 9 aus den *Magyar Dalok* und *Magyar Rapszódíák* entsprechen. Liszt schreibt nur die (zahlreichen) zu ändernden Passagen aus, die übrigen Takte werden mit einem Hinweis versehen, dass sie aus den veröffentlichten Versionen übernommen werden sollen.

Es gibt keine Möglichkeit festzustellen, wie viele Stücke für die Sammlung beabsichtigt waren. Eine gekritzelte Notiz über Nummer 8 weist einen Tonartenplan für eine Orchesterversion auf, aber der stimmt mit den Stücken, wie sie überliefert sind, nicht überein. Allerdings wurde ein anderes Thema aus den *Magyar Dalok* (aus Nr. 11), das uns auch durch sein Auftreten in der *Rapsodie hongroise* Nr. VI bekannt ist, viel später in einer für Francis Planté geschaffenen Version unter dem Titel **Célèbre mélodie hongroise** mit einem neuen Schluss und mit ein paar kleinen Änderung im Verlauf des Stückes veröffentlicht. Auch dieses Stück ist in den alten Katalogen nicht enthalten, und wir bieten es hier als eine kleine Zugabe an.

Wie wir gesehen haben, verbrachte Liszt viel Zeit bei der Vorbereitung der **Troisième année de pèlerinage** (eingespielt auf CD 12), und alle Stücke außer einem existieren in früheren Versionen (siehe CD 55 und 56). Die hier gebotene Version **Angelus!** ist tatsächlich die erste Reinschrift des Partiturentwurfs, und das Manuskript ist mit 2. Oktober, 1877, Villa d'Este datiert und enthält die Widmung für Liszts Enkelin Daniela von Bülow. Der Zwischenentwurf von **Sunt lacrymarum** entstand dadurch, dass Liszt verschiedenen Passagen in der Reinschrift des Erstentwurfs änderte und überklebte. Damit unterscheidet er sich auffallend vom Original, weicht aber auch ziemlich vom letztendlich gedruckten Text ab. Genauso weicht der Erstentwurf von **Sursum corda** erheblich von seinem berühmten Nachfolger ab, und es ist immer faszinierend, Liszts Vorstellungsgabe in Aktion zu erleben. Es geht nicht darum, ob die spätere Version besser oder schlechter ist, sondern wie oft eine ganz andere musikalische Reise auf der Grundlage des gleichen Materials unternommen wurde.

Die drei winzigen **Skizzen und Fragmente** sind in den früheren Katalogen nicht erwähnt. Das erste Fragment tauchte 2000 in einem Auktionskatalog von Sotheby auf, wo es auf das Jahr 1844 datiert wurde. Da es aber vollständig im Katalog abgedruckt wurde, ist es ein Leichtes, Liszts handschriftlichen Eintrag „3 avril 1828“ zu erkennen. Das zehntaktige Fragment *Allegro vivace quasi presto* wurde im Katalog auch beschrieben: „Dieses Zitat wurde unter den bekannten Werken Liszts nicht identifiziert“. Aber die Wahrheit ist aufregender. Obwohl es als eine Art Albumblatt komponiert und „etc etc“ in den letzten Takt geschrieben wurde, konstituiert

die vorliegende Musik die erste uns bekannte Skizze zum 2. Klavierkonzert, das erst dreißig Jahre später abgeschlossen werden sollte. Frühe Entwürfe des Konzerts enthalten die Musik des Fragments, allerdings in b – Moll, und die Verzierung bleibt unverändert. Aber in der Version, wie sie im Konzert erscheint, ist das Material stark transformiert, obwohl der harmonische und melodische Grundriss der gleiche geblieben ist (siehe das *Allegro agitato assai* im Takt 108 des Konzerts).

Das Weimarer Archiv enthält eine Mappe mit verschiedenen Skizzen und Fragmenten unter der Signatur Z12, in der sich die undatierte und auch sonst nicht identifizierte **Frika** befindet. Die Autorin ist der Meinung, dass die Seite aus der gleichen Periode wie Liszts andere ungarischen Stücke aus den 1840iger Jahren stammt.

Die sehr kurze Akkordfolge im letzten der drei hier vorgestellten Fragmente entspricht in seiner transponierten Form der harmonischen Fortschreitung über die Ganztonleiter im Bass am Ende der *Dante Symphonie* [beendet 1856], aber das Stück Papier, auf dem es geschrieben steht (das signierte Autograph befindet sich in der Boston University), ist sonst ohne Datums- oder Ortsangabe.

LESLIE HOWARD ©2002

Übersetzung aus dem Englischen ELKE HOCKINGS

Spuren 6-16 und 18-24 wurden von Leslie Howard aus originalen Liszt-Manuskripten vorbereitet.

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu. Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1R 3HG



LESLIE HOWARD
A photograph
by Jason P Tailby



Liszt

NEW DISCOVERIES – 2

LESLIE HOWARD

hyperion

AS WE REMARKED in the first supplementary volume to the Hyperion Liszt Series, there was an understanding that new discoveries would be issued from time to time. There are still pieces turning up at auction, and we are still looking for missing works. Research into manuscript holdings in various libraries has also revealed that works which were first thought to be rough sketches are in fact playable, virtually completed pieces.

The Sketchbook N5, held in the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, contains complete drafts and sketches to a number of works, and the contents date from some time in 1845 to early 1847. In her doctoral thesis on the volume, Rena Charnin-Mueller refers to it as the ‘Tasso’ Sketchbook, both for ease of identification, and because the volume contains the first draft in short score of Liszt’s symphonic poem *Tasso – Lamento e trionfo*. The volume also contains the first draft (without organ) of the C minor Mass for men’s voices. Much of the remainder is piano music, and several works have already been in circulation, as well as published and recorded: the *Cujus animam* transcription (see volume 24 of the Hyperion Liszt Series), *Spirto gentil* (volume 17), the *Cavatine* from *Robert le Diable* (volume 30), and the Sketchbook begins with an untitled work which has been recorded as *Prelude*, S171d (volume 47). This last piece is re-recorded here together with the seven pieces sketched immediately after it in the N5 Sketchbook under the generic title Liszt wrote at the beginning. These other seven pieces had been previously overlooked because they appeared to be work in progress, and it proved difficult to establish a definitive text until the present writer was able to devote the proper amount of time to examine the Sketchbook personally. Many of these pieces had been published and recorded by the pioneering Albert Brussee in the Netherlands, but the text prepared for the present recording and future Liszt Society publication turns out to be at a wide variance from that of the Brussee project. Liszt’s generic title is the familiar *Harmonies poétiques et religieuses*, but in brackets he also suggests **Préludes et Harmonies poétiques et religieuses** and we have taken that as our working title for the present set of pieces in order to avoid confusion with the single piece of 1833–4 (see volume 7), the 1847 set of pieces (see volumes 7 and 47), several single works intended for the project (see volumes 47 and 56) and the ‘definitive’ collection of 1853 (see volume 7).

The first piece is headed ‘Nancy 16 nov 45’. There are some signs of revision, ignored in the present reading, but taken up in the 1847 version of the piece (as in volume 47). The musical material is the only part of the 1845–6 series which makes its way through the 1847 set and into

the 1853 set – as part of *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. (It is clear that the religious aspect of this project grew more firm over the years. After meeting the Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein in 1847, Liszt produced a much more meditative collection, and most of the earlier pieces were dropped.) The second piece ('20 nov 45') is very indistinctly titled. If *Langueur?* is correct (and whatever else it may be, the question mark is Liszt's), it is not especially reflected in the content of the piece, which is a yearning melody, punctuated by a more hymn-like section – derived from the same theme – which, after the reprise, forms the coda. This is an excellent piece, and Liszt's subsequent neglect of it is inexplicable. The third, untitled, piece ('4 dec 45') is also effectively monothematic, but the *appassionato* transformation of the material is of such a different character that the kinship with the opening may not seem apparent upon a first hearing.

The fourth piece is a much larger work, and its principal theme will be easily recognized as the forerunner to that of the First Ballade (see volume 2). The title – the question mark of uncertainty is Liszt's – is the latest of several attempts. It is on a pasted-over new introduction; others are *Disjecti membra poetae* and *Attente*. The further title *Ballade (?)* is a later addition in coloured pencil, and refers to later plans. This complex piece, which ranges over an extraordinary array of key changes, is also the most complicated work in this set in terms of the rewriting, overwriting and expanding of the material. A whole section was added after the completion of the next piece in the book, extending the original suppressed *da capo* and coda although not, unfortunately, completing the final cadence – supplied here by the present writer. Liszt sleuths will notice that the second theme turns up in a very different guise at the coda of the last of the *Consolations* (only in the final version – see volume 9).

The fifth piece (untitled, but dated '6 dec 45') is again monothematic, and is an early example of a kind of piano writing often found in Liszt's compositions in the enharmonic F sharp major, especially those of a religious serenity. Although the thematic material does not recur in Liszt's *œuvre*, the style is particularly akin to that of *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. At the head of this piece is a check-list in the composer's hand, presumably of the works he was then contemplating for the published collection. The list of eleven pieces begins with number two, presumably because number one was to have been the 1833–4 piece already published. (That piece was revised in 1847 and again for the final publication in 1853, under the title *Pensée des morts*.) The list reads:

- 2 mi ♭ [i.e., E flat – the first piece in N5]
- 3 ut min [C minor – the second piece in N5]
- 4 Elegie Pr de Prusse [On page 4 of N5 is written in Liszt's hand the third stanza of the poem *Bei der Musik des Prinzen L[ouis] F[erdinand de Prusse]* by Theodor Körner (1791–1815), along with some fragments which appear to be by Lamartine, the inspirer of the title and the whole musical project of the *Harmonies*. Liszt's *Élégie sur des motifs de Prince Louis Ferdinand*, first version, had been composed in 1844, and was published in 1847 – see volume 37 – and formed no part of the eventual collection]
- 5 Marche des P [Liszt's transcription of Berlioz's *Marche des pèlerins* from *Harold in Italy* may date from the late 1830s. It was not included in the eventual collection, but was revised in 1862–3 for publication – see volume 5]
- 6 M. K. [i.e. Marie Kalergis, inspiration and dedicatee of several Liszt pieces – the eighth piece in N5]
- 7 Chopin [piece unidentified – echoes of Schumann's *Carnaval* in the title – it can have nothing to do with Liszt's later Chopin song transcriptions, and if any one of pieces 3, 6 or 7 in N5 is relevant here we do not know]
- 8 re ♭ [D flat – the fourth piece in N5]
- 9 Prière d'un enfant [a piece from earlier in 1845, S171c – see volume 47]
- 10 sol ♭ [G flat – the present piece – i.e. the fifth piece in N5]
- 11 (2^{de} Sonnet fa #) [The brackets are Liszt's, and the piece is probably the second Petrarch sonnet setting, *Benedetto sia'l giorno*, of which song there are at least two manuscripts in F sharp major, but no extant piano transcription in that key has turned up]

The sixth piece is entitled *Attente*, but we have no further clue as to its application to this piece, any more than we know why it was a working title for the fourth piece in the book. Liszt has indicated the reprise of some of the opening material after the contrasting middle section, but has not supplied the coda. The present writer has derived ten closing bars from earlier analogous material.

Although there are some unrelated discarded sketches (one dated 'Gand 20 janvier' – and Liszt was only in Ghent on that date in 1846!) amongst the next pages of N5, there are two more pieces which appear to belong to the same collection, especially since the second of them is

mentioned in the check-list above. The seventh piece bears the title *Alternative*, and whether it is merely an alternative to the sixth piece is impossible to divine at this remove in time. This piece is complete on one page, and has virtually the same melody, but with an unfamiliar introduction, as the song *Gestorben war ich* (best known in the later piano transcription as *Liebesträume* No 2 – see volume 19). Since, as far as we know, Liszt hadn't yet written the song (assuming this page to be contemporary with the rest of the book), might he have adapted the melody to the words later? This was not a thing he did often, but we know he did it at least once (*Élégie – En ces lieux*, S301b was adapted to the music of *Die Zelle in Nonnenwerth*, S274i). Unsurprisingly, this piece is quite different from all three piano versions otherwise known: S192i (on volume 11), S540a (volume 26) and S541/2 (volume 19). The eighth piece is really only a sketch: an eight-bar *Andante* ending with 'etc', and a rough nine-bar sketch for a middle section. The present writer has attempted a fully developed completion in homage to Liszt.

It was Liszt's habit, when preparing the earliest drafts of his works for piano and orchestra, to begin with a score for solo piano, albeit with some indications of instrumentation, and then to expand it, orchestrating much of the material and then developing quite new textures in the solo part. We can see this process interrupted incomplete in the posthumously published Concerto in E flat major, S125a (sometimes misleadingly called 'No 3' – see volume 53a), and the plethora of surviving drafts of the two famous concertos clearly carry the process to a painstakingly refined conclusion if we compare the first results with the last. In the **Concerto sans orchestre** recorded here, we are probably dealing with the first complete version of the piece which would eventually become Concerto No 2. All the musical material will be familiar, though almost all of the textures were greatly altered over the years – after all, the final touches to the piece were made a quarter of a century later. As so often, many of the technical solutions had to await the final version; here there are many quite extraordinary difficulties. The things immediately apparent are the work's originality and freshness – qualities which Liszt managed to retain through all the revisions – and that this is already a splendid work in its own right. We have borrowed the title for the otherwise untitled MS from Schumann.

The **Album-Leaf: Magyar in B flat minor** was composed for Ignaz Moscheles, and its musical material is almost identical to part of the eleventh of the *Magyar Dalok* (see volume 29). The **Ungarischer Marsch in B flat** may have been intended for some specific occasion – it has that festive air common to its fellows in the Liszt canon – but it has remained unpublished. Although

the two-stave MS contains suggestions of instrumentation, no orchestral score of the piece has come to light. Besides, the MS is full of pedal directions, fully authenticating the performance of the work on the pianoforte.

Beginning at the back of the N5 Sketchbook, Liszt made many small sketches for projected compositions which were never carried further. The only completed work in the final pages dates from exactly the same period as those in the collection of eight at the front of the book, and so is obviously to be considered apart. It looks as if Liszt intended to write more than one piece to go under the general title **Pensées**, but nothing can be made of the fragments which follow this little gem (the subtitle ‘Nocturne’ can only be deciphered with great effort) composed on 6 November 1845.

Album-Leaves by Liszt continue to turn up at auction or on odd pages amongst collections. The Album-Leaf in D major, S164h (in the Weimar archive) may even date from Liszt’s apprentice years – it bears the interwoven letters L and D signifying *Laus Deo*, which we find on many pages of his earliest works. The Album-Leaf: Preludio, S164j is similar to several others, although the particular conclusion in F sharp major is new to this version. The Album-Leaf in A flat major, S166l is also in Weimar, and produces some very original harmony in its touching efforts at counterpoint. The Album-Leaf, S167h is really a game for the musical eye – three times the same-sounding chord requires different enharmonic spelling in order to accommodate the left-hand line.

The familiar piano version of the song **O lieb, so lang du lieben kannst!** remains Liszt’s best-loved melody: the third of the *Liebesträume* (see volume 19). But that transcription differs considerably from the song, both in the central section and at the very end. There is an incomplete MS in the Weimar archive (in the Z12 folder) that begins at bar 26 of the known version (the bar after the first cadenza), but in A major rather than A flat, and proceeds in a text which follows the song absolutely for some fifty-two bars. The point where the MS breaks off is the final reprise of the melody – bar 61 in the published transcription; bar 77 in this version. The piece has been conjecturally reconstructed here by taking the opening of the published version, transposed into A major, and using the song’s piano part for bar 25, inserting the Z12 pages, then playing the last page of the published version, but with the song’s piano part for the final ten bars (also transposed into A major).

Postscript: an unfortunate glitch in the computer skills of the present writer caused the inadvertent omission of an important paragraph of the notes to the first supplementary volume to the Liszt series CDA67346, so, with apologies, we append it here:

Thanks to the splendid detective work of Professoressa Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), Liszt scholars have had to take another look at the provenance and history of the most famous of Liszt's late compositions: **La lugubre gondola**. We can now establish a clear chronology of the piece, and the present version transpires to be the original conception, composed while Liszt was staying with Wagner at the Palazzo Vendramin on the Grand Canal in Venice in December 1882, a piece which Liszt later described as having been written as if under a premonition of Wagner's death and funeral (Wagner died at the Vendramin in March 1883). The only version of the work published during Liszt's lifetime is a revision of this manuscript issued by Fritzschn in 1885, known since 1927 as *La lugubre gondola II*, because in that year Breitkopf & Härtel published it alongside another work with the same title, known as *La lugubre gondola I* – an erroneous order of chronology. In August 1998, at the Benedetto Marcello Conservatorium in Venice, Rossana Dalmonte found two autograph manuscripts of *La lugubre gondola* (cf ④ and ⑤ below) which permit the establishment with reasonable precision of the following chronology: ④ 1882, December: *Die Trauer-Gondel – La Lugubre Gondola*, for pianoforte, in $\frac{3}{4}$ [first version], the piece in the present recording (S199a); ⑤ 1883, January: *La Lugubre Gondola*, for pianoforte, in $\frac{3}{4}$ [second version], the text which, with minimal alteration, constituted the basis of the 1885 edition (S200/2); ⑥ circa 1883: *La lugubre gondola*, transcription for violin or cello and piano from the version ⑤ above (S134), with twenty bars added in place of the last three at a later moment (but probably before the publication of ⑥, since it lacks the final changes to the original text); ⑦ circa 1884–5: *La lugubre gondola*, for pianoforte in $\frac{3}{8}$, the so-called *La lugubre gondola I*. This is really a new composition, but clearly derived from the material of ⑥ (S200/1). The Venice manuscripts were published for the first time in 2002 by Rugginenti in Milan, under the editorship of Mario Angiolelli. The well-known versions of the piece are available on volume 11 of the Hyperion Liszt Series.

LESLIE HOWARD © 2004

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LESLIE HOWARD

Leslie Howard has given recitals and concerto performances all over the world. His repertoire embraces the whole gamut of the piano literature from the time of the instrument's inception to the music of the present day. As a soloist, and in chamber music and song, Leslie Howard is a familiar figure at numerous international festivals. With a vast repertoire of more than eighty concertos, he has played with many of the world's great orchestras, working with many distinguished conductors.

Leslie Howard's recordings include music by Franck, Glazunov, Grainger, Grieg, Granados, Rachmaninov, Rubinstein, Sibelius, Stravinsky, Tchaikovsky and, most important of all, Liszt. For fourteen years he was engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist: the complete solo piano music of Ferenc Liszt – a project which was completed in a total of ninety-five compact discs on the Hyperion label. The publication of the series was completed in the autumn of 1999. The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses premiere recordings, including much music prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. Leslie Howard has been awarded the Grand Prix du Disque on five occasions, and a further Special Grand Prix du Disque was awarded upon the completion of the Liszt series. He is currently the President of the British Liszt Society, and he holds numerous international awards for his dedication to Liszt's music. In 2000 he was honoured by Hungary with the Pro Cultura Hungarica award.

Other recordings for Hyperion include the Tchaikovsky Sonatas (CDA66939), and two double-disc sets of music by Anton Rubinstein (CDD22007 and CDD22023). Other important recordings include *Ungarischer Romanzero*, a disc entirely of unpublished music by Liszt (CDA67235); a pair of two-disc sets containing all seventeen of Liszt's works for piano and orchestra, with the Budapest Symphony Orchestra and Karl Anton Rickenbacher (CDA67401/2 and CDA67403/4); and a bargain-price two-disc set, 'The Essential Liszt', presenting highlights from the series (LISZT1). The present recording is the second volume of New Liszt Discoveries (the first volume is available, CDA67346) – the research is never-ending!

Leslie Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music, sacred music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realization of Bach's *Musical Offering* and completions of works by composers such as Mozart, Liszt and Tchaikovsky. He is also a regular writer on music and broadcaster on radio and television.

Leslie Howard was born in Australia, educated there, in Italy and in England, and he has made his home in London for more than thirty years. He gives regular masterclasses in tandem with his performances around the world. He is a member of The London Beethoven Trio with violinist Catherine Manson and cellist Thomas Carroll.

In the 1999 Queen's Birthday Honours Leslie Howard was appointed a Member in the Order of Australia [AM] 'for service to the arts as a musicologist, composer, piano soloist and mentor to young musicians'.

For further information visit Leslie Howard's website: www.lesliehowardpianist.com



© Jason P Tailby

Nouvelles découvertes lisztienes 2

LE PREMIER VOLUME paru en sus de l'Hyperion Liszt Series le laissait déjà entendre : de nouvelles découvertes seraient publiées de temps en temps. Des pièces continuent en effet de refaire surface lors de ventes aux enchères et nous sommes toujours à l'affût d'œuvres manquantes. Des recherches menées sur les manuscrits détenus dans diverses bibliothèques ont également révélé que des pièces que l'on avait d'abord prises pour de vagues esquisses sont en réalité jouables – presque achevées.

Le carnet N5, conservé à la Goethe- und-Schiller-Archiv de Weimar, recèle l'intégralité des premiers jets et esquisses d'un certain nombre d'œuvres de la période 1845–début 1847. Dans la thèse de doctorat qu'elle lui consacra, Rena Charnin-Mueller le qualifie de carnet du « Tasso », tant pour simplifier l'identification que parce qu'il contient, sous forme de particelle, le tout premier jet du poème symphonique *Tasso – Lamento e trionfo*. Outre l'ébauche (sans orgue) de la Messe en ut mineur pour voix d'hommes, ce carnet propose aussi, et surtout, des pièces pour piano, dont plusieurs ont déjà circulé, via la publication ou l'enregistrement : la transcription de *Cujus animam* (cf. vol.24 de l'Hyperion Liszt Series), *Spirto gentil* (cf. vol.17), la *Cavatine de Robert le Diable* (cf. vol.30) et, en ouverture du carnet, une œuvre sans titre, qui a été enregistrée sous l'appellation de *Prélude*, S171d (cf. vol.47) et est réenregistrée ici, aux côtés de sept pièces ébauchées juste après elle dans le carnet N5, sous le titre générique que Liszt écrit au début. Ces sept pièces, apparemment demeurées en cours d'élaboration, furent ignorées jusque là, et établir un texte définitif s'avéra difficile tant que le présent auteur ne put examiner le carnet avec tout le temps nécessaire. Nombre de ces pièces ont été publiées et enregistrées par le pionnier Albert Brusse, aux Pays-Bas, mais le texte préparé pour cet enregistrement et pour une publication à venir de la Liszt Society diverge très largement du projet de Brusse. Si le titre générique est bien le familier *Harmonies poétiques et religieuses*, Liszt suggère aussi, entre parenthèses, **Préludes et Harmonies poétiques et religieuses**, proposition dont nous avons fait le titre provisoire du présent corpus, et ce pour éviter toute confusion avec la pièce unique de 1833–4 (cf. vol.7), le corpus de 1847 (cf. vol.7 et 47), plusieurs œuvres uniques destinées au projet (cf. vol.47 et 56), mais aussi le recueil « définitif » de 1853 (cf. vol.7).

La première pièce, qui porte en en-tête « Nancy 16 nov 45 », présente des signes de révision, ignorés ici, mais pris en compte dans la version de 1847 (cf. vol.47). Ce matériau musical est la seule portion de la série de 1845–6 à survivre dans les corpus de 1847 et de 1853 – au sein de la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. (De toute évidence, le caractère religieux du projet

s'affirma au fil des ans. Après sa rencontre avec la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, en 1847, Liszt produisit un recueil bien plus méditatif, abandonnant la plupart des pièces antérieures.) La deuxième pièce (« 20 nov 45 ») porte un titre extrêmement vague, *Langueur ?*, qui, s'il est exact (et, quoi qu'il puisse être d'autre, le point d'interrogation est de Liszt), ne trouve aucun écho particulier dans le contenu de la pièce, une mélodie ardente, ponctuée par une section davantage hymnique – dérivée du même thème –, laquelle, après la reprise, forme la coda. Que Liszt ait par la suite abandonné une page d'une telle excellence est proprement inexplicable. La troisième pièce, sans titre (« 4 dec 45 ») est, elle aussi, d'un monothématisme efficace, mais la transformation *appassionato* du matériau est d'un caractère tellement différent que la parenté avec l'ouverture peut ne pas s'imposer d'emblée.

La quatrième pièce, bien plus vaste, présente un thème principal que l'on reconnaîtra aisément comme le fourrier du thème de la *Première Ballade* (cf. vol.2). Le titre – le point d'interrogation, signe d'incertitude, est de Liszt – figure sur une introduction collée et clôt une série de plusieurs essais (*Disjecti membra poetae et Attente*). Ajouté plus tard au crayon de couleur, le titre supplémentaire *Ballade (?)* fait référence à des plans ultérieurs. Cette pièce complexe, qui couvre un extraordinaire éventail de changements de tonalité, est aussi l'œuvre la moins simple du corpus en termes de refonte, de réécriture et de développement du matériau. Une section complète, ajoutée après l'achèvement de la pièce suivante dans le carnet, vint prolonger le da capo et la coda originels, supprimés, mais sans terminer, hélas, la cadence finale – fournie ici par le présent auteur. Les fins limiers lisztien ne manqueront pas de remarquer que le second thème survient, sous un dehors fort différent, à la coda de la dernière des *Consolations* (uniquement dans la version finale – cf. vol.9).

De nouveau monothématique, la cinquième pièce (sans titre, mais datée du « 6 dec 45 ») est un exemple précoce d'une sorte d'écriture pianistique fréquente dans les compositions lisztien sises dans l'enharmonique fa dièse majeur, notamment dans les pages empreintes d'une sérénité religieuse. Quoique ce matériau thématique ne ressurgisse nulle part dans l'œuvre lisztien, son style est particulièrement proche de celui de *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. En tête de cette pièce figure une liste de vérification, de la main du compositeur, probable recension des œuvres qu'il dessinait au recueil publié. Cette liste de onze pièces débute au n°2, le n°1 devant certainement être la pièce de 1833–4 déjà publiée (révisée en 1847, elle le fut de nouveau pour l'édition finale de 1853, où elle parut sous le titre *Pensées des morts*). Voici cette liste :

- 2 mi ♭ [première pièce de N5]
- 3 ut min [deuxième pièce de N5]
- 4 Elegie Pr de Prusse [à la page 4 de N5, la troisième strophe du poème *Bei der Musik des Prinzen L[ouis] F[erdinand de Prusse]* de Theodor Körner (1791–1815), écrite de la main de Liszt, côtoie des fragments apparemment de Lamartine, inspirateur du titre et de l'ensemble du projet musical des *Harmonies*. La première version de l'*Élégie sur des motifs de Prince Louis Ferdinand*, composée en 1844 et publiée en 1847 – cf. vol.37 –, ne se retrouve pas dans le recueil final]
- 5 Marche des P [cette transcription lisztienne de la *Marche des pèlerins* de Berlioz (*Harold en Italie*) pourrait dater de la fin des années 1830. Exclue du recueil final, elle fut cependant révisée en 1862–3 pour être publiée – cf. vol.5]
- 6 M. K. [i.e. Marie Kalergis, inspiratrice et dédicataire de plusieurs pièces de Liszt – la huitième dans N5]
- 7 Chopin [pièce non identifiée – échos du *Carnaval* de Schumann dans le titre –, qui peut n'avoir rien à voir avec les transcriptions de mélodies de Chopin que Liszt réalisa par la suite ; nous ignorons si les pièces 3, 6 ou 7 de N5 sont appropriées ici]
- 8 re ♭ [quatrième pièce de N5]
- 9 Prière d'un enfant [pièce antérieure, datant de 1845, S171c – cf. vol.47]
- 10 sol ♭ [la présente pièce – i.e. la cinquième de N5]
- 11 (2^{de} Sonnet fa #) [les parenthèses sont de Liszt, et cette pièce est probablement la seconde mise en musique du sonnet de Pétrarque, *Benedetto sia'l giorno*, mélodie dont il existe au moins deux manuscrits en fa dièse majeur – aucune transcription pour piano dans cette tonalité n'a toutefois fait son apparition]

La sixième pièce est intitulée *Attente*, mais nous ne disposons d'aucun autre indice quant à l'application de ce titre à cette pièce ; de même, nous ignorons pourquoi il s'agissait du titre provisoire de la quatrième pièce du carnet. Liszt ayant indiqué la reprise d'une partie du matériel d'ouverture après la section centrale contrastée, mais n'ayant pas fourni la coda, le présent auteur a emprunté dix mesures conclusives à un matériel analogue antérieure.

Si les pages suivantes de N5 présentent des esquisses sans rapport entre elles, abandonnées (l'une est datée « Gand 20 janvier », or Liszt ne fut à Gand à cette date qu'en 1846 !), il est deux autres pièces qui semblent bien appartenir au même recueil, la seconde, notamment, étant mentionnée

dans la liste *supra*. La septième pièce est intitulée *Alternative* et nous ne pouvons deviner, si longtemps après, s'il s'agit d'une simple alternative à la sixième pièce. Tenant en une page, elle présente pratiquement la même mélodie, quoique dotée d'une introduction peu connue, que le lied *Gestorben war ich* (plus célèbre dans la transcription ultérieure, pour piano, dite *Liebestraume* n°2 – cf. vol.19). Liszt n'ayant, à notre connaissance, pas encore écrit ce lied (si cette page est bien contemporaine du reste du carnet), se pourrait-il qu'il ait adapté ultérieurement la mélodie aux paroles ? Pour rare qu'elle fût, cette pratique est attestée au moins une fois : *Élégie – En ces lieux*, S301b fut adaptée à la musique de *Die Zelle in Nonnenwerth*, S274i. Naturellement, cette septième pièce diffère beaucoup des trois versions pianistiques que nous connaissons par ailleurs : S192i (vol.11), S540a (vol.26) et S541/2 (vol.19). La huitième pièce n'est véritablement qu'une ébauche : un *Andante* de huit mesures terminé par « etc. », plus neuf mesures, vague esquisse d'une section centrale. Le présent auteur s'est essayé au complet développement de cette œuvre en hommage à Liszt.

Lorsqu'il préparait les tout premiers jets de ses œuvres pour piano et orchestre, Liszt avait pour habitude de commencer par une partition pour piano solo, non sans quelques indications d'instrumentation, qu'il étoffait ensuite, orchestrant une grande partie du matériau, avant de développer des textures entièrement nouvelles dans la partie soliste. Nous pouvons voir ce processus laissé inachevé dans le Concerto en mi bémol majeur, S125a (parfois appelé, à tort, n°3 – cf. vol.53a) publié posthument, et la pléthore d'esquisses survivantes des deux fameux concertos mène de toute évidence ce processus à une conclusion méticuleusement raffinée, comme l'atteste la comparaison entre les premiers et les derniers résultats. Le **Concerto sans orchestre** enregistré ici nous met probablement en présence de la première version achevée de ce qui allait devenir le Concerto n°2. Tout le matériau musical nous deviendra familier, même si la plupart des textures furent profondément modifiées au fil des ans – au fond, les dernières touches apportées à cette pièce le furent un quart de siècle plus tard. Comme si souvent, nombre de solutions techniques durent attendre la version finale ; les difficultés foisonnent, mais l'originalité et la fraîcheur de l'œuvre sont d'emblée manifestes – des vertus que Liszt sut préserver au gré des révisions – et sa splendeur transparaît déjà. Nous avons emprunté le titre de ce manuscrit, qui en était initialement dépourvu, à une pièce de Schumann.

La **Feuille d'album: Magyar en si bémol mineur**, composée pour Ignaz Moscheles, recèle presque le même matériau qu'une partie du onzième des *Magyar Dalok* (cf. vol.29). Bien qu'ayant pu être destinée à un événement particulier – elle possède l'atmosphère festive propre aux pièces de ce genre dans le canon lisztien –, la **Marche hongroise en si bémol** est demeurée

non publiée. Même si le manuscrit à deux portées contient des suggestions d'instrumentation, aucune partition orchestrale ne nous est encore parvenue. En outre, le manuscrit regorge d'indications de pédale qui authentifient pleinement l'exécution de l'œuvre au pianoforte.

Prenant le carnet N5 par la fin, Liszt réalisa maintes petites ébauches d'œuvres demeurées à l'état de projet. L'unique composition achevée, dans les dernières pages, est exactement contemporaine du corpus de huit pièces consignées à l'autre bout du carnet et doit donc manifestement être considérée à part. Liszt semble avoir voulu écrire plus d'une pièce pour cadrer avec le titre **Pensées**, mais nous ne pouvons rien tirer des fragments qui suivent ce petit bijou (le sous-titre « Nocturne » n'est déchiffrable qu'au prix d'efforts intenses) composé le 6 novembre 1845.

Les **Feuilles d'album** de Liszt continuent de refaire surface lors de ventes aux enchères ou, parfois, au hasard des recueils. La Feuille d'album en ré majeur, S164h (aux archives de Weimar) pourrait même dater des années d'apprentissage du compositeur – elle arbore les lettres L et D entremêlées, pour *Laus Deo*, présentes sur maintes pages de ses toute premières œuvres. La Feuille d'album: Preludio, S164j est semblable à plusieurs autres, hormis la conclusion en fa dièse majeur, qui lui est propre. La Feuille d'album en la bémol majeur, S166l, également conservée à Weimar, engendre une harmonie fort originale, fruit de ses touchants efforts en matière de contrepoint. La Feuille d'album, S167h est véritablement un jeu pour l'œil musicien : par trois fois, l'accord à consonance identique requiert une orthographe enharmonique différente pour convenir à la ligne de la main gauche.

La version pianistique, bien connue, du lied **O lieb, so lang du lieben kannst!** demeure la mélodie préférée de Liszt : le troisième des *Liebesträume* (cf. vol.19). Mais cette transcription s'éloigne considérablement du lied, tant dans la section centrale qu'à la toute fin. Les archives de Weimar abritent un manuscrit incomplet (dans le carton Z12), qui débute à la mesure 26 de la version connue (i.e. la mesure après la première cadenza), mais en la majeur et non en la bémol, pour se continuer dans un texte qui suit le lied de manière absolue sur cinquante-deux mesures. Le manuscrit s'interrompt à la reprise finale de la mélodie – mesure soixante et un de la transcription publiée ; mesure soixante-dix-sept de la présente version. La pièce a été reconstituée ici de manière conjecturale en prenant l'ouverture de la version publiée, transposée en la majeur, en recourant à la partie pianistique du lied (mesure vingt-cinq), en insérant les pages de Z12, puis en jouant la dernière page de la version publiée, mais avec la partie pianistique du lied pour les dix ultimes mesures (également transposée en la majeur).

* * *

Post-scriptum: une malheureuse maladresse informatique de l'auteur ayant provoqué l'omission, bien involontaire, d'un important paragraphe de la notice du premier volume paru en sus de la série Liszt (CDA67346), nous reprenons ici le passage manquant, avec toutes nos excuses :

Le splendide travail de détective de la Professoressa Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologne) a incité les spécialistes à reconsidérer la provenance et l'histoire de la plus fameuse des compositions lisztziennes tardives : **La lugubre gondola**. Nous pouvons désormais en établir une chronologie limpide, où il apparaît que la présente version est la conception originelle de l'œuvre, composée par Liszt lors de son séjour, aux côtés de Wagner, au Palazzo Vendramin, sur le Grand Canal de Venise, en décembre 1882 – une pièce dont Liszt dira plus tard qu'elle fut comme écrite sous l'emprise prémonitoire de la mort et des funérailles de Wagner (lequel mourut au Vendramin en mars 1883). L'unique version publiée du vivant de Liszt est une révision de ce manuscrit éditée par Fritzsich en 1885 et connue depuis 1927 sous le nom de *La lugubre gondola II* puisque, cette même année, Breitkopf & Härtel la publia aux côtés d'une autre pièce pareillement intitulée *La lugubre gondola I* – un ordre chronologique erroné. En août 1998, Rossana Dalmonte découvrit, au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise, deux manuscrits autographes de *La lugubre gondola* (cf. ④ et ⑤ *infra*) qui permettent d'établir, avec une précision raisonnable, la chronologie suivante : ④ décembre 1882 : *Die Trauer-Gondel* – *La Lugubre Gondola*, pour piano, à $\frac{4}{4}$ [première version] – la pièce du présent enregistrement (S199a) ; ⑤ janvier 1883 : *La Lugubre Gondola*, pour piano, à $\frac{4}{4}$ [seconde version] – le texte qui, modifié au minimum, sert de base à l'édition de 1885 (S200/2) ; ⑥ vers 1883 : *La lugubre gondola*, transcription pour violon ou violoncelle et piano de la version ⑥ *supra* (S134), où vingt mesures sont ultérieurement venues remplacer les trois dernières (mais probablement avant la publication de ⑥, car il manque les changements ultimes apportés au texte original) ; ⑦ vers 1884–5 : *La lugubre gondola*, pour piano, à $\frac{6}{8}$. Cette pièce, dite *La lugubre gondola I*, est une composition véritablement nouvelle, mais à l'évidence tirée du matériau de ⑥ (S200/1). Les manuscrits vénitiens furent publiés pour la première fois en 2002 par Rugginenti, à Milan, sous le contrôle éditorial de Mario Angiolelli. Les versions connues de cette pièce figurent sur le vol.11 de l'Hyperion Liszt Series.

LESLIE HOWARD © 2004
Traduction HYPERION

Liszt Neuentdeckungen 2

WIE WIR zum ersten Supplement von Hyperions Liszt-Reihe schrieben, waren wir uns einig, dass von Zeit zu Zeit Neuentdeckungen erscheinen würden. Es tauchen nach wie vor Stücke bei Auktionen auf, und wir sind stets auf der Suche nach verloren gegangenen Werken. Außerdem hat die Untersuchung in diversen Bibliotheken verwahrter Manuskripte ergeben, dass Werke, die man anfangs für grobe Skizzen gehalten hatte, in Wahrheit spielbare, so gut wie fertige Stücke sind.

Das Skizzenbuch N5 aus dem Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv enthält vollständige Entwürfe und Skizzen einer Reihe von Werken, entstanden im Zeitraum 1845 bis Anfang 1847. In ihrer Doktorarbeit über das Skizzenbuch bezeichnet Rena Charnin-Mueller es als „Tasso“-Skizzenbuch, und zwar sowohl der leichten Identifikation wegen als auch deshalb, weil das Buch den ersten Particell-Entwurf zu Liszts sinfonischer Dichtung *Tasso – Lamento e trionfo* enthält. Ebenfalls enthalten ist dort der erste Entwurf (ohne Orgel) der c-Moll-Messe für Männerchor. Die übrigen Stücke sind mehrheitlich Klaviermusik, und einige Werke befinden sich bereits im Umlauf, sind veröffentlicht oder gar auf Tonträger aufgezeichnet worden: die Transkription *Cujus animam* (siehe Vol. 24 von Hyperions Liszt-Reihe), *Spirto gentil* (siehe Vol. 17), die *Cavatine aus Robert le Diable* (siehe Vol. 30); am Anfang des Skizzenbuchs steht zudem ein unbetitelttes Werk, das als *Prelude S171d* (siehe Vol. 47) aufgenommen wurde. Das letztgenannte Stück wird unter dem von Liszt gewählten zusammenfassenden Titel hier noch einmal zusammen mit den sieben Stücken eingespielt, deren Entwürfe sich im Skizzenbuch N5 unmittelbar anschließen. Diese sieben anderen Stücke wurden bisher übersehen, da sie dem Anschein nach unfertig waren und es sich so lange als schwierig erwies, einen definitiven Text herzustellen, bis der Verfasser dieses Artikels in der Lage war, genügend Zeit aufzuwenden und das Skizzenbuch persönlich in Augenschein zu nehmen. Viele der Stücke sind von dem Pionier Albert Brussee in den Niederlanden herausgegeben und auf Tonträger aufgezeichnet worden; wie sich herausstellt, unterscheidet sich der Text, der für die vorliegende Einspielung und künftige Publikationen der Liszt-Gesellschaft erstellt wurde, jedoch erheblich von dem des Brussee-Projekts. Liszts zusammenfassender Titel ist bekannt: *Harmonies poétiques et religieuses*, aber in Klammern schlägt er außerdem **Préludes et Harmonies poétiques et religieuses** vor, und wir haben diesen Vorschlag als Arbeitstitel für die vorliegende Stückfolge übernommen, um eine Verwechslung

mit dem Einzelstück von 1833/34 (siehe Vol. 7), der Stückfolge von 1847 (siehe Vol. 7 und 47), mehreren anderen für das Projekt vorgesehenen Einzelstücken (siehe Vol. 47 und 56) und der „definitiven“ Zusammenstellung von 1853 (siehe Vol. 7) zu vermeiden.

Das erste Stück ist „Nancy 16 nov 45“ überschrieben. Es gibt Anzeichen einer Revision, die in der vorliegenden Interpretation unbeachtet geblieben sind, jedoch für die Fassung des Stücks von 1847 übernommen wurden (wie in Vol. 47 zu hören ist). Das musikalische Grundmaterial ist der einzige Teil der Stückfolge von 1845/46, der in die Sammlung von 1847 und die von 1853 eingegangen ist – als Abschnitt der *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. (Es ist eindeutig zu erkennen, dass sich der religiöse Aspekt dieses Projekts mit den Jahren verfestigt hat. Nachdem er 1847 die Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein kennen gelernt hatte, schuf Liszt eine wesentlich besinnlichere Sammlung, und die meisten der älteren Stücke wurden ausgelassen.) Das zweite Stück („20 nov 45“) ist sehr undeutlich betitelt. Sollte es *Langueur?* heißen (wie auch immer, das Fragezeichen stammt von Liszt), spiegelt sich dies im Gehalt des Stücks nicht so recht wider: eine sehnsüchtige Melodie, unterbrochen durch eine – aus demselben Thema hervorgegangene – eher hymnische Passage, die im Anschluss an die Reprise die Coda bildet. Es handelt sich um ein wirklich ausgezeichnetes Stück, und es ist unerklärlich, dass Liszt es in der Folgezeit vernachlässigt hat. Das dritte, unbetiteltete Stück („4 dec 45“) ist im Endeffekt ebenfalls monothematisch, aber die *Appassionato*-Verwandlung des Materials ist vom Charakter her so verschieden, dass die Verwandtschaft mit der Einleitung beim ersten Hören vielleicht nicht offensichtlich ist.

Das vierte Stück ist ein viel umfangreicheres Werk, und sein Hauptthema ist leicht als Vorläufer dessen der Ersten Ballade (siehe Vol. 2) wieder zu erkennen. Der Titel – das Unsicherheit bekundende Fragezeichen stammt von Liszt – ist der letzte von mehreren Versuchen. Er steht auf einer aufgeklebten neuen Introdution; die anderen lauten *Disjecti membra poetae* und *Attente*. Der zusätzliche Titel *Ballade (?)* ist ein mit Buntstift geschriebener nachträglicher Zusatz und bezieht sich auf spätere Vorhaben. Das komplexe Stück, das eine außerordentliche Anzahl von Tonartwechseln durchläuft, ist außerdem das komplizierteste Stück der Sammlung, was das Umschreiben, Überschreiben und Erweitern des Materials angeht. Ein ganzer Abschnitt wurde nach Vollendung des nächsten Stücks im Skizzenbuch hinzugefügt; er erweitert es um das Dakapo und die Coda, die das Original unterschlagen hatte, während die Schlusskadenz leider nicht fertig gestellt wurde – die hat hier der Verfasser dieses Artikels beigeleitet. Die Detektive

unter den Liebhabern Liszts werden bemerken, dass das zweite Thema in ganz anderem Gewand in der Coda der letzten *Consolation* aufscheint (nur in der abschließenden Fassung – siehe Vol. 9).

Das fünfte Stück (unbetitelt, aber „6 dec 45“ datiert) ist gleichfalls monothematisch und ein frühes Beispiel des Klaviersatzes, wie er in Liszts in enharmonischem Fis-Dur angelegten Kompositionen oft zu finden ist, insbesondere in den von stiller Frömmigkeit geprägten. Obwohl das Themenmaterial in Liszts *Œuvre* nicht wieder vorkommt, steht es vom Stil her dem der *Bénédiction de Dieu dans la solitude* besonders nahe. Am Anfang des Stücks steht ein Verzeichnis, vom Komponisten selbst geschrieben, das vermutlich die Werke aufführt, die er damals für die veröffentlichte Sammlung in Betracht zog. Die elf Stücke umfassende Liste beginnt mit der Nummer zwei, wahrscheinlich deshalb, weil das bereits herausgegebene Stück von 1833/34 die Nummer eins sein sollte. (Dieses Stück wurde 1847 und dann noch einmal für die endgültige Veröffentlichung 1853 unter dem Titel *Pensée des morts* überarbeitet). Die Liste sieht folgendermaßen aus:

- 2 mi ♭ [d.h. Es-Dur – das erste Stück von N5]
- 3 ut min [c-Moll – das zweite Stück von N5]
- 4 Elegie Pr de Prusse [auf Seite 4 von N5 hat Liszt eigenhändig die dritte Strophe des Gedichts *Bei der Musik des Prinzen L[ouis] F[erdinand de Prusse]* von Theodor Körner (1791–1815) niedergeschrieben, sowie einige Fragmente, die von Lamartine zu stammen scheinen, dem Mann, der den Titel und das ganze musikalische Projekt der *Harmonies* angeregt hat. Die 1844 komponierte erste Fassung von Liszts *Élégie sur des motifs de Prince Louis Ferdinand* – siehe Vol. 37 – wurde 1847 veröffentlicht und war nicht Teil der endgültigen Sammlung]
- 5 Marche des P [Liszts Transkription von Berlioz' *Marche des pèlerins* aus *Harold en Italie* stammt wahrscheinlich aus den späten 1830er-Jahren. Sie wurde nicht in die endgültige Sammlung aufgenommen, sondern 1862/63 zur Veröffentlichung überarbeitet – siehe Vol. 5]
- 6 M. K. [d.h. Marie Kalergis, Inspiration und Adressatin der Widmung mehrerer Liszt-Werke – das achte Stück von N5]

- 7 Chopin [das Stück konnte nicht identifiziert werden – Anklänge an Schumanns *Carnaval* im Titel – mit den Chopin-Liedern, die Liszt später bearbeitet hat, kann es nichts zu tun haben, und sollte eines der Stücke 3, 6 oder 7 aus N5 diesbezüglich relevant sein, wissen wir es nicht]
- 8 re ♭ [Des-Dur – das vierte Stück von N5]
- 9 Prière d'un enfant [ein Anfang 1845 entstandenes Stück, S171c – siehe Vol. 47]
- 10 sol ♭ [Ges-Dur – das vorliegende Stück – also das fünfte von N5]
- 11 (2^{de} Sonnet fa ♯) [Die Klammern hat Liszt selbst gesetzt, und bei dem Stück handelt es sich wohl um die zweite Vertonung eines Petrarca-Sonetts, d.h. um *Benedetto sia'l giorno*; von diesem Lied gibt es mindestens zwei Manuskriptfassungen in Fis-Dur, aber bislang ist keine bekannte Klaviertranskription in dieser Tonart zum Vorschein gekommen]

Das siebte Stück trägt den Titel *Attente*, aber wir haben keinen weiteren Anhaltspunkt dafür, inwiefern er sich auf dieses Stück bezieht, und genauso wenig wissen wir, warum das Wort als Arbeitstitel für das vierte Stück des Teiles diente. Liszt hat einen Teil des Eröffnungsmaterials als Reprise nach dem kontrastierenden Mittelabschnitt designiert, jedoch keine Coda angefügt. Der Autor der vorliegenden Anmerkungen hat zehn abschließende Takte aus früher entstandenem, analogem Material abgeleitet.

Obwohl sich auf den folgenden Seiten von N5 einige nicht damit im Zusammenhang stehende, verworfene Skizzen finden (von denen eine auf „Gand 20 janvier“ datiert ist – Liszt hielt sich an diesem Datum nur im Jahre 1846 in Gent auf!), liegen zwei weitere Stücke vor, die anscheinend zur gleichen Sammlung gehören, insbesondere, da das zweite davon in der obigen Liste erwähnt wird. Das siebte Stück ist *Alternative* betitelt, und es ist so viele Jahre später im Nachhinein nicht mehr zu erraten, ob es lediglich als Alternative zum sechsten gedacht war. Dieses Stück steht vollständig auf einem Blatt und weist praktisch die gleiche Melodie auf wie das Lied *Gestorben war ich* (am bekanntesten in der späteren Klavierbearbeitung als *Liebesträume* Nr. 2 – siehe Vol. 19), doch mit einer ungewohnten Einleitung. Da Liszt, soweit uns bekannt ist, das Lied noch nicht geschrieben hatte (wenn man davon ausgeht, das dieses Blatt zeitgleich mit dem Rest des Hefts entstand), könnte es sein, dass er die Melodie später dem Text anpasste? Dies war nicht seine übliche Vorgehensweise, aber wir wissen, das es es mindestens einmal getan hat (*Élégie – En ces lieux* S301b wurde der Musik von *Die Zelle* in *Nonnenwerth* S274i angepasst). Es kann

nicht überraschen, dass sich dieses Stück erheblich von den ansonsten bekannten drei Klavierfassungen S192i (enthalten auf Vol. 11), S540a (Vol. 26) und S541/2 (Vol. 19) unterscheidet. Das achte Stück ist eigentlich nur ein Entwurf: ein achttaktiges *Andante*, das mit dem Hinweis „etc“ endet, sowie eine grobe, neun Takte umfassende Skizze für einen Mittelabschnitt. Der Verfasser der vorliegenden Anmerkungen hat sich an einer vollständig ausgearbeiteten Komplettierung als Huldigung an Liszt versucht.

Liszt hatte beim Erstellen erster Entwürfe seiner Werke für Klavier und Orchester die Angewohnheit, mit einer Klavierpartitur samt einigen Hinweisen auf die Instrumentierung zu beginnen und sie dann zu erweitern, indem er einen Großteil des Materials orchestrierte, um dann im Solopart ganz neue Texturen zu entwickeln. Man kann im postum veröffentlichten Konzert in Es-Dur S125a (manchmal irreführenderweise als „Nr. 3“ bezeichnet – siehe Vol. 53a) erkennen, wie dieser Prozess vor der Fertigstellung unterbrochen wurde, und die vielfältig erhaltenen Entwürfe der beiden berühmten Konzerte führen den Prozess unverkennbar bis zu einem sorgfältig geschliffenen Endprodukt durch, wie ein Vergleich der ersten Versuche mit dem Endergebnis belegt. Im vorliegenden **Concerto sans orchestre** haben wir es vermutlich mit der ersten vollständigen Fassung jenes Werks zu tun, aus dem schließlich das Konzert Nr. 2 werden sollte. Das gesamte musikalische Material dürfte bekannt sein, auch wenn der größte Teil der Texturen über die Jahre hin erheblich verändert wurde – den letzten Schliff erhielt das Stück ja ein Vierteljahrhundert später. Wie so oft ergaben sich viele der technischen Lösungen erst in der Endfassung; hier findet man zahlreiche außerordentliche Schwierigkeiten. Was unmittelbar auffällt, sind Originalität und Frische des Werks – Eigenschaften, die Liszt über alle Bearbeitungen hinweg zu retten wusste –, sowie die Tatsache, dass dies bereits für sich genommen ein herrliches Werk ist. Die Benennung des ansonsten unbetitelten Manuskripts haben wir bei Schumann entliehen.

Das **Albumblatt: Magyar in b-Moll** wurde für Ignaz Moscheles geschrieben, und das musikalische Material ist fast identisch mit einem Teil des elften *Magyar Dalok* (siehe Vol. 29). Der **Ungarische Marsch in B-Dur** könnte für einen spezifischen Anlass bestimmt gewesen sein – er strahlt jene festliche Atmosphäre aus, die seinen Gegenstücken im Lisztschen Kanon gemeinsam ist – doch er blieb unveröffentlicht. Obwohl das auf zwei Notensystemen angelegte Manuskript Hinweise auf Instrumentation enthält, ist nie eine Orchesterpartitur des Stücks aufgefunden worden. Zudem ist das Manuskript voller Pedalangaben, was die Aufführung des Werks auf dem Pianoforte vollauf rechtfertigt.

Auf den letzten Blättern des Skizzenhefts N5 beginnend, schrieb Liszt zahlreiche kurze Entwürfe zu vorgesehenen Kompositionen nieder, die nie weiter ausgeführt wurden. Das einzige vollendete Werk, das aus den letzten Seiten hervorging, stammt aus genau der gleichen Zeit wie jene acht am Anfang des Hefts und muss darum natürlich gesondert betrachtet werden. Es sieht so aus, als habe Liszt vorgehabt, mehr als ein Werk unter dem Obertitel **Pensées** zu schreiben, aber aus den Fragmenten, die diesem kleinen, am 6. November 1845 komponierten Juwel folgen, ist nichts zu entnehmen (der Untertitel „Nocturne“ ist nur mit Mühe zu entziffern).

Albumblätter Liszts tauchen immer wieder bei Auktionen auf, oder eingestreut in diverse Sammlungen. Das Albumblatt in D-Dur S164h (im Weimarer Archiv) könnte sogar aus Liszts Lehrjahren stammen – es trägt die in einander verwobenen Initialen L und D, die für *Laus Deo* stehen, wie wir sie auf vielen Blättern seiner frühesten Werke finden. Das Albumblatt: Preludio S164j ähnelt mehreren anderen, obwohl die besondere Schlussgruppe in Fis-Dur dieser Fassung eigen ist. Das Albumblatt in As-Dur S166l, ebenfalls in Weimar, bringt in seinen rührenden Bemühungen um Kontrapunkt einige höchst originelle Harmonik hervor. Das Albumblatt S167h ist eigentlich ein Spiel für das musikalische Auge – dreimal hintereinander erfordert ein gleichklingender Akkord unterschiedliche enharmonische Ausführung, um sich der Linie der linken Hand anzupassen.

Die bekannte Klavierfassung des Lieds **O lieb, so lang du lieben kannst!** ist nach wie vor Liszts bliebteste Melodie, nämlich der dritte der *Liebesträume* (siehe Vol. 19). Aber jene Transkription weicht sowohl im Mittelteil als auch ganz am Ende erheblich vom Lied ab. Im Weimarer Archiv findet sich (in der Mappe Z12) ein unvollständiges Manuskript, das bei Takt 26 der bekannten Fassung (d.h. im Takt nach der ersten Kadenz) einsetzt, jedoch in A-Dur statt As, und in einer Ausführung fortfährt, die etwa zweiundfünfzig Takte lang dem Lied genauestens folgt. Der Punkt, an dem das Manuskript abbricht, ist die letzte Reprise der Melodie – Takt 61 der veröffentlichten Transkription, Takt 77 in dieser Fassung. Das Stück wurde für die vorliegende Aufnahme spekulativ rekonstruiert, indem die Eröffnung der publizierten Fassung nach A-Dur transponiert und für Takt 25 der Klavierpart des Lieds eingesetzt wurde; daran schließen die Seiten aus Z12 an, dann wird die letzte Seite der veröffentlichten Fassung gespielt, jedoch mit dem Klavierpart des Lieds (ebenfalls nach A-Dur transponiert) für die abschließenden zehn Takte.

* * *

Postskript: Eine unglückseliges Versagen der Computerfähigkeiten des Verfassers führte zur Auslassung eines wichtigen Absatzes in den Anmerkungen zum ersten Supplement der Liszt-Reihe (CDA67346), der darum hier mit der Bitte um Verzeihung angefügt sei:

Dank der großartigen Detektivarbeit von Professoressa Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna) haben sich Liszt-Forscher genötigt gesehen, Herkunft und Entstehungsgeschichte des berühmtesten Spätwerks von Liszt, **La lugubre gondola**, neu zu bewerten. Wir können nun eine eindeutige Chronologie des Werks festlegen, und wie sich herausstellt, handelt es sich bei der vorliegenden Fassung um das ursprüngliche Konzept, verfasst, während Liszt im Dezember 1882 bei Wagner im Palazzo Vendramin am Canale Grande in Venedig weilte; Liszt meinte später, das Werk sei wie unter der Vorahnung von Wagners Tod und seiner Bestattung entstanden (Wagner starb im März 1883 im Palazzo Vendramin). Die einzige Fassung des Stücks, die zu Lebzeiten Liszts veröffentlicht wurde, ist eine Revision dieses Manuskripts, herausgegeben von Fritsch im Jahre 1885 und seit 1927 als *La lugubre gondola II* bekannt, weil Breitkopf & Härtel es in jenem Jahr zusammen mit einem weiteren Werk dieses Titels herausgab, das als *La lugubre gondola I* bezeichnet wurde – ein Fehler in der Chronologie. Im August 1998 fand Rossana Dalmonte im Konservatorium Benedetto Marcello zu Venedig zwei autographische Manuskripte von *La lugubre gondola* (vgl. unten, ④ und ⑤), die es erlauben, mit einiger Sicherheit folgende Chronologie festzuhalten: ④ 1882, Dezember: *Die Trauer-Gondel – La Lugubre Gondola* für Pianoforte, im $\frac{3}{4}$ -Takt [erste Fassung], das hier aufgenommene Stück (S199a); ⑤ 1883, Januar: *La Lugubre Gondola* für Pianoforte, im $\frac{4}{4}$ -Takt [zweite Fassung], der Text, der mit minimalen Änderungen der Ausgabe von 1885 zugrunde lag (S200/2); ⑥ um 1883: *La lugubre gondola*, Transkription für Violine oder Cello und Klavier der Fassung ⑤ (S134), mit zwanzig neuen Takten statt der letzten drei ursprünglichen Takte, angefügt zu einem späteren Zeitpunkt (doch wahrscheinlich vor der Veröffentlichung von ⑤, da die letzten Änderungen am Originaltext fehlen); ⑦ um 1884/85: *La lugubre gondola* für Pianoforte im $\frac{6}{8}$ -Takt, das so genannte *La lugubre gondola I*. Dies ist eigentlich eine Neukomposition, die jedoch eindeutig aus dem Material von ⑤ hervorgeht (S200/1). Die venezianischen Manuskripte wurden erstmals 2002 von Rugginenti in Mailand publiziert, herausgegeben von Mario Angiolelli. Die bekannten Fassungen des Stücks sind als Vol. 11 von Hyperions Liszt-Reihe erschienen.

LESLIE HOWARD © 2004
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog. Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement. Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd. PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a info@hyperion-records.co.uk y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis. También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en www.hyperion-records.co.uk

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

Recorded in Pottton Hall, Suffolk, on 26–28 April 2003
Recording Producer and Engineer TRYGGVI TRYGGVASON
Piano STEINWAY & SONS
Front Design TERRY SHANNON
Front Picture Research RICHARD HOWARD
Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIV
Front illustration: *Procession in the Mist* (1828)
by Ernst Ferdinand Oehme (1797–1855)

Dresden Gemäldegalerie, Neue Meister. Photo: AKG-images / Erich Lessing

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

New Liszt Discoveries – 2

Préludes et Harmonies poétiques et religieuses S171d

(8 pieces from 1845–6 in the N5 Sketchbook)

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | No 1 in E flat major [untitled] | [5'05] |
| 2 | No 2 in C minor 'Langueur?' | [7'52] |
| 3 | No 3 in E major [untitled] | [5'21] |
| 4 | No 4 in D flat major '— Dernière illusion (?)' | [11'31] |
| 5 | No 5 in G flat major [untitled] | [6'35] |
| 6 | No 6 in A major 'Attente' | [3'54] |
| 7 | No 7 in E major 'Alternative' | [1'26] |
| 8 | No 8 in D flat major 'M. K.' | [3'32] |

9	Concerto sans orchestre S524a (c1839)	[20'33]
---	---------------------------------------	---------

10	Album-Leaf: Magyar in B flat minor S164e/2 (1840)	[1'40]
----	---	--------

11	Ungarischer Marsch in B flat major S229a (1859)	[2'13]
----	---	--------

12	Pensées 'Nocturne' S168b (1845)	[2'08]
----	---------------------------------	--------

Four Album-Leaves

13	Album-Leaf in D major, S164h (? early 1840s)	[0'32]
----	--	--------

14	Album-Leaf: Preludio, S164j (1842)	[0'19]
----	------------------------------------	--------

15	Album-Leaf in A flat major, S1661 (c1840s)	[1'06]
----	--	--------

16	Album-Leaf, S167h (c1860s)	[0'15]
----	----------------------------	--------

17	O lieb, so lang du lieben kannst! S540a (draft of Liebesträume No 3, 1840s)	[4'31]
----	--	--------

All tracks prepared by Leslie Howard from Liszt's original manuscripts,
and completed where necessary from analogous material (tracks [4](#) [6](#) [8](#) and [17](#)).

LESLIE HOWARD piano



Liszt

NEW

DISCOVERIES

VOLUME 3

LESLIE
HOWARD

hyperion

Franz Liszt

(1811–1886)

NEW DISCOVERIES VOLUME 3

COMPACT DISC 1 [78'10]

	Romancero espagnol S695c (1845)	[20'26]
1	Part I: Introduction and Fandango with variations	[10'04]
2	Part II: Elaboration of an unidentified theme	[5'45]
3	Part III: Jota aragonesa and coda	[4'35]
	Two pieces from the oratorio Christus S498c (c1871)	[23'30]
4	No 1a: Einleitung	[5'48]
5	No 1b: Pastorale	[9'38]
6	No 2: Das Wunder	[8'03]
7	Magnificat S182a (1862)	[4'09]
	Trois chansons S510a (c1852)	[9'56]
8	No 1: La consolation	[3'46]
9	No 2: Avant la bataille	[3'38]
10	No 3: L'espérance	[2'30]
11	Album-Leaf: Andantino in A flat major S166p (1847)	[1'28]
12	Album-Leaf in G major S166q (1847)	[2'24]
13	Variations 'Tiszántuli szép léány' S384a (1846)	[2'32]
14	Любила Я de Wielhorsky: Romance (Lyubila ya) S577i/bis (c1842) first intermediate version	[4'15]
15	Schlummerlied S186/7a (1882) version for Lachmund	[4'36]
16	Valse-Improptu S213bis (1870s?) 'édition facilitée'	[4'48]

1	Любила Я de Wielhorsky: Romance (Lyubila ya)	[3'16]
	S577i/ter (c1843), second intermediate version	
2	Marche des pèlerins chantant la prière du soir de la Symphonie d'Harold [en Italie] composée par Berlioz S473i (c1836/7)	[7'40]
3	Einzug der Gäste auf Wartburg: Marsch aus Richard Wagners Tannhäuser ..	[12'53]
	S445/1a (1876) ('Neue vermehrte Ausgabe')	
4	Adagio non troppo S151a (c1824)	[2'25]
5	Album-Leaf: Andantino in E flat major S163a/2 (1828)	[2'20]
6	Album-Leaf: Andante in E flat major S167r (1850s)	[1'31]
7	Album-Leaf in C major S167s (1839), 'Lyon'	[0'25]
8	Album-Leaf: Quasi mazurek in C major S163e (1843)	[0'19]
9	Album-Leaf: Adagio – religioso in C major S164l (1825)	[0'36]
10	Album-Leaf: Agitato in G major S167l (1849), 'Lyubila ya'	[0'51]
11	Album-Leaf: Andante religiosamente in G major S166j (1846), 'Harmonies poétiques et religieuses'	[0'57]
12	Album-Leaf: Tempo di marcia in E flat major S167o (1845)	[0'22]
13	Album-Leaf: Fugue chromatique (Allegro in G minor) S167j (1844)	[0'18]
14	Album-Leaf in E flat major S167k (1840), 'Grand galop chromatique'	[0'15]
15	Album-Leaf in G minor S166l/2 (1840s?)	[0'11]
16	Album-Leaf: Langsam in C sharp minor S166o (1876), 'Harmonies du soir'	[1'12]
17	Album-Leaf: Moderato in D flat major S164k (1842), 'La sonnambula'	[0'12]
18	Album-Leaf: Vivace ma non troppo in D flat major S167g (1835), 'Lélio'	[0'17]
19	Album-Leaf: Larghetto in D flat major S167p (1883), 'Henselt Concerto'	[0'29]
20	Album-Leaf: Schlußchor des entfesselten Prometheus (Andante solenne in D flat major) S167q (1883)	[0'47]

21	Album-Leaf: Magyar in D flat major S164e/3 (1841)	[0'14]
22	Prozinsky Fragment for piano S701v (1846)	[0'45]
23	Album-Leaf: Allegretto in A major S167n (1842), 'Berlin'	[0'16]
24	Album-Leaf in A major S166a (1870), 'Gottschalg'	[0'37]
25	Album-Leaf in E major S167t (1853), 'Cantique d'amour'	[0'45]
26	Album-Leaf: Andantino in E major S163d/ii (c1840), 'Valse mélancolique'	[0'22]
27	Album-Leaf: Purgatorio (Andante in B minor) S166r/1 (1857)	[1'49]
28	Album-Leaf: Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie (Lamentoso in B minor) S166r/2 (c1857)	[1'13]
29	Album-Leaf: Introduction to Grande Étude de Paganini No 6 S141/6bis (1884)	[0'24]
30	Cadenza S695f (1880s?), 'Erster Mephisto-Walzer'	[0'19]
31	Album-Leaf: Aus den [Erster] Mephisto-Walzer (Episode aus Lenaus Faust— Der Tanz in der Dorfschenke) S167m (after 1859)	[1'40]
32	Wilde Jagd: Scherzo S176a (1851), first version of Scherzo und Marsch	[16'02]

LESLIE HOWARD PIANO

Tracks 1 2 3 7 and 14 (CD ①) and 1 2 5 6 8–11 13–15 17–24 26–28 and 30–32 (CD ②) prepared by Leslie Howard from photocopies or microfilms of Liszt's original manuscripts, and minor lacunae completed where necessary from analogous material (CD ① tracks 2 & 3).

Thanks are due to Coady Green and Sam Liu for page-turning, to Tristan Patrick Lee and Christian Gallasch for assistance with score-preparation and copying, to Michael Short, Robert Threffall, William Wright, Michael Saffle, Runolfur Thordarson and Kenneth Souter for tracking down sources of previously elusive pieces, and to Frau Dr Evelyn Liepsch of the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar for copies of unpublished manuscripts.

LISZT wrote two major works on Spanish themes during his Iberian travels in 1844–5. Neither was published in his lifetime. The *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* first appeared shortly after Liszt's death. He had prepared it for publication, and dedicated it to his biographer Lina Ramann. (It was reprinted in the 1997 *Liszt Society Journal*.) A later work based on material collected and/or worked-on in the 1840s is the celebrated *Rapsodie espagnole*, and this appeared as late as 1867. The **Romancero espagnol** (Spanish Song-Book), whose title and date we know from Liszt's correspondence, was intended to be published in 1847 with a proposed dedication to Queen Isabella II of Spain, but for some reason the publication never took place. From the correspondence we can see that Liszt clearly considered the work complete, although there is one small lacuna and, as often with Liszt until the last moment, the ending is not fully written-out. The pages of the MS are not numbered, and are not bound together. An archivist at the Goethe- und Schiller-Archiv, presumably Peter Raabe, has placed a large question-mark at the top of what is surely the beginning of the work, but has then written 'Spanische Rhapsodie' at the top of the page where the final jota begins (the theme is the same as that in the *Rapsodie espagnole*, but in a different key, and very differently treated), and has altered the order of the pages, placing this section at the beginning—a musical impossibility, since this section recalls earlier material in the peroration. Careful reshuffling of the pages gives us a piece in three clear sections, each based on a different theme. There is an introduction, setting up the dichotomy between the tonalities of E major and C major—this material will be recalled towards the end of the work—then an elaborately varied fandango, largely in C major, but straying as far afield as A flat. The central section is a set of free variations on an imposing, stately theme in

E minor, of title unknown, and the finale, based on the *Jota aragonesa*, takes us to E major with excursions into C major. Earlier themes are recalled and combined, especially in an alarmingly difficult passage in two time-signatures at once. The work was published for the first time in the *Liszt Society Journal* in 2009.

Two pieces from Liszt's vocal score of his masterpiece **Christus** appeared separately in print in his lifetime (see volume 14 of the present series). We offer here two further movements, both from the vocal score as arranged by the composer: **Einleitung und Pastorale** (Introduction and Pastorale) and **Das Wunder** (The Miracle). As always with Liszt, the piano versions are not literal transcriptions, even if the music agrees in general, bar for bar with the original. But he finds pianistic ways of expressing the spirit of the music in a manner far preferable to the clunking literalism of the modern vocal score of the oratorio currently in print. The Introduction is the opening of the whole work, based on a plainsong setting of the prayer in Isaiah *Rorate caeli* (Drop down, ye heavens, from above, and fill the skies with righteousness), whilst the Pastorale represents the shepherds in waiting for the angel's annunciation of the birth of Jesus. The Miracle represents the passage in Matthew's gospel, chapter 8: 'And, behold, there arose a great tempest in the sea, inasmuch that the ship was covered with the waves: but he [Jesus] was asleep. And his disciples came to him, and awoke him, saying, Lord, save us: we perish. And he saith unto them, Why are ye fearful, O ye of little faith? Then he arose and rebuked the winds and the sea; and there was a great calm.' This is a miniature symphonic poem, with some quite outstandingly daring harmonies during the storm. The voice of Jesus is briefly heard, and then the gentle music of the miracle that follows is amongst the simplest and most touching in Liszt's entire output.

The MS of the **Magnificat** is the first draft of the

imposing piece later called *Alleluia* (S183/1—in volume 7 of the Liszt series), and remains unpublished. Liszt actually marks it ‘gilt nicht’ (not valid), but it is interesting to compare this work with the slightly more complicated final version.

The **Trois chansons** are transcriptions of vocal pieces, but we do not know the exact sources from which they were made. The MS of Liszt’s three choruses for men’s voices (or quartet of solo men’s voices) and piano is dated 20 July ‘45. There, and in the edition immediately issued by Knop in Basel, are two settings of *Trost*—the first in E flat, the second in C—and one of *Nicht gezagt!*, poems by Dr Theodor Meyer-Merian (1818–1862). A later version of these songs from 1860, for unaccompanied men’s voices, forms numbers 4–6 of *Für Männergesang* S90 (republished in the 2001 *Liszt Society Journal*). Here the poems are now misattributed to the tenor Karl Götz, and the order of the second and third numbers is reversed. The three are united under the title *Gebarniscbte Lieder* (‘Songs in Armour’), and bear the subtitles: *Vor der Schlacht*, *Nicht gezagt!* and *Es rufet Gott uns mahndend* (‘Before the battle’, ‘No hesitation’ and ‘God exhorts us’). Liszt made straightforward piano transcriptions of these versions (S511, published in 1861, recorded in volume 36 of the Liszt series). The present transcriptions appeared from Kahnt in Leipzig in 1852, and this edition is performed here. They are each marked—although not on the title page—as transcribed by Corno, otherwise August Horn (1825–1893). **La consolation** resembles the music of the setting of *Nicht gezagt!*, even though its title is a translation of *Trost!* **Avant la bataille** follows the C major setting of *Trost*—curiously, not the one which became *Vor der Schlacht*—and **L’espérance** follows the E flat setting, i.e. the pieces are in reverse order to the 1845 choruses. The many deviations of the musical text from the choruses are too far-reaching for there not to be some other missing

intermediate source, and they are much too full of Liszt’s obvious contribution as composer and arranger for them to be considered the work of anyone else, unless Horn was actually working under Liszt’s direct instructions. In any case, we have only this text of an otherwise unknown version of this work of Liszt’s so, until further information should be discovered, we are obliged to admit it into the canon. (These pieces are reprinted in the 2008 *Liszt Society Journal*.)

The **Album-Leaf in A flat major S166p** and the **Album-Leaf in G major S166q** came to light at an auction in 2004, where the present writer managed to copy them before they were sold, in the case of the A flat piece not to surface since, whereas the G major piece is now in the possession of the Istituto Liszt in Bologna. The A flat piece was the only music in a private album, otherwise empty, the second was on a small folio enclosed within the first, and alongside a loose programme of a Liszt recital in Kiev in February 1847. The A flat piece is very similar to the middle section of the second of the *Glanes de Woronince* (see volume 27), and is upon the same melody that Chopin used in the song *The Maiden’s Wish*, which was itself later transcribed by Liszt (see volume 5). The second is a shorter account of the sixth *Consolation* in its first version, with an accompaniment pattern rather more adept to the salon than to private meditation (*cf* the other versions in volumes 36 and 9).

The **Variations ‘Tiszántuli szép léány’** are mentioned in several catalogues, but there is little evidence of Liszt’s hand in the composition, which exists only in a copyist’s copy, which itself contains a number of amateurish slips of the pen. It seems more likely to be the work of a friend, whom Liszt may have helped, much as he did in the case of a number of compositions by his Hungarian friends. The score is headed: ‘Változatok “Tiszántuli szép léány” című Pal Feletí—Liszt Ferencről’ (‘Variations

“Pretty girl from Tisza district”, copied by Feleti Pal—by Ferenc Liszt’).

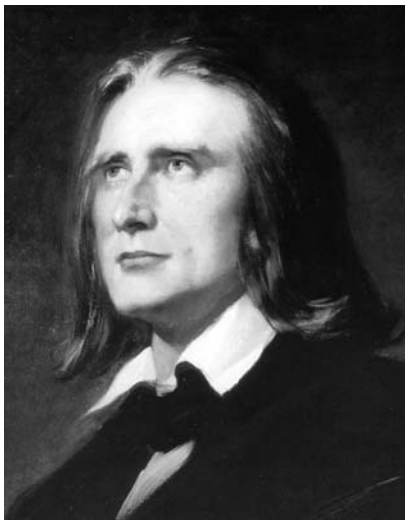
Liszt must have been particularly fond of the **Romance: Lyubila ya** (‘I love you’) by Michael Wielhorsky (1788–1856) since he made two published versions of it for solo piano (see volumes 40 and 35) as well as two intermediate MS versions and an Album-Leaf. They are all worth hearing, and the tune itself is quite haunting.

Schlummerlied is an intermediate version of the seventh number of the *Christmas Tree* suite. It is a copyist’s copy of the first version, containing several alterations. This MS was in the possession of Liszt’s student Carl Lachmund (1857–1928), who edited it for Schirmer.

The ‘édition facilitée’ of the popular **Valse-Improptu** is almost certainly Liszt’s own work, since it contains a number of felicitous strokes that an ordinary house arranger would not have dared to include, so it is included for safety’s sake. It was published by Peters and credited solely to Liszt.

The **Marche des pèlerins chantant la prière du soir** is the unpublished first version of Liszt’s transcription for solo piano of the second movement of Berlioz’s *Harold en Italie* (cf the much later second version in volume 5 and the transcription for viola and piano in volume 23 of the Liszt series) and is much closer to Berlioz’s text. Later, Liszt would eliminate all the wide stretches so common in his works of the 1830s and 1840s, and would find an alternative solution to the problem of transcribing the passage where the viola accompanies a chorale—by repeating the whole passage in a varied manner.

For some reason, Liszt returned to his transcription of the **Einzug der Gäste auf Wartburg: Marsch aus Richard Wagners Tannhäuser** in 1876 and, whereas the published editions had all been very faithful to Wagner’s text, allowed himself a little free improvisation before the



FRANZ LISZT, 1856

principal theme appears, and made numerous further changes, sometimes of harmony and even of structure. These new alterations were written into a copy of the 1874 edition, and this version appeared in print for the first time in the excellent *Neue Liszt-Ausgabe*.

The **Adagio non troppo** appeared in print in the mid-1820s, but is identical to the introduction of the *Allegro di bravura* (see volume 26), while the early **Album-Leaf: Andantino** was previously recorded incomplete because

the MS had disappeared since the opening 26 bars were published in an auction catalogue. Now the MS has resurfaced, and the piece is recorded here complete.

The remaining album-leaves and fragments (disc ② tracks [6]–[31]) require little comment: they often come from well-known works, and were offered as keepsakes, and every now and then there is a theme which we do not know elsewhere in Liszt's work. Several of them stand almost as independent pieces, but often we see only an incipit of a larger work.

The MS of **Wilde Jagd: Scherzo** is dated Eilsen, second week of January 1851. Although it is clearly an earlier version of the *Scherzo und Marsch*, it is a rather longer piece. The MS shows a number of later alterations

in preparation for the published work, but these have been ignored here in order to present the complete original text. In any case, there must have been a definitive MS of the *Scherzo und Marsch* (whereabouts presently unknown) containing all of the alterations merely commenced in the present work. The first part of the title ('Wild Hunt') was, of course, transferred by Liszt later in 1851 to the eighth of the *Études d'exécution transcendante*. It is not clear when the few extra bars at the coda (the final flourish) were added—they are not the same as those in the later version, so they are included here. The piece was published for the first time in the *Liszt Society Journal* in 2009.

LESLIE HOWARD © 2011

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LESLIE *Howard*

Annual re-engagements on five continents and a 130-CD discography attest to the burgeoning popularity of Leslie Howard, long established worldwide as a concert pianist, composer, conductor, chamber musician and scholar. Commanding the largest repertoire of any pianist who ever lived—and the largest discography of any solo instrumentalist in recording history—he is an artist without peer on the international concert scene.

Born in Australia and a resident of London since 1972, Dr Howard has earned his extraordinary claim to immortality, having accomplished a feat unequalled by any solo artist past or present—his 99-CD survey of the complete piano music of Franz Liszt. Accomplished within fourteen years, it encompasses over three hundred premieres, including works prepared by Dr Howard from Liszt's still unpublished manuscripts, and works unheard since Liszt's lifetime. This monumental project merited Dr Howard's entry into the *Guinness Book of World Records*, the Medal of St Stephen, Pro Cultura Hungarica award, and a mounted bronze cast of Liszt's hand—all presented to him by the President of Hungary—and six *Grands prix du disque*. In 1999, in a ceremony at Buckingham Palace, the Queen bestowed on Dr Howard 'Member in the Order of Australia' for his 'service to the arts as piano soloist, composer, musicologist and mentor to young musicians'.

Leslie Howard has appeared internationally with many of the world's finest orchestras, and has been soloist with such renowned conductors as Claudio Abbado, Adam Fischer, Roy Goodman, James Judd, Joseph Silverstein, Barry Tuckwell, Sir Charles Groves, Vernon Handley, Jerzy Maksymiuk, Norman Del Mar, Elyakum Shapirra, Jansug Kakhidze, Arthur Fiedler, Fritz Reiger, Alexander Lazarev, Kurt Sanderling, Hiroyuki Iwaki, and Sir Charles Mackerras. Dr Howard's chamber music and lieder

performances include collaborations with some of the greatest artists of our time, and he has been a featured artist at many international music festivals, including the American festivals of Santa Fe, Newport, La Jolla, Palm Beach and Seattle, and at such European festivals as Brescia-Bergamo, Como, Edinburgh, Schleswig-Holstein, Bath, Camden, Cheltenham, Warwick and Wexford.

Leslie Howard's discography includes many important premiere recordings, including the piano sonatas of Anton Rubinstein (CDD22007) and Tchaikovsky (CDH55215). Also notable is the highly acclaimed disc entitled 'Rare Piano Encores' (CDH55109). Most prominent amongst his Liszt recordings is the first complete recording of all seventeen works for piano and orchestra, including Dr Howard's reconstructions of the third piano concerto, *De profundis*, and *Concerto patbétique*. To coincide with the bicentenary of the composer's birth, Leslie Howard's complete Liszt recordings are also available as a boxed set (CDS44501/98).

As a composer, Dr Howard's compositions include an opera, a ballet, and numerous orchestral, choral and solo compositions. As an arranger, he has written completions for unfinished or unrealized works of Bach, Mozart, Liszt, Tchaikovsky, Scriabin and Shostakovich. He has also edited several volumes of Liszt Society Publications for Hardie Press and Editio Musica Budapest. With Michael Short, he has published *F. Liszt: a List of his Musical Works* (Rugginenti, 2002); a full thematic catalogue and a book on Liszt's music are in progress.

Leslie Howard frequently serves on juries of international competitions. He has also produced an Urtext edition of Liszt's B minor Sonata for Edition Peters and a new reconstruction and orchestration of Paganini's fifth violin concerto for the collected Paganini Edition.

LORS DE SES VOYAGES IBÉRIQUES (1844–5), Liszt écrivit deux grandes œuvres sur des thèmes espagnols, mais il n'en vit jamais la publication : le *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* fut édité peu après sa mort. Il l'avait préparé pour la publication, avec une dédicace à sa biographe Lina Ramann. (Cette œuvre fut réimprimée dans le *Liszt Society Journal* de 1997.) Pièce plus tardive fondée sur un matériau collecté et/ou retrouvé dans les années 1840, la célèbre *Rapsodie espagnole* ne fut pas imprimée avant 1867. Le **Romancero espagnol** (Chansonnier espagnol), dont nous connaissons le titre et la date grâce à la correspondance de Liszt, devait être publié en 1847, avec une proposition de dédicace à la reine Isabelle II d'Espagne mais, pour une raison quelconque, cette publication ne vit jamais le jour. D'après sa correspondance, Liszt tenait cette œuvre pour complète, alors qu'il y a une petite lacune et que, comme souvent chez lui jusqu'au dernier moment, la fin n'est pas entièrement écrite en toutes notes. Les pages du manuscrit ne sont ni numérotées ni reliées. Un archiviste des Goethe- und Schiller-Archiv, probablement Peter Raabe, a mis un grand point d'interrogation en haut de ce qui est certainement le début de l'œuvre, mais il a ensuite écrit « Spanische Rhapsodie » en haut de la page où commence la jota finale (le thème est le même que dans la *Rapsodie espagnole*, mais dans une tonalité différente et avec un tout autre traitement) ; il a aussi modifié l'ordre des pages, disposant cette section au début—une impossibilité musicale, ladite section rappelant un matériau antérieur dans la péroration. Un soigneux réagencement des pages nous donne une pièce clairement découpée en trois sections, fondées chacune sur un thème propre. À une introduction instaurant la dichotomie entre mi majeur et ut majeur—un matériau qui sera repris vers la fin de l'œuvre—succède un

fandango minutieusement varié, rédigé pour l'essentiel en ut majeur mais s'éloignant jusqu'à la bémol. La section centrale est une série de variations sur un imposant et majestueux thème en mi mineur, de titre inconnu, tandis que le finale, bâti sur la *Jota aragonesa*, nous emmène en mi majeur, avec des incursions en ut majeur. Des thèmes antérieurs sont repris et combinés, notamment dans un passage d'une effrayante difficulté, à deux signes de la mesure en même temps. Cette œuvre parut pour la première fois en 2009 dans le *Liszt Society Journal*.

Deux pièces tirées de la partition vocale du chef-d'œuvre **Christus** furent imprimées séparément du vivant de Liszt (cf. volume 14 de la présente série). Les deux autres mouvements proposés ici sont empruntés à la partition vocale arrangée par le compositeur : **Einleitung und Pastorale** (Introduction et Pastorale) et **Das Wunder** (Le Miracle). Comme toujours, ces versions pianistiques sont tout sauf des transcriptions littérales, encore que la musique soit généralement conforme, mesure pour mesure, à l'original. Simplement, Liszt trouve des manières pianistiques de rendre l'esprit de la musique qui sont largement préférables au littéralisme assourdissant de la partition vocale moderne de l'oratorio, couramment imprimée. L'introduction est l'ouverture de l'œuvre complète, fondée sur une version en plain-chant de la prière du *Rorate caeli* d'Isaïe (« Cieux, répandez d'en haut et nuées, laissez couler la justice »), cependant que la Pastorale figure les bergers attendant l'annonceur angélique de la naissance de Jésus. Quant au Miracle, il incarne ce passage du chapitre 8 de l'évangile selon saint Matthieu : « Et voici, il s'éleva sur la mer une grande tempête, si grande que le bateau fut couvert par les flots : mais lui [Jésus] dormait. Ses disciples s'approchèrent, le réveillèrent et dirent : Seigneur, sauve-nous, nous périssons. Il leur dit : pourquoi avez-vous peur, ô vous qui

avez peu de foi? Alors il se leva, morigéna les vents et la mer; et il y eut un grand calme.» C'est un poème symphonique miniature, avec quelques harmonies remarquablement audacieuses durant la tempête. La voix de Jésus se fait brièvement entendre avant la douce musique du miracle, qui compte parmi les plus simples et les plus touchantes jamais écrites par Liszt.

Le manuscrit du **Magnificat** est l'ébauche de l'imposante pièce qu'on appellera *Alleluia* (S183/1—dans le volume 7 de cette série) et qui demeure inédite. Liszt a beau avoir marqué ces pages d'un « gilt nicht » (pas valable), il est intéressant de les comparer à la version finale, un peu plus complexe.

Les **Trois chansons** sont des transcriptions de pièces vocales, mais nous ignorons quelles sources au juste servirent à leur élaboration. Le manuscrit de trois chœurs lisztien pour voix d'hommes (ou quatuor de voix masculines solo) et piano est daté du 20 juillet '45. Comme dans l'édition immédiatement publiée par Knop à Bâle, on y trouve deux mises en musique de *Tröst*—l'une en mi bémol, l'autre en ut—et une de *Nicht gezagt!*, deux poèmes du Dr Theodor Meyer-Merian (1818–1862). Une version ultérieure de ces chansons (1860), pour voix d'hommes a cappella, constitue les nos 4–6 de *Für Männergesang* S90 (reparu dans le *Liszt Society Journal* de 2001). Là, les poèmes sont attribués par erreur au ténor Karl Götze et les deux derniers numéros sont inversés. Les trios chansons, réunies sous le titre *Gebarnische Lieder* (« Chants en armure »), sont sous-titrées: *Vor der Schlacht, Nicht gezagt!* et *Es rufet Gott uns mahndend* (« Avant la bataille », « Pas d'hésitation » et « Dieu nous exhorte »). Liszt en a tiré des transcriptions pianistiques simples (S511, publiées en 1861 et enregistrées dans le volume 36 de notre série). Celles proposées ici parurent chez Kahnt, à Leipzig, en 1852, et c'est cette

édition que nous avons choisi de jouer. Il est précisé pour chacune—mais pas sur la page de titre—qu'elles ont été transcrites par Corno, autrement dit August Horn (1825–1893). Le **consolation** rappelle la musique de *Nicht gezagt!*, alors que son titre est une traduction de *Tröst!* **Avant la bataille** suit la version en ut majeur de *Tröst*—curieusement, pas celle qui deviendra *Vor der Schlacht*—, **L'Espérance** suivant, elle, la mouture en mi bémol. Les pièces sont donc dans l'ordre inverse des chœurs de 1845. Les nombreux écarts du texte musical par rapport aux chœurs sont trop considérables pour ne pas envisager une source intermédiaire manquante et les contributions flagrantes du Liszt compositeur-arrangeur y sont bien trop nombreuses pour qu'elles soient l'œuvre d'un autre, à moins que Horn ne travaillât en fait sous les instructions directes de Liszt. En tout cas, c'est notre seul texte d'une version par ailleurs inconnue de cette page lisztienne et, jusqu'à plus ample informé, nous sommes donc obligés de l'admettre dans le canon. (Ces pièces ont été réimprimées dans le *Liszt Society Journal* de 2008.)

La **Feuille d'album en la bémol majeur S166p** et la **Feuille d'album en sol majeur S166q** ont refait surface en 2004, lors d'une vente aux enchères où le présent auteur a pu les copier avant leur cession—celle en la bémol n'est pas réapparue depuis, celle en sol majeur est désormais la propriété de l'Institut Liszt de Bologne. La première était l'unique musique notée dans un album privé, par ailleurs vierge; la seconde se trouvait sur un petit folio joint à la première, avec un vague programme de récital donné par Liszt à Kiev, en février 1847. La pièce en la bémol ressemble fort à la section centrale de la deuxième des *Glanes de Woronince* (cf. volume 27) et repose sur la mélodie utilisée par Chopin dans *Le Souhait de la jeune fille*, un chant que Liszt transcrivit par la suite (cf. volume 5). La pièce en sol majeur est un abrégé de la

sième *Consolation* (première version), avec un modèle d'accompagnement mieux adapté au salon qu'à la méditation intime (cf. les autres versions dans les volumes 36 et 9).

Les **Variations «Tiszántuli szép léány»** sont mentionnées dans plusieurs catalogues, mais peu de preuves attestent qu'elles sont bien de la main de Liszt— nous ne disposons que d'un exemplaire de copiste, où figurent plusieurs lapsus calami d'amateur. C'est plus probablement l'œuvre d'un ami auquel Liszt a pu prêter main-forte, comme il lui arriva plusieurs fois de le faire pour des amis hongrois. La partition est intitulée «Változatok "Tiszántuli szép léány" című Pal Feletí—Liszt Ferencről» («Variations "Jolie fille du district de Tisza", copiées par Feletí Pal—par Ferenc Liszt»).

Liszt dut éprouver une tendresse particulière pour la **Romance: Lyubila ya** («Je t'aime») de Michael Wielhorsky (1788–1856) car il en publia deux versions pour piano solo (cf. volumes 40 et 35) et en fit deux versions manuscrites intermédiaires plus une Feuille d'album. Toutes valent d'être écoutées et la mélodie même est des plus obsédantes.

Schlummerlied est une version intermédiaire du septième numéro de la suite *Arbre de Noël*. Il s'agit d'un exemplaire de copiste de la première version, avec plusieurs modifications. Ce manuscrit se trouvait en possession d'un élève de Liszt, Carl Lachmund (1857–1928), qui l'édita pour Schirmer.

«Édition facilitée» de la populaire **Valse-Improptu** est très certainement l'œuvre de Liszt car elle renferme plusieurs traits heureux qu'un arrangeur ordinaire n'aurait pas osés—elle est donc incluse pour plus de sûreté. Cette version, publiée par Peters, est attribuée au seul Liszt.

La **Marche des pèlerins chantant la prière du soir** est la première version inédite de la transcription

lisztienne pour piano solo du deuxième mouvement de *Harold en Italie* (cf. la seconde version, bien plus tardive, dans le volume 5 de notre série et, dans le volume 23, la transcription pour alto et piano) et elle est beaucoup plus proche du texte de Berlioz. Plus tard, Liszt éliminera toutes les larges envergures, si courantes dans ses œuvres des années 1830 et 1840, et il trouva une solution de remplacement au problème de la transcription du passage où l'alto accompagne un choral—il répètera tout le passage d'une manière variée.

En 1876, sans qu'on sache pourquoi, Liszt reprit sa transcription de l'**Einzug der Gäste auf Wartburg: Marsch aus Richard Wagners Tannhäuser** et, si les éditions publiées jusqu'alors avaient toutes été très fidèles au texte wagnérien, il s'autorisa une petite improvisation libre avant l'apparition du thème principal; il effectua aussi de nombreux changements, parfois d'harmonie, voire de structure. Ces nouvelles modifications furent portées sur un exemplaire de 1874 et cette version parut pour la première fois dans l'excellente *Neue Liszt-Ausgabe*.

Bien que publié dans les années 1825, l'**Adagio non troppo** est identique à l'introduction de l'*Allegro di bravura* (cf. volume 26); son manuscrit ayant disparu depuis la publication de ses vingt-six premières mesures dans un catalogue de ventes, la précoce **Feuille d'album: Andantino** avait été enregistrée sous une forme incomplète. Aujourd'hui que ce manuscrit a refait surface, elle est enregistrée dans son intégralité.

Les feuilles d'album et fragments restants (disque ② pistes [6]–[31]) appellent peu de commentaires: souvent issus d'œuvres connues, ils furent offerts comme souvenirs; çà et là, on rencontre des thèmes inconnus ailleurs chez Liszt. Plusieurs morceaux semblent presque des pièces indépendantes mais, souvent, il ne s'agit que d'un commencement d'œuvre plus vaste.

Le manuscrit de **Wilde Jagd : Scherzo** est daté Eilsen, deuxième semaine de janvier 1851. Malgré sa relative longueur, il constitue manifestement une version antérieure du *Scherzo und Marsch*. Il présente plusieurs altérations ultérieures, opérées en vue de la publication, mais on les a ignorées pour présenter le texte original complet. Quoi qu'il en soit, il doit exister un manuscrit définitif du *Scherzo und Marsch* (on ignore encore où) avec l'ensemble des modifications tout juste entamées ici.

La première partie du titre (« Chasse sauvage ») fut, bien sûr, appliquée par Liszt à la huitième de ses *Études d'exécution transcendante*, en 1851. On ne sait pas au juste quand les quelques mesures supplémentaires furent ajoutées à la coda (fioriture finale)—ce ne sont pas celles de la version postérieure, d'où leur inclusion ici. Cette pièce fut publiée pour la première fois en 2009 dans le *Liszt Society Journal*.

LESLIE HOWARD © 2011

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Neuentdeckungen, Volume 3*

WÄHREND SEINER REISEN auf der iberischen Halbinsel 1844–45 komponierte Liszt zwei große Werke über spanische Themen. Keines der beiden wurde zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Die *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* wurde erst kurz nach seinem Tod publiziert. Er hatte das Werk für den Druck vorbereitet und es seiner Biographin Lina Ramann gewidmet. (Es wurde 1997 im *Liszt Society Journal* nachgedruckt.) Ein späteres Werk, das auf Material fußt, das er in den 1840er Jahren gesammelt, beziehungsweise bearbeitet hatte, ist die berühmte *Rapsodie espagnole*, die jedoch erst 1867 veröffentlicht wurde. Der **Romancero español**, dessen Titel und Entstehungszeit Liszts Korrespondenz zu entnehmen ist, sollte 1847 erscheinen und der der spanischen Königin Isabella II. gewidmet werden, doch kam es dazu nicht. In der Korrespondenz wird es deutlich, dass Liszt das Werk ganz offensichtlich als vollendet betrachtete, doch hat es eine kleine Lücke und das Ende ist nicht vollständig ausgeschrieben—Liszt legte sich oft erst im allerletzten Augenblick endgültig fest. Die Seiten des Manuskripts sind weder nummeriert noch gebunden. Ein Archivar des Goethe- und Schiller-Archivs, wahrscheinlich Peter Raabe, hat oberhalb des Teils, der sicherlich der Anfang des Werks ist, ein großes Fragezeichen gesetzt, doch oben auf die Seite, auf der die letzte Jota beginnt, „Spanische Rhapsodie“ geschrieben (das Thema ist hier dasselbe wie in der *Rapsodie espagnole*, erscheint jedoch in einer anderen Tonart und wird auch ganz unterschiedlich behandelt) und hat auch die Seitenfolge geändert, so dass dieser Teil zu Beginn erscheint—es ist dies musikalisch unmöglich, da hier in einer Zusammenfassung früheres Material verarbeitet wird. Wenn man die Seiten sorgfältig umarrangiert, so ergibt sich ein Stück, das in drei klare Teile gegliedert ist, die jeweils auf einem unterschiedlichen

Thema basieren. Es beginnt mit einer Einleitung, in der die Gegensätzlichkeit der beiden Tonarten E-Dur und C-Dur herausgearbeitet wird—dieses Material kehrt gegen Ende des Werks noch einmal zurück—worauf ein kunstvoll variiertes Fandango folgt, der hauptsächlich in C-Dur gehalten ist, sich aber zuweilen bis nach As-Dur bewegt. Der Mittelteil ist ein Zyklus freier Variationen über ein imponentes, stattdisches Thema in e-Moll mit unbekanntem Titel, während das Finale, das auf der *Jota aragonesa* basiert, den Zuhörer nach E-Dur führt und gelegentlich nach C-Dur hinüberwechselt. Frühere Themen werden nochmals wachgerufen und miteinander kombiniert, insbesondere in einer beängstigend schweren Passage mit zwei Taktvorzeichnungen gleichzeitig. Das Werk wurde erstmals im Jahr 2009 im *Liszt Society Journal* herausgegeben.

Zwei Stücke aus Liszts Klavierauszug seines Meisterwerks **Christus** erschienen jeweils einzeln im Druck zu seinen Lebzeiten (s. Vol. 14 der vorliegenden Aufnahmereihe). Für die vorliegende CD wurden zwei weitere Sätze des Werks eingespielt, die beide aus dem Klavierauszug des Komponisten stammen und auch von ihm arrangiert wurden: **Einleitung und Pastorale** und **Das Wunder**. Wie immer bei Liszt, sind die Klavierversionen keine wortwörtlichen Transkriptionen, doch bleibt die Musik im Großen und Ganzen gleich. Stattdessen drückt er den Geist der Musik in pianistischer Weise aus, was deutlich wirkungsvoller ist als die behäbige Genauigkeit des modernen Klavierauszuges des Oratoriums, der zurzeit erhältlich ist. Die Einleitung ist der Beginn des gesamten Werks und fußt auf einer Canto-planus-Vertonung des Gebets aus dem Buch Jesaja *Rorate caeli* (Tautet, ihr Himmel, von oben, ihr Wolken, lasst Gerechtigkeit regnen), während die Pastorale die Schäfer darstellt, die die Verkündigung der Geburt Jesu durch den Engel

erleben. Das Wunder stellt folgende Passage aus dem Matthäusevangelium, Kap. 8, dar: „Und siehe, da erhob sich ein großes Ungestüm im Meer, also dass auch das Schiffelein mit Wellen bedeckt ward; und er [Jesus] schlief. Und die Jünger traten zu ihm und weckten ihn auf und sprachen: Herr, hilf uns, wir verderben! Da sagte er zu ihnen: Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so fürchtam? Und stand auf und bedrohte den Wind und das Meer; da ward es ganz stille.“ Es ist dies eine symphonische Dichtung en miniature, in der während des Sturms mehrere außerordentlich kühne Harmonien erklingen. Die Stimme Jesu ist kurz zu hören und die sanfte Musik des Wunders, die darauf folgt, gehört zu den schlichtesten und anrührendsten Momenten in Liszts gesamtem Werk.

Das Manuskript des **Magnificat** ist die erste Skizze des eindrucksvollen Werks, das später den Titel *Alleluia* (S 183/1—s. Vol. 7 der Liszt-Reihe) bekam und ist nach wie vor unveröffentlicht. Liszt fügte sogar den Kommentar „gilt nicht“ an, doch ist es interessant, dieses Werk mit der etwas komplexeren endgültigen Version zu vergleichen.

Die **Trois chansons** sind Bearbeitungen von Gesangswerken, doch sind die genauen Quellen, die ihnen zugrunde liegen, nicht bekannt. Das Manuskript von Liszts drei vierstimmigen Männerchören (die allerdings auch von Solo-Männerstimmen aufgeführt werden können) mit Klavierbegleitung ist auf den 20. Juli '45 datiert. Dort, und auch in der Ausgabe, die sofort darauf bei Knop in Basel erschien, befinden sich zwei Vertonungen von *Trost*—die erste in Es-Dur und die zweite in C-Dur—und eine von *Nicht gezagt!*, Gedichte von Dr. Theodor Meyer-Merian (1818–1862). Eine spätere Version dieser Lieder von 1860 für unbegleiteten Männerchor sind die Nummern 4–6 von *Für Männergesang* S 90 (das 2001 für das *Liszt Society Journal* neuaufgelegt wurde). Hier sind die Gedichte nun (fälschlicherweise) dem Tenor Karl Götz

zugeschrieben und die zweite und dritte Nummer sind miteinander vertauscht. Die drei Werke sind unter dem Titel *Gebarnische Lieder* zusammengefasst und tragen die Untertitel *Vor der Schlacht, Nicht gezagt! und Es ruft Gott uns mahnend*. Liszt fertigte direkte Klaviertranskriptionen dieser Versionen an (S 511, 1861 herausgegeben und auf Vol. 36 der Liszt-Reihe aufgenommen). Die vorliegenden Bearbeitungen erschienen 1852 bei Kahnt in Leipzig und diese Ausgabe liegt auch der vorliegenden Einspielung zugrunde. Alle drei tragen den Vermerk—der allerdings auf der Titelseite nicht erscheint—, dass sie von Corno, beziehungsweise August Horn (1825–1893) transkribiert worden seien. **La consolation** erinnert an die Musik der Vertonung von *Nicht gezagt!*, obwohl der Titel eine Übersetzung von *Trost* ist. **Avant la bataille** folgt der C-Dur-Vertonung von *Trost*—interessanterweise nicht derjenigen, die später *Vor der Schlacht* wurde—und **L'espérance** richtet sich nach der Es-Dur-Vertonung; mit anderen Worten, die Stücke erscheinen hier in umgekehrter Reihenfolge zu den Chören von 1845. Die vielen Abweichungen vom musikalischen Text der Chöre deuten stark auf die Existenz einer weiteren musikalischen Quelle hin, die jedoch unbekannt ist, doch ist das Werk derart charakteristisch für Liszt, sowohl als Komponist als auch als Arrangeur, dass für niemanden anders die Autorenschaft beansprucht werden kann (es sei denn, Horn arbeitete unter Liszt direkter Aufsicht). Es ist jedenfalls nur dieser Text einer sonst unbekanntem Version dieses Werks von Liszt überliefert, so dass, bis sich mehr Informationen dazu finden lassen, er so in den Werkkanon aufgenommen werden muss. (Diese Stücke erschienen 2008 beim *Liszt Society Journal* im Neudruck.)

Das **Albumblatt in As-Dur S 166p** sowie das **Albumblatt in G-Dur S 166q** traten 2004 bei einer Auktion

zutage, bei der der Autor dieses Texts sie vor der Versteigerung kopieren konnte. Das Stück in As-Dur ist seitdem nicht mehr aufgetaucht, während sich das Werk in G-Dur nun im Besitz des Istituto Liszt in Bologna befindet. Das As-Dur-Stück war das Einzige in einem privaten Album, das sonst leer war, und das zweite befand sich auf einem kleinen Blatt, das dem ersten zusammen mit einem losen Programm eines Klavierabends von Liszt in Kiew im Februar 1847 beilag. Das As-Dur-Stück erinnert sehr an den Mittelteil des zweiten Stücks der *Glanes de Woronince* (s. Vol. 27) und fußt auf derselben Melodie, die Chopin in dem Lied *Des Mädchens Wunsch* verwendete, das Liszt später transkribierte (s. Vol. 5). Das zweite ist eine kürzere Version der sechsten *Consolation* in der ersten Fassung und hat eine Begleitung, die sich eher als Salonmusik denn zur stillen Meditation eignet (s.a. die anderen Versionen in Vol. 36 und 9).

Die **Variationen über „Tiszántuli szép léány“** sind in mehreren Katalogen aufgeführt, doch ist Liszts Feder in der Komposition kaum festzustellen, die nur als Kopie eines Kopisten überliefert ist und mehrere amateurhafte Flüchtigkeitsfehler aufweist. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um das Werk eines Freundes, dem Liszt möglicherweise geholfen hatte, wie er es bei mehreren Kompositionen seiner ungarischen Freunde getan hatte. Die Partitur trägt den Titel: „Változatok ‚Tiszántuli szép léány‘ című Pal Feleti—Liszt Ferencről“ („Variationen über das ‚Schöne Mädchen aus der Theiß-Gegend‘, kopiert von Feleti Pal—von Ferenc Liszt“).

Liszt muss die **Romanze: Lyubila ya** („Ich liebe dich“) von Michael Wielhorsky (1788–1856) besonders gemocht haben, da er zwei Versionen davon für Soloklavier (s. Vol. 40 und 35) anfertigte, die gedruckt wurden, sowie zwei vorangehende Manuskriptfassungen und ein Albumblatt. Sie sind es alle wert, gehört zu werden und die Melodie selbst ist recht ergreifend.

Das **Schlummerlied** ist eine mittlere Version der 7. Nummer des *Weihnachtsbaums*. Es ist eine Kopie eines Kopisten der ersten Version, in der mehrere Änderungen vorgenommen worden sind. Dieses Manuskript befand sich im Besitz des Liszt-Schülers Carl Lachmund (1857–1928), der es für Schirmer edierte.

Man kann mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass die „édition facilitée“ der berühmten **Valse-Impromptu** von Liszt selbst stammt, da hier mehrere besonders gelungene Wendungen vorkommen, die ein konventioneller Arrangeur sich nicht gewagt hätte, daher ist das Werk hier zur Sicherheit mit aufgenommen. Es wurde von Peters herausgegeben und ist ausschließlich Liszt zugeschrieben.

Marche des pèlerins chantant la prière du soir ist die unveröffentlichte erste Version von Liszts Soloklavier-Transkription des zweiten Satzes von Berlioz' *Harold en Italie* (s.a. die sehr viel spätere zweite Version in Vol. 5 sowie die Bearbeitung für Bratsche und Klavier in Vol. 23 der Liszt-Reihe), die sehr viel näher an Berlioz' Original gehalten ist. Später sollte Liszt die weiten Griffe, die so typisch für seine Werke der 1830er und 1840er Jahre sind, streichen und für die Passage, in der die Bratsche einen Choral begleitet, eine Alternativlösung finden—diese bestand darin, dass er die gesamte Passage in unterschiedlicher Weise wiederholte.

1876 kehrte Liszt aus einem bestimmten Grunde zu seiner Bearbeitung des **Einzugs der Gäste auf Wartburg; Marsch aus Richard Wagners Tannhäuser** zurück. Während die publizierten Ausgaben alle eng an Wagners Original gehalten sind, erlaubte er sich hier ein gewisses Maß an freier Improvisation bevor das Hauptthema erklingt und nahm noch zahlreiche weitere Änderungen vor, manchmal die Harmonie und sogar die Struktur betreffend. Diese neuen Veränderungen wurden in ein Exemplar der Ausgabe von 1874 eingetragen und

diese Version erschien zum ersten Mal im Druck in der vorzüglichen *Neuen Liszt-Ausgabe*.

Das **Adagio non troppo** erschien in der Mitte der 1820er Jahre im Druck und ist identisch mit der Einleitung zum *Allegro di bravura* (s. Vol. 26), während das frühe **Albumblatt: Andantino** zunächst unvollständig aufgezeichnet wurde, da das Manuskript verloren gegangen war, nachdem die ersten 26 Takte in einem Versteigerungskatalog veröffentlicht wurden. Inzwischen ist das Manuskript jedoch wieder aufgetaucht und das Stück ist hier vollständig eingespielt.

Die übrigen Albumblätter und Fragmente (CD ② Tracks [6]–[31]) bedürfen kaum eines Kommentars: sie stammen zum größten Teil aus bekannten Werken und wurden als Andenken angefertigt und es erscheint hier und dort ein Thema, das sonst in Liszts Werken nicht auftaucht. Es sind ein paar fast eigenständige Stücke darunter, doch zumeist handelt es sich lediglich um ein Incipit eines größeren Werks.

Das Manuskript der **Wilden Jagd: Scherzo** ist auf Eilsen, zweite Woche im Januar 1851 datiert. Obwohl es

sich hier offensichtlich um eine frühere Version des *Scherzos und Marsch* handelt, ist dies jedoch ein deutlich längeres Werk. Im Manuskript sind mehrere Änderungen in Vorbereitung auf die Druckversion verzeichnet, doch sind diese hier ignoriert, worden um den vollständigen, ursprünglichen Notentext zu präsentieren. Es muss jedoch ein definitives Manuskript des *Scherzos und Marsch* existiert haben (das zurzeit nicht auffindbar ist), in dem alle Veränderungen eingearbeitet sind, die in dem vorliegenden Werk erst angefangen wurden. Liszt verwendete den ersten Teil des Titels, „Wilde Jagd“, später, im Jahr 1851, bekanntermaßen auch für seine 8. Transzendentalétude. Es ist unklar, wann die extra Takte der Coda (die letzte Figur) hinzugefügt wurden—sie unterscheiden sich von denjenigen in der späteren Version und liegen deshalb hier vor. Das Stück wurde erstmals 2009 durch das *Liszt Society Journal* herausgegeben.

LESLIE HOWARD © 2011
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk



Also available

LISZT New Discoveries, Volume 1

Compact Disc CDA67346

'Lost treasures unearthed ... This invaluable disc crowns Leslie Howard's Herculean Liszt cycle recorded on 95 CDs ... [His] performances ... are exemplary with all the commitment you would expect from a Lisztian of such tireless industry' (*Gramophone*)
'Liszt at his most unpretentious, fresh and direct ... Howard is here at his warmest, bringing out how Liszt's genius developed' (*The Guardian*)

LISZT New Discoveries, Volume 2

Compact Disc CDA67455

'Leslie Howard is once again an ardent and reflective champion in both his playing and in his brilliantly informative essay; he also promises further discoveries. Hyperion's sound and presentation is immaculate as ever' (*Gramophone*) 'Howard's playing is so refined that even the almost impossible passages of the Concerto are made to seem easy and this is simply the best recorded piano sound I've heard in years' (*The Times*) 'So we learn more about this extraordinary composer, thanks to that rare combination of Howard's scholarly musicianship ... and fearless keyboard technique, allied to the ongoing commitment of Hyperion Records—without which the entire musical world would be so much the poorer' (*International Record Review*) 'His stylistic understanding is always impeccable, and as recorded here his Steinway makes a warmly appealing sound' (*BBC Music Magazine*)

Recorded in All Saints' Church, Each Finchley, London, on 20–22 April 2009

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer RACHEL SMITH

Piano STEINWAY & SONS prepared by ROBERT PADGHAM

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & ℗ Hyperion Records Ltd, London, MMXI

Front illustration: *Portrait of Franz Liszt* (1811–1886) by Albert Eichhorn (1811–1851)

Private Collection / Roger-Viollet, Paris / The Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



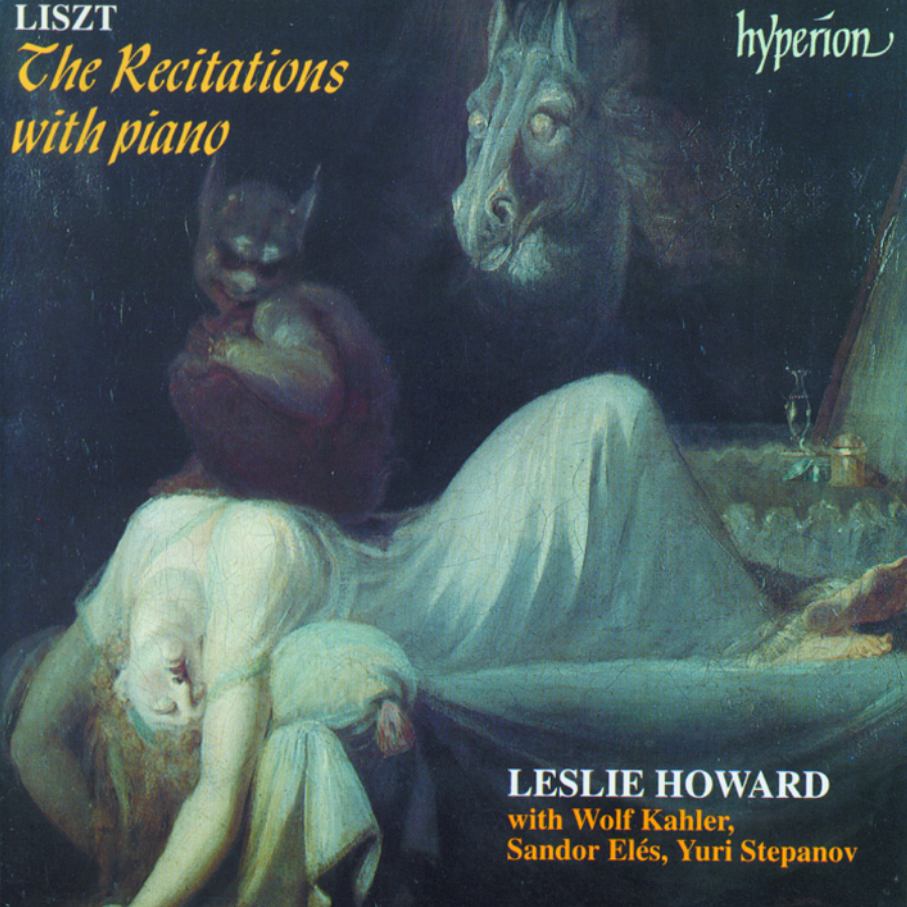
© Matthew Gough

LESLIE HOWARD

LISZT

*The Recitations
with piano*

hyperion



LESLIE HOWARD

with Wolf Kahler,
Sandor Elés, Yuri Stepanov

THE RECITATIONS

THE WORKS recorded here are included in this series for the very good reason that the piano is the only musical instrument involved. It is, in any case, an excellent opportunity to rescue five strange and moving works from the dusty shelves to which they had been consigned for no better excuse than the form of the melodrama being out of fashion.

The drawing-room melodrama with instrumental accompaniment was quite a popular nineteenth-century form, having its antecedents in opera and *Singspiel* and its descendants in such works as *Pierrot Lunaire* and *Peter and the Wolf*. The recitation with piano was essayed by Schubert and Richard Strauss, among many others. Strauss's accompanied version of Tennyson's *Enoch Arden* probably takes the prize for the largest work in the genre, running for well over an hour in performance; Schubert's one work, *Abschied von der Erde*, is included on Volume 26 of Graham Johnson's series for Hyperion of the complete Schubert Lieder; and Liszt produced five of them. (A sixth, *Der ewige Jude*, to a text by Schubart, is mentioned in various lists of doubtful or lost works but we have been unable to trace it; the catalogues also list *Vor hundert Jahren*, S347, as a melodrama with orchestra but it is really a staged dramatic dialogue with a narrator, two characters and orchestra, and quotes several themes associated with other Liszt works or arrangements: the trio from the 'March of the Three Kings' from *Christus, Gaudeamus igitur*, the 'Ode to Joy' from Beethoven's Ninth Symphony, and *Le mal du pays* from the first of the *Années de Pèlerinage*).

Lenore was a very popular poem in its day, and inspired at least one monumental piece of music in Raff's Fifth Symphony (excellently recorded some years ago by Bernard Herrmann). Liszt, whose work's full title reads 'Lenore – Ballade von Gottfried August Bürger mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation von F. L.', does not approach such a scale, but he contributes quite a lot of music, sometimes in the briefest gestures, otherwise in longer through-composed sections. Some verses are spoken without music at all. Occasionally the music imitates the precise rhythm of a short poetic phrase, and from time to time one spoken phrase is exactly matched by one musical one. The musical language here is typical of the end of Liszt's Weimar period, containing many characteristics which would not be out of place in one of the symphonic poems. The poetry of Bürger is perhaps not currently in favour, but the influence of *Lenore* upon succeeding German Romantics was prodigious.

Der traurige Mönch (Ballade von Nicolaus Lenau) ('The Sad Monk') is the first intimation that Liszt gives us of the direction of the music of his old age: much of this piece, which is famous to musicologists if not familiar to audiences, is built entirely on whole-tone scales and harmonies (this two years before the birth of Debussy), and its other harmonic vocabulary makes much unsettling use of the augmented triad. Although the final cadences give us something like a cadence into C minor, ending on a first inversion chord, this piece is truly atonal – something which Liszt would not approach again until his very late works – and provides an accompaniment which far outstrips Lenau's poem in its intensity.

Unusually, *Helge's Treue* ('Helge's Loyalty') derives from another composer's work: Felix Draeseke (1835-1913) composed a song to the ballad by Moritz, Graf von Strachwitz, and Liszt, who did much to encourage his pupil Draeseke's work, adapted it as a recitation. For some reason Liszt's piece remained unpublished until 1874 when his interest in melodrama returned. The music is fulsomely Romantic, and Liszt's fingerprints are almost indistinguishable from the original once-famed student's homage to his master's style.

From the end of the 1860s until his death in 1886 Liszt maintained much closer relations with his native Hungary than he had managed to do during his years as a touring artist and his time as *Kapellmeister* at Weimar. He made sporadic attempts to master the Hungarian language, writing a few songs and a couple of choral works in that tongue. But his Hungarian was never to become fluent and it is not surprising that *Aholt költő szerelme* ('The Dead Poet's Love') emerges as Liszt's best musical work to a Hungarian text. This famous poem by Mór Jókai refers to his friend the great Hungarian poet Sándor Petőfi (1823-1849) who disappeared, believed killed in battle, during the War of Independence which he had championed. Liszt used the slow march theme from his recitation for a piano piece in Petőfi's memory (*Dem Andenken Petőfis*, later revised as *Petőfi Sándor* – see Volumes 11 and 12 of this series, respectively). Liszt issued this recitation with the text in Hungarian alongside a parallel poetic translation in German, which we include amongst the complete texts here given.

Liszt's only song in Russian is a setting of Graf Alexey Konstantinovich Tolstoy, *He браню меня, мой друг?* [Ne brani menya, moi drug], of 1866. Tolstoy's much longer poem *Слыной* [Slyepoi] ('The Blind Man') was the text for Liszt's last recitation and he later adapted the music as a solo piano piece in 1878 (see Volume 11 of this series). The poem

itself runs to some thirty verses and Liszt leaves quite a number unaccompanied. But the music somehow seems to preserve its continuity, notwithstanding, as in each of these pieces when Liszt allows the poet centre stage. This last recitation also manages something which the others do not: a radiantly triumphant peroration. This work was first published with the original Russian text with a parallel poetic German translation (included below), although the version as printed in the old collected Liszt-Stiftung unaccountably omitted the Russian.

LESLIE HOWARD ©1996

LESLIE HOWARD

Leslie Howard has been described as 'a master of a tradition of pianism in serious danger of dying out' (*The Guardian*).

Born in Australia but resident in London since 1972, Howard is a familiar figure as a soloist and ensemble player at numerous international festivals. With a vast array of concertos, he has played with many of the great orchestras of the world and worked with many distinguished conductors, Claudio Abbado, Arthur Fiedler, Vernon Handley, Hiroyuki Iwaki, Sir Charles Mackerras and Fritz Rieger among them. Howard's work as a composer encompasses opera, orchestral music, chamber music and songs, and his facility in completing unfinished works has resulted in commissions as diverse as a new realisation of Bach's *Musical Offering* (which he orchestrated and conducted in Finland in 1990), and completions of Mozart's String Quartet movement K464a, Liszt's Mephisto Waltz No 4 and Tchaikovsky's Piano Sonata in F minor. Recent commissions include a set of 24 Classical Preludes for piano which he has recorded for Cavendish Music (Boosey & Hawkes) and *Missa Sancti Petri* for double mixed choir and organ for St Peter's, Eaton Square, London.

Recordings by Leslie Howard include music by Rachmaninov, Tchaikovsky, Stravinsky, Granados, Franck, Grainger, Glazunov and Rubinstein. Most important of all, since 1985, Leslie Howard has been engaged on the largest recording project ever undertaken by a solo pianist – nothing less than the complete solo piano music of Liszt, a project which it is estimated will take fifteen years to complete and total some 80 compact discs on the Hyperion label. By autumn 1996 Howard had completed 62 of them.

The importance of the Liszt project cannot be overemphasized: it encompasses world premiere recordings, including much music still unpublished and works unheard since Liszt's lifetime. So far, Howard has been awarded a Grand Prix du Disque for no fewer than five volumes of the series – most recently for Volume 24.

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or E-mail us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk> It includes an index of all of Liszt's piano music in order of S number, with details of all recordings issued in the Liszt series to date.

LES RECITATIONS

LE MÉLODRAME de salon avec accompagnement instrumental était une forme musicale assez en vogue au dix-neuvième siècle, tirant son origine de l'opéra et du *Singspiel* et descendant d'œuvres telles que *Pierrot Lunaire* et *Pierre et le Loup*. Schubert et Richard Strauss, parmi tant d'autres, se sont essayés aux récitations au piano. La version accompagnée du poème de Tennyson 'Enoch Arden', de Strauss, remporte probablement le prix de la plus longue œuvre du genre avec une durée d'exécution de bien plus d'une heure; la seule œuvre de Schubert, *Abschied von der Erde*, est comprise dans la série de Graham Johnson, pour Hyperion, de la collection complète des Lieder de Schubert; Liszt en a composé cinq. (Une sixième, *Der ewige Jude*, suivant un texte de Schubart, est mentionnée dans plusieurs listes de ses œuvres perdues ou d'attribution douteuse, mais nous n'avons pas réussi à la retrouver; les catalogues répertorient aussi *Vor hundert Jahren*, S347, comme étant un mélodrame avec orchestre, mais ce n'est, en réalité, rien de plus qu'un dialogue dramatique avec un récitant, deux personnages et un orchestre, qui reprend plusieurs thèmes associés à d'autres œuvres ou adaptations de Liszt: le trio de la 'Marche des Trois Rois' du *Christus, Gaudeamus igitur*, 'L'Hymne à la Joie' de la neuvième symphonie de Beethoven, et *Le mal du pays* provenant de la première des *Années de Pèlerinage*.)

1 Lenore

Lenore fuhr um Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?“—
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.
Der König und die Kaiserin,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn,
Und machten endlich Frieden;
Und jedes Heer, mit Sing und Sang,
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
Geschmückt mit grünen Reisern,
Zog heim zu seinen Häusern.—
Und überall, allüberall,
Auf Wegen und auf Stegen,
Zog Alt und Jung dem Jubelschall
Der Kommenden entgegen.
„Gottlob!“ rief Kind und Gattin laut,
„Willkommen!“ manche frohe Braut.
Ach! aber für Lenoren
War Gruß und Kuß verloren.
Sie frug den Zug wohl auf und ab,
Und frug nach allen Namen;
Doch keiner war, der Kundschaft gab,
Von allen, so da kamen.
Als nun das Heer vorüber war,
Zerraupte sie ihr Rabenhaar,
Und warf sich hin zur Erde
Mit wütiger Gebärde.—
Die Mutter lief wohl hin zu ihr!—
„Ach, daß sich Gott erbarme!
Du trautes Kind, was ist mit dir?“—
Und schloß sie in die Arme.—
„O Mutter, Mutter! hin ist hin!
Nun fahre Welt und allen hin!
Bei Gott ist kein Erbarmen.
O weh, o weh mir Armen!“—

1 Lenore

Lenore stirred at first dawn red
From out her dreams so deep:
“Art untrue, Wilhelm, or art dead?
How long your tarry keep?
Abroad with Royal Friedrich’s might
He’d entered into the Prague fight,
And he had never written
To tell if he were smitten.
The Kaiser and his Consort Queen,
Now weary of the bitter war,
Had mellowed their intentions keen
And made their peace once more.
And all the troops, with sing and song,
With loud drum beats and ding and dong,
Bedecked with green-leaved boughs
Went home to each his house.
And everywhere and all about,
At harbours and the streets along,
The old and young they hurried out,
To greet the arriving throng.
“Thank God!” called wife and maid and lad
And “Welcome home!” each bride so glad.
Alas! In Lenore’s case:
No kiss, nor warm embrace.
Among the crowd she asked each one
If any did know his name.
But no one knew where he was gone,
Not one who that way came.
After the troops all homeward went,
Her raven hair the maiden rent,
And hurled her to the ground in
Her furious abandon.
Her mother hurried to her aid
“Have mercy, God, upon her!
What is wrong with you, my own dear maid?”
And put her arms around her.
“Oh mother, mother, all’s undone!
Let spin the Earth, all joy is gone!
God shows no mercy anymore
For me, for wretched me, so poor!”

1 Lénore

Lénore remua aux premières lueurs de l'aube
Murmurant encore du fond de son rêve:
“Serais-tu infidèle, Wilhelm, ou es-tu mort?
Pourquoi retardes-tu si longtemps?”
Etant parti avec l'armée du roi Friedrich,
Il s'était battu devant les murs de Prague,
Mais aucune lettre n'était parvenue du champ de bataille
Pour dire s'il avait été blessé.
Le Kaiser et sa reine,
Désormais las de cette guerre cruelle,
Avaient radouci leurs intentions
Et demandé la paix.
Toutes leurs troupes, en chantant,
En battant gaiement du tambour
Et en agitant des branches verdoyantes,
Étaient rentrées chez elles.
Et de tous les côtés,
Des vieux et des jeunes
Sont sortis des rues environnantes
Pour acclamer cette foule qui revenait,
“Dieu merci!” criaient les femmes et les enfants
Et “Bienvenu”, disaient les épouses heureuses.
Hélas, personne ne revint
Embrasser Lénore.
Courant dans la foule elle demandait à chacun
S'il connaissait son nom.
Mais aucun de ceux qui passaient par là,
Ne savait ce qui lui était arrivé.
Et quand les troupes s'étaient dispersées,
La jeune femme se tira les cheveux noirs,
Et se jeta par terre
Avec un abandon furieux.
Sa mère s'élança à son aide
“Seigneur, ayez pitié d'elle!
Que t'arrive-t-il ma chère enfant?”
Et la prit dans ses bras.
“Oh ma mère, ma mère, tout est fini!
Que la terre tourne donc, toute joie est perdue!
Dieu ne m'a point montré de pitié,
Pauvre de moi!”

Les œuvres enregistrées ici ont été comprises dans cette série pour la bonne et simple raison que le piano y est le seul instrument. C'est, en tout cas, une excellente opportunité de faire revivre cinq œuvres étranges et émouvantes, condamnées à l'oubli sous prétexte que le mélodrame n'était plus à la mode.

Lénore était un poème très populaire à l'époque, et a inspiré au moins une œuvre musicale importante: la cinquième symphonie de Raff (admirablement enregistrée, il y a quelques années, par Bernard Herrmann). L'œuvre de Liszt, intitulée 'Lénore – Ballade von Gottfried August Bürger mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation von F.L.', n'est pas aussi monumentale, mais il a toutefois composé des traits musicaux importants, parfois par le geste le plus bref, parfois par des sections bien plus longues. Quelques vers y sont déclamés sans aucun accompagnement musical. Quelquefois, la musique imite avec précision la cadence d'une courte phrase poétique, et de temps en temps, une phrase est reproduite exactement par le rythme des notes. Là, le langage musical est typiquement de la dernière période Weimar de Liszt, contenant de nombreuses caractéristiques qui ne seraient pas déplacées dans l'un des poèmes symphoniques. La poésie de Bürger n'est peut-être plus actuellement appréciée, mais l'influence de *Lénore* sur la génération suivante des romantiques allemands fut prodigieuse.

„Hilf, Gott, hilf! Sieh uns gnädig an!
Kind, bet' ein Vaterunser!
Was Gott tut, das ist wohlgetan.
Gott, Gott erbarmt sich unser!“–
...„O mutter, Mutter! Eitler Wahn!
Gott hat an mir nicht wohl getan!
Was half, was half mein Beten?
Nun ist's nicht mehr vonnöten.““

„Hilf, Gott, hilf! Wer den Vater kennt,
Der weiß, er hilft den Kindern.
Das hochgelobte Sakrament
Wird deinen Jammer lindern.“–
...„O mutter, Mutter! was mich brennt,
Das lindert mir kein Sakrament!
Kein Sakrament kann Leben
Den Toten wiedergeben.““

„Hör', Kind! Wie, wenn der falsche Mann
Im fernen Ungarlande
Sich seines Glaubens abgetan,
Zum neuen Ehebande?
Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!
Er hat es nimmermehr Gewinn!
Wann Seel' und Leib sich trennen,
Wird ihn sein Meineid brennen.“–

...„O Mutter, Mutter! Hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Bei Gott ist kein Erbarmen!
O weh, o weh mir Armen!““

„Hilf, Gott, hilf! Geh nicht ins Gericht
Mit deinem armen Kinde!
Sie weiß nicht, was die Zunge spricht.
Behalt' ihr nicht die Sünde!
Ach! Kind, vergiß dein irdisch Leid,
Und denk' an Gott und Seligkeit!
So wird doch deiner Seelen
Der Bräutigam nicht fehlen!“–

“Help, God, help! Have mercy from above!
Come child, a Lord's Prayer say!
What God does, he does from love,
Have mercy on us, pray!”
“Oh mother mine, 'tis all a sham!
God does not help me as I am!
What help gave He my pleading?
Now nothing's left for needing.”

“Help, God, help! Who the Father knows,
Knows that He children suffers.
The sacrament from Heaven flows
To calm our troubles for us.”
“Oh mother, what burns here inside,
No sacrament can put aside!
No sacrament can give new breath
To one whose life has turned to death.”

“Listen child! What if the faithless groom
In distant Hungary's land
Has left you for another whom
He's given the golden band?
Let go his heart, my child, let go!
Leave him for ever to his woe!
When soul and body part at last
He'll burn for all his lying past.”

“O mother, mother! Gone is gone,
And lost is lost for ever!
Death is my goal from now on!
O were I born but never!
Put out my light, put out my light!
O let me die this awful night!
God shows no mercy any more
For me, for wretched me, so poor!”

“Help! God, help! Nor judgement seek
On this my poorest kin!
She knows not what her tongue doth speak!
Judge not her wicked sin!
Oh! Child, forget your earthly pain
And think of Heaven where God doth reign.
For then your soul, filled with His bliss
Will nevermore the bridegroom miss.”

“Aidez-nous, Seigneur, ayez pitié!
Mon enfant, priez!
Ce que fait le bon Dieu, il le fait par amour,
Ayez pitié de nous! Mon enfant, priez!”
“Oh ma mère, ce ne sont que mensonges!
Dieu ne m'aidera point!
Que n'a-t-il entendu mes prières?
Il est trop tard maintenant.”

“Aidez-nous, Seigneur. Notre Père, qui savez
Combien nos enfants souffrent.
Le sacrement est venu du ciel
Pour calmer nos douleurs.”
“Oh ma mère, ce qui me ronge le coeur
Ne peut être apaisé par aucun sacrement!
Aucun sacrement ne peut rendre la vie
A celle dont le coeur est mort.”

“Ecoute mon enfant! Se peut-il qu'infidèle,
Ton fiancé en Hongrie
T'ait délaissé pour une autre,
A laquelle il a offert une bague en or?
Oublie-le, mon enfant, laisse-le!
Abandonne-le à sa honte!
Quand son âme enfin quittera son corps,
Il brûlera de honte pour son passé menteur.”

“Oh ma mère, ma mère! Il est parti,
Je l'ai perdu pour toujours!
Mon seul but désormais est la mort!
Que ne suis-je jamais née!
Que cette lumière enfin s'éteigne!
Que je puisse mourir cette nuit!
Dieu ne m'a pas montré de pitié,
Pauvre de moi!”

“Aidez-nous Seigneur! Ne jugez pas
Cette malheureuse enfant!
Elle ne sait plus ce qu'elle dit!
Pardonnez-lui son péché!
Oh mon enfant! Oublie ta cruelle sort
Et pense au ciel où règne le bon Dieu,
Car alors on âme, remplie de sa gloire
Oubliera enfin ton fiancé.”

Der traurige Mönch (Ballade von Nicolaus Lenau) ('Le moine triste') est la première indication que Liszt nous donne sur l'orientation que prendra sa musique sur ses vieux jours: la plus grande partie de cette œuvre, bien connue des musicologues sinon du public, repose entièrement sur des gammes et des harmonies de tons entiers (ceci deux ans avant la naissance de Debussy), et le reste de son vocabulaire harmonique fait un usage insolite d'un accord augmenté. Bien que les dernières cadences nous rappellent une cadence en Do mineur, terminant sur un accord en premier renversement, ce morceau est vraiment atonal – une forme que Liszt ne reprendra que dans ses toutes dernières œuvres – et qui donne à l'accompagnement une intensité qui surpasse de loin celle du poème de Lenau.

Exceptionnellement, *Helge's Treue* ('Le dévouement de Helge') provient de l'œuvre d'un autre compositeur: Felix Draeseke (1835-1913). Il composa une chanson pour la ballade de Moritz, Graf von Strachwitz, et Liszt, qui en fit beaucoup pour encourager le travail de son élève Draeseke, l'adapta lui-même en récitation. Étonnamment, ce morceau de Liszt ne fut publié qu'en 1874, date à laquelle il retrouva un certain intérêt pour le mélodrame. La musique y est pleinement romantique, mais le style de Liszt y est presque identique à celui du célèbre élève rendant hommage à son maître.

„O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle!–
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Ohn' ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden.“–
So wüetete Verzweiflung
Ihr in Gehirn und Adern.
Sie fuhr mit Gottes Vorsehung
Vermessen fort zu hadern;
Zerschlug den Busen und zerrang
Die Hand bis Sonnenuntergang,
Bis auf am Himmelsbogen
Die goldnen Sterne zogen.
Und außen, horch! gings trapp trapp trapp,
Als wie von Rosseshufen;
Und klirrend stieg ein Reiter ab
An des Geländers Stufen;
Und horch! Und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise, klinglingling!
Dann kamen durch die Pforte
Vernehmlich diese Worte:
„Holla, holla! Tu auf, mein Kind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?
Wie bist noch gegen mich gesinnt?
Und weinst oder lachst du?“–
„...Ach, Wilhelm, du? So spät bei Nacht?
Geweinet hab' ich und gewacht;
Ach, großes Leid erlitten!
Wo kommst du hergeritten?“–
„Wir satteln nur um Mitternacht.
Weit ritt her von Böhmen.
Ich habe spät mich aufgemacht
Und will dich mit mir nehmen.“–
„...Ach, Wilhelm, erst herein geschwind!
Den Hagedorn durchsaust der Wind,
Herein, in meinen Armen,
Herzliebster, zu erwärmen!“–

“O mother! Tell me what is bliss?
O mother! What is Hell?
With him, with him is purest bliss,
Without Wilhelm, Hell!
Put out my light, put out my light!
O let me die this awful night!
Here without him upon earth
Hath bliss for me no worth.”
Thus raged despair within her sense,
Throughout her veins and sinew.
And spurred on 'gainst God's Providence
Her quarrel did continue;
She wrung her hands and she did smite
Her bosom till the dusk of night,
Till in midst of heaven's wold
Stars in the sky shone gold.
And outside, hark! the clop-clop-clops
As from the horses' hooves.
And with a clash, a rider stops
And to the ground he moves.
And hark! and hark! the portal ring,
Such quiet and gentle ding-a-ling,
And through the door was heard,
Quite distinct, these words:
“Holla! holla! Open up, my child!
Art asleep or awake, my darling?
Do your thoughts of me run harsh or mild?
Art crying now or smiling?”
“Oh Wilhelm, is't you? So late at night?
I wept and lay awake in fright;
Such was my grief and fear!
From where dost thou ride here?”
“We saddled up at midnight late.
I rode it here from Bohemia.
I started on my way so late
And mean to take you from here.”
“O Wilhelm first come in, come close!
The wind, it through the hawthorn blows,
Come in, into mine arms,
Beloved, to get warm.”

“Oh ma mère! Qu'est la Gloire?
Oh ma mère! Qu'est l'enfer?
Toute ma joie était en lui,
Mais sans lui est l'enfer!
Que cette lumière enfin s'éteigne!
Que je puisse mourir cette nuit!
Car sans lui, sur cette terre,
Aucune joie n'a de valeur.”
Ainsi le désespoir rageait en elle,
Lui déchirant les veines et les nerfs.
Et sa querelle avec la providence divine
Ne connut aucun répit.
Elle se tordit les mains, se battit
La poitrine jusqu'à la nuit,
Jusqu'à ce que les étoiles
Dorées brillent dans le ciel.
Mais soudain, écoutez au dehors! Le son
Des sabots d'un cheval
Et le bruit d'un chevalier
Que s'arrête et descend.
Écoutez, écoutez! La clochette sonne,
Avec un doux renoué,
Et à travers la porte on entendit,
Distinctement, ces mots:
“Holà, holà! Ouvrez, mon enfant!
Dors-tu, ma mie?
Me penses-tu sévèrement ou avec tendresse?
Pleures-tu ou souris-tu maintenant?”
“Oh Wilhelm, est-ce toi? Si tard?
Je n'ai fait que veiller et pleurer
Telle était mon chagrin et ma peur:
D'où viens-tu?”
“Nous avons quitté à minuit
La Bohème.
Je suis parti tard, mais
Je veux t'emmener loin d'ici.”
“Oh Wilhelm, rentre d'abord, approche!
Le vent siffle dans les aubépines,
Entre, viens dans mes bras,
Mon amour, te réchauffer.”

De la fin des années 1860 jusqu'à sa mort en 1886, Liszt se rapprocha de sa Hongrie natale dont il s'était tenu éloigné si longtemps pendant ses années d'artiste errant en tournée et de *Kapellmeister* à Weimar. Il tenta à plusieurs reprises d'apprendre le Hongrois. Il composa d'ailleurs quelques chansons et deux œuvres chorales dans cette langue. Mais il ne le parla jamais couramment, et il n'est pas surprenant que *Aholt költő szerelme* ('L'amour du poète décédé') demeure la meilleure œuvre musicale que Liszt ait créée sur un texte hongrois. Ce célèbre poème de Mór Jókai fait référence à son ami, le grand poète hongrois Sándor Petőfi (1823-1849) qui disparut, probablement tué au combat pendant la guerre d'indépendance qu'il avait supportée. A la mémoire de Petőfi, Liszt adopta le thème de la marche lente tirée de cette récitation pour un morceau de piano (*Dem Andenken Petőfis*, révisée plus tard sous le titre de *Petőfi Sándor* – voir respectivement les volumes 11 et 12 de cette série). Liszt publia cette récitation avec le texte en Hongrois et en parallèle une traduction allemande, que nous insérons parmi les textes complets ci-joints.

L'unique chanson, en Russe, de Liszt est basée sur un texte de Graf Alexey Konstantinovich Tolstoy *He brani menia, moy gruz* ('Ne me réprimand pas, mon ami'), de 1866. *Слыной* [Slyepoi] ('L'aveugle'), un poème bien plus long de Tolstoy, fut le texte pour la dernière récitation de Liszt dont il adapta plus tard la musique en solo pour piano en 1878 (voir le volume 11 de cette série). Le poème

„Laß sausen durch den Hagedorn,
Laß sausen, Kind, laß sausen!
Der Rappe scharrt, es klirrt der Sporn,
Ich darf allhier nicht hausen.
Komm, schürze, spring' und schwinde dich
Auf meinen Rappen hinter mich!
Muß heut noch hundert Meilen
Mit dir ins Brautbett eilen.“–

„...Ach, wolltest hundert Meilen noch
Mich heut ins Brautbett tragen?
Und horch! es brummt die Glocke noch,
Die elf schon angeschlagen.““–
„Sieh hin, sieh her! der Mond scheint hell.
Wir und die Toten reiten schnell.
Ich bringe dich, zur Wette,
Noch heut ins Hochzeitbette.“–

„...Sag' an, wo ist dein Kämmerlein,
Wo? Wie dein Hochzeitbettchen?““–
„Weit, weit von hier! ... Still, kühl und klein! ...
Sechs Bretter und zwei Bretchen!“–
„...Hats Raum für mich?““– „Für dich und mich!
Komm, schürze, spring und schwinde dich!
Die Hochzeitgäste hoffen;
Die Kammer steht uns offen.“–

Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang
Sich auf das Roß behende;
Wohl um den trauten Reiter schlang
Sie ihre Lilienhände;
Und hurra hurra, hop hop hop!
Gings fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid' und Land!
Wie donnerten die Brücken!–
„Graul Liebchen auch? Der Mond scheint hell!
Hurrah! die Toten reiten schnell!
Graul Liebchen auch vor Toten?““–
„...Ach nein! – Doch laß die Toten!““–

“Let it blow through thorny gorse,
Let it blow, child, let it blow!
The spurs they clash, the black horse paws,
And I must surely go.
Come, tie your skirt, swing up at back
Upon my charging horse so black
One hundred miles ahead
Awaits our bridal bed.”

“Oh, would you ride a hundred miles
To reach our bridal haven?
And hark! the chiming of the bells
Already marks eleven.”
“Look here, look there! the moon shines bright.
We and the Dead Ones ride with might.
I'll wager that this day,
In marriage bed you'll lay.”

“Tell me, where is your little room,
Your wedding bed, 'tis where?”
“Far, far from here! ... Cool, dark and calm ...
Six planks and two boards are there!”
“There's room for me?” “For you and me,
Come, tie your skirt, swing up with me.
The Hochzeitgäste are hoping,
The chamber door stands open.”

Sweetheart tied her skirt and hied her
To the nimble horse.
Tightly her beloved rider
Her lily hands did grasp.
And hurra, hurra, hop, hop, hop!
They flew in hurtling gallop,
With horse and rider snorting
And stones and sparks a-sputting.
To the right and to the left hand,
Before their very eyes,
How flew the meadow, heath and land!
How the bridges thundered by!
“Does sweetheart fear? The moon shines bright!
Hurrah! The Dead Ones ride with might!
Does sweetheart fear the Dead Ones!”
“Oh no! – Let lie the Dead Ones!”

“Laisse-le souffler dans les ajoncs,
Laisse-le souffler, mon enfant, laisse-le!
Mes éperons résonnent sur le sol, mon cheval noir piétine,
Et je dois aller.
Viens, relève ta jupe, monte
Sur mon cheval si noir et si rapide
Car cent lieues d'ici
Nous attend notre lit nuptial.”

“Devons-nous donc traverser cent lieues
Pour atteindre notre nid?
Ecoute! La cloche qui sonne.
Il est déjà onze heures.”
“Regarde, regarde, comme la lune brille.
Nous courrons plus vite que les fantômes.
Je te promets que tu coucheras
Dans ton lit de nocces cette nuit.”

“Dis-moi, où est ta petite chambre,
Ton lit de nocces, où est-il?”
“Loin, loin d'ici! ... petit et frais et calme ...
Fait de six planches et d'un chevet!”
“Y a-t-il de la place?” “Pour toi et moi, oui.
Viens, relève ta jupe, monte.
Les invités nous attendent
Ainsi que le lit conjugal.”

La bien-aimée releva sa jupe et se hissa
Sur le dos du cheval agile,
Se cramponnant au chevalier adoré
De ses mains de lis.
Ils partirent au grand galop,
Vite, vite, pour arriver au plus tôt.
Le cheval s'ébrouait, et les cailloux
S'éparpillaient sous la fureur de ses sabots.
De tous les côtés, à droite, à gauche
Droit devant,
Les champs passaient à toute allure,
Les ponts s'éloignaient en grondant comme le tonnerre!
“As-tu peur, ma mie? Regard comme brille la lune!
Les fantômes nous poursuivent!
Crains-tu les fantômes, ma mie?”
“Oh non! Oublions les fantômes!”

en lui-même contient une trentaine de vers et Liszt en laisse un bon nombre sans accompagnement. Mais la musique semble exprimer une continuité malgré le rôle central que Liszt accorde au poète dans chacune de ses œuvres. Cette dernière récitation surpasse les autres par sa péroraison radieuse. Cette œuvre fut d'abord publiée dans son texte original russe avec une traduction allemande en parallèle (voir ci-dessous), bien que la version publiée dans la collection Liszt-Stiftung omette inexplicablement le texte russe.

LESLIE HOWARD ©1996
Traduction ELAINE BROWN TRANSLATIONS

Was klang dort für Gesang und Klang!
Was flatterten die Raben?
Horch, Glockenklang! Horch, Totensang:
„Laßt uns den Leib begraben!“
Und näher zog ein Leichenzug,
Der Sarg und Totenbahre trug.
Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.

„Nach Mitternacht begrab den Leib,
Mit Klang und Sang und Klage!
Jetzt führ' ich heim mein junges Weib,
Mit, mit zum Brautgelage!
Komm, Küster, hier! Komm mit dem Chor,
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm, Pfaff! und sprich der Segen,
Eh' wir zu Bett uns legen.“–

Still Klang und Sang.– Die Bahre schwand.–
Obedient as he ordered.
Now hurry, hurry, rushing on,
Hart hinter's Rappen Hufen.
Und immer weiter, hop hop hop!
Gings fort in sausendem Galopp,
Das Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links und rechts, und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken!–
„Graut Liebchen auch?– Der Mond scheint hell,
Hurrah! die Toten reiten schnell.
Graut Liebchen auch vor Toten?“–
„...Ach! Laß sie ruhn, die Toten!“–
Sieh da! sieh da! Am Hochgericht
Tanzt' um des Rades Spindel,
Halb sichtbarlich, bei Mondenlicht,
Ein luftiges Gesindel.–
„Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!
Gesindel, komm und folge mir!
Tanz uns den Hochzeitreigen,
Wann wir zu Bette steigen!“–

What sound was that of song and gong?
Why fluttered so the raven?
Hark, peel of bells! Hark, funeral song,
“Let's put the corpse in grave then!”
And mourners came approaching near
With coffin and with funeral bier.
The sound was like the song
Of the toads in the pond.

“Past midnight dig the corpse's trench,
With song and dirge and gloom!
I'll ride home now with my young wench,
With her to the bridal room!
Come, sexton, come! with choral throng,
And grawl for me the bridal song!
Come, parson! The Blessing say,
Before we're in our bed this day.”

The song grows quiet – the bier is gone,
Obedient as he ordered.
Now hurry, hurry, rushing on,
Black horse's hooves raced forward
And on and on and hop, hop, hop,
They flew in hurtling gallop,
With horse and rider snorting,
And stones and sparks a-sputring.

They flew to right, they flew to left
Mountains, trees and hedges!
They flew to left and right and left
The hamlets, towns and bridges!
“Does sweetheart fear? The moon shines bright!
Hurrah! The Dead Ones ride with might!
Does sweetheart fear the Dead Ones?”
“Oh no! – Let lie the Dead Ones!”

See there! See there! On gallow's height
A-dancing round the cartwheel's hub,
Half visible in the moonlight,
A flimsy, airy mob.
“Hey there mob, come here! Come here!
Come on then mob and follow here!
Dance for us the wedding round,
As we our bed do mount!”

Pourquoi le glas sonne-t-il?
Pourquoi nous suit le corbeau?
Ecoute ces cloches funèbres, cette morne chanson,
“Enterrons donc le mort!”
Disait la foule en deuil
Qui suivait en portant le cercueil,
Et leur chanson était aussi rauque que celle
Du crapaud dans son étang.

“Attendez minut pour creuser la tombe,
Cessez de chanter avec vos voix tristes et sombres!
Car maintenant j'emène ma jolie femme
A notre lit de nocess!
Allez fossoyeurs! Chantez donc en choeur
Une mélodie nuptiale!
Allez mon Père! Bénissez
Notre union.”

Leurs voix lugubres se taisent – le cercueil,
Obéissant, a disparu.
Et maintenant en toute hâte
Le cheval noir repart au galop.
Rapide, il parcourt des lieues
Comme un vent de tempête,
Le cheval s'ébrouait et les cailloux
S'éparpillaient sous la fureur de ses sabots.

A droite, à gauche passaient en sifflant
Les montagnes, les arbres et les haies!
A droite, à gauche en sifflant passaient
Les villages, les villes et les ponts!
“As-tu peur, ma mie? Regard comme brille la lune!
Les fantômes nous poursuivent!
Crains-tu les fantômes, ma mie?”
“Oh non! Oublions les fantômes!”

“Regarde! Regarde! Cette potence au loin
Entourée d'une foule transparente
Et féérique
Qui danse sous l'astre d'argent.
Approchez, venez donc ici!
Venez danser, oh gens,
Venez à notre noce,
Car du lit nuptial nous approchons!”

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue de tous les autres disques disponibles sur les labels Hyperion et Helios. Ecrivez à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Angleterre, et nous vous enverrons un catalogue gratuit.

DIE REZITATIONEN

DAS Salon-Melodrama mit instrumentaler Begleitung war eine ziemlich beliebte Kunstform des 19. Jahrhunderts, deren Vorfahren sich im Bereich der Oper und des Singspiels und deren Nachkommen in Werken wie *Pierrot lunaire* und *Peter und der Wolf* befinden. Neben vielen anderen versuchten auch Schubert und Richard Strauss die Rezitation mit Klavier. Die von Strauss komponierte Begleitung zu Tennysons *Enoch Arden* mit über eine Stunde Spielzeit verdient wahrscheinlich einen ersten Preis als das umfangreichste Werk in diesem Genre; das einzige Werk Schuberts dieser Form (*Abschied von der Erde*) ist im Graham Johnsons Zusammenstellung der gesamten Schubert Lieder für Hyperion enthalten, und Liszt komponierte fünf. (Ein Sechstes, *Der ewige Jude* mit Text von Schubart, wird zwar auf mehreren Listen zweifelhafter oder verloreener Werken erwähnt, doch ist es für uns bisher unaufspürbar geblieben; die Kataloge führen auch *Vor hundert Jahren*, S.347, als Melodrama mit Orchester auf, doch eigentlich ist dieses Werk ein dramatischer Dialog für die Bühne samt Erzähler, zwei Darsteller und Orchester. Ausserdem zitiert es einige Themen, die sich anderen Werken oder Arrangements von Liszt zugesellen: nämlich das Trio von der 'Marsch der drei Könige' aus *Christus, Gaudeamus igitur*, die Ode 'An die Freude' von Beethovens 9. Symphonie, und *Le mal du pays* aus dem ersten der *Années de Pèlerinage*).

Und das Gesindel, husch, husch, husch!
Kam hinten nachgeprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.
Und weiter, weiter, hop, hop, hop,
Gings fort in sausemdem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.–
Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben über hin
Der Himmel und die Sterne!–
„Graut Liebchen auch?– Der Mond scheint hell!
Hurrah! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?“
„...O weh! Laß ruhn die Toten!“
„Rapp! Rapp! Mich dünkt, der Hahn schon ruft,
Bald wird der Sand verrinnen.–
Rapp! Rapp! Ich wittre Morgenluft –
Rapp! Tummle dich von hinnen! –
Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitbette tut sich auf!
Die Toten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle!“
Rasch auf ein eisern Gittertor
Gings mit verhängtem Zügel,
Mit schwanker Gert' ein Schlag davor
Zerprengte Tor und Riegel.
Die Flügel flogen klirrend auf,
Und über Gräber ging der Lauf.
Es blinkten Leichensteine
Rund um im Mondenscheine.
Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick,
Huhu! ein gräßlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab, wie mürrer Zunder.
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf,
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

And then the mob came, quick as a flash,
From behind them came crackling,
Like a whirlwind in a hazel bush
Through dried out leaves comes rattling.
And on and on and hop, hop, hop!
They flew in hurtling gallop,
With horse and rider snorting
And stones and sparks a-sputting.
How everything flew around the moon
Flew from near and far!
They flew up over and beyond
The heaven and each star!
“Does sweetheart fear? The moon shines bright!
Hurrah! The Dead Ones ride with might!
Does sweetheart fear the Dead Ones?”
“Oh no! – Let lie the Dead Ones!”
“Black horse! Methinks the cock did crow,
Soon will the sand run through –
Black horse! I feel the morning glow –
Black horse! There's work to do!
'Tis done! 'Tis done! Our journey's o'er!
And nearer comes our wedding bower!
Die Toten reiten schnelle!
At last! We've reached the place!”
Swiftly up to the iron door
With reins now slack and hanging,
With switching whip a crack once more,
Bolt and door went clanging.
The gates creaked open wide,
And over the graveyard went the ride.
The gleam of many a gravestone
There in the moonlight shone.
Ha, see! Ha, see! within a trice,
Haha! A dreadful wonder!
The rider's body, piece by piece,
Fell apart like brittle tinder!
Upon his head no plait, no tuft:
A naked skull all that was left;
His body, just a skeleton,
Hourglass and scythe and bone.

Et la foule s'approche, rapide comme la foudre,
Suivie d'un hurlement sourd
Comme une trombe de vent
Quir déchire un buisson de feuilles sèches.
Le cheval, rapide, repart au galop
Comme un vent de tempête
Et les cailloux s'éparpillent
Sous la fureur de ses sabots.
Ils passèrent, en volant, autour de la lune
Lui passèrent autour, de près, de loin!
Ils traversèrent, en volant, la voûte céleste
En esquivant, une par une, les étoiles!
“As-tu peur, ma mie? Regard comme brille la lune!
Les fantômes nous poursuivent!
Crains-tu les fantômes, ma mie?”
“Oh non! Oublions les fantômes!”
“Oh cheval noir! Je crois entendre le chant du coq,
Bientôt le sablier devra être retourné –
Cheval noir! Je vois les premières lueurs de l'aube.
Cheval noir! Fais vite!
Enfin! Enfin! La route s'achève!
Le lit nuptial approche enfin!
Les fantômes gagnent du terrain!
Enfin! Notre but est atteint!”
Laisant tomber les rênes
Le chevalier se précipite vers la porte en fer,
Qui s'ouvre toute grande
Avec un terrible grincement.
Et la porte en fer
Rèvèle un cimetière,
Où brillent au clair de lune
Des centaines de pierres tombales.
Voyez! Voyez! En quelques secondes,
Voyez l'horreur!
Le corps du chevalier s'émiette
Comme des bouts de bois consumés par le feu!
Sur sa tête, soudain chauve, aucun cheveu ne reste,
Il ne reste plus qu'un crâne nu,
Et son corps est devenu squelette.
Un tas d'os, un sablier et une faux.

Die Werke, die hier in der Aufnahme aufgeführt werden, befinden sich in dieser Serie aus dem recht guten Anlass, dass das Klavier das einzig beteiligte Instrument ist. Es bietet in jedem Fall eine ausgezeichnete Gelegenheit, fünf seltsame und bewegende Werke aus den verstaubten Regalen zu retten, in welche sie mit keiner besseren Begründung verbannt worden sind, als dass die Kunstform des Melodramas aus der Mode geraten war.

Lenore war zu seiner Zeit eine sehr populäres Gedicht und auch die Inspiration für mindestens ein monumentales Musikstück: nämlich Raffs Fünfte Symphonie (grossartig festgehalten vor einigen Jahren in einer Aufnahme von Bernhard Herrmann). Liszt, dessen Werk mit vollständigem Titel 'Lenore – Ballade von Gottfried Bürger mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation von F.L.', lautet, erreicht nicht ganz so ein Ausmass, trägt dafür aber eine Menge Musik bei, mal mit den flüchtigsten Gesten und ansonsten mit längeren durchkomponierten Passagen. Manche Verse werden überhaupt ganz ohne Musik gesprochen. Ab und zu bildet die Musik den präzisen Rhythmus einer kurzen poetischen Phase nach, und von Zeit zu Zeit stimmt eine gesprochene Phrase mit einer entsprechenden musikalischen überein. Die musikalische Sprache an diesen Stellen ist typisch für das Ende Liszts Weimarer Periode, indem sie viele derjenige Charakteristiken enthält, die in einem der sinfonischen Gedichte nicht fehl am Platz wären. Es mag sein, dass die Poesie

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp
Und sprühte Feuerfunken;
Und hui! wars unter ihr hinab
Verschwunden und versunken.
Geheul, Geheul aus hoher Luft,
Gewinsel kam aus tiefer Gruft.
Lenorens Herz, mit Beben,
Rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
Rundum herum im Kreise
Die Geister einen Kettentanz
Und heulten diese Weise:
„Geduld! Geduld! Wenns Herz auch bricht!
Mitt Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig,
Gott sei der Seele gnädig!“

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER (1747-1794)

2 Der traurige Mönch

In Schweden steht ein grauer Turm,
Herbergend Eulen, Aare;
Gespielt mit Regen, Blitz und Sturm
Hat er neuhundert Jahre;
Was je von Menschen hauste drin,
Mit Lust und Leid, ist längst dahin.

Der Regen strömt, ein Ritter naht,
Er spornt dem Roß die Flanken.
Verloren hat er seinen Pfad
In Dämmerung, und Gedanken.
Es windet heulend sich im Wind
Der Wald, wie ein gepeitschtes Kind.

Verrufen ist der Turm im Land,
Daß Nachts, bei hellem Lichte,
Ein Geist dort spukt in Mönchsgewand,
Mit traurigem Gesichte;
Und wer dem Mönch ins Aug' gesehn,
Wird traurig und will sterben gehn.

The horse reared up, and wildly snorted
Breathing sparks of fire
And agh! it vanished from beneath her
And sank into the mire.
There was a howling in the air,
A whimpering from deepest lair.
Lenore's heart, in strife,
Beat twixt death and life.

And now beneath the moonshine's glance
Round and round in rings they curled
The ghosts they joined up in a dance
And these the words they hurled:
“Be patient, even when your heart would break!
No quarrel with God in Heaven make!
Thy body has played out its role,
God have mercy on thy soul!”

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

2 The sad monk

In Sweden stands a grey tower,
Sheltering owls, eagles;
Rain, lightning and storm have played on it
For nine hundred years;
Whatever human life was there,
Whatever joy and sadness, is no more.

The rain pours, a rider approaches,
He spurs his horse's flanks.
He has lost his way
In twilight and thought.
The wood writhes, howling in the wind
Like a whipped child.

Ill-famed is the tower in the land,
For at night, by moonlight,
A ghost haunts there in monk's habit,
With a face so sad;
And whoever looks the monk in the eye,
Will become melancholy unto death.

Le cheval se cabre, en hennissant violemment.
Ses narines jetant des flammes,
Il disparaît soudain
Se mêlant à la fange.
Un hurlement déchire l'air,
Suivi d'un sanglot profond.
Le coeur de Lénore se débat
Entre la vie et la mort.

Et maintenant, sous le regard de la lune
S'approchent en dansant
Les fantômes,
Et lui disent ces mots:
“Sois patiente, malgré ta douleur!
N'en fais pas querelle à Dieu!
Ton corps ne sera qu'une ordure,
Que Dieu ait pitié de ton âme!”

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

2 Le moine triste

En Suède se trouve une tour grise,
Qui abrite des hiboux et des aigles;
La pluie, la foudre et la tempête l'ont battue
Depuis neuf cents ans.
Aucune vie humaine, avec ses joies et ses tristesses,
Ne s'y trouve plus.

La pluie tombe, un chevalier approche,
Eperonnant les flancs de son cheval.
Il s'est perdu au fond
Du crépuscule et de ses pensées.
Les bois s'agitent dans le vent
Comme un enfant que l'on fouette.

La tour est mal famée
Car par les nuits de pleine lune,
Elle est hantée par
Le fantôme d'un moine
Au visage triste.
Et quiconque regarde le moine dans les yeux
Deviend mélancolique à en mourir.

Bürgers heutzutage nicht gerade in besonderer Gunst steht, doch der Einfluss von *Lenore* auf die nachkommenden deutschen Romantiker war ausserordentlich gross.

Der traurige Mönch (Ballade von Nicolaus Lenau) ist die erste Andeutung, die Liszt uns von der Musikrichtung seiner reiferen Jahren gibt: ein grosses Teil dieses Stücks, das zumindest bei Musikologen, wenn nicht beim Publikum, vertraut ist, ist insgesamt auf Ganzton-Reihen und Harmonien aufgebaut (und das zwei Jahre vor der Geburt Debussys). Sein übriges harmonisches Vokabular macht eine Menge äusserst beunruhigenden Gebrauch vom vergrössernden Dreiklang. Obgleich die Schluss-Kadenzen uns etwas bieten, wie eine Kadenz in C-moll, endend auf einem ersten Umkehr-Akkord, ist dieses Werk wahrhaftig atonal – etwas, das Liszt bis zu seinen viel späteren Werken nicht wieder anstreben würde – und er schafft eine Begleitung, die in ihrer Intensität das Gedicht von Lenau bei weitem übertrifft.

Ungewöhnlicherweise entstammt *Helge's Treue* aus der Arbeit eines anderen Komponisten: Felix Draeseke (1835-1913). Er komponierte ein Lied zu der Ballade von Moritz, Graf von Strachwitz, und Liszt, der einiges tat, um seinen Schüler Draeseke und seine Arbeit zu ermutigen, übernahm es in der Form einer Rezitation. Aus irgendeinem Grund blieb dieses Werk von Liszt bis 1874 unveröffentlicht, bis sein Interesse am Melodrama erneut auftrat. Die Musik ist überschwenglich

Doch ohne Schreck und Grauen tritt
Ins Turmgewölb der Reiter.
Er führt herein den Rappen mit
Und scherzt zum Rößlein heiter:
„Gelt du, wir nehmens lieber auf
Mit Geistern als mit Wind und Trauf?“

Den Sattel und den nassen Zaum
Entschnallt er seinem Pferde.
Er breitet sich im öden Raum
Den Mantel auf die Erde
Und segnet noch den Aschenrest
Der Hände, die gebaut so fest.

Und wie er schläft, und wie er träumt,
Zur mitternäch't gen Stunde
Weckt ihn sein Pferd.– es schnaubt und bäumt,
Hell ist die Turmesrunde.
Die Wand wie angezündet glimmt;
Der Mann sein Herz zusammennimmt.

Weit auf das Roß die Nüstern reißt,
Es bleckt vor Angst die Zähne,
Der Rappe zitternd sieht den Geist
Und sträubt empor die Mähne;
Nun schaut den Geist der Reiter auch
Und kreuzet sich nach altem Brauch.

Der Mönch hat sich vor ihn gestellt,
So klagend still, so schaurig,
Als weine stumm aus ihm die Welt,
So traurig, o wie traurig!
Der Wandrer schaut ihn unverwandt
Und wird von Mitleid übermannt.

Der große und geheime Schmerz,
Der die Natur durchzittert,
Den ahnen mag ein blutend Herz,
Den die Verzweiflung wittert,
Doch nicht erreicht – der Schmerz erscheint
Im Aug' des Mönchs, der Reiter weint.

But without fear or horror,
Into the tower's vaults steps the rider.
He leads the black stallion in
And jokes merrily with his dear horse:
“Would we not rather be
With ghosts than with wind and rain?”

The saddle and the wet bridle
He unbuckles from his horse.
He lays down in the desolate room,
His cloak upon the floor,
And stokes the remains of the fire
With strongly built hands.

And as he sleeps, and as he dreams,
Near the midnight hour
His horse awakens him, snorting and rearing,
It is light around the tower.
The wall glows as if ablaze;
The man takes hold of himself.

The horse flares its nostrils,
It bares its teeth in fear,
The black horse, trembling, sees the ghost
And its mane bristles high;
Now the rider sees it too
And Kreuzet the ancient sign of the cross.

The monk has appeared before him,
So plaintively still, so terrible,
As though the world cries silently through him,
So sad, oh so sad!
The rider stares fixedly at him
And is overcome with pity.

The great and mysterious pain
That trembles through nature,
Which a bleeding heart might divine,
Which despair senses
But cannot reach – that pain appears
In the monk's eyes, and the rider weeps.

Mais le chevalier rentre dans la tour,
Sans éprouver aucune terreur.
Menant son cheval noir par la bride,
Il lui raconte des histoires divertissantes:
“Car ne préfère-t-il pas les fantômes
Au vent et à la nuit?”

Ayant enlevé la selle et la bride mouillée
A son cheval,
Il se couche dans la chambre dépouillée,
Sur un manteau jeté au sol.
Et ravive les restes du feu
De ses mains solides.

Il dort et rêve
A l'approche de minuit.
Mais son cheval le réveille, en hennissant,
Car une lumière s'est faite dans la tour.
Les murs luisent d'un feu étrange,
Et l'homme se relève.

Les narines du cheval frémissent,
Apeuré, il montre ses dents.
En tremblant, le cheval noir voit le fantôme
Et sa crinière se hérisse.
Le chevalier, maintenant, l'aperçoit aussi
Et fait le signe de la croix.

Le moine lui apparaît devant,
Plaintif, terrible,
Comme si le monde hurlait en silence à travers lui.
Triste, tellement triste!
Le chevalier le regarde fixement
Et en reste désolé de pitié.

Cette grande, mystérieuse douleur
Qui tremble au sein même de la nature,
Qu'un coeur sensible perçoit, que le désespoir ressent
Mais ne peut comprendre – cette douleur-là
Remplit les yeux du moine,
Et met en larmes le chevalier.

romantisch, und die Fingerabdrücke Liszts sind kaum zu unterscheiden von denen seines einst berühmten Schülers in seiner Homage an den Stil seines Meisters.

Vom Ende der 1860-er bis zu seinem Tod im Jahre 1886 unterhielt Liszt weitaus engere Beziehungen zu Ungarn, dem Land seiner Geburt, als es ihm während den Jahren seiner Tournee Tätigkeit und als Kapellmeister in Weimar möglich war. Er machte sporadische Versuche, die ungarische Sprache zu meistern, und komponierte sogar einige Lieder und ein paar Choralwerke in der Sprache. Jedoch beherrschte er sie nie fließend und deswegen überrascht es kaum, dass *A holt költő szerelme* ('Des toten Dichters Liebe') als das beste Werk von Liszt zu einem ungarischen Text hervortritt. Dieses berühmte Gedicht von Mór Jókai bezieht sich auf seinen Freund, den grossen ungarischen Dichter Sándor Petőfi (1823-1849), der während des von ihm unterstützten Unabhängigkeitskriegs verschwand, vermutlich im Kampf gefallen. Als Thema für ein Klavierstück im Andenken an Petőfi, (*Dem Andenken Petőfis* – später als *Petőfi Sándor* überarbeitet – siehe Band 11 bzw 12 jeweils aus dieser Serie) verwendete Liszt den langsamen Marsch aus seiner Rezitation. Liszt gab diese Rezitation im ungarischen Text gleichzeitig mit einer deutschen Übersetzung dazu heraus, die wir hier in den vollständigen Texten beifügen.

Er ruft: „O sage, was dich kränkt?
Was dich so tief beweget?“
Doch wie der Mönch das Antlitz senkt,
Die bleichen Lippen reget,
Das Ungeheure sagen will:
Ruft er entsetzt: „Sei still! sei still!“

Der Mönch verschwand, der Morgen graut,
Der Wanderer zieht von hinnen:
Und fürder spricht er keinen Laut,
Den Tod nur muß er sinnen.
Der Rappe rührt kein Futter an,
Um Roß und Reiter ists getan.

Und als die Sonn' am Abend sinkt,
Die Herzen bänger schlagen,
Der Mönch aus jedem Strauche winkt,
Und alle Blätter klagen,
Die ganze Luft ist wund und weh –
Der Rappe schlendert in den See!
NICOLAUS LENAU (1802-1850)

3 Helge's Treue

König Helge fiel im heissen Streit,
Und mit ihm fiel die geliebte Maid,
Sie fiel, was mochte sie leben?
König Helge, der Held, und die Maid Sigrun,
Sie mussten zu Zwei im Hügel ruhn;
Sein Hengst, der ruhte danchen.

Allvater sass auf Ida's Feld:
„Es kommt fürwahr ein gewaltiger Held
Noch heut' von der Erde herüber,
Es heult mein Wolf und frisst nicht mehr,
Und Gjallar's Brücke donnert sehr,
Als ritt' ich selber darüber.“

König Helge trat in Odin's Palast
In schwarzem Stahl, ein finsterer Gast,
Durch die Helden schritt er stumm.
Er schritt hindurch ohne Gruss und Dank
Und setzte sich auf die letzte Bank
Und sah sich gar nicht um.

He calls out, "O tell me, what ails you?
What moves you so deeply?"
But as the monk lowers his face,
And moves his pallid lips
To make his monstrous speech,
He calls out terrified: "Be still, be still!"

The moine has vanished, the morning grows grey,
The rider emerges from within:
He speaks no further,
He can feel only death.
The horse refuses its fodder,
And they are both done for.

And as the sun sinks in the evening,
Their hearts beating with fear,
They see the monk in every bush,
And all the leaves mourn.
The air is thick with pain and woe –
The black horse trudges into the lake.
NICOLAUS LENAU

3 Helge's Loyalty

King Helge fell in heated battle,
And with him fell his beloved maid,
She fell – why should she wish to live?
King Helge, the hero, and the maid Sigrun,
Lay together, together in the hillside:
His stallion lay outside.

All-Father sat on Ida's field:
"Truly shall a powerful hero come
Today from the earth;
My wolf is howling and eats no more,
And Gjallar's bridge is thundering heavily,
As though I myself were riding over".

King Helge entered Odin's palace
In black steel, a sinister guest,
He strode in silence through the heroes,
He strode through without greeting or thanks
And sat down on the last bench
And did not look around him.

Il lui cria, "Dis-moi ce qui te blesse?
Ce qui t'émeut si profondément?"
Mais comme le moine baisse les yeux
Et ouvre ses lèvres pâles
Pour raconter son histoire désolante,
Il s'écrie, terrifié: "Reste, reste!"

Le moine a disparu dans l'aube grise,
Et le chevalier errant
Sort, sans plus un mot,
Ne pensant plus qu'à la mort.
Son cheval refuse le fourrage.
Ils vont mourir tous les deux.

Et, comme le soleil se couche,
Leurs cœurs battant d'effroi,
Apercevant le moine dans chaque buisson,
Les feuilles de tous les arbres en deuil,
Et l'air du soir alourdi de douleur et de peine,
Le cheval noir s'enfonce dans le lac.
NICOLAUS LENAU

3 Le dévouement de Helge

Le roi Helge tomba en combat ensanglanté
Et sa bien-aimée mourut avec lui.
Elle mourut – pourquoi lui survivre?
Le roi Helge, ce héros, et la jeune Sigrun,
Furent enterrés ensemble sur la colline:
Et son étalon fut enterré plus loin.

Le Père Tout-Puissant, assis sur le champ d'Ida, dit:
"En vérité, un héros vaillant
Viendra de la terre aujourd'hui,
Mon loup hurle et ne mange plus,
Et le pont de Gjallar grince lourdement,
Comme si je le traversais moi-même."

Le roi Helge pénétra dans le palais d'Odin,
Vêtu d'une armure noire, hôte sinistre,
Il traversa en silence les rangs des héros,
Sans saluer, sans remercier,
Et s'assit sur le dernier banc
Sans regarder autour de lui.

Das einzige Lied Liszts in der russischen Sprache ist eine Vertonung des *He брани меня, мой грым* ('Weis mich nicht ab, mein Freund') von Graf Alexey Konstantinovich Tolstoy im Jahre 1866. Das um vieles längere Gedicht Tolstoys, *Слытой* [Slyepoi] ('Der blinde Sänger') bildete den Text für die letzte Rezitation von Liszt und später im Jahre 1878, überarbeitete er die Musik als ein Werk für Soloklavier (siehe Band 11 dieser Serie). Das Gedicht selbst besteht aus dreissig Versen, von denen Liszt eine ganze Anzahl ohne Begleitung lässt. Nichtdestoweniger scheint die Musik ihre Kontinuität zu bewahren, wie in jedem dieser Stücke, in denen Liszt dem Dichter den Bühnenmittelpunkt überlässt. Ausserdem erreicht diese letzte Rezitation etwas, was in den anderen nicht vorkommt: einen strahlenden, triumphierenden Redeschluss. Das Werk wurde zuerst im russischen Originaltext gleichzeitig mit einer deutschen Übersetzung herausgegeben (siehe unten), obwohl unerklärlicherweise die Ausgabe in der alten Sammlung der Liszt-Stiftung die russische Version auslässt.

LESLIE HOWARD ©1996
Übersetzung ELAINE BROWN TRANSLATIONS

Falls Ihnen diese Aufnahme gefällt, interessieren Sie sich möglicherweise für einen Katalog mit weiteren Aufnahmen der Serien 'Hyperion' und 'Helios'. Bitte schreiben Sie an Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, und wir senden Ihnen gerne unentgeltlich unseren Katalog.

Aufsprangen die Helden zu Spiel und Kampf,
Ha! Schildeskrachen und Hufgestampf,
Wie wogt es stählen und dicht!
König Helge sass, ihm scholl kein Horn,
Ihm sauste kein Speer, ihm klirrte kein Sporn;
König Helge, der focht nicht.

„Wohl ist er her, Allvaters Saal,
Der Boden von Gold, das Dach von Stahl;
Und silbern fliesst die Luft.
Doch wäre der Himmel noch einmal so licht,
Den ganzen Himmel möcht' ich nicht
Für Sigrun's enge Gruft!“

Her trat mit Augen veilchenblau
Die schwanenbusigste Schildjungfrau,
Wie leuchtete ihr Gesicht!
Sie hielt das Horn, sie trank ihm zu:
„Mein schlanker Held, nun trinke du!“
König Helge, der trank nicht.

„Und liebten mich hundert Jungfrau'n heiss,
Wie die Hirschkuh schlank, wie das Schneehuhn weiss
Ich hübe mein Auge kaum.
Du nimm dein Horn und lass mich nur,
Bist nicht halb so schön als Sigrunur,
Bei Sigrun ist mein Traum!“

So sitzt er da und trotz und schweigt
Bis die Mitternacht niederlickt schwarzeäug,
Dann ist frei der Geister Thun.
Dann flammt sein Aug' und rauscht sein Schwert,
Dann gürtet er sein goldroth' Pferd;
Dann geht es zu Sigrun.

Wie wild der Reiter, wie wild der Ritt,
Wie klangvoll hämmert des Hengstes Tritt,
Es geht ja zu Sigrun!
Die Luft zerrinnt, und die Erde birst,
Wenn niederreitet der Nordlandsfürst,
Um bei Sigrun zu ruhn.

Wenn der Morgenwind kühlt des Rosses Schweiss,
Dann reitet er heim, er reitet's nicht heiss,
Sein Ritt, wie traurig und sacht!
Er reitet schweigend duch Wallhall's Thor
Und setzt sich nieder wie zuvor
Und harrt auf Mitternacht.

MORITZ GRAF STRACHWITZ (1822-1847)

The heroes sprang up to game and combat,
Ha! Clashing shields and stamp of hooves,
How densely it surged, with glittering steel!
King Helge sat, no horn sounded from him,
No spear sped from him, no spur jangled;
King Helge did not spar.

"It is pleasant here in All-Father's hall,
The floor of gold, the roof of steel,
And the silvery air.
Yet even if Heaven were as bright again,
I would give the whole of Heaven
For Sigrun's narrow grave!"

Then up stepped with eyes of violet blue
The most white-breasted war-virgin;
How her face shone!
She held the horn, she drank to him:
"My slender hero, now you drink!"
King Helge did not drink.

"Even if I were loved ardently by a hundred virgins,
As slim as the roe deer, as white as the snow grouse,
I would hardly lift my eyes.
Take your horn and leave me,
You are not half as beautiful as Sigrun;
My dreams are with Sigrun!"

So he sits obstinately and is silent,
Till black-eyed midnight flickers down.
Then the spirit is free to act.
Then his eyes flame and his sword rustles,
Then he girds up his red-gold horse:
Then it's off to Sigrun.

How wild the rider, how wild the ride,
How sonorously pounds the stallion's stride,
It's off to Sigrun!
The air melts away and the earth bursts,
When the Nordic prince rides down,
To rest with Sigrun.

When the morning wind cools the horse's sweat,
Then, reluctantly, he rides home;
His ride is sad and gentle.
He rides in silence through Wallhall's portal
And sits down as before
And waits for midnight.

MORITZ GRAF STRACHWITZ

Les héros d'adonnèrent aux jeux et aux combats,
Au son de boucliers entrecroqués et de sabots qui piétinent,
Le fer reluisait comme une onde qui s'émeut!
Mais le roi Helge ne bougea point, ne sonna pas du cor,
Ne jeta pas sa lance, ne fit résonner son épéon sur la dalle.
Le roi Helge ne se battit point.

"Que la salle du Père Tout-Puissant est agréable,
Le sol est doré, le plafond est en fer;
L'air même est argenté.
Et pourtant, fut le paradis même aussi brillant,
Je n'échangerais le paradis entier
Pour la tombe étroite de Sigrun!"

C'est alors qu'une vierge guerrière
Aux yeux pervenche et aux seins blancs,
Approche, le visage resplendissant!
Elle lui tend une coupe, elle boit à sa santé:
"Mon héros, buvez!"
Mais le roi Helge ne but pas.

"Même si j'étais aimé ardemment par cent vierges
Aussi minces que des cerfs, aussi blanches que des colombes,
Je ne pourrais les regarder.
Reprends ta coupe et pars,
Tu n'est pas aussi belle que Sigrun.
Je ne rêve que de Sigrun!"

Il reste donc ainsi, silencieux et obstiné
Jusqu'à minuit aux yeux noirs,
Quand l'esprit est libre enfin d'agir.
Alors ses yeux s'alimentent et son sabre s'agite.
Il reprend son cheval roux
Et s'élançait vers Sigrun.

Que le chevalier est sauvage, que la course est folle,
Que le bruit des sabots résonne dans la nuit.
Il s'élançait vers Sigrun!
L'air se dissout et la terre s'effondre
Quand le prince du Nord s'élançait
Auprès de Sigrun!

Quand le vent du matin a rafraîchi son cheval,
Il rentre sans empressement,
D'un pas triste et lent!
Il travers en silence les portes de Walhalla
Et s'assoit comme avant,
En attendant minuit.

MORITZ GRAF STRACHWITZ

4 A holt költő szerelme

Zeng a liget a csalogány dalain:
Mélázza a völgyi tilinkót;
A sziklapatak csökössa szeliden
A rózsafüzért, a habokba leringót;
Langy szellet a bokrot, a méh a virágot.
Hát mink, én édenem üdve, világom!
Meg nem csököljük-e egymást?
Hát mink meg nem csököljük-e egymást?
Én, és Te, meg Ó, háromszivű egység:
Szép hölgyem ölen nevető kicsinyem;
Óh kérlek, oh kérlek az ég: ne vess meg!
Lantom, szerelemre felajzva, remeg:
Hadd énekelem meg gyermekemet:
Szerelmi dalt a fiamhoz:
Hadd zengjek dalt a fiamhoz.
Nem tudja, mi az még? Dajka dana.
Majd hogyha megérti, szívébe bevésse,
Ah annyival édesebb ajkad, anya.
Elmond néki, apja ki volt, hova lett?
Mily boldogul élt, a míg élt, te veled.
Nóm, özvegym tán, mire hull a levél.
„Tán özvegym, a mire hull a levél!
Óh mondsza: felejteni tudsz-e te engem?
_ Olcsó a halál, hova engemet hínak_
Majd meghal-e nálad is árva szerelmem?“
... „Óh nem, nem! Örökkön örökké soha!
Ha téged a sir temet el, mi oda
Mindketten e sírba leszállunk“ ...
„Olcsó a halál, hova engemet hínak“ ...
A harc mezején rendet aki vág,
Nem válogat az, nem hallgat imára:
Nem nézi, ki a tövis és a virág?
Kit fed feledés moha, hol kimulék!
S kit vesz föl a hir ege: csillagug é?
Nem hangszerre lant a halálnak ...
Ám harsonahang, dobogó paripák,
Bőszült tömegek vihar-átka,
Vérnász, hol a csökökat osztja a vas,
S a sir hideg férge a mátká,
Jajzóknak kardala, tűzi harang:

4 Des toten Dichters Liebe

Der Hain wiederhallt von der Nachtigall Sang,
Stüb tönt aus der Ferne der Klang Schalmein;
Es küßt der im Tale hinrieselnde Bergbach
Der Rosen zur Welle sich neigende Reihn,
Den Strauch der Zephyr, und die Biene die Flur,
Und wir nur, Geliebte, von aller Natur
Wir sollten einander nicht küssen?
Und wir nur sollten einander nicht küssen?
Ich, du und das Kind, der Herzen Dreieinheit!
Im Schoß meines Weibes mein lächelndes Kind,
Noch einmal dies Lächeln voll himmlischer Reinheit!
Von Liebe soll jetzt meine Leier erklingen,
Ein Lied von der Liebe will jetztund ich singen,
Ein Lied von der Liebe dem Söhnlein.
Ein Lied will ich singen von Liebe dem Söhnlein,
Das heut ihm noch klingt wie Ammengesang;
Doch wenn ers begreift, dann sing es ihm vor,
Von der Mutter gewinnt es viel holderen Klang.
Sag ihm, was ich war, was geworden aus mir,
Wie glücklich ich lebte, weil lebend mit dir,
Mein Weib, und bald vielleicht Witwe.
„Meine Witwe vielleicht, bis im Herbst das Laub fällt,
O sage mir, könntest du meiner vergessen?
Leicht kann man dort sterben, wohin man mich rufet,
Stirbt auch meine Liebe bei dir unterdessen?“
„Nie soll meine Liebe, Geliebter, erkalten!
Und enden dein Leben des Todes Gewalten,
Umschließe dein Grab auch uns beide!“
„Leicht kann man dort sterben, wohin man mich rufet;“
Der schreckliche Schnitter im Felde der Schlachten,
Nicht wählt er die Opfer, noch mag es ihn kümmern,
Ob der, den die ewigen Schatten umnachten,
Dem Vergessen verfallen, sobald er gestorben,
Oder ewigen Ruhm sich hienieder erworben,
Nie frommte dem Tode die Leier!
Doch Geschmetter und Dröhnen und stampfende Rosse,
Das Schlachtengeheul von erbitterten Heeren,
Die Hochzeit, wo die Küsse vom Eisen gegeben,
Und Würmer des Grabes das Gastmahl verzehren,
Das Wimmern der Glocken, der Sterbenden Stöhnen.

4 The dead poet's love

The grove resounds with the nightingale's song
And the melancholy flute from the valley;
The rock stream gently kisses
The rose-garland swirling on its foam;
A warm breeze kisses the shrubs, the bee the flowers.
And we, my all, delight of my Eden,
Should we not kiss each other?
Well, should we not kiss each other?
I, and you, and he: three hearts in unity:
My laughing child in my lady's lap.
Oh please, oh please I beg you, laugh on!
My lute trembles with love,
I want to sing of my child,
A love-song to my son.
Let me sing to my son,
Even if he takes it as a nursery song.
When he can understand, never will he forget.
Ah but you, his mother, your voice is much sweeter.
Will you tell him who his father was and whither he went?
How happy he was as long as he lived with you,
My wife, perhaps my widow by the time the leaves fall.
“Perhaps my widow by the time the leaves fall!
Oh tell me, could you forget me?
Death is cheap where I have been summoned.
Will my orphaned love die in your heart?”
“Oh no, no! Never, never!
Should the grave claim you,
It must welcome us both” ...
“Death is cheap where I have been summoned” ...
He who cuts swathes on the battlefield
Does not listen to prayer,
Does not consider flower or thorn,
Nor those death shall cover with the moss of oblivion,
Oder those whose star shoots up into the sky of fame.
The lute plays for love, not death ...
Lo the fanfare, stamped of stallions,
Stormy curse of the enraged masses,
Blood wedding, where the sword dispenses kisses
And the cold worm of the grave is the bride.
Chorus of laments, tolls of fire,

4 L'amour du poète décédé

La clairière résonne du chant du rossignol
Et du son mélancolique d'une flûte dans la vallée;
Le ruisseau, dans son lit de roches, embrasse doucement
La guirlande de roses qui tourne dans son écume;
Une brise tiède caresse les buissons, et l'abeille les fleurs.
Et nous, mon âme, délice de mon Eden,
Ne devrions-nous pas nous embrasser?
Alors, ne devrions-nous pas nous embrasser?
Moi, et toi, et lui: trois coeurs unis:
Mon enfant qui rit sur les genoux de ma femme.
Oh, je t'en prie, je t'en prie, ris encore!
Mon luth tremble d'amour,
Et je veux chanter de mon enfant,
Une chanson d'amour pour mon fils.
Laisse-moi chanter pour mon fils,
Même s'il méprend ma chanson pour une berceuse.
Quand il aura l'âge de comprendre, il ne l'oubliera jamais.
Ah mais toi, sa mère, ta voix est tellement plus douce.
Lui dirais-tu qui était son père et où il est parti?
Combien il était heureux tant qu'il vivait auprès de vous,
Ma femme, qui sera ma veuve quand les feuilles seront tombées.
“Peut-être seras-tu ma veuve quand les feuilles seront tombées!
Oh, dis moi, pourrais-tu m'oublier?
La mort se paye fort peu là où on m'appelle.
Mon amour orphelin mourra-t-il dans ton coeur?”
“Oh non, non! Jamais, jamais!
Si la tombe te réclame,
Elle doit nous prendre tous les deux” ...
“La mort se paye fort peu là où on m'appelle” ...
Celui qui manie l'épée sur le champ de bataille,
N'écoute pas les prières,
Ne considère ni la fleur ni l'épine,
Ni ceux que la mort ouvrira du manteau de l'oubli,
Ni ceux dont l'étoile les porte à la gloire.
Mon luth joue pour l'amour, pas pour la mort ...
Ecoute la fanfare, le piétinement des étalons,
La tourmente maudite des masses enragées.
Mariage de sang, où c'est le sabre qui donne des caresses
Et la mariée n'est qu'un ver froid dans la tombe.
Parmi les cris de douleur, les éclats de feu,

_ És közbe ha csend marad, pendül a lant,
S azt mondja: előre! halálba! ...
„Már nyugszik a harc” ... károga busan
Lombhagya juharról a holló.
A vérmezején nincs több aratás:
Már mind lekasálva a tarló ...
_ Gyász hirnöke harci mezőnek, izend meg:
Hol dalnokom? hol van a hős, aki zengett?
Szólj, hol van a férj, akit úgy szereték?
Holló felel: „úgy ketten szeretétek őt ...
Sok deli hős indúlva szavára: ...
Dús lakománk nekem és fiaiimnak._
_ Én megsíratom._ te ne várjad:
Száz közt ő legalul fektetted
Alszik._ Gyászoljuk meg a hőst mink ketten.
_ Én holtig._ az új nászjéig az özvegy.”
_ Új nászjéig az özvegyi fátylvól,
_ Oly lenge lepelt! eltépi a szél._
_ A férfivigasza mi láng, mi varázs van;
_ S az asszonyi sziv, hajh, az nem acél ...
_ A holtnak az álmod! A szívnek öröm kell ...
_ Nem félt a halott! Szép lepke te röpkedj,
_ Majd ha a nászzena táncra hevít!
_ Nászzena hangjainál repül a pár:
_ Uj szerető karján deli asszony,
_ A tarka füzér, a menyasszonyi disz
_ Leng fürteiből kigyózza le hosszán.
_ S még boldogabb óra, mely eljön a csenddel,
_ Ajkat, szemet édesen elcsuk a szender,
_ Csak két sziv dobogása beszél._
_ Csak két sziv dobogása beszél
_ ... Hát ott az a harmadik?
_ Sirbeli rém._
_ Csontfő, koszorús kalpag fővege.
_ Sirbolti világ fénylik szemürein.
_ Ott szive fölött a hazátlan
_ Országcimer. Épp e helyen át van
_ Lóve. Mutatja a felbuzgó vér.
_ És szó: _ nem az ajk: _ hanem a vérző seb:
_ „Én édenem üdve, világom!
_ Mint várlak régen epedve lakomba?
_ Noked és kicsinyemnek vetve az ágyom,
_ Hármunknak elég. Nem költ ki se zajjal:

Und in flüchtiger Stille der Leier Ertönen,
Das „Vorwärts!“ wie Helden zu fallen!
Von einem entblätterten Baume hernieder
Krächzet ein Rabe: „Zu End ist die Schlacht,
Auf dem blutigen Feld ist die Ernte vorüber,
Die Sense hat all ihr Arbeit vollbracht.“
_ „...Bu Bote der Schlachten, das Schicksal des Helden,
Des Sängers, des tapfern, sollst du mir melden,
Meines heißgeliebten Gatten!“
_ Antwortet der Rabe: „So liebten wir beide ihn!_
_ Er treib in den Kampf vieler Wachern Reihen,
Und sie wurden zur Speise für mich und die meinen,
Drum wein ich um ihn; _ du harre nicht sein!
_ Unter Hunderten schläft er zu unterst gebettet,
_ Wir trauern um ihn, den uns Niemand mehr rettet,
_ Ich stets._ bis zur Brautnacht die Witwe!“
_ Bis zur neueren Brautnacht zerreißen ein Windhauch
_ Der Witwe so locker gewobenen Schleier;
_ Die Herzen der Frauen, sie sind nicht von Stahl,
_ Und zauberhaft tröstet ein artiger Freier._
_ Laßt ruhen die Toten, sich freuen die Herzen!
_ Nicht eifert der Tote! Mit Kosen und Scherzen
_ Erfreue dich, Schöne, des Brautglücks.
_ Es tanzt bei fröhlichen Weisen das Brautpaar:
_ Am Arm ihres Zweiten das herrliche Weib;
_ Buntfarbige Kränze, der bräutliche Schmuck,
_ Umflattern ihr Haupt und den blühenden Leib._
_ O selige Stunden, die stille verfließen,
_ Wo Lippen und Augen im Schlummer sich schließen,
_ Zwei Herzen nur wachen und pochen._
_ Zwei Herzen nur wachen und pochen._
_ Da plötzlich erscheint ein
_ Gespenst aus den Grabern, den feuchten.
_ Auf grinsendem Schädel einen bekränzten Kalpag,
_ In den Höhlen der Augen ein schauerlich Leuchten;
_ Von der in die Brust ihm geschlagenen Wunde
_ Gibt das kronlose Wappen des Vaterlandes Kunde,
_ Das blutig die Brust ihm bedeckt.
_ Und es spricht, nicht der Mund, nur die blutende Wunde:
_ „Mein Herz, meine Welt, meine Seligkeit,
_ Längst schmachte nach dir ich in dunkler Behausung,
_ Für dich und das Kind ist mein Bett schon bereit,
_ Es genüget uns Drei’n; dort schläft man geborgen.

In sudden silence the lute resounds
Crying: Forward! To death!
“The battle lulls,” woefully croaks
The raven on the leafless maple.
No more harvest on the field of blood;
The stubble is all but cut.
“Grieving herald of battlefields, tell me:
Where is my bard, my singing hero?
Tell me, where is my husband, whom I loved so much?”
The raven responds: “So the two of us loved him.
He fired the blood of valiant heroes;
Now they are but a feast for me and my brood.
I shall cry for him; don’t expect his return:
He sleeps under hundreds of bodies.
Tell us both mourn the hero,
Lill death claims me – and marriage the widow.”
Come the wedding night the widow’s veil, so delicate,
Is torn by the wind.
What magic, what fire is in a man’s sorrow;
A woman’s heart, alas, is not made of steel ...
Let the dead sleep! The heart craves delight ...
The dead are not anxious! Flitter fair butterfly,
The wedding music calls you to dance!
The couple whirls to the sounds of music:
The stately woman in the arms of her new lover;
A colourful garland, the bride’s ornament,
Winds downward from her flowing hair.
But happier the silent hours which follow,
When slumber sweetly closes eyes and lips.
Only the two hearts stay awake, beating.
Only the two hearts stay awake, beating ...
Whose is the third one?
A phantom from the grave.
A skull with a hat and a wreath.
From the eye’s hollow shines the light of the grave.
Above his heart, the dispossessed crest of arms;
Where he had been shot
The spouting blood is witness.
He speaks ... not the lips, but the bleeding wound:
“Delight of my Eden, my all!
How long have I yearned to see you in my abode!
My bed is made for you and my little one,
Big enough for us three. Silence reigns there.

Dans le silence subit, on entend
Le cri: En avant! A la mort!
“La bataille se termine”, croasse tristement
Le corbeau dans l’érable sans feuilles.
Dans ce champ ensanglanté il n’y a plus de moisson.
Tout a déjà été coupé.
“Oracle affligé des champs de bataille, dis-moi:
Où est mon barde, mon héros qui chante?
Dis-moi, où est mon mari, que j’aimais tant?”
Le corbeau répond: “Alors nous l’aimions tous les deux.
Il donnait du courage aux braves combattants;
Mais ils ne sont maintenant qu’un festin pour ceux de mon espèce.
Je pleurerai pour lui; n’attends pas qu’il revienne:
Il dort sous une centaine de corps.
Pleurons tous dupe le héros, jusqu’à ce que
La mort m’emporte ... et le mariage emporte la veuve.”
Dès la nuit de noces, le voile de la veuve, si délicat,
Est déchiré par le vent. Quelle magie,
Quel feu se cache dans les tourments de l’homme;
Le coeur de la femme, hélas, n’est pas fait de fer ...
Laissons dormir les morts! Le coeur désire des joies ...
Les morts ne sont pas anxieux! Voltige donc, beau papillon,
La musique nuptiale t’invite à la danse!
Le couple tourne au son de la musique:
La femme majestueuse dans les bras de son nouvel amant;
Une guirlande colorée orne la mariée,
Et suit le mouvement de ses longs cheveux.
Les heures silencieuses qui suivent sont encore plus heureuses,
Quand le sommeil ferme doucement les yeux et les lèvres.
Seulement deux coeurs restent en éveil, battants.
Seulement les deux coeurs restent en éveil, battants ...
Mais de qui est le troisième?
D’un fantôme sorti de sa tombe.
Un crâne avec un chapeau et une couronne mortuaire.
Une lumière funèbre reluit du fond des ses yeux creux.
Sur son coeur, les armoires dont il a été dépossédé;
Le sang qui coule témoigne de l’endroit
Où on lui a tiré dessus.
“Il parle – non avec ses lèvres, mais avec sa blessure qui saigne:
“Délice de mon Eden, mon âme! Depuis combien
De temps je languis de te voir dans ma demeure!
Mon lit t’attend et attend mon petit,
Il est assez grand pour nous trois. Le silence y règne.

Jó hosszú az éj ott, messzi a hajnal ...
Éjfél az idő_jer alumni_ hívem.
Jer vélem alumni lakomba. Mi szép az!

Zöld bársony a domboru kúpteteje,
A'tszöve virággal: arany, hiázcint ...
Tarka kavics mozaik belseje,
És bútor ... halld, én boldogságom,
Legdrágább csont a világon:
Hósfiaak csontkoponyája merőn ..."

„Csontkoponya! Te nem „ő” vagy! Eressz el!
Férjem sohasem voltál. Idegen!
Arcod nem övé; nem láttalak én;
Hagyj nyugtot_ eredj sírodba! nekem.“

A rém koponyája nevet:
„Trefás a világ szörnyen ott alá;
Szép asszony imé igazad van.“

Sok társam e házban: együtt mi lakunk.
Nem leltem az arczom: téved a kéz;
Ám visszamegyek s majd meglelem azt;
A válogatás ott bármi nehéz.
S majd visszajövök, ha valódi fejem
A sok koponyák sora közl kilelem ...“

Szól s eltűnik a siri álom.
És visszajön újra. Megtartja az éjfélt.
Elmondja, mit álmodik ember a sírban?
Elmondja, hogy élnek a holtak alatt?
Rég elfeledtetet: a multba mi hír van?
Hajdankori kéjt_ porlepte reményit;_

És zengi szerelmi dalát, ama régít.
Ó az! Csak feje nem. Az a másé
Mind másnak az arca, mit elhoz alantól.
Álarcai száma tömérdek:
Van vén, fiatal, komorabb, szelidebb,
Kik mind a közös nagy üregbe befértek.
És hija a nót: s a kicsinyke fiát.
Nó, gyermek, álmából ijedve kiált:
„Oh nem! ne vigy engem el innen!“

És hija a nót és gyermekit is
Húsz évig a rém szakadatlan.
Sirján a tövis megtépi, ha kél,
És öltönye mind szakadottabb.

Lang wähet die Nacht dort, und fern ist der Morgen,
Es ist Mitternacht, Liebe, komm schlafen!
Komm schlafen mit mir in mein liebliches Haus;

Das Dach ist von grünendem Rasen unhegt,
Mit blauen und goldenen Blütenlied durchwirrt,
Das Innre mit farbigen Steinen belegt,
Und mit wunderherrlichen Dingen geschmückt,
Mit dem schönsten Gebein, das die Menschen entzückt,
Mit Gebeinen der edelsten Helden!“_

„Geh, heb dich von hinnen, du Lügengespenst!
Du wagst es umsonst, meinen Mann dich zu nennen:
Dein Antlitz ist fremd mir, nie sah dich mein Auge,
Nie könnt ich in dir meinen Trauten erkennen!“_

Da lacht das Gespenst, daß er schauerlich gellt:
„Welch seltsamer Spaß aus der moderneren Welt!
Hast Recht, meine Schöne!“

„Ich wohne mit viel Kameraden zusammen,
Und hab, von der Menge der Schädel verwirrt,
In der Eil einen fremden statt meines genommen;
Ich geh wider hin, wo so sehr ich geirrt,
Und kehre zurück, bis den Schädel den rechten,
Den eignen ich find unter allen den schlechten.“

So redet der Geist und verschwindet.
Und wiederum kommt er um Mitternacht;
Er erzählt, wie im Grabe die Toten leben,
Was im ewigen Schläfe die Schlummernden träumen,
Was in alten Zeiten es Neues gegeben,
Von Hoffnungen spricht er, die längst sind verklungen

Und das Liebeslied singt er, das einst er gesungen;_
Er ist's, doch sein Kopf ist ein ander!
Und immer bringt er ein ander Gesicht;
Er hat ja der Masken beliebige Wahl,
Von Alten und Jungen, von Ersten und Heitern,
Die man alle begrub unter einem Pfahl!
Kommt! ruft er der Frau und dem Söhnlein zu;
Sie fahren erschrocken empor aus der Ruh;
„O nicht! nicht führ uns von hinnen!“

Es ruft beharrlich sein Weib und sein Kind:
Und der Jahre zwanzig kommt immer er wieder,
Wie dem Grab er entsteigt, zerreißt ihm der Dorn
Die Gewänder, die flattern in Fetzen im Wind;

The nights are long, far is the daybreak.
It is midnight now; come to sleep my love.
Come with me to my home, to my lovely home.

Its curved roof is green velvet
Woven with hyacinths golden and blue,
Inside, a mosaic of colourful pebbles.
And its furnishings ... listen, my delight,
The dearest bones on earth,
The skulls of fallen heroes” ...

“Skull-head! You aren't him! Let me go!
You have never been my husband! Stranger!
Your face is not his; I have never seen you,
Leave me alone, go back to your grave!”

The phantom's skull laughs:
“It's a horrible joke, the world below;
You are right, my lovely lady.

I live with many companions in this house,
I could not find my face, my hand erred,
But I shall return and look for my face;
The search will indeed be difficult,
But I shall find my true head
Among the rows of skulls.”

Thus spake the vision from the grave and disappeared.
He returns again, the next midnight.
He talks about man's dreams in the grave
And about the way they live below,
Of long forgotten things, of what is new in the past,
Of bygone lusts, of dusty yearnings.

And he sings his love-song, the one of old.
It is him! Even though his head is someone else's.
All kinds of faces are brought up from below.
So many masks:
Old and young, sombre and gentle,
All crowded in the common grave.
He calls the woman and his tiny son.
Wakened from their dreams, they cry in fear:
“Oh no! Do not take us away!”

The ghost calls on woman and child,
Twenty years without respite.
The thorn of the grave
Shreds his attire.

Les nuits sont longues, et l'aube est lointaine.
Il est minuit maintenant; viens dormir mon amour.
Viens dans ma demeure, dans ma belle demeure.

Son toit cintré est en velours vert
Tissé de jacinthes bleues et dorées,
Dedans, se trouve une mosaïque de cailloux colorés.
Et pour meubles ... écoute, ma mie,
Les os les plus estimables sur terre,
Les crânes des héros décédés” ...

“Fantôme! Tu n'es pas lui! Laisse moi!
Tu n'as jamais été mon mari! Etranger!
Ton visage n'est pas le sien; je ne t'ai jamais vu,
Laisse moi, retourne dans ta tombe!”

Le crâne du fantôme se met à rire:
“Le monde d'en bas est une triste blague;
Tu as bien raison, ma jolie.

Je partage ma demeure avec bien des compagnons,
Et je n'ai pu trouver mon visage, ma main s'est trompée,
Mais je retournerai chercher mon visage;
La quête sera difficile,
Mais je retrouverai mon vrai visage;
Parmi les piles de crânes.”

Ainsi parla l'apparition d'outre-tombe et disparut.
Il revient, à minuit du jour suivant.
Il parle des rêves que font les hommes dans la tombe
Et de la façon dont ils vivent sous terre,
De souvenirs lointains, des nouvelles des trépassés,
D'anciens désirs, d'espoirs poussièreux.

Et il chante son chant d'amour, celui d'antan.
C'est lui! Même si sa tête est celle d'un autre.
Il ramène d'en bas toutes sortes de visages.
Tellement de masques:
Vieux et jeunes, tristes et doux,
Qui avaient été entassés dans la fosse commune.
Il appelle sa femme et son petit enfant.
Tirés de leurs rêves, ils crient de peur:
“Oh non! Ne nous emmène pas!”

Le fantôme appelle sa femme et son enfant,
Pendant vingt ans, sans répit.
Les épines du tombeau
Lui déchirent les habits.

Majd árnya csupán a régi alaknak,
 Fénytünetény, odavetve falakra,
 S még egyre susog: óh jertek oda!
 Ősz asszony lesz a nő, vén ifju a gyermek:
 Élő váz, ki az életet unja.
 Kin látni anyának: a szive beteg,
 A szive nehéz, ez a földre levonja.
 „Óh leld igaz arcodat meg valahára!
 Nem rettegi éjjeli jöttödet: várja.
 Várja sóhajta az asszony, a gyermek.“
 S felkölti szerelme hívása az alvót.
 És megjelen éjféli óra előtt.
 Úgy tündököl arca, merész szeme villan,
 És ajka mosolyg, amiként azlött.
 Kard s lant keziben. Eldobja magától.
 Más gondja! Szeretve karolja ma által.
 A gyermeket és az anyát.
 És elviszi őket messze magával,
 Hol háza fölött szép zöld a fődél.
 A rózsabokor rajt összehorúl,
 S hullatja virágait hama fölé.
 Elvitte magához mind, mi övé volt.
 S most kezd csak alunni nyugodtan a rég holt.
 Míg fenn magas égen csillaga ég ...
 S zeng a csalogány a tavasz ligetén.
 Költőnk dala sir pásztor furulyából.
 ... Villámaival csókolja meg egymást
 Két felleg az alkonyi égen, távol.
 Nem dörg: meh dög a virágon.
 Lenn sűg a halott: „szűm űde, világom,
 Csókoljuk örökre mi egymást.“ ...
 JÓKAI MÓR (1825-1904)

Er selber verkommt immer mehr und schwand
 Zum Schatten dahin, der da huscht an der Wand,
 Und er flüstert noch immer: O kommet!
 Die Frau ergraut, und der Sohn wird als Jüngling
 Ein Greis mit lebenssatter Geberde,
 Zur Qual für die Mutter, sein Herz ist krank,
 Sein Herz ist schwer, es zieht ihn zur Erde.
 „O finde doch endlich dein eigen Gesicht,
 Schon fürchten dein nächtliches Kommen wir nicht,
 Wir erwarten, erwarten's mit Seufzen!“
 Und es weckt ihn der Ruf der Liebe vom Schlaf;
 Er erscheint noch vor der Mitternachtstunde,
 Mit dem leuchtenden Antlitz, dem kühnen Blick,
 Und wie vordem lächelnden Munde;
 Und von sich schleudert er Leier und Schwert,
 Denn jetzund soll er, was längst er begehrt,
 Sein Kind und die Mutter umarmen.
 Und fernhin führt er sie mit sich fort,
 Wo das Grün seines Grabes sich jährlich erneut,
 Darüber ein Strauch voller Rosen glüht,
 Und duftige Blätter auf's Grab ihm streut;
 So nahm er denn Alles, was sein war, hinab,
 Und jetzt erst ward Ruhe den Toten im Grab,
 Und es leuchtet der Stern seines Ruhmes.
 Die Nachtigall schmettert ihr Lied im Gebüsch.
 Der Hirte singt unsres Dichters Gesang.
 Ein Wetterleuchten erzittert fern
 Am Himmel bei Sonnenuntergang,
 Die Biene summt um der Blumen Trieb,
 Und drunten flüstert der Tote: Mein Lieb,
 Wir Herzen einander nun ewig!
 MORITZ JÓKAI
 Übersetzung ADOLF DUX

He is but a shadow,
 An apparition, light projected on walls;
 But still he murmurs: Oh, come with me yonder!
 The woman becomes grey, the child grows old:
 A living skeleton, tired of life.
 A painful sight for the mother: his heart is sick;
 His heart is heavy and draws him to the ground.
 “Oh, find your real face at last!
 We do not fear your coming: we wait.
 We wait with sighs.”
 This call of love wakes the sleeping:
 An apparition before midnight.
 The face alight, the brave eyes flashing,
 The lips smiling, as before.
 Sword and lute are both discarded:
 His mind is elsewhere;
 Lovingly he embraces mother and child,
 And carries them far away
 To the abode with the lush green roof,
 Where the roses unfold
 And scatter their petals over the ashes.
 He took with him all that was his.
 And only now can the dead find rest,
 Whilst high above on the night sky his star is alight ...
 The nightingale sings in the grove of spring,
 The poet's song weeps from the shepherd's flute;
 Far away in the twilight sky two clouds
 Kiss each other with lightning –
 No thunder. A bee buzzes on the flower.
 Down below the dead whispers: Love of my heart, my all
 Let us kiss forever.
 MÓR JÓKAI

Il n'est plus qu'une ombre,
 Une apparition, une lumière que l'on projette sur les murs;
 Mais il murmure encore: Oh, suivez-moi là-bas!
 Les cheveux de la femme grisonnent, l'enfant vieillit:
 Un squelette vivant, fatigué de la vie. Quelle image!
 Douleoureuse pour sa mère: son coeur est malade;
 Son coeur est lourd et l'attire vers la terre.
 “Oh, trouve enfin ton vrai visage!
 Nous n'avons plus peur de toi: nous t'attendons.
 Nous t'attendons en soupirant.”
 Ce cri d'amour réveille celui qui dort:
 Il apparaît avant minuit.
 Le visage radieux, les beaux yeux luisants,
 Les lèvres souriantes, comme avant.
 Il abandonne l'épée et le luth:
 Car son esprit est ailleurs;
 Et embrasse avec amour la mère et l'enfant,
 Et les emmène bien loin
 Vers la demeure au toit de mousse verte,
 Où les roses s'épanouissent
 Et laissent tomber leurs pétales sur la cendre.
 Il a emmené tout ce qui était à lui.
 Et ce n'est que maintenant que le mort peut trouver le repos,
 Pendant que haut dans le ciel son étoile brille dans la nuit ...
 Le rossignol chante dans la clairière printanière
 Le berger joue la chanson du poète sur sa flûte;
 Au loin, dans la lumière du crépuscule, deux nuages
 S'embrassent avec la foudre –
 Mais sans tonnerre. Une abeille bourdonne sur la fleur.
 En bas, le mort murmure: mon amour, mon âme
 Embrassons-nous pour l'éternité.
 MORITZ JÓKAI

5 Слыной

- I Князь выхаль рано, средь гридней своих,
 Въ сыр-боръ полеванья изьбалъ;
 Говяль онъ и вешей, и туровъ гнѣдыхъ,
 Но время дослыло, звонъ рога утихъ,
 Пора отдыхать и обдлатъ.
- II Въ логу они свежемъ, полъ дубомъ, сизять
 И брашна принимаютъ рушаты;
 И князь говоритъ— Мнѣ отраднo звучать
 Ковши и братины, но пѣсно бы радъ
 Я въ зелени зтой послушать.
- III И отрокъ овлася— За рѣкою тамъ
 Убогій мнѣ пѣсеникъ вълды;
 Онъ слыть, но гораздъ ударять по струнамъ.
 И князь говоритъ— Отыши его намъ,
 Пусть тышитъ онъ насъ за обьдомъ.
- IV Ловцы отходили, братины допивъ,
 Сидѣть имъ безъ дѣла не любо,
 Похвали даль, про пѣсно забывъ,
 Гусляръ между тѣмъ, на кивжой, на призывъ
 Бредеть ко знакомому дубу.
- V Онъ шуаетъ посохомъ корни деревъ,
 Плетется одинъ чрезъ дубраву,
 Но въ сердѣ звучитъ влохювенный нашьвъ,
 И думъ благодатныхъ ужъ зрѣть посьвъ
 Слагается пѣсна на славу.
- VI Пришелъ онъ на мѣсто: лишь дятель стучитъ,
 Лишь въ листьяхъ стрекочеть сорока;
 Но въ сторону ту, гдѣ не видя, онъ мнитъ,
 Что съ гриднями князь въ ожиданьи сидитъ,
 Старикъ поклонился глѣбоко.

5 Der blinde Sänger

Der Fürst ritt am Morgen mit seinem Geleit'
 Zur Jagd aus beim frühsten Strahle;
 Den Ur und den Eber verfolgte er weit;
 Die Hörner verstummen; es ist an der Zeit,
 Zu ruh'n bei dem labenden Mahle.

Sie sammeln am Fuss einer Eiche sich bald,
 Mit Speis' und mit Trank sich zu letzen.
 Da spricht der Gebieter:— „Gar Lustig, erschallt
 Der Becher Gekllir;— doch ein Lied hier im Wald
 Vernahm' ich mit sonders Ergotzen.“

Ein Knappe berichtet: „Es wohnt dort ein Mann
 Am Bach,— ich entsinne mich dessen —
 Ein Blinder der singen gar meisterhaft kann.“
 Der Fürst giebt zur Antwort: „Geh' hin, sag' an:
 Er komm' und vergnug' uns beim Essen!“

Erquikt sind die Jäger; sie säumen am Ort,
 Des Liedes vergessend, nicht länger;
 Es setzen ihr Waidwerk die Frohlischen fort.—
 Zur Eiche derweil, auf das fürstliche Wort,
 Geht langsamen Schrittes der Sänger.

Er sucht, mit dem Stabe ihn prüfend, den Pfad;
 Im Herzen erklinget dem Greise
 Begeistertes Tönen, indessen er naht;
 Schon reift der Gedanken gesegnete Saat,
 Zusammen fügt Lied sich und Weise.

Er kommt zu dem Eichbaum;— da schreit nur der Staar,
 Der Specht nur zerhammert die Rinde;
 Doch wendet sein Antlitz dorthin, wo die Schaar
 Der rastenden Männer vor Kurzem noch war,
 Mit tiefem Verneigen der Blinde.

5 The blind man

The prince rode out early, his bodyguards around him,
 To the forest to hunt over his lands;
 He hunted the wild boar, and the piebald aurochs;
 But it grew late, the sound of the horn fell silent,
 It was time to return home to rest and eat.

They sat in a cool glade under an oak-tree
 And drank down foaming draughts;
 And the prince said: “I love the cheerful sound
 Of drinking cups and bowls; but I should like
 To hear a song sung in this green glade.”

And a young man responded: “Across that little river
 I know a poor singer:
 He is blind, but a skilful player on the strings.
 And the prince said: “Find him for us,
 Let him amuse us as we eat.”

The young men set off, having drunk their cups dry;
 They did not like sitting around idle.
 They rode on, forgetting the song.
 Meanwhile the gusli player, answering the prince's summons,
 Made his way slowly to the oak-tree he knew so well.

With his stick he felt for the tree-roots
 As he trudged alone through the forest,
 But in his heart there rang out the inspired song;
 The seed of noble thoughts was already ripening,
 A heroic lay was forming in his mind.

When he reached the place, only a woodpecker was tapping,
 Only a magpie was chattering among the leaves;
 But unseeing, he felt that on one side of him
 The prince with his courtiers was seated, awaiting him,
 And to that side he bowed low.

5 L'aveugle

Le prince, avec son entourage,
 Partit chasser à l'aube dans la forêt.
 Il alla chasser des sangliers et des aurochs,
 Mais quand il se fit tard, on arrêta de sonner du cor,
 Car il était temps de se reposer et de manger.

Ils s'assirent dans une clairière, à l'ombre d'un chêne
 Et burent longuement pour se rafraichir.
 Et le prince dit, “J'aime le son, si gai,
 Des coupes de vin entre amis, mais j'aimerais
 Aussi entendre une chanson dans cette verte clairière.”

Un jeune homme répondit, “De l'autre côté de cette
 Petite riviere se trouve un pauvre chanteur,
 Qui est aveugle, mais qui joue bien du luth.”
 Et le prince dit, “Trouves-le nous,
 Qu'il nous amuse pendant que nous mangeons.”

Les jeunes gens s'eloignerent, quand ils eurent fini
 Leurs coupes, car ils n'aimaient pas rester à ne rien faire.
 Reprenant leurs chevaux, ils partirent, sans attendre le chanteur.
 Entretemps, le musicien se rendait à l'appel du prince,
 Approchant lentement du chêne qu'il connaissait si bien.

S'aidant d'un bâton pour avancer entre les racines,
 Il traversa seul la forêt,
 Une chanson germinant dans son esprit fertile.
 Sa noble pensée murissant
 Un poème épique.

En arrivant, il n'entendit que le son d'un pic qui tapait
 Du bec et d'une pie qui chantait entre les branches,
 Mais même sans voir, il sentit la présence
 Du prince et de son entourage qui l'attendaient
 Et se tourna de leur côté pour saluer profondément.

- VII Хвала тебе княже за ласку твою,
Бояре и гридни хвала вам!
Начать псыюныше готов я стою –
О чемъ же я, старый и бьный, спою
Предь сонмишемъ симъ величавымъ?
- VIII Что въ вышемъ сказалося сердце моему,
То выразить речью возмусь-ли?
Падзаль – и не слыша ни слова кругомъ,
Садится на кожу, поросшую хмюмъ,
Персты возлагаютъ на гусли.
- IX И струнь переливы въ лѣсу потекли,
И пѣсня въ глуши зазвучала ...
Вся мѣра явленья, блзи и вдали:
И силье море, и роскошь замли,
И швѣтныхъ каменій начала.
- X Что въ нѣдрахъ полземя блескъ свой таятъ,
И чудиша въ морѣ глубокомъ,
И въ темномъ бору закалованный кладъ,
И витязей бой, и сверканіе латы –
Все видить духовнымъ онъ окомъ.
- XI И подвиги славити минувшихъ онъ дней,
И все, что достойно, вычитаетъ
И доблесть народовъ, и правду князей –
И милость могучихъ онъ въ пѣсьнъ своей
На малыхъ людей призываетъ.
- XII Привѣтъ полонешному шлетъ онъ рабу,
Укоръ градоимцамъ суровымъ,
Насилье-жъ наль слабымъ, съ гордыней на лбу,
Къ позорному онъ привозжааетъ столбу
Грознымъ пророческимъ словомъ.
- XIII Обильно растутъ его мысли зерно,
Какъ въ полѣ ямень золотистый;
Проснулось что въ сердцѣ дремало давно,
Что было отъ лъть и отъ скорбей темно,
Воскресло, прекрасно и чисто.
- „Dank, Fürst, für die Gnade! Dank sie dir und Preis!
Bojaren, Euch Allen sei Ehre!
Hier bin ich! Welch' Lied soll der dürftige Greis
Beginnen vor diesem erhabenen Kreis,
Das würdig der Hörenden wäre?“
- Was kund sich gegeben dem inneren Sinn,–
Versuch' ich's mit Worten zu schildern?“–
Er horcht in den Waldraum.– Still bleibt es darin.
Er setzt auf den schwelenden Rasen sich hin;
Die Saiten beginnt er zu schlagen.
- Er schallt durch den Hain, und den Lippen entquillt
Das Lied immer lauter und lauter:
Die Schönheit, die Himmel und Erdenwelt füllt,
Und jegliches nahe und ferne Gebild
Mit geistigen Augen erschaut er:
Das edle Gestein, das im Süd' und im Nord'
Die Berge geheimnissvoll decken;
Des Meeres Gethier, und am düsteren Ort
Inmitten des Waldes den bezauberten Hort,
Die Kämpfe verwegener Recken.
- Er preiset, was rühmlich geschah und geschieht:
Der Völker hochherziges Ringen;
Der Fürsten Gerechtigkeit ehret sein Lied;
Die Gnade der Mächt'gen im ird'schen Gebiet
Ruft's nieder auf's Haupt der Geringen.
- Er grüsst den verfolgten geknechteten Mann,
Er schliesset den Bund mit ihm enger;
Sein Wort spricht dem Frevler prophetisch den Bann;
Am Schandpfahl kettet's verurtheilend an
Der Schwachen vermess'nen Bedränger.
- Sein Denken spriesst auf, wie in goldener Pracht
Die Aehren gedrängt sich erheben;
Was längst in ihm schlief, unterdrückt von der Macht
Des Gram's und des Alters,– ist plötzlich erwacht
Zu vollem und herrlichem Leben.
- “Praise to you, Prince, for your grace,
And praise to you, boyars and courtiers!
I stand ready to begin my song –
Of what shall I sing, old and poor as I am,
Before this most noble company?
Shall I venture to put into words
What my prophetic heart has heard?“
He waited, but around him heard not a word;
He sat down on a moss-covered mound
And laid his fingers on the gusli.
And the notes of his strings flowed through the forest
And a song rang out in the wilderness;
All that the wide world holds, near and far,
The blue seas, and the treasures of the land,
The birth of the precious stones
That hide their brilliance in the depths of the earth;
The monsters that live in the deep,
The enchanted hoards hidden in the dark forest,
The battles of princes, the glitter of armour –
All this he saw in his mind's eye.
And he celebrated the exploits of far-off times,
And the noble rewards they brought;
The valour of peoples, the justice of princes;
In his song he invoked the mercy of the powerful
Upon the lowly folk.
He sent his greeting to the captive slave,
And his reproach to the stern masters of the city,
With awful words of prophecy he denounced
Violence against the weak; to the pillar of shame
He nailed it, with pride upon his brow.
The seed of his thought grew abundantly
As the golden barley in the fields;
There awoke in his heart that which had long slept;
That which was tarnished with the sorrows of years
Sprang up again glorious and pure.
- “Je vous rends grâce, Monseigneur, pour m’avoir mandé,
Et je rends hommage à vos courtisans!
Me voilà prêt à commencer ma chanson –
Mais que chanter, vieux et pauvre tel que je suis,
Devant une si noble compagnie?
Oserais-je donner des mots
Aus intuitions de mon âme prophétique?“
Il attendit une réponse, mais personne ne dit rien.
Alors, s’asseyant sur le sol moussu,
Il prit son luth entre les doigts.
Le son cadencé de son instrument traversa la forêt,
Et il chanta de tout ce que contient
La terre, du pays le plus proche au plus lointain,
De la mer bleue et de ses trésors,
De la naissance des pierres précieuses
Qui voilent leurs feux dans les profondeurs de la terre,
Des monstres cachés,
Des caisses pleines d’or enfouies dans les bois sombres,
Des batailles des princes, de l’éclat de leurs armures –
Toutes ces images lui défilaient dans la tête.
Il célébra les exploits des héros d’antan,
Et leurs riches récompenses.
Le courage des peuples, la justice des rois.
Il invoqua, dans son hymne, la miséricorde des puissants
A l’égard des pauvres.
Il salua l’esclave captif,
Et reprocha leur cruauté aux tyrans de la cité.
D’une voix frémissante, il dénonça
La violence contre les faibles, et la crucifia,
Fièrement, sur le pilier de la honte.
Sa pensée poussait, abondante,
Comme du blé doré dans un champ fertile.
Tout ce qui avait sommeillé au fond de son cœur se réveilla.
Tout ce qui c’était terni en lui au fil de ses années de souffrance
Fut poli par cette flamme glorieuse et pure.

- XIV И ликъ озаренъ его тьмъ-же огнемъ
Какъ въ годы борьбы и надежды.
Явилася власть на чель помятомъ,
И кажутся царской хламидой на немъ
Лохмотья раздранной одежды.
- XV Не пьлось ему еще такъ никогда,
Въ такомъ разивьтаньи богатомъ
Еще не сплеталася думъ череда –
Но вотъ ужъ вечерняя въ небъ звезда
Зажглася надъ альмъ закатомъ.
- XVI Къ исходу торжественный клонится дель,
И къ небу незрящии взоры
Возвелъ онъ, и духомъ могучимъ объять,
Онъ пьсь завершилъ – поль перстами звучать,
Послѣднѣ струнь переборы.
- XVII Но мертвою онъ тишиной окружонъ,
Безмолвье пустынаго лога
Порой прерываеть лишь горлины стонъ,
Да слышны сквозь гуслей смолкающей звонъ
Призывы далекаго рога.
- XVIII На диво ему, что собранье молчить,
Поникъ головою онъ думной,
И вотъ закачались ветви ракиты,
И тихо дубрава ему говоритъ:
– Ты, гой-еси, дель неразумный!
- XIX – Сидишь одинокъ ты, обманутый дель,
На мьсть ты пьль опустьдомъ,
Допиты братины, оконченъ объель,
Поль дубомъ души человьческой неть,
Разъѣхались гости за дьломъ.
- XX – Они средь моей, средь зеленой красы
Порскаютъ, свой ловъ продолжая;
Ты слышишь какъ въ сльдь утыкая носы,
По звьрю вдали заливаются псы,
Какъ трубить охота княжая!
- Sien Antlitz erglüh, wie's erglühete zur Zeit
Der hoffnungumleuchteten Jahre;
Gewalt auf der Stirn, von Gebrechen befreit,
Erhebt er das Haupt,– vom zerrissenen Kleid
Umwallt wie vom Fürstentalare.
- Doch nie gab das Herz solch ein Dichten ihm ein;
Es fügten die wechselnden Lieder
So reichlich sich ein zu harmonischen Reih'n.–
Und schon blickt im West mit demantemem Schein
Vom Himmel der Abdenstern nieder.
- Zu Ende geführt ist des Alten Gesang,
Die Augen, die lichtlosen, heben
Sich aufwärts;– des Gesit's woll, des Macht ihn durchdrang,
Verstumt er;– die Hand lässt mit schlie stenden Klang
Die Saiten verhallend erbeben.
- Doch still bleibt die Stätte; ihm kund giebt sich kaum
Der Waldtaube Girren und Stöhnen
Im duftenden Laub;– und zur Lichtung am Baum
Dringt manchmal von fern durch den waldigen Raum
Des rufenden Jagdhorns Ertönen.
- Ihn wundert's dass Nicht's sich gereg um ihn,
Dass Keiner geredet im Kreise.
Sien Haupt neigt sich träum'risch;– da schwanket das Grün,
Ein Flüstern beginnt durch die Waldung zu zieh'n,
Sie spricht zu dem Sinnenden leise:
- „Du thörichter Alter! Du bist hier allein;
Du sangst an verödeter Stelle!
Das Mahl is beendet, getrunken der Wein.
Zu bleiben fiel keinem der Waidmanner ein,
Du armer, betrog'ner Geselle!
- Die Beute verfolgend, durchschweifst – wie zuvor –
Der Tross meine thauigen Gründe;
Es bellen die Hunde,– Du hörst es, Du Thor;
Es stösst in die Hörner im lustigen Chor
Das fürstliche Jäger – gesinde.
- His countenance was illumined by the self-same fire
That had shone in those years of conflict and hope.
Power shone from his upraised brow,
And the tattered rags he wore
Seemed an imperial robe.
- Never yet had he sung in this strain;
Never had his thoughts' train woven
Such a richly coloured web.
But already the evening star had appeared
In the sky, above the crimson sunset.
- The majestic lay was coming to its end,
And he turned his unseeing gaze to the heavens,
And seized by the mighty spirit,
He ended his song, and under his fingers
The last strains of his strings died away.
- But deathly silence surrounded him;
Only the harsh call of the turtle-dove
Now and then broke the quiet of the glade
And over the dying echoes of the gusli
Came the distant call of a hunting horn.
- He wondered that all the company should be silent,
And he bowed his head in thought.
And now the willow-branches moved and rustled
And softly the forest said to him
“Hail to you – foolish old man!
- You sit here alone and deceived:
You were singing alone in the wild;
The cups are drained, the feast is over,
Not one human soul remains under the oak-tree.
All the guests are gone about their business.
- Through the green beauty of my woods
They ride now, carrying on the chase;
You can hear the hounds, noses to the trail,
Baying at their quarry in the distance;
You can hear the horns of the Prince's hunt.
- Son visage illuminé par cette même ardeur qui
Qui l'avait soutenu pendant ces années de conflit et
D'espoir, une nouvelle puissance lui cernait le front,
Et les hardes qu'il portait
Semblaient une toge impériale.
- Jamais n'avait-il chanté ainsi.
Jamais sa pensée n'avait tissé
Une toile aussi brillante.
Mais déjà la première étoile était apparue dans le ciel
Au dessus du crépuscule cramoisi.
- Le lai sublime touchait à sa fin,
Et, tournant son regard aveugle au firmament,
Saisi de l'esprit divin,
Le chanteur se tut, et sous ses doigts
Les dernières notes s'affaiblirent.
- Mais un silence de mort l'entourait.
On n'entendait que le cri aigu de la colombe
Qui perçait de temps à autre le mutisme de la clairière
Et au loin, au dessus des dernière notes du luth
On entendit le son du cor.
- Inquiet de ce silence
Il courba la tête, pensif.
Et soudain les branches du saule frémissaient
Et la forêt lui dit doucement
“Vieux fou –
- Tu es un vieux solitaire qui divague.
Tu chantais seul dans les bois.
Les coupes sont vides, le banquet est fini,
Il ne reste une seule âme sous le chêne.
Tous les invités sont partis.
- Ils courent, maintenant
A travers ma belle forêt verte,
Et tu peux entendre leurs chiens qui hurlent
Au loin, sentant leur proie.
Tu peux entendre les cors de chasse du prince.

XXI Ко сбору ты, старый, придти опоздал,
 Ждать некогда было боярам;
 Ты пьсей награды себя не стяжал,
 Ничьих за нее не услышишь похвал,
 Трудился, убогий, ты даром!

XXII – Ты, гой-еси, гой, дубровушка-мать,
 Сдается, ты правду сказала!
 Я пель одиноко, но тужить и роптать
 Мнь, старому, было-бъ грешно и не стать,
 Наградь мое сердце не ждало.

XXIII Во истину, если-бъ очей моихь ночь
 Безлодыя отъ нихъ и не скрыла,
 Я пьсин-бъ не могъ и тогда перемочь,
 Не могъ отъ себя отогнать бы я прочь,
 Что думу мою охватию!

XXIV Пусть по-слыду пьсь, заливаясь, бытуть,
 Пусть ловлею князь доволен!
 Убогому пель не тяжелой быть трудь,
 А пьсия ему не въ хвалу и не въ судь,
 Зане онъ надъ нею невольенъ.

XXV Она какъ рыба въ половодье сильна,
 Какъ росная ночь благотворна,
 Тепла какъ душистая въ маѣ весна,
 Какъ солнне привѣтна, какъ буря грозна,
 Какъ лютая смерть не оборна.

XXVI Охваченный ею не можеть молчать,
 Онъ рабъ ему чуждлага духа,
 Вожглась ему въ грудь влохновенья печать,
 Неволей, иль волей, онъ долженъ вышать
 Что слышитъ повластное ухо.

XXVII Не выдасть горный источникъ, когда
 Потокъомъ онъ въ стени стремится,
 И бьетъ и кивитъ его, пьнясь вода,
 Придутъ-ли къ нему пастухи и стала
 Струями его озвѣжится!

Man rief dich hierher, – doch Du säumtest zu lang
 Es hatten, am Ort zu verziehen,
 Nicht Zeit die Bojaren. Für deinen Gesang
 Wird Niemand Belohnung dir geben, noch Dank,
 Du Armer! Amsonst war dein Mühen!?"

–, „Mich dünket, mien Wald, mein befreundeter Du,
 Dass wahr Du gesprochen dem Alten.
 Ich sang in der Einsamkeit friedlicher Ruh’;
 Doch steht mir das Grollen darüber nicht zu,
 Nicht wollt’ ich Belohnung erhalten.

Und wahrlich – hätt’ ich, dessen Auge nicht sieht,
 Gewusst um mein einsam Verbleiben, –
 Nicht hemmen auch dann hätt’ ich können das Lied;
 Nicht das, was sich mächtig gedrängt in’s Gemüth,
 Verbannen aus ihm und vertreiben.

Sie mögen dort jagen nach ihrem Begehr,
 Erlegen das Wild, das bedrohte.
 Das Lied, das er sang, fiel dem Grise nicht schwer,
 Und ihm nicht zum Tadel gereicht’s, noch zur Ehr’,
 Denn ihm steht es nicht zu Gebote.

Es strömt aus dem Herzen wie Fluthen heraus,
 Die nicht sich bewältigen lassen;
 Es hat das Beleben des nächtigen Thau’s,
 Das Wärmen der Sonne, des Sturmes Gebraus,
 Des Tod’s unabwendbar Erfassen.

Wenn’s aufgeht im Sinn, wie ein leuchtender Strahl,
 Der ist einem Geiste zu eigen,
 Ihn zeichnet der Sehermacht glühendes Mal;
 Es redet in ihm, und er hat nich die Wahl,
 Er kann, was ihm tönt, nicht verschweigen.

Der Giessbach rollt schäumend, von Felsen umruht,
 Er weiss nicht, ob Hirten und Heerden
 Mit seiner kristallinen, blinkenden Fluth,
 Verweilend an ihr in der Mittagszeit Gluth,
 Im Thale erquicken sich werden.

Too late did you come to the meeting place, old man;
 The boyars had no patience to wait for you.
 No reward have you earned yourself for your song
 And no man’s praise shall you hear for it.
 Poor as you are, you have laboured for nothing!"

"Hail to you, hail, my mother the forest!
 I believe you have spoken the truth!
 I was singing alone; but unseemly it would be
 For me, an old man, to lament and complain.
 My heart was not expecting any reward.

In truth, had the night of my eyes
 Not concealed my solitude from me,
 Still I could not have overcome the power of my song,
 I could not have driven from me
 That which had seized hold of my spirit.

Let the hounds run baying along the trail;
 May the prince be content with his quarry!
 For the beggar, to sing was no great burden;
 And his song is no grounds either to praise or blame him,
 For he is not its master.

It is mighty as a river in spate
 Beneficent as the nightly dew,
 Warm as the perfumed spring in May,
 Welcoming as the sunshine, awesome as the storm,
 And inexorable as cruel death.

He who is seized by it cannot remain silent,
 He is the slave of another spirit;
 The brand of inspiration is burned into his heart,
 Whether he will it or no, he is compelled to tell
 What his obedient ear hears.

The mountain spring, as it rushes downhill
 In a torrent towards the steppes,
 With its waters seething and foaming,
 Knows not whether shepherds and their flocks
 Will come to refresh themselves from its waters!

Tu es venu trop tard, vieillard.
 Les nobles n’ont pas eu la patience de t’attendre.
 Aucune récompense ne t’attend,
 Tu n’entendras aucune louange.
 Mon pauvre, tu n’auras travaillé que pour rien!"

"Je vous salue, ma mère, la forêt!
 Je crois ce que vous me dites!
 Je chantais seul; mais ce serait inconvenant
 Qu’un homme de mon âge se plaigne et se lamente.
 Mon coeur n’attendait aucune récompense.

En vérité, même si la nuit de mes yeux
 Ne m’avait caché ma solitude,
 Je n’aurais pu contenir ma chanson,
 Ni aurais-je pu chasser la puissante
 Inspiration qui avait saisi mon esprit.

Que les chiens aboyent donc après leur proie,
 Que le prince soit content de son gibier!
 Chanter ne coûte rien au mendiant,
 Et il ne mérite ni louange ni blâme pour sa chanson,
 Car il n’en est pas le maître.

Elle est aussi puissante qu’une rivière en crue,
 Aussi bienfaisante que la rosée matinale,
 Aussi parfumée qu’un chaud printemps de mai,
 Aussi accueillante que le soleil, aussi impressionnante
 Que la tempête, et aussi inexorable que la mort cruelle.

Celui qui en est atteint ne saurait se taire,
 Car il devient l’esclave d’un autre esprit.
 L’inspiration lui brûle le coeur
 Et qu’il le veuille ou non, il est forcé de dire
 Ce que son oreille obéissante entend.

La source d’un torrent de montagne
 Qui se précipite vers la steppe,
 Son eau bouillonnante d’écume,
 Ne s’inquiète pas si les bergers et leurs troupeaux
 Viendront en boire et s’en rafraîchir!

XXVIII Я мнил: эти гусли для князя звучать,
Но псня по мрь как пылась,
Невидимо своей расширяла охватъ,
И вольный лился без различия ладъ
Для всьхъ, кому слушать хотьлось.

XXIX И кто меня слушалъ, привѣтъ мой тому!
Земль-государынь слава!
Ручью, что ко слову журчалъ моему,
Въмъ звездамъ, мерцавшимъ сквозь сньюю тьму,
Тебѣ, мать-сырая-дуброва!

XXX И тьмъ, кто не слушалъ, мой также привѣтъ:
Дай Богъ полевать имъ не даромъ!
Дай князю безъ гора прожить много лѣтъ,
Простому народу безъ нужды и бѣды,
Безъ скорби великимъ боярамъ!

ALEXSEY TOLSTOY (1817-1875)

Dem Fürsten zur Lust und zur Ehre begann
Das Lied, das vernehmen er sollte.
Doch weiter griff's um sich, indem ich's ersann,
Und freier und freier ergoss es sich dann
Für Jeden, der hören es wollte.

Und Preis meinen Hörem!– Lass' dankend mich hier,
Gebieterin Erde, dich loben!
Dem Barden sei Preis, der gesungen mit mir!
Und Preis du mein Wald, mein befreundeten, dir!
Und Preis den Gestirnen dort oben!

Und die grüss' ich auch, die mein Lied nicht gehört,–
Mög' ihnen nur Heil widerfahren!
Der Fürst herrsche lange beglückt und geehrt!
Dem Wolk sei beschwerdloses Leben gewährt –
Und Frieden den edlen Bojaren!“–

ALEXIS TOLSTOY

I thought that the gusli was sounding for the Prince;
But the song, as I was singing it,
Invisibly extended its bounds,
And the song poured out freely for all without distinction,
For all who wished to hear it.

And whosoever heard it, my greetings to them!
Hail to the Earth our Empress!
Hail to the stream that gurgled to my song,
To you, stars that shine in the blue darkness,
And to you, our mother the oak-grove!

And to those who did not listen, my greeting likewise;
God grant them success in their doings!
May the prince live many years untouched by grief,
May simple folk live free from poverty and misfortune,
May the great boyars live free from sorrow!”

ALEXEY TOLSTOY

Je croyais jouer du luth pour le prince,
Mais en chantant, mon lai
S'étendit invisiblement
Et se donna librement à tous ceux, sans distinction,
Qui le voulaient entendre.

Je salue donc ceux qui l'ont entendu!
Je salue la terre, notre impératrice!
Je salue le ruisseau qui murmura son approbation,
Je salue les étoiles qui brillent dans l'obscurité bleue,
Et je salue notre mère, le chêne!

Je salue aussi ceux qui ne m'ont pas écouté.
Que Dieu leur accorde le succès dans toutes leurs entreprises!
Que le prince vive longtemps à l'abri des peines,
Que les humbles n'aient pas à craindre la misère et l'infortune,
Que les nobles ne soient jamais malheureux !”

ALEXEY TOLSTOY

Si este disco le ha gustado y desea recibir un catálogo con otros de las marcas Hyperion y Helios, escriba a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London, SE9 1AX, Inglaterra, y le enviaremos un ejemplar gratuito.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Liszt

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 41

The Recitations with pianoforte[1] **Lenore** S346 (1858/60) [16'34]

Ballad by Gottfried August Bürger

[2] **Der traurige Mönch** ('The Sad Monk') S348 (1860) [7'05]

Ballad by Nicolaus Lenau

[3] **Helge's Treue** ('Helge's Loyalty') S686 (1860) [9'30]

Ballad by Moritz Graf Strachwitz. Music adapted from Felix Draeseke

[4] **A holt költő szerelme** ('The Dead Poet's Love') S349 (1874) [13'47]

Ballad by Mór Jókai

[5] **Слѣпой** [Slyepoi] ('The Blind Man') S350 (1875) [12'56]

Ballad by Alexey Tolstoy

First complete recording. All poems recited in their original languages.

LESLIE HOWARD piano

with

WOLF KAHLER (Nos 1-3)

SANDOR ELES (No 4) YURI STEPANOV (No 5)

Recorded on 27, 28 October 1995

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Recording Editor MARIAN FREEMAN

Design TERRY SHANNON

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER

P & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVI

Front illustration: *The Nightmare* by Henry Fuseli (1741-1825)

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum

A Romantic-style landscape painting. In the foreground, a large, dark, umbrella-shaped tree stands on the left. The middle ground features a deep valley with a river and a waterfall. In the background, there are rolling hills and a distant castle or town. The sky is a mix of blue and yellow, suggesting a sunset or sunrise. The overall mood is dramatic and scenic.

LISZT
HAROLD IN ITALY

BERLIOZ, GOUNOD AND MEYERBEER TRANSCRIPTIONS

LESLIE HOWARD piano

with PAUL COLETTI viola

hyperion

LISZT's staunch friendship and support for Berlioz was reflected in many practical ways—from his piano transcription of the *Symphonie fantastique* in 1834 to the Berlioz week in Weimar in 1855, in several smaller transcriptions and the arrangements of *Harold en Italie*, and in reviews and articles, especially the lengthy document *Berlioz und seine 'Harold-Symphonie'*. Liszt tried to popularize Berlioz's works, which were widely held to be bizarre and intractable. From their first encounter in 1830, the two men had seen eye to eye on most matters musical, aesthetic and religious, and Berlioz expressed himself very content with the fate of his music in Liszt's hands, whether playing, transcribing or conducting.

The only mystery which surrounds Liszt's transcription of **Harold in Italy** is why, having produced it so promptly, he took so long to publish it. As with the *Symphonie fantastique*, it is also clear that Liszt's version was made before Berlioz effected some slight alterations in the score prior to publication—as so often with Berlioz, there was a considerable delay between composition and performance and the appearance of the printed work, and Liszt's version preserves the original text. Thus the viola is heard in several notes just before the final chorale in the Pilgrims' March which no longer feature in the score, and Liszt has allowed the viola to participate in the Allegro assai sections of the Serenade with double-stopped chords in imitation of a piper's drone. However, Berlioz's brilliant second thought of foreshortening the repeated chords by half a bar at a time in the peroration of the first movement (four occasions) has been adopted in this performance in accordance with his published score.

Although Liszt's *partition* could scarcely be called chamber music, it is undeniable that, without Berlioz's orchestration, the viola part is heard to much greater

advantage than is usually the case, and from time to time a real chamber music texture emerges, leaving one to regret that Liszt expressed himself relatively little in the medium, and then usually in transcription. Liszt seems to have thought of the piece as a piano transcription of the same stamp as that of the *Symphonie fantastique*, and the demands upon the pianist are similarly acute. (Liszt did make a solo piano version of the second movement of *Harold*, which is recorded in this series on Volume 5.) At any rate, Paganini, who declined to play Berlioz's original because he felt that the viola had too little to do, might have felt less oppressed by Liszt's version, at least in the first three movements. And, as with the *Symphonie fantastique*, Liszt is fully in tune with Berlioz's ideas of programme (they were both completely enamoured of the works of Byron) and colour. Berlioz's original is too well known to require further description, but it will be observed that Liszt was not tempted to alter the degree of participation of the viola in the final movement, even though, at the entry of the menacing trombones and Liszt's extravagant tremolo which covers over half the keyboard in its attempt to recreate the violin parts of the original, the pianist could well have used some assistance.

The inclusion of the original version of the **Romance oubliée** was prompted by two considerations. It is the only Liszt work for this combination, apart from the *Harold* transcription, and the broken chords which inform the coda to the *Romance oubliée* are quite clearly an act of homage to the marvellous viola writing at the end of the Pilgrims' March in *Harold*. Indeed, the whole final section is a later addition to the *Romance oubliée*, which was a reworking of an earlier piano *Romance* of 1848 (which will appear in another volume of the present series), itself derived from the song *O pourquoi donc* of 1843. The *Romance oubliée* was Liszt's response in 1880 to a request to reprint the earlier piano piece. He prepared

it for the viola virtuoso Hermann Ritter, but also made versions (with different piano parts) for violin and for cello, as well as a new piano transcription (recorded on Volume 11 of this series).

The remaining works in this volume are Liszt's few non-operatic transcriptions of music by Berlioz's most famous compatriote contemporaries: Charles Gounod (1818–1893) and Giacomo Meyerbeer (1791–1864, and French by virtue of residence and influence in the tradition of French grand opera).

Gounod's **Hymne** was not actually a vocal work; it was scored for solo violin, harps, drums and winds, or for violin, organ and piano, and the present writer is unaware of any performance this century of either of these extraordinary instrumentations (nor, for that matter, of the later version with the text of the 'Ave verum' added). Liszt's transcription, promptly made, was also promptly forgotten, by Liszt himself, it would seem. Although marked up for the engraver, the manuscript (held in the Goethe-Schiller Archive in Weimar) remains unpublished, and a photocopy of it was the basis for the present recording. It is a beautiful work, distinguished by one of Gounod's finest melodies, and its obscurity is quite unwarranted.

Meyerbeer the song-writer has only recently begun to emerge from eclipse, thanks largely to the efforts of imaginative accompanists like Geoffrey Parsons, but in their day Meyerbeer's songs were sung in the salons

throughout Europe, and dramatic numbers like **Le moine**, which tells of a monk's crisis of faith, were extremely popular. Liszt follows all three verses of Meyerbeer's song—the monk alternately, and ever more ecstatically, extolling the pleasures of the world and the gratification of the self, and then begging for help from Our Lady. Liszt mirrors the height of the monk's self-indulgence with demonic pyrotechnics, and renders the prayer even more austere than in the song. It is not too difficult to imagine that the subject matter had some bearing on Liszt's lifestyle at the time. (Incidentally, many catalogues suggest that Liszt's piece contains two further melodies by Meyerbeer. This is not so. The original edition is marked 'suivi de deux mélodies', referring no doubt to the possible future issue of other transcriptions from the set of *12 Mélodies* that Meyerbeer had recently published, but these transcriptions were never made.)

Schiller was an enthusiasm which Meyerbeer and Liszt shared. Liszt set Schiller's poetry, wrote a symphonic poem, *Die Ideale*, inspired by him, lived in his town (Weimar) and exalted his memory. So the expedition with which he applied himself to transcribe Meyerbeer's excellent orchestral **March for the Schiller centenary** is not surprising. Like most occasional pieces, and practically all 'classical' marches of any sort, the work remains virtually unknown in either version. A pity, because the piece has real distinction beyond the purely festive.

LESLIE HOWARD © 1993

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT PROUVA SA FIDÈLE AMITIÉ et son solide appui à Berlioz de nombreuses façons pratiques : de sa transcription pour piano de la *Symphonie fantastique* en 1834 à la semaine de Berlioz, à Weimar en 1855, dans de nombreuses transcriptions moins importantes et dans les arrangements de *Harold en Italie*, ainsi que dans des critiques et articles, comme le long document *Berlioz und seine « Harold-Symphonie »*. Liszt fit de son mieux pour mettre à la portée du public les œuvres de Berlioz, qui avaient la réputation d'être bizarres et difficiles. Dès leur première rencontre en 1830, les deux hommes avaient été d'accord sur la plupart des sujets musicaux, esthétiques ou religieux ; et Berlioz se déclarait entièrement satisfait de laisser le sort de sa musique entre les mains de Liszt, que ce soit pour la jouer, la transcrire ou la diriger.

Le seul mystère qui entoure la transcription de **Harold en Italie** par Liszt est la raison pour laquelle, l'ayant écrite si rapidement, il mit si longtemps à la publier. De même que pour la *Symphonie fantastique*, il est manifeste que la version de Liszt fut effectuée avant que Berlioz n'apportât de légères modifications à la partition avant sa publication—comme il en est si souvent avec Berlioz, il y eut un délai considérable entre la composition et audition de cette œuvre et sa publication, et la version de Liszt préserve le texte original. Ainsi on entend l'alto jouer plusieurs notes, juste avant le chœur final de la Marche des Pèlerins, qui ne figurent plus dans la partition, et Liszt a permis à l'alto de participer aux sections Allegro assai de la Sérénade avec des accords en double corde, imitant le bourdon d'un cornemuseur. Cependant, la brillante modification de Berlioz, qui raccourcit d'une demi-mesure chaque fois les accords répétés dans la péroration du premier mouvement (à quatre occasions) a été adoptée dans notre interprétation, selon la partition publiée.

Bien que la partition de Liszt ne puisse guère être qualifiée de musique de chambre, on ne peut nier que dépouiller la partie de l'alto de l'orchestration de Berlioz donne à cette dernière une bien plus grande valeur que ce n'est généralement le cas, et de temps en temps une véritable texture de musique de chambre émerge, nous menant à regretter que Liszt n'ait pas utilisé davantage ce genre lui-même, et qu'il ne l'ait fait que dans des transcriptions. Liszt semble avoir jugé que cette œuvre était une transcription pour piano du même genre que celle de la *Symphonie fantastique*, et elle présente au pianiste les mêmes extrêmes exigences. (Liszt fit une version pour piano solo du deuxième mouvement de *Harold*, dont l'enregistrement se trouve dans le Volume 5 de cette série). En tout cas Paganini, qui refusait de jouer l'original de Berlioz parce qu'il jugeait que l'alto n'y avait pas assez d'importance, se serait peut-être senti moins contraint dans la version de Liszt, au moins dans les trois premiers mouvements. Et, comme dans la *Symphonie fantastique*, Liszt s'accorde entièrement avec les idées de programme et de coloris de Berlioz (ils étaient tous deux totalement captivés par les œuvres de Byron). L'original de Berlioz est trop bien connu pour nécessiter une plus longue description, mais il faut observer que Liszt ne fut pas tenté de modifier le degré de participation de l'alto dans le mouvement final bien que, à l'entrée des trombones menaçants et de l'extravagant trémolo de Liszt qui couvre plus de la moitié du clavier dans son effort à recréer les parties de violons de l'original, quelque assistance aurait été bien utile au pianiste.

Deux considérations ont poussé à inclure la version originale de la **Romance oubliée**. C'est la seule œuvre de Liszt, à part la transcription de *Harold*, pour cette combinaison, et le grand nombre d'accords arpégés dans la coda de la *Romance oubliée* sont sans aucun doute un hommage envers la magnifique écriture pour alto qui se

trouve à la fin de la Marche des Pèlerins dans *Harold*. En fait, toute la section finale est une adjonction ultérieure à la *Romance oubliée*, qui était une recomposition d'une *Romance* pour piano écrite en 1848, (elle figurera dans un autre volume de cette série), elle-même dérivée de la mélodie *O pourquoi donc* de 1843. La *Romance oubliée* était la réponse de Liszt, en 1880, à une demande de réimpression de l'œuvre pour piano précédente. Il la prépara pour l'altiste virtuose Hermann Ritter, mais fit aussi plusieurs versions (avec différentes partitions de piano) pour violon et pour violoncelle, ainsi qu'une nouvelle transcription pour piano (enregistrée dans le Volume 11 de cette série).

Les autres œuvres qui se trouvent dans ce volume sont les quelques transcriptions de Liszt de musique qui ne soit pas d'opéra, composée par les compatriotes contemporains les plus connus de Berlioz : Charles Gounod (1818–1893) et Giacomo Meyerbeer (1791–1864, et française en vertu de leur résidence et influence dans la tradition du grand opéra français).

L'Hymne de Gounod n'est pas véritablement une œuvre vocale; elle était orchestrée pour violon solo, harpes, tambours et instruments à vent, ou pour violon, orgue et piano, et à ma connaissance, n'a jamais été interprétée, au vingtième siècle, avec ni l'une ni l'autre de ces extraordinaires orchestrations (ni, disons-le, ne l'a été la version ultérieure à laquelle le texte de l'Ave verum a été ajouté). La transcription de Liszt, accomplie si promptement, fut aussi promptement oubliée par Liszt lui-même, semble-t-il. Bien que préparé pour l'impression, le manuscrit (qui se trouve dans les Archives Goethe-Schiller à Weimar) demeure non publié, et c'est sur une photocopie de l'original que se base l'enregistrement actuel. C'est une belle œuvre, qu'une des plus belles mélodies de Gounod caractérise, et son oubli est tout à fait injustifié.

Ce n'est que récemment et en grande partie grâce à

l'imagination et aux efforts d'accompagnateurs comme Geoffrey Parsons, que le compositeur de mélodies Meyerbeer a commencé à émerger d'une longue éclipse, mais à leur époque, les mélodies de Meyerbeer étaient chantées dans les salons à travers toute l'Europe, et des compositions dramatiques comme **Le Moine**, qui raconte les tourments d'un moine qui doute de sa foi, étaient extrêmement populaires. Liszt suit les trois strophes de la mélodie de Meyerbeer—le moine vante tour à tour, et avec un ravissement grandissant, les plaisirs du monde et l'assouvissement de ses désirs, puis commence à supplier la Sainte Vierge de lui prêter secours. Liszt traduit le comble du sybaritisme du moine par de démoniaques feux d'artifice, et la prière est rendue encore plus austèrement que dans la mélodie. Il n'est pas trop difficile d'imaginer que le sujet avait quelque rapport avec le style de vie de Liszt à l'époque. (Il faut ici signaler entre parenthèses que de nombreux catalogues suggèrent que l'ouvrage de Liszt contient deux autres mélodies de Meyerbeer. Ceci est inexact. L'édition originale est marquée « suivi de deux mélodies », référence sans doute à la publication ultérieure d'autres transcriptions de la série des *12 mélodies* que Meyerbeer venait de publier, mais ces transcriptions ne furent jamais faites).

Meyerbeer et Liszt partageaient le même enthousiasme pour Schiller. Liszt mit en musique sa poésie, écrivit un poème symphonique, *Die Ideale*, inspiré par lui, vécut dans sa ville (Weimar) et glorifia sa mémoire. Aussi la promptitude avec laquelle il se mit à transcrire l'excellente **Marche** orchestrale de Meyerbeer pour le centenaire de Schiller n'est-elle pas surprenante. Comme la plupart des compositions de circonstance, et pratiquement toutes les marches « classiques » de quelques sortes qu'elles soient, les deux versions de l'œuvre demeurent pratiquement inconnues. C'est regrettable, car c'est une œuvre dont la réelle distinction dépasse le purement commémoratif.

LESLIE HOWARD © 1993

Traduction ALAIN MIDOUX

LISZTS treue Freundschaft und die Unterstützung, die er Berlioz angeeignet ließ, äußerten sich praktisch auf vielfältige Weise—von der Klaviertranskription der *Symphonie fantastique* im Jahre 1834 bis hin zur Berlioz-Woche 1855 in Weimar, in mehreren kürzeren Transkriptionen und in der Bearbeitung von *Harold in Italie*. In Besprechungen und Artikeln, insbesondere dem umfangreichen Aufsatz *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*, war Liszt bemüht, Berlioz' Werke, die weithin als bizarr und unhandlich galten, bekannt zu machen. Von ihrer ersten Begegnung 1830 an waren sich die beiden Männer über die meisten musikalischen, ästhetischen und religiösen Fragen einig, und Berlioz bekannte sich hochzufrieden mit dem Schicksal seiner Musik in Liszts Händen, egal ob er sie spielte, transkribierte oder dirigierte.

Unklar an Liszts Transkription von **Harold in Italien** ist lediglich, warum er sie so schnell erstellt und sich dann mit der Veröffentlichung solange Zeit gelassen hat. Wie bei der *Symphonie fantastique* ist auch hier klar, daß Liszts Bearbeitung entstanden ist, ehe Berlioz vor Drucklegung der Partitur einige geringfügige Änderungen angebracht hat—wie so oft bei Berlioz kam es zwischen Komposition, der Aufführung und dem Erscheinen des gedruckten Werks zu beträchtlichen Verzögerungen, und in Liszts Version ist die Fassung erhalten. So stehen bei ihm kurz vor der letzten Choralpassage im Marsch der Pilger mehrere Noten für die Bratsche, die in der Partitur nicht mehr vorkommen. Zudem hat Liszt der Bratsche gestattet, mit Doppelgriffen nach Art eines Dudelsack-Bordun an den Allegro assai überschriebenen Passagen der Serenade teilzunehmen. Berlioz' brillante Verbesserung, die wiederholten Akkorde in den Schlußtakten des ersten Satzes (insgesamt viermal) um jeweils einen halben Takt zu verkürzen, wurde allerdings entsprechend der veröffentlichten Partitur für diese Einspielung übernommen.

Obwohl Liszts Übertragung schwerlich als Kammermusik bezeichnet werden kann, ist doch unbestreitbar, daß der Bratschenpart ohne Berlioz' Orchestrierung viel vorteilhafter zur Geltung kommt, als dies sonst der Fall wäre. Von Zeit zu Zeit ergibt sich ein echtes Kammermusikgefüge, das einen bedauern läßt, daß Liszt in diesem Medium relativ wenig geschaffen hat, und dann meist auch nur als Bearbeiter. Liszt hat das Stück offenbar als Klaviertranskription von gleichem Format wie die der *Symphonie fantastique* konzipiert, und die Anforderungen an den Interpreten sind ähnlich hoch. (Darüber hinaus hat Liszt den zweiten Satz von *Harold* für Soloklavier bearbeitet; diese Fassung ist im 5. Teil der vorliegenden Serie enthalten.) Paganini jedenfalls, der es ablehnte, Berlioz' Original zu spielen, da seiner Meinung nach die Bratsche zu wenig zu tun bekam, hätte sich von Liszts Version vielleicht weniger eingeengt gefühlt, zumindest in den ersten drei Sätzen. Wie bei der *Symphonie fantastique* befindet sich Liszt auch hier ganz im Einklang mit Berlioz' programmatischen Ideen (sie waren beide von Byrons Werken vorbehaltlos entzückt) und seinen klangfarblichen Vorstellungen. Berlioz' Vorlage ist zu bekannt, um eingehender Beschreibung zu bedürfen. Immerhin aber fällt auf, daß Liszt der Versuchung, das Ausmaß der Beteiligung der Bratsche am letzten Satz zu erhöhen, nicht erlegen ist. Dabei hätte der Pianist eigentlich Hilfe gebrauchen können beim Einsatz der bedrohlichen Posaunen und des ausschweifenden Tremolos über die halbe Klaviatur, mit dem Liszt versucht hat, die Violinparts des Originals nachzuempfinden.

Die Aufnahme der Urfassung der **Romance oubliée** ins Programm geht von zwei Überlegungen aus. Sie ist von der *Harold*-Transkription abgesehen das einzige Werk, das Liszt für diese Besetzung geschrieben hat, und die arpeggierten Akkorde, die der *Coda* ihr Gepräge geben, sind eine eindeutige Hommage an die herrliche Bratschenpassage

am Ende des Pilgermarschs in *Harold*. Übrigens wurde der ganze Schlußteil erst später an die *Romance oubliée* angehängt. Sie selbst ist nämlich aus einer älteren Klavierromanze von 1848 hervorgegangen (die in einem weiteren Teil der vorliegenden Serie erscheinen wird), und diese wiederum aus dem Lied *O pourquoi donc* von 1843. Mit der *Romance oubliée* reagierte Liszt 1880 auf die Bitte um eine Neuauflage des älteren Klavierstücks. Er bearbeitete es für den Bratschenvirtuosen Hermann Ritter und schuf gleichzeitig Versionen für Violine und Cello (mit jeweils anderem Klavierpart) sowie eine neue Klaviertranskription (enthalten im 11. Teil dieser Serie).

Die übrigen Werke dieser einspielung sind die wenigen Transkriptionen außerhalb des Gebiets der Oper, die Liszt von Werken der berühmtesten Landsleute und Zeitgenossen von Berlioz angefertigt hat; gemeint sind Charles Gounod (1818–1893) und Giacomo Meyerbeer (1791–1864), der wegen seines Wohnsitzes und des Einflusses, den er auf die französische Grand opéra ausgeübt hat, als Franzose gelten muß.

Gounods **Hymne** war eigentlich kein Vokalwerk; es war für Solovioline, Harfen, Pauken und Blasinstrumente angelegt, beziehungsweise für Violine, Orgel und Klavier. Soweit mir bekannt, ist in diesem Jahrhundert keine dieser ungewöhnlich instrumentierten Fassungen aufgeführt worden (auch nicht die spätere Version mit dem hinzugefügten Text des Ave verum). Liszts Transkription, in Windeseile erstellt, wurde in Windeseile wieder vergessen, und zwar, wie es scheint, von Liszt selbst. Das (im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrte) Manuskript ist mit Anweisungen an den Graveur versehen, wurde jedoch nie veröffentlicht; eine Fotokopie davon hat als Vorlage für diese Einspielung gedient. Es handelt sich um ein wunderschönes Werk, das sich durch eine der schönsten Melodien Gounods auszeichnet, und seine mangelnde Bekanntheit ist gänzlich unverdient.

Meyerbeer, der Liederkomponist, beginnt erst seit kurzem aus der Versenkung aufzutauchen. Das ist vorrangig den Bemühungen einfallreicher Begleitpianisten wie Geoffrey Parsons zu verdanken. Zu ihrer Zeit wurden Meyerbeers Lieder in ganz Europa in den Salons gesungen, und dramatische Nummern wie **Le moine**, die von der Glaubenskrise eines Mönchs erzählt, waren außerordentlich populär. Liszt folgt allen drei Strophen von Meyerbeers Lied—der Mönch preist abwechselnd und immer ekstatischer die Wonnen der Welt und individuellen Genuß, um dann die Jungfrau Maria um Hilfe anzuflehen. Liszt zeigt den Höhepunkt der Zügellosigkeit des Mönchs mit dämonischem Feuerzauber an und läßt das Gebet noch asketischer erscheinen als im Lied. Man kann sich unschwer vorstellen, daß die Thematik für Liszts damaligen Lebensstil bedeutsam war. (Übrigens geben viele Werkslisten an, daß Liszts Stück zwei weitere Melodien von Meyerbeer enthalte. Dem ist nicht so. Die Originalausgabe trägt den Vermerk „Suivi de deux mélodies“ bezieht, die Meyerbeer kurz zuvor veröffentlicht hatte; nur wurden diese Transkriptionen nie vorgenommen.)

In ihrer Begeisterung für Schiller waren sich Meyerbeer und Liszt einig. Liszt vertonte Schillers Gedichte, schrieb unter dem Titel *Die Ideale* eine von ihm inspirierte sinfonische Dichtung, lebte in seiner Stadt (Weimar) und pflegte sein Andenken. Daher ist die Sorgfalt, mit der er sich der Bearbeitung von Meyerbeers großartigem **Orchestermarsch zu Schillers 100jahrfeier** widmete, keine Überraschung. Wie die meisten Werke zu einem bestimmten Anlaß und praktisch alle „klassischen“ Märsche ist dieses Werk in beiden Fassungen so gut wie unbekannt. Ein Jammer, denn das Stück ist über das rein Festliche hinaus wahrhaft herausragend.

LESLIE HOWARD © 1992

Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

FRANZ LISZT (1811–1886)

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO – 23

HAROLD IN ITALY

Berlioz, Gounod and Meyerbeer transcriptions

Harold en Italie—Symphonie en quatre parties [BERLIOZ, Op 16, 1834] †

partition de piano avec la partie d'alto, S472 (c1836, published 1879)

- 1 Harold aux montagnes — Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie: Adagio — Allegro [16'30]
- 2 Marche de pèlerins — Chantant la prière du soir: Allegretto [6'59]
- 3 Sérénade — d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse: Allegro assai — Allegretto [6'37]
- 4 Orgie de brigands — Souvenirs des scènes précédentes: Allegro frenetico [12'53]
- 5 **Romance oubliée** S132 (1880) *original version for viola and piano* † [3'35]
- 6 **Hymne à Sainte Cécile** [GOUNOD, 1865] S491 (1866) ‡ [11'21]
- 7 **Le moine** [MEYERBEER, c1839] S416 (1841) [8'40]
- 8 **Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtsfeier** [MEYERBEER, 1859] S549 (1860) [9'28]

‡ first recording

LESLIE HOWARD piano

† with **PAUL COLETTI** viola

Recorded on 7, 8 October 1992

Recording Engineer TRYGGVI TRYGGVASON

Recording Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Piano STEINWAY, prepared by ULRICH GERHARTZ

Editor MARIAN FREEMAN, Modus Music

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIII

Front illustration: *Childe Harold's Pilgrimage: Italy* by J W M Turner. Tate Gallery, London

Music for Piano and Orchestra - 1



LISZT

Concerto No 1

Concerto in E flat

'Op posth.'

Totentanz

Malédiction

Lélio Fantasy

Ruins of Athens

Fantasy

Hexaméron

(orchestral version)

Grand Solo

de concert

(orchestral version)

WEBER/LISZT

Polonaise brillante

LESLIE HOWARD

BUDAPEST

SYMPHONY

ORCHESTRA

KARL ANTON

RICKENBACHER

hyperion

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO - 53a

FRANZ LISZT (1811–1886)

Musie for Piano and Orchestra - 1

LESLIE HOWARD piano

BUDAPEST SYMPHONY ORCHESTRA PÁL ANDRÁSSY leader

KARL ANTON RICKENBACHER conductor

COMPACT DISC 1 – 79'15

Concerto No 1 in E flat major S124 (1830s, 1849, 1853, 1856) [20'11]

- [1] Allegro maestoso. Tempo giusto [5'38] – [2] Quasi adagio [5'33] –
[3] Allegretto vivace [4'23] – [4] Allegro marziale animato [4'33]

Fantasia über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen S122 (c1837, 1848–52, 1855) [13'16]

- [5] Tempo di marcia. Moderato [2'23] –
[6] Cadenza del pianoforte – Allegro vivace ma non troppo – Allegro molto vivace – Cadenza del pianoforte [5'04] –
[7] Allegretto – Poco a poco più mosso – Vivo – Tempo di marcia. Animato – Più allegro – Presto [5'48]

Totentanz—Paraphrase über 'Dies irae' (final version), S126ii (1852–59) [15'46]

- [8] Andante – Presto – Allegro – Allegro moderato [1'54] – [9] Variation I. Allegro moderato [0'53] –
[10] Variation II. (L'istesso tempo) – Un poco animato [0'47] – [11] Variation III. Molto vivace [0'28] –
[12] Variation IV (canonique). Lento – Presto [3'04] – [13] Variation V. Vivace. Fugato – Cadenza [4'14] –
[14] Variation VI. Sempre Allegro (ma non troppo) – Un poco meno Allegro – Cadenza – Presto – Allegro animato [4'21]

Grande Fantaisie symphonique (on themes from Berlioz's *Lélio*) S120 (1834) [29'44]
score and parts corrected from manuscript sources by Leslie Howard; first recording of this version

- [15] Lento [15'57] – [16] Allegro vivace – Andantino, senza interruzione – Vivace animato [13'45]

Concerto in E minor for Piano and Strings 'Malédiction' S121 (c1833) [15'47]

- [1] Quasi moderato (Malédiction) – Sostenuto – Molto agitato – Calmato (Pleurs, angoisse) [4'19] –
 [2] Un poco più animato – Un poco agitato – Vivo (Raillerie) – Sempre più di fuoco [3'50] –
 [3] Energico nobilmente – Sempre moderato; a tempo rubato – Sostenuto –
 Recitativo. Patetico. Senza tempo – Andante lacrimoso [2'48] –
 [4] Animato con agitazione – Molto animato, quasi Presto – Stretto – Strepitoso [4'49]

Concerto in E flat Op posth., S125a (c1836–39) [13'58]

score prepared from manuscript sources by Jay Rosenblatt

further preparation and performing version of solo part by Leslie Howard; first recording of this version

- [5] Andantino – Recitativo del pianoforte [1'50] – [6] Allegro – Tempo primo [3'14] – [7] Andante [4'02] –
 [8] Tempo primo – Allegro come prima [1'59] – [9] Allegro vivace – Più mosso [2'51]

Grand Solo de concert S365 (c1850) [14'50]

score prepared from manuscript sources by Leslie Howard; first recording

- [10] Allegro energico – Patetico – Agitato [3'55] – [11] Grandioso [3'49] – [12] Più mosso – Stretta [2'15] –
 [13] Andante, quasi marcia funebre – Tempo giusto. Moderato – Allegro con bravura [4'49]

Hexaméron—Morceau de concert [22'37]

Grandes Variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini par MM Liszt, Thalberg, Pixis, Henri Herz, Czerny et Chopin, version for piano and orchestra by Liszt, S365b (c1839)

score prepared from manuscript sources and orchestration of [19] [21] [22] [24] [25] completed by Leslie Howard; first recording

- [14] Introduction. Extrêmement lent (Liszt) [3'44] – [15] Tema. Allegro marziale (Bellini/Liszt) [1'21] –
 [16] Variation 1. Ben marcato (Thalberg) [1'01] – [17] Variation 2. Moderato (Liszt) [2'53] –
 [18] Variation 3 di bravura. Allegro animato (Pixis/Liszt) [1'38] – [19] Ritornello (Liszt) [0'23] –
 [20] Variation 4. Legato e grazioso (Herz/Liszt) [1'51] – [21] Variation 5. Vivo e brillante (Czerny) [1'18] –
 [22] Interlude 1. Fuocoso, molto energico – Lento, quasi recitativo (Liszt) [2'10] –
 [23] Variation 6. Largo (Chopin) [1'28] – [24] Interlude 2. L'istesso tempo (Liszt) [1'09] –
 [25] Finale (part 1). Molto vivace quasi prestissimo (Liszt) [1'39] – [26] Finale (part 2). Allegro animato (Liszt) [1'57]

C M von Webers Polonaise brillante [11'28]

arranged for piano and orchestra by Liszt, S367 (1848–52)

- [27] Introduzione. Adagio – Quasi Andante – Animato [3'32]
 [28] Tempo di Polacca [7'55]

ALLOWING for arrangements of other composers' works, Liszt's surviving oeuvre for piano and orchestra comprises some fifteen pieces, and the earlier version of *Totentanz* is so different from the final conception that we must extend the total to sixteen, and to seventeen if Liszt's contribution to the *Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)* is considered proven. There are other Liszt works for piano and orchestra which may well have existed, or which we know he performed, but which have not come down to us: two concertos that he wrote as a teenager have disappeared, and *concertante* versions of five of his major solo pieces are mentioned in correspondence or by publishers (*Clochette Fantasy*, *Puritani Fantasy*, *Niobe Fantasy*, *El Contrabandista* and *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*) but still remain tantalizingly undiscovered. Of the music we have, Liszt himself played very little in public—just three works, in fact—and he did not see much of it through the press.

It is easy to imagine the teenage Liszt, in his early conquest of the musical world, being asked to produce works of his own to play with orchestra, and we know that something was produced quite quickly, because there are many contemporary accounts of Liszt playing unspecified concertos of his own composition. But the earliest surviving *concertante* works were completed in the 1830s, by which time Liszt's mature style had completely evolved. It is difficult to establish incontrovertibly a chronology of composition, but by the mid-1830s Liszt must have drafted the so-called *Malédiction* Concerto and the *Lélio* Fantasy, and probably an early version of the First Concerto. Only one of these works was performed by Liszt at this stage, and that was never prepared for publication: the *Lélio* Fantasy, which Liszt played under Berlioz's direction in 1834, when it proved a far more successful piece than the extraordinary Berlioz work from which Liszt

took his themes. In that same year, Liszt produced his largest *concertante* piece—the instrumental psalm *De Profundis*, which he never performed and which was not published in his lifetime, although he returned to it for material for other works in later years. By the end of the decade, Liszt had given several performances of his orchestral version of the famous *Hexaméron* variations, but this, too, remained unpublished in its orchestral form.

At the end of the 1830s Liszt was working on three concertos. Two of them would wait twenty years or more for their final published form, and the runt of the litter would be abandoned in rather an unsatisfactory state of completion, to be published a century after Liszt's death. A further work which would occupy a decade in the search for a final form was *Totentanz*, whose beginnings date from 1849 and whose first complete version contains material derived from, but never identical to, *De Profundis*. During the 1850s, when Liszt was concentrating on repairing earlier works for what he regarded as their definitive versions, he revised his *Capriccio alla turca*, adding the opening march and issuing the work as a *Fantasy on themes from the Ruins of Athens*, completing the work in 1852. At the same time, he created a version with orchestra of his *Grand Solo de concert*, but, because he later revised the solo version of the piece, he never published either the solo or the orchestral version of his first conception. However, he did issue his one potboiler: the Hungarian Fantasy, which harks back to the Tenth of the *Magyar Dalok*, and forward to the Fourteenth Hungarian Rhapsody. He also made his arrangements of the Weber *Polonaise* and the Schubert 'Wanderer' Fantasy at this time, and they achieved instant popularity. By the end of the decade, Concerto No 1 had undergone its final revisions after the premiere Liszt played in Weimar under Berlioz, and the final form of *Totentanz* was ready although Liszt never played it.

Concerto No 2 was finally ready in 1861, but by this stage Liszt was only prepared to conduct the work and never to play the solo part. Nor did he play his revised solo part for the Weber *Konzertstück* which was published in the early 1870s. Incontrovertible evidence of the extent of Liszt's role in the preparation at Schloss Itter in 1885 of the *Ungarische Zigeunerweisen* remains elusive, and in any case it is not a work of the front rank, but the piece is not without interest and, on the grounds that Liszt may have had something to do with it, it is included in this recorded survey by way of a bonus. The version for two pianos of the *Grosses Konzertsolo*—the *Concerto pathétique*—became very popular, and two of Liszt's pupils produced versions with orchestra, one of which Liszt took to his heart and then to his desk for comprehensive rewriting and extension, making it one of the last things he completed—although he then muddied the waters by keeping his part in the work anonymous in the published score.

Compact Disc One

There are at least six complete drafts of the **Concerto No 1 in E flat major**, in its various stages of revision, some of which bear the revealing title *Concerto symphonique*, indicating Liszt's intention not to write a great deal of prominent note-spinning for the soloist over rather a perfunctory accompaniment—a state of affairs all too prevalent in the nineteenth-century concerto. (This projected title harks back to the *Grande Fantaisie symphonique* of 1834—the *Lélio* Fantasy—but also to the titles of the *concertante* works of Henry Litolf, whom Liszt greatly admired and to whom Concerto No 1 is dedicated.) As so often with Liszt, the idea behind the piece remains constant throughout its gestation, but much refinement of orchestration, tightening of structure and thinning of the texture of the solo part intervenes before

the piece was ready in Liszt's eyes for publication. The final version of the First Concerto is so well known that it requires a moment's thought to consider exactly how original a piece it really is: the interchange of musical material between its four concise parts—which still have vestigial connections to the four-movement structure of a symphony; the solid binding of the cadenzas—all very short—into the absolute essence of the musical substance; the flexibility of the modulations—principally brought about by the shape of the opening orchestral phrase which sets up the possibility of Liszt's favoured mediant progressions; and the writing for the orchestra; the important appearances of the trombones and the triangle; the use of timpani to reinforce the opening rhythm even when the actual melodic line is not being employed; the use of quiet dialogue between the piano and clarinet or violin—all these make the piece a standard-bearer for new thinking. And yet, connections with tradition remain, for example with another E flat major concerto very dear to Liszt, and part of his repertoire even into his last years: Beethoven's Concerto No 5. Not only do these works share the principal tonality, but they both have a slow movement in the seemingly remote key of B major, and Beethoven's anticipation of the rondo theme in his slow movement is one of the wellsprings of the whole technique of development by transformation of themes which informs so much of Liszt's work. (It is interesting to note that the published two-piano version of this Concerto, S650, and that of the Second Concerto, S651, differ in minor matters from the final versions of the full scores, which were issued later and whose texts supersede those in the reductions.)

The first part of the Concerto (track 1) begins with the famous motif to which Liszt is alleged to have privately appended the words: „Das versteht Ihr alle nicht“ (‘This none of you understands’), answered by the equally

famous octave leaps from the piano. This exchange is followed by a short cadenza in C major whose opening is also structurally relevant. Two further exchanges present the opening motif with an accompaniment of repeated chords, and the piano's answer and arpeggio leading into a lyrical phrase. This is taken up by the clarinet and produces the transition to the second subject proper—a falling phrase in C minor. The development immediately combines the clarinet phrase with the first motif, and leads to a tutti on the first theme and a piano/orchestra combination of that motif in descending chromatic octaves against a version of the clarinet arpeggio. The recapitulation is much truncated—it begins with the piano cadenza now in F sharp major, and the second subject does not return—and the coda again combines the two motifs, ending enharmonically in D sharp major, making the move to B major for the second part look less unusual.

The theme of the miniature slow movement [2] has two main phrases, one rising, one falling, which are developed separately. The second generates the central recitative which yields to a new theme from the flute over the piano trill, and the first theme returns briefly to effect the transition to the scherzo [3] in E flat minor, whose motifs derive from the second subject of the first movement and the second phrase of the theme of the slow movement. After the scherzo, a brief cadenza reintroduces material from the first movement, adding the flute theme from the slow movement, all designed to introduce the finale [4]. This march returns us to E flat major, and it is based on the first phrase of the slow movement alternating with a version of the second subject of the first movement. The recitative of the second movement is then recalled in an exchange between bassoons, trombones and lower strings and the piano, and the music moves to B major for a second theme—derived from the slow movement flute melody. After a variation on the march theme, a new

theme appears—a transformation of the scherzo—in E minor, but leading to a variation in E flat major, and thence to the coda, which is largely and ingeniously transformed from first movement material.

After the final revisions were complete, Liszt issued his **Ruins of Athens Fantasy** in three versions, whose texts run parallel bar-for-bar, and dedicated all of them to Nikolay Rubinstein: the versions are for solo piano (S389—see Vol 18 of this series), two pianos (S649) and piano and orchestra. Liszt's earlier *Capriccio alla turca* (S388, also in Vol 18) provided much of the material, although texturally considerably altered, and the recently published transcription of the *Marsch und Chor* (No 6 in Beethoven's incidental music, Opus 113)—under the title of *Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen*, first version (S388b—see Vol 44)—supplied the basis for the new beginning. In the version with orchestra, Liszt is happy to have the piano remain silent for the whole introduction [5], and he then introduces the soloist with a mighty outburst [6], and the theme of the introduction gives way to that of the *Dervishes' Chorus* (Beethoven's No 3), in which the orchestra gradually joins. The final section [7] is based on the famous *Turkish March* (Beethoven's No 4) which Liszt introduces in a very gentle way, little by little increasing the orchestration, the volume and the tempo, finally reaching a coda in which the other themes reappear. For some inscrutable reason, this excellent work is almost never encountered in concert, a fate which seems to have befallen Beethoven's original, too.

Plainsong themes were important to Liszt, both for reasons of his faith and because of their intrinsic musical value, and whilst one might expect to encounter them more often in the works of his Roman period in the 1860s, they feature over the whole range of his composing life, and notably in two of the titles recorded here. Unlike Berlioz, who had already employed two phrases of the *Dies*

irae in his *Symphonie fantastique*, Liszt's **Totentanz** uses the whole first verse of the theme, whose three phrases mirror the famous text from the Sequence of the Requiem:

Dies irae, dies illa	<i>Day of wrath, the day that</i>
Solvat saeculum in favilla	<i>will dissolve the world in ashes,</i>
Teste David cum Sibylla.	<i>as David and the Sibyl prophesied.</i>

Liszt introduces the material dramatically [8]: the piano and timpani accompany the lower winds, brass and strings in the first two phrases, then a series of spiky cadenzas culminates in a restatement, followed by the third phrase, played three times. Finally, the piano reiterates the first two phrases alone. Variation I [9] is a double variation where bassoon and violas play a new rhythmic counterpoint to the first two phrases in the lower strings, which the piano then repeats, and then clarinet and bassoon are in counterpoint with the strings for the third phrase, again repeated by the piano, which takes control of Variation II [10], with a new counter-theme from the horn, and multiple glissandos from the soloist. Oboes and clarinets add another new counter-theme in Variation III [11], whilst Variation IV [12] is a much freer affair for solo piano where each phrase is introduced in four-voice canon.

So far, the work has remained firmly in D minor, but the piano now takes very gentle wing in a delicate cadenza leading to B major and thence to G minor, where a lone clarinet joins in for ten bars before D minor is abruptly restored in the brilliant transition to Variation V [13]. This fugato uses just the first two phrases of the theme for its subject and leads to a development in which the full orchestra plays a part. The section is brought to an end by a grand cadenza which makes a brief excursion into F sharp major before bringing matters to a close in D minor. That which Liszt marks Variation VI [14] amounts to a new theme and six variations—also in D minor, also on a theme which fits the verses of the *Dies irae* text, but

which is quite different, and whose origins are uncertain. The last of these miniature variations is extended to introduce a final cadenza, which brings back the original theme. The coda begins with piano glissandos over the third phrase of the theme, after which the soloist is left to improvise until the end, since Liszt's score is blank in the solo part for the last statement of the first two phrases. The tradition of adding the scale in contrary octaves to the orchestra seven bars from the end certainly stems from Liszt's lifetime, and is also found in the (otherwise very unreliable) edition/version produced by Liszt's pupil Alexander Ziloti.

Even though the work is very seldom heard, most music lovers are aware that Berlioz produced a sequel to the *Symphonie fantastique* for reciting actor, voices and orchestra, containing dramatic monologues, songs (with piano), choruses with orchestra, and various passages of accompanied recitation, entitled *Lélio, ou le retour à la vie—Monodrame lyrique*, Op 14b. Liszt, who was amongst Berlioz's staunchest admirers, had already transcribed the *Symphonie* for solo piano, but there was no chance of his doing the same for its sequel. Instead, and much to Berlioz's liking, he used just two themes from *Lélio* to construct a large-scale work in two joined parts: the **Grande Fantaisie symphonique**. The important word here is 'symphonique', which Liszt is using here for the first time, as far as we are aware. The point is, of course, that the orchestral writing is full, noble and of symphonic proportions, and the piano part, although a proper solo part, is also fully integrated into the orchestral texture.

It is a pleasure to report that the original manuscript of this work, long undiscovered, recently surfaced at auction in France (although sadly not in its entirety), and it revealed immediately that Liszt carried out his own orchestration—it is astonishing that there are still many commentators who believe the hoary myth that Liszt only

began to study orchestration in his Weimar years, and that much of his instrumentation was done by other hands. This is bunk, and the *Lélio* Fantasy shows it to have been so from the beginning. Unfortunately, the published two-piano score of this work actually states that it has long been known that Liszt did not do the orchestration. What is certain is that the surviving fair copy—in the Goethe-Schiller Archive in Weimar—is in a copyist's hand, and that the one word 'bon' in Liszt's hand must refer to Liszt's satisfaction at his wishes being carried out and not, as some writers have suggested, to his approval of someone else's orchestration. This manuscript is the basis for Breitkopf und Härtel's full score (only available for hire) which differs in many places from their two-piano score, and both are full of misreadings. Both scores also contain many misunderstandings of Liszt's original shorthand indications: when, for example, the left hand of the piano part is meant to double the right hand an octave lower, the published scores have system upon system of writing for one hand alone, which has astonishingly been so interpreted by many players who have tackled the work in recent years. The orchestral parts are also error-ridden, and extensive corrections had to be made to produce an accurate text for the present recording.

Liszt's fantasy is constructed about the ballad for tenor and piano *Le pêcheur*, the first musical number in *Lélio*, and the third number—a song for baritone, men's chorus and orchestra called *Chanson de brigands*. Berlioz's ballad has two printed versions of the melody of *The Fisherman* to allow for performance in German as well as French (the original poem is by Goethe), and Liszt generally uses the 'German' melody, which begins many phrases on an extra upbeat, but for the piano cadenzas he uses the 'French' melody, which begins more starkly on the first beat of the bar. Liszt prepares the arrival of the theme proper (in A minor, Berlioz's own tonality) with an

imaginative introduction [15] which hints darkly at the prospect of some expansive melody, which finally appears as a piano solo (after a brief cadenza), and then in dialogue with the oboe. The first development of the theme is a dramatic recitative, which dies away with a trill, and the second part of Berlioz's melody is introduced in its original A major. Both parts of the melody are developed at length, and foreign tonalities are explored, the section ending on the dominant of F sharp minor—C sharp—with a grand explosion from the soloist onto bare, stentorian octave C sharps which introduce what is effectively the second movement [16], in ♩ still, but much livelier. C sharp becomes D flat in B flat minor, and we are led to F major (Berlioz's key again) for the *Brigands' Song*,

where Liszt also preserves Berlioz's orchestration for eight-and-a-half bars, arranging the repeated phrases for solo piano. Liszt returns to Berlioz's score, again arranging the repeated phrase for piano, and continues to follow Berlioz to the end of the tutti passage. Liszt gently takes the musical reins, first by arranging, then by developing the material, until the music bursts into $\frac{3}{4}$ and a passage in repeated chords brings this part of the movement to a full close, and a new pair of themes is introduced. Whence these new themes come is a great mystery. They are certainly not in *Lélio*, nor do they seem to be among Berlioz's published works, as far as the present writer is able to ascertain, and yet the music sounds like Berlioz and, bearing in mind Berlioz's involvement with the piece, must surely stem from him. The first of these themes is presented in conjunction with the repeated chords aforementioned, and then part of the *Brigands' Song* is subjected to chromatic development, culminating in a cadenza. The recapitulation of the song proper is now decorated with repeated notes from the piano and *col legno* accompaniment from the strings. After a repeat of

the tutti the coda begins with a reprise of the *Fisberman's Song*, before resuming the faster tempo and returning to the material of untraced origin, interspersed with fragments of the *Brigands' Song* to bring together the threads of the twenty-three-year-old Liszt's very confident composition.

Compact Disc Two

We do not know if Liszt ever heard his **Concerto for Piano and Strings**—the so-called **Malédiction**—even in rehearsal, and yet, on the evidence of surviving manuscripts, he spent some time over a period of years getting the work into its very satisfactory final shape. (A large manuscript of an earlier fragment for piano and strings containing some material in common with the final score is held at the Goethe-Schiller Archive in Weimar.) Nor do we know why he wrote on this occasion for strings only, since all his other works with solo piano of the same period, whether performed, published, completed or not, are all for symphony orchestra including trombones and percussion. This powerful single-movement piece is among Liszt's earliest efforts at finding a way forward for the sonata principle; although its outlines conform to the general pattern of exposition (with the obligatory second subject and codetta), development and recapitulation, its narrative is susceptible to almost operatic changes of scene, mood and tempo.

The kinship of the opening motif [1] (it is just this motif which Liszt labels 'Malédiction', rather than the whole score, which he left untitled) with the later *Orage* from the first of the *Années de pèlerinage* (see Vol 39) has often been remarked, as has Liszt's use of the succeeding first theme proper—phrases notable for one long chord followed by a pair of two identical short ones—in the *Mephistopheles* movement of the *Faust Symphony*. The strings first accompany this menacing theme with quiet

trills, and next build a sinuous chromatic line around it. The opening motif generates the livelier transition material, the last much calmer section of which Liszt marked 'Pleurs, angoisse' ('Tears, anguish'). The tonality has ranged quite widely from the initial E minor by this stage, but a recitative introduced by piano and cello brings us to the second theme proper [2], in the traditional relative major, and to material which Liszt would recall in as late a work as the *Valse oubliée* No 3 of 1883 (see Vol 1). The recitative is fully incorporated into this theme before the livelier tempo *Vivo* is reached—effectively the codetta, which Liszt marks 'Raillerie'—and a full close in G major is reached. The development immediately moves to E flat, concentrating upon the first theme [3] and leading to a cadential recitative where the introduction is recalled. When the orchestra reappears we are at the recapitulation [4], but the order of events is somewhat altered. The earlier transition material is first, followed by the opening motif from piano and orchestra. The first theme now appears in E major, and the tempo increases. The cello motif is now incorporated into the first thematic group before a further increase in tempo brings the second subject material, transformed anon into the coda, with just a brief recall of the first theme in the last four bars.

For the complete history of the posthumously published **Concerto in E flat** (sometimes unhelpfully referred to as 'Concerto No 3') the reader is recommended to Jay Rosenblatt's excellent introduction to the published score (Editio Musica Budapest) in which he describes the considerable degree of detective work which he was obliged to undertake to reassemble this composition which had remained unknown for well over a century, a feat he accomplished with much flair and wisdom. Parts of the manuscript score are located in Moscow, Weimar and Nuremberg (where a folio of this work was miscatalogued for many years, thought to be discarded material from the

Concerto No 1), and a copyist's score is held in Weimar. The piano part is not actually completed. Letting Mr Rosenblatt illuminate us:

For the first draft, Liszt wrote out a piano score on two staves with plenty of blank space above and below for revisions. The next stage was an orchestral score *without* a piano part, and the piano score from the first stage was modified such that it served as the missing piano part to the orchestral score. For substantial revisions, Liszt cancelled the passage in both scores, and wrote out separate pages with all parts, piano and orchestra. The manuscripts were then given to a copyist, who integrated them and returned a fair copy to Liszt for final corrections, revisions, and the addition of articulation and dynamic markings. This procedure can be seen in the various surviving scores for the first and second piano concertos.

(Clearly, then, this explains the many scores of much of Liszt's *concertante* and orchestral œuvre found in copyists' hands, and gives the lie to the notion that Raff, Conradi, or any other amanuensis, was in any way responsible for Liszt's orchestration.) In 1836 Liszt asked his mother to send him copies of some of his earliest published compositions: two sets of *Variations*, the *Allegro & Rondo di bravura* and the early set of *Études* (Opp 1, 2, 4 and 6—all of which are recorded in Volume 26). These last became the basis of the *Douze Grandes études*, and three of the other works provided material for the present concerto. Liszt spoke of having three concertos ready at the end of 1839. Two are those we know well, although not nearly in their final form, the other is this concerto, which Liszt never revised for publication and performance. There remain passages where the original short score piano part has been crossed out, or where it does not fit the final orchestral score, or where it is left

doubling the orchestra, and a discreet amount of reorganizing of the texture seemed necessary to the present writer (whose article on the subject and facsimile of all the suggested text can be consulted in the *Liszt Society Journal*, 1993) in order to extract a suitable piano part from its orchestral surroundings.

The concerto is in a form dear to Liszt: a concert *Allegro* with interpolated slow movement and a coda in the character of a scherzo, with many recitative-like musings at the structural divisions. The opening presents the principal theme—derived from the *Allegro di bravura*, but in the guise of an introduction with cadenzas [5]. The reappearance of the orchestra indicates the movement proper, and a triplet motif borrowed from the *Rondo di bravura* [6] leads to the full statement of the principal theme in E flat minor (and despite the variety of key signatures, this concerto really is in E flat minor rather than major). The music makes its way to D major and a martial second theme which never reappears, and thence to a development section which breaks off with a short cadenza and leads to the slow movement in G flat major [7], whose theme is adapted from the one which Liszt had first composed for his Opus 1 *Variations*. The development resumes in F sharp minor [8] and the shortened recapitulation of the first theme follows. The coda, finally in E flat major, is a scherzando transformation of the first theme with interpolated references to the slow movement [9].

The **Grand Solo de concert** has already been recorded in its original unpublished version for solo piano (in Volume 51). As is very well known, the piece was extended in about 1850 by Liszt with the interpolation of a slow movement, and issued as *Grosses Konzertsolo*, and later rearranged for two pianos as *Concerto pathétique* (for further details see Vol 53b), but the present *concertante* version has remained in obscurity. It is clear

from the manuscripts—one for solo piano with instructions to Raff for preparing the composite score (which does not seem to exist), and the other for orchestra, but without the solo part (containing some instructions for the adaptation of the extant piano part to fit the orchestral version)—that Liszt was proceeding in his customary manner until he had second thoughts about the overall shape of the piece. The orchestral manuscript was kindly copied to the present writer by its current owner, the Marquess of Londonderry, who had previously copied it to Humphrey Searle. Unfortunately Searle was unaware of the original piano piece and tried to put together some kind of compromise version using the published *Grosses Konzertsolo*, adding orchestration of his own, and omitting all passages in the original score which did not square with the published solo (which version was performed several times for the BBC), and, with all due respect to a pioneer, sadly making a large number of deliberate alterations and accidental mis-readings the while. (Searle refers to the orchestral manuscript as showing ‘all the hallmarks of an inexperienced orchestrator’. It does show many signs of haste, especially in the transpositions of the four horn parts, two in E, two in C, but requires no touching up, as the listener is invited to agree. In any case, Searle was quite unaware of the many earlier examples of Liszt’s original orchestration, and credits other hands with much work which is indubitably Liszt’s or at the very least prepared under his minute instruction—in the manner so ably described above by Mr Rosenblatt.) The score has been prepared anew for this performance and for publication using all available manuscript sources.

The *Grand Solo* takes the familiar form of a concert *Allegro* and the opening gesture generates much of the binding material for the work [10]. In the traditional way, E minor proceeds through a modulatory transition to give

way to G major for the second subject [11], and this leads into a passage of troubled repose where elements of both themes appear (unfortunately this excellent passage disappears in the later versions of the work). The transition material begins the recapitulation [12], but is interrupted by the orchestral *stretta* which does duty for the return of the first theme. The second theme returns as a funeral march [13] and grows in confidence to form a triumphal coda.

Bellini’s *Suoni la tromba* from *I Puritani* provided the basis for the famous **Hexaméron** variations, a work essentially prepared by Liszt after he had collated the contributions of five other composers each commissioned to write a variation for a collection to raise money for the poor at a Paris concert of 1837 organized by the Princess Belgiojoso. The work was not completed in time, but Liszt eventually produced a work of much originality—despite the ‘foreign’ contributions—using a theme of his own, heard at the outset, in conjunction with fragments of Bellini’s theme in all of the sections outside the actual variations, and referring to the several variations in turn in the finale. He published the piece with indications for the participation of the orchestra in all the sections under his personal control: the introduction and theme, the ritornello, the interludes and the finale. We know that Liszt performed the work with orchestra, but the only authentic score—unpublished, and full of copyist’s misinterpretations—contains only part of the work: the introduction, theme, variation 1, variation 2, variation 4 (over which the copyist has tried to write the solo part of variation 3, but has given up at the point where it no longer fits, after which the solo part is entirely absent from the score), the first nineteen bars of variation 3 which then leaps to the parallel passage at bar 76 of the finale—designated in the tracking as ‘Finale (part 2)’—continuing to the end.

It seems unlikely that this score was the basis for any

performance that Liszt gave, but, lacking any other contemporary orchestral source material, it must serve us for all the music it contains. In accordance with Liszt's published indications but employing the partial score the work has been prepared for this recording and for publication in the following wise: the extant orchestral score has been followed even where it differs from the published piano version, the solo part being adapted to agree with it (bars 14 and 37 are not in the original version, and there are many discrepancies over rhythm, especially in the matter of double-dotted notes), and the orchestration has been completed where necessary, taking Liszt's published indications as a basis. The completion of the orchestration of variation 3 was supplied by repeating the analogous bars; the piano part was adapted or eliminated in places where it doubled the orchestra, also following Liszt's published instructions where they are available. Mirroring the slight orchestral accompaniment of the Herz variation, some accompaniment was provided for Czerny's variation; clearly, Chopin's variation—balancing the unaccompanied Thalberg variation—required no accompaniment at all.

Liszt's *concertante* version of Weber's **Polonaise brillante** also exists in a version for solo piano (S455, see Volume 49) and that version needs to be consulted in conjunction with the orchestral score to achieve Liszt's preferred solo part, some of whose alternative passages are missing in the score, as they are in the published reduction for two pianos, made by Pflughaupt. Otherwise the piece is very straightforward, and Liszt's title simply describes the music as 'für Pianoforte und Orchester instrumentiert'. The dedication is to Adolph Henselt, whose concert edition of the original solo Liszt much admired. The introduction [27] employs the opening of Weber's *Grande Polonaise*, Op 21, transposed up a semitone, and continues with forty bars of fantasy upon themes of the polonaise which is to come [28]. Then, apart from the occasional embellishment, things proceed in a similar manner to the original until the coda, which Liszt extends by just a few bars. The orchestration is entirely in keeping with Weber's style, too, and the neglect of this attractive piece in any of its guises is unaccountable.

LESLIE HOWARD © 1998

Recorded in the Budapest Studios of Hungarian Radio on 6–11 November 1997 and 24 June–1 July 1998
Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON
Post-production Assistant MARIAN FREEMAN
Hungarian Radio Production Assistant DÉNES RÉDYI
Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ
Cover Design TERRY SHANNON
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front illustration: *Death as an Avenger* (1851) by Alfred Rethel (1816–1859)

*Particular thanks are due to: Orchestral soloists DÁNIEL TALLIAU bassoon, GYÖRGY GEIGER trumpet
PÁL KELEMEN & ADAM BIKFALY (Clemens Concert Management, Budapest), MÁRTON TERTS & GÁBOR NAGY for assistance at the recording sessions*

LISZT *Musique pour piano et orchestre - 1*

SI L'ON TIENT COMPTE de la manière dont les œuvres d'autres compositeurs ont été Répertoirees, l'œuvre pour piano et orchestre de Liszt telle que nous la connaissons comprend quelque quinze pièces. La première version de *Totentanz* est si différente de sa version finale que le total doit en fait être porté à seize pièces, et même à dix-sept si l'on tient pour certaine la contribution de Liszt à l'*Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)*. D'autres œuvres de Liszt pour piano et orchestre ont certainement existé, ou nous savons du moins qu'il les a interprétées, mais aucune ne nous est parvenue : deux concertos écrits lorsqu'il était adolescent ont disparu, et les versions concertante de cinq de ses grands solos, mentionnées dans sa correspondance ou par des éditeurs (les fantaisies *Clochette*, *Puritani* et *Niobe*, ainsi que *El Contrabandista* et *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*) n'ont toujours pas, à notre grand désespoir, été retrouvées. Liszt n'a interprété en public qu'un nombre très restreint des pièces que nous connaissons—tout juste trois, en fait—et n'en a vu publiées que très peu de son vivant.

On imagine facilement Liszt adolescent, tout juste lancé à la conquête du monde musical, sollicité pour la production d'œuvres de son cru pour piano et orchestre. On sait qu'il s'exécuta assez rapidement, grâce à de nombreux témoignages de l'époque qui le décrivent interprétant ses propres concertos, non identifiés. Mais les premières pièces *concertante* à avoir survécu datent des années 1830, alors que Liszt avait déjà trouvé son style de la maturité. Il est difficile d'établir de manière irréfutable une chronologie de ses compositions ; toujours est-il que vers le milieu des années 1830, Liszt devait avoir esquissé le concerto connu sous le nom de *Malédiction*, la fantaisie *Lélio* ainsi que, probablement, une version initiale de son Premier Concerto. Liszt n'interpréta à l'époque qu'une

seule de ces œuvres, qui n'atteint jamais le stade de la publication : la fantaisie *Lélio*, qu'il exécuta sous la direction de Berlioz en 1834, et qui connut alors un succès beaucoup plus grand que l'extraordinaire pièce du même Berlioz dont ses thèmes étaient inspirés. Liszt composa la même année sa plus longue pièce concertante—le psaume instrumental *De Profundis*, qu'il n'interpréta jamais et qui ne fut pas publié de son vivant, alors même qu'il s'en inspira plus tard pour d'autres compositions. A la fin de la décennie, Liszt avait interprété à plusieurs reprises sa version orchestrale des célèbres variations *Hexaméron*, mais celles-ci ne furent pas non plus publiées sous cette forme.

A la fin des années 1830, Liszt travaillait à l'écriture de trois concertos. Deux d'entre eux devront attendre vingt ans ou plus avant d'être publiés sous leur forme définitive, et le troisième sera abandonné, imparfait et inachevé, avant d'être publié un siècle après la mort du compositeur. *Totentanz* est une autre pièce dont Liszt chercha la forme définitive pendant toute une décennie. Débutée en 1849, sa première version complète contient des éléments certes dérivés du *De Profundis*, mais qui ne lui sont jamais identiques. Durant les années 1850, alors que Liszt se concentrait sur la révision de morceaux anciens, cherchant à établir ce qu'il considérait comme leur version définitive, il retravailla son *Capriccio alla turca*, ajoutant la marche d'ouverture, rebaptisant la pièce *Fantaisie sur des thèmes des Ruines d'Athènes* et terminant l'ensemble en 1852. Il composa à la même époque une version orchestrale de son *Grand Solo de concert*, mais révisa ultérieurement la version solo de la pièce, de telle sorte que ni le premier solo ni sa version orchestrale ne furent jamais publiés. Il publia par contre sa seule œuvre alimentaire : la Fantaisie hongroise, qui reprend le dixième pièce du *Magyar Dalok*, et annonce la

Quatorzième rapsodie hongroise. Il adapta également à cette époque la *Polonaise* de Weber et la fantaisie ‘Wanderer’ de Schubert, qui remportèrent un succès immédiat. A la fin des années 1850, le Concerto n° 1 avait atteint sa forme définitive, après une première par Liszt sous la direction de Berlioz, à Weimar, et *Totentanz* était achevé, même si Liszt ne l’interpréta jamais. Le Concerto n° 2 trouva enfin sa forme définitive en 1861, mais Liszt n’était plus alors disposé qu’à diriger l’orchestre, et il n’était plus question qu’il en exécute le solo. Il n’interpréta pas non plus le solo du *Konzertstück* de Weber, qu’il avait retravaillé et qui fut publié au début des années 1870. Il n’existe aucune preuve irréfutable de la part qu’il prit en 1885, à Schloss Itter, à la préparation du *Ungarische Zigeunerweisen*. Même s’il ne s’agit certes pas d’une œuvre de première importance, elle n’est pas sans intérêt; nous l’avons incluse en guise de supplément dans ce survol de l’œuvre du compositeur parce que l’on a considéré ici et là qu’il y avait pris part. La version pour deux pianos du *Grosses Konzertsolo*—le *Concerto pathétique*—eut beaucoup de succès, et deux des élèves de Liszt en produisirent des versions pour orchestre. Liszt pris l’une d’elles à cœur, et entreprit de l’étoffer et de la réécrire entièrement, ce qui en fait l’une des dernières pièces qu’il ait achevées—même s’il compliqua l’affaire en gardant l’anonymat lors de la publication de la partition.

Disque Compact 1

Il existe au moins six ébauches complètes du **Concerto n° 1 en mi bémol** majeur à ses différents stades de révision. Certaines portent le titre révélateur de *Concerto symphonique*, ce qui indique que Liszt n’avait pas l’intention d’offrir au soliste le prétexte d’une démonstration de virtuosité, au détriment d’un accompagnement faire-valoir—pratique par trop répandue dans les concertos du XIX^{ème} siècle. (Ce projet de titre renvoie à la *Grande*

Fantaisie symphonique de 1834—la fantaisie *Lélio*—mais également aux œuvres concertante de Henry Litoff, que Liszt admirait beaucoup et à qui le Concerto n° 1 est dédié.) Comme si souvent chez Liszt, l’idée qui sous-tend la pièce reste constante tout au long de sa gestation, mais de nombreux raffinements dans l’orchestration, des ajustements structurels ainsi qu’un affinement de la texture du solo interviennent avant que la pièce ne soit jugée publishable. La version définitive du Premier Concerto est si célèbre qu’il est nécessaire de s’arrêter un instant pour en comprendre toute l’originalité. L’échange de motifs musicaux entre ses quatre parties concises (qui rappellent de manière résiduelle la structure en quatre mouvements d’une symphonie); la complète intégration des cadences—toutes très courtes—à l’essence absolue de la substance musicale; la souplesse des modulations—motivées principalement par la forme de la phrase orchestrale d’ouverture, qui rend possible les progressions médiantes que Liszt affectionnait particulièrement; et l’écriture orchestrale—le rôle important joué par les trombones et le triangle, l’utilisation des timbales pour renforcer le rythme d’ouverture même lorsque la ligne mélodique en tant que telle ne se signale plus, l’effet tiré du dialogue entre le piano d’une part et la clarinette ou le violon d’autre part—tout cela fait de cette pièce le porte-drapeau d’une nouvelle manière de concevoir la musique. Et pourtant, les liens à la tradition restent présents. Le Concerto n° 1 s’apparente par exemple à un autre concerto en mi bémol majeur, très cher à Liszt et qui fit partie de son répertoire jusqu’à la fin de sa vie : le Concerto n° 5 de Beethoven. Ces œuvres ont non seulement en commun leur tonalité principale, mais elles comportent aussi toutes deux un mouvement lent en si majeur, tonalité qui surprend d’abord; la présence par anticipation du thème de rondo dans le mouvement lent de Beethoven se trouve à l’origine de la technique du

développement par transformation de thèmes qui imprègne tellement de morceaux de Liszt. (Il est intéressant de noter que, sous leur forme publiée, les versions pour deux pianos de ce Concerto, S650, et du Second Concerto, S651, diffèrent quelque peu de la version finale des partitions complètes, publiées ultérieurement et qui annulent les réductions.)

Le premier mouvement du Concerto (piste [1]) débute avec le célèbre motif auquel Liszt est supposé d'avoir ajouté pour lui-même les mots suivants : „Das versteht Ihr alle nicht“ (« Ceci, aucun de vous ne peut le comprendre »). A ce motif répondent les sauts en octave du piano, tout aussi célèbres. Cet échange est suivi d'une cadence brève en ré majeur, dont l'ouverture est elle aussi pertinente du point de vue structurel. Deux autres échanges offrent au motif d'ouverture un accompagnement en accords répétés, ainsi qu'une réponse du piano et une figuration arpégée débouchant sur une phrase lyrique. Celle-ci est reprise par la clarinette, et l'on passe alors au second véritable sujet : une phrase descendante en do mineur. Le développement associe sans perdre de temps la phrase de clarinette et le premier motif, et amène un tutti sur le premier thème ainsi qu'une combinaison piano/orchestre de ce motif en octaves chromatiques descendantes sur une version de la figuration arpégée de la clarinette. La récapitulation est fortement tronquée— elle débute avec la cadence de piano maintenant en la dièse majeur, et le deuxième sujet n'est pas repris. La coda associe elle aussi les deux motifs et finit en ré dièse majeur à travers une transformation enharmonique, ce qui rend la transition vers le si majeur de la seconde partie moins surprenante.

Le thème du mouvement lent miniature [2] comporte deux phrases principales, l'une montante, l'autre descendante, qui sont développées séparément. La seconde engendre le récitatif central, qui cède la place à

un nouveau thème de la flûte sur le trille du piano, et le premier thème réapparaît brièvement pour effectuer la transition avec le scherzo [3] en mi bémol majeur, dont les motifs dérivent du deuxième sujet du premier mouvement et de la seconde phrase du thème du mouvement lent. Après le scherzo, une brève cadence réintroduit des éléments du premier mouvement, auxquels vient se superposer le thème de flûte du mouvement lent. Tout ceci introduit à merveille le finale [4]. Cette marche nous ramène au mi bémol majeur. Elle est basée sur la première phrase du mouvement lent, qui alterne avec une version du second sujet du premier mouvement. Le récitatif du second mouvement est ensuite rappelé dans un échange entre bassons, trombones, cordes basses d'une part et piano d'autre part, et nous passons au si majeur dans un second thème dérivé de la mélodie de flûte du mouvement lent. Après une variation sur le thème de la marche, un nouveau thème en mi mineur, transformation du scherzo, fait son apparition. Il amène une variation cette fois en mi bémol majeur, puis la coda. Celle-ci reprend en grande partie et de manière ingénieuse des éléments du premier mouvement.

Une fois les révisions finales terminées, Liszt publia trois versions de sa **Fantaisie des Ruines d'Athènes**. Leurs partitions sont parallèles, mesure pour mesure, et toutes trois sont dédiées à Nikolai Rubinstein. Les versions sont conçues respectivement pour piano solo (S389—voir Vol. 18 de cette série), deux pianos (S649), et piano et orchestre. Une grande partie de la *Fantaisie* provient du plus ancien *Capriccio alla turca* de Liszt (S388, également dans le Vol. 18), même si la texture s'en trouve considérablement altérée. La transcription du *Marsch und Chor* de Beethoven (musique de théâtre, n° 6, Opus 113), alors récemment publiée sous le titre *Fantaisie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen*, première version (S388—voir Vol. 44) fournit à Liszt la base de la

nouvelle ouverture. Dans la version pour piano et orchestre, le compositeur laisse se dérouler l'introduction [5] sans jamais faire intervenir le piano. Le soliste entre alors en scène de manière spectaculaire [6], et le thème de l'introduction cède la place à celui du *Cboeur des derviches* de Beethoven (n° 3), dans lequel l'orchestre s'affirme progressivement. La section finale [7] est basée sur la célèbre *Marche turque* (Beethoven n° 4), que Liszt introduit de manière très douce, en augmentant peu à peu l'orchestration, le volume et le tempo avant de parvenir à une coda dans laquelle les autres thèmes réapparaissent. Pour une raison incompréhensible, cette pièce excellente n'est presque jamais interprétée en salle de concert—pas plus que l'œuvre originale de Beethoven d'ailleurs.

Liszt affectionnait les thèmes de plain-chant, à la fois pour des raisons religieuses et pour leur valeur musicale intrinsèque. Et même si l'on pourrait s'attendre à les rencontrer plus souvent dans les œuvres de sa période romaine des années 1860, ils figurent tout au long de sa carrière de compositeur, notamment dans deux des titres dont nous donnons ici un enregistrement. A la différence de Berlioz, qui avait déjà utilisé deux des phrases du *Dies irae* dans sa *Symphonie fantastique*, Liszt utilise dans **Totentanz** l'ensemble de la première strophe, dont les trois phrases reflètent le célèbre texte de la séquence du Requiem :

Dies irae, dies illa	<i>Jour de colère, le jour qui réduira</i>
Solvat saeculum in favilla	<i>le monde en cendres comme David</i>
Teste David cum Sibylla.	<i>et la Sibylle l'avaient prophétisé.</i>

Liszt procède de manière dramatique [8] : le piano et les timbales accompagnent les basses des bois, des cordes et des cuivres dans les deux premières phrases, puis une série de cadences vives culmine dans une répétition qui

est suivie de la troisième phrase, jouée trois fois. Le piano reprend enfin, seul, les deux premières phrases. La Variation I [9] est double. Le basson et les altos jouent un nouveau contrepoint rythmique aux deux premières phrases, confiées aux cordes inférieures, que le piano reprend alors. Puis la clarinette et le basson forment un contrepoint avec les cordes pour la troisième phrase, de nouveau reprise par le piano. Celui-ci domine la Variation II [10], qui comporte un nouveau contre-thème joué par le cor, et de multiples glissandos du soliste. Hautbois et clarinettes introduisent un nouveau contre-thème dans la Variation III [11], tandis que la Variation IV pour piano solo [12] est d'inspiration beaucoup plus libre. Chaque phrase est introduite par un canon à quatre voix.

La tonalité est restée jusque là en ré mineur, mais le piano s'efface maintenant très progressivement dans une cadence délicate qui nous amène en si majeur, puis logiquement en sol mineur lorsqu'une clarinette solitaire s'affirme sur dix mesures avant un retour abrupt au ré mineur dans une brillante transition avec la Variation V [13]. Ce fugato ne fait appel qu'aux deux premières phrases du thème pour son sujet, et amène un développement dans lequel l'orchestre au grand complet est sollicité. La section prend fin avec une cadence grandiose qui fait une brève incursion en fa dièse majeur avant de terminer l'ensemble en ré mineur. Ce que Liszt désigne sous le nom de Variation VI [14] comprend en fait un nouveau thème et six variations—également en ré mineur, également sur un thème propre à accueillir les vers du *Dies irae*, mais en fait assez différents des précédents, et d'origine incertaine. La dernière de ces variations en miniature est prolongée par une cadence finale qui réintroduit le thème original. La coda débute avec des glissandos du piano sur la troisième phrase du thème, après lesquels le soliste a toute liberté d'improviser jusqu'à l'issue du morceau. Liszt a en effet laissé en blanc la partie solo de la dernière

occurrence des deux premières phrases. La tradition qui consiste à introduire la gamme en octaves en mouvement contraire à l'orchestre sept mesures avant la fin est certainement née à l'époque. On la retrouve également dans la version révisée d'Alexander Ziloti, élève de Liszt—version autrement très peu fiable.

Même si elle est très peu jouée, la plupart des mélomanes savent que Berlioz donna à la *Symphonie fantastique* une suite intitulée *Lélio, ou le retour à la vie—Monodrame lyrique*, op. 14b. Une suite pour récitant, voix et orchestre, qui comprend des monologues dramatiques, des chansons (accompagnées au piano), des chœurs avec orchestre et de nombreux passages de récitatif accompagné. Liszt, qui était l'un des plus fervents admirateurs de Berlioz, avait déjà donné sa version pour piano solo de la *Symphonie*, mais il lui était impossible de procéder de même avec la suite de celle-ci. Il choisit à la place—ce que Berlioz apprécia beaucoup—de n'utiliser que deux des thèmes de *Lélio* pour construire une œuvre imposante, en deux parties reliées : la **Grande Fantaisie symphonique**. Il convient de relever le mot « symphonique », qu'à notre connaissance Liszt utilise ici pour la première fois. L'écriture orchestrale de la pièce est en effet ample, majestueuse et de proportion... symphonique, tandis que la partition pour piano, même s'il s'agit d'un solo à part entière, est totalement intégrée dans la texture orchestrale.

Le manuscrit original de cette œuvre, longtemps égaré, a, nous avons plaisir à le reporter, récemment refait surface en France lors d'une vente aux enchères, même s'il n'a pas été retrouvé dans son intégralité. Il a fourni immédiatement la preuve que Liszt composa lui-même l'orchestration de la *Grande Fantaisie*—il est d'ailleurs incroyable que de nombreux commentateurs adhèrent encore au mythe éculé qui veut qu'il n'ait commencé à étudier l'orchestration qu'à Weimar, et qu'il s'en remettait

auparavant à d'autres. C'est une absurdité même si l'on se penche sur ses débuts, et la fantaisie *Lélio* nous le démontre. Malheureusement, la partition publiée pour deux pianos de cette œuvre stipule au contraire qu'il est de notoriété publique que l'orchestration n'est pas de Liszt. Ce qui est certain, c'est que la copie au propre qui a survécu—elle se trouve dans les archives Goethe-Schiller à Weimar—est de la main d'un copiste, et que le seul mot écrit par Liszt, « bon », réfère sans aucun doute à sa satisfaction que l'on ait exécuté ses instructions, et non, comme certains l'ont suggéré, à son approbation de l'orchestration d'un autre. Ce manuscrit sert de base à la partition complète de Breitkopf und Härtel (elle n'est disponible que sur prêt), qui diffère sur beaucoup de points de leur partition pour deux pianos—toutes deux sont d'ailleurs pleines d'erreurs de lecture. Elles contiennent également de nombreuses erreurs de compréhension des abréviations originales de Liszt. Lorsque, par exemple, la main gauche de la partie de piano se devrait de doubler la main droite à l'octave inférieure, les partitions publiées ne commandent en de multiples occasions que la main droite—l'incroyable étant que de nombreux interprètes récents aient pu exécuter la pièce de cette manière. Les parties orchestrales sont elles aussi criblées d'erreurs, et des corrections considérables ont dû être faites pour le présent enregistrement.

La fantaisie de Liszt est construite autour de la ballade pour ténor et piano *Le pêcheur*, premier passage musical de *Lélio*, et du troisième passage, *Chanson de brigands*, une chanson pour baryton, chœurs masculins et orchestre. La ballade de Berlioz peut être interprétée en français ou en allemand (le poème original est de Goethe), et il existe donc deux versions imprimées de la mélodie du *Pêcheur*. Liszt utilise en grande partie la mélodie « allemande », dont beaucoup de phrases commencent

sur une anacrouse, sauf pour les cadences au piano pour lesquelles il utilise la mélodie « française », qui commence plus directement sur le premier temps de la mesure. Liszt prépare l'arrivée du thème en tant que tel (en la mineur, la tonalité qu'avait choisie Berlioz) par une introduction [15] pleine d'imagination, qui laisse obscurément présager l'arrivée d'une mélodie plus chaleureuse. Celle-ci, après une brève cadence, prend la forme d'un solo de piano, puis d'un dialogue avec le hautbois. Le premier développement du thème est un récitatif dramatique qui s'efface ensuite dans un trille, et la seconde partie de la mélodie de Berlioz est introduite dans sa tonalité d'origine, en la majeur. Les deux parties de la mélodie sont longuement développées, des tonalités étrangères explorées, et la section s'achève sur la dominante de la dièse majeur (do dièse) avec une explosion majestueuse du soliste sur des octaves retentissantes. Ceux-ci laissent place à ce qui est en fait le second mouvement [16], toujours en G , mais beaucoup plus animé. Le do dièse devient un ré bémol en si bémol mineur, puis la *Chanson de brigands* nous emmène en fa majeur (la tonalité employée par Berlioz, de nouveau). Liszt conserve l'orchestration de Berlioz pendant huit mesures et demi en arrangeant les phrases répétées pour piano seul. Il revient encore par la suite à la partition de Berlioz, toujours réarrangeant les phrases répétées pour piano, et respecte la partition originale jusqu'à la fin du tutti. Il prend progressivement les rênes musicaux, d'abord en arrangeant puis en développant le morceau d'origine, jusqu'à ce qu'une mesure $\frac{3}{2}$ fasse une entrée remarquée et qu'un passage en accords répétés amène la conclusion de cette partie du mouvement. Une nouvelle paire de thèmes est alors introduite. Leur origine reste un grand mystère. Ils ne figurent certes pas dans *Lélio*, ni, à notre connaissance, dans l'œuvre publié de Berlioz. Pourtant, la musique sonne comme du Berlioz, et, si l'on

garde en mémoire le rôle que celui-ci joua dans l'élaboration de la pièce, lui doit certainement beaucoup. Le premier thème est présenté en même temps que les accords répétés mentionnés ci-dessus, puis une partie de la *Chanson de brigands* est soumise à un développement chromatique qui culmine dans une cadence. La récapitulation de la chanson en tant que telle est alors enjolivée de notes répétées par le piano, et d'un accompagnement *col legno* des cordes. Après une répétition du tutti, la coda débute avec une reprise de la *Chanson du pêcheur*, avant de revenir à un tempo plus rapide et aux éléments d'origine obscure mentionnés ci-dessus, parsemés de fragments de la *Chanson de brigands*. Ainsi prend forme cette composition osée, écrite alors que Liszt n'avait que vingt-trois ans.

Disque Compact 2

Nous ignorons si Liszt eut l'occasion d'entendre son **Concerto pour piano et cordes**—dit **Malédiction**—même en répétition, et pourtant, d'après ce que nous apprennent les manuscrits, il passa un certain temps, sur un certain nombre d'années, à mettre au point la forme finale de l'œuvre, très réussie. (Les archives Goethe-Schiller à Weimar comprennent un gros manuscrit d'un fragment plus ancien pour piano et cordes, qui a certains éléments en commun avec la partition définitive.) Nous ignorons également pourquoi il se cantonna aux instruments à cordes pour cette pièce particulière, alors que toutes ses œuvres avec piano solo de la même période, qu'elles aient été interprétées, publiées, terminées ou non, sont écrites pour orchestre symphonique, y compris trombones et percussions. Cette pièce impressionnante, à mouvement unique, compte parmi les premières tentatives de Liszt de trouver une nouvelle voie pour la forme sonate. Bien qu'elle se conforme au schéma exposition (avec les second sujet et codetta de rigueur),

développement et récapitulation, son aspect narratif est sujet à des changements d'atmosphère, d'humeur et de tempo presque dignes d'un opéra.

On a souvent fait remarquer la ressemblance du motif d'ouverture [1]—c'est lui seul que Liszt nomma « Malédiction », et non la pièce dans son ensemble, qu'il laissa sans titre—avec *Orange*, morceau plus tardif tiré de la première des *Années de pèlerinage* (voir Vol 39). On a noté de même l'utilisation que Liszt a faite du premier thème, qui suit immédiatement, dans le mouvement *Méphistophélès* de la symphonie *Faust* (ses phrases sont remarquables pour leur long accord suivi de deux autres accords courts, identiques). Les cordes accompagnent d'abord ce thème menaçant avec des trilles paisibles, puis construisent autour de lui une ligne chromatique sinieuse. Le motif d'ouverture constitue le matériau de transition le plus animé qui soit. Liszt a indiqué les mots « Pleurs, angoisse » sur sa section finale, beaucoup plus tranquille. La tonalité a jusqu'alors varié de manière assez significative à partir du mi mineur d'ouverture, mais un récitatif introduit par le piano et la violoncelle nous amène au second véritable thème [2], en relative majeure comme il se doit, et à des éléments que Liszt devait reprendre aussi tardivement que dans sa *Valse oubliée* No 3 de 1883 (voir Vol. 1). Le récitatif est entièrement incorporé à ce thème, avant l'arrivée d'un passage *vivo* plus animé (il s'agit en fait de la codetta, la « Raillerie » selon le terme du compositeur) menant à une conclusion en *do* majeur. Le développement nous fait passer immédiatement au *mi bémol*; il se concentre sur le premier thème [3] et amène un récitatif cadentiel où l'introduction est rappelée. Lorsque l'orchestre se signale de nouveau à notre attention, nous en sommes à la récapitulation [4], mais l'ordre des événements est quelque peu bousculé. Les éléments de transition mentionnés plus haut viennent en premier, suivi du motif d'ouverture par le piano et

l'orchestre. Le premier thème est maintenant en *mi* majeur, et le tempo s'accélère. Le motif de violoncelle a été incorporé au premier groupe thématique, avant qu'une autre accélération du tempo n'amène des éléments du second sujet, bientôt transformé en coda, avec juste un bref rappel du premier thème dans les quatre dernières mesures.

Pour un historique complet du **Concerto en *mi bémol***, publié après la mort de Liszt et auquel on se réfère parfois inutilement sous le nom de 'Concerto No 3', nous recommandons au lecteur l'excellente introduction de Jay Rosenblatt à la partition publiée (Editio Musica Budapest). Il y décrit le travail de détective effectué pour rassembler les morceaux épars de cette composition oubliée pendant plus d'un siècle—tour de force qu'il effectua avec beaucoup de flair et de prudence. Des parties de la partition manuscrite se trouvent à Moscou, Weimar et Nuremberg (où un folio de l'œuvre est resté longtemps ignoré—on croyait en effet qu'il s'agissait d'un passage du Concerto No 1 auquel Liszt avait renoncé). A Weimar se trouve également une partition de la main d'un copiste. La partie pour piano n'est en fait pas terminée. Laissons M. Rosenblatt nous éclairer sur ce sujet :

Pour le premier brouillon du concerto, Liszt écrivit une partition pour piano sur deux portées et y laissa beaucoup de blanc pour effectuer des corrections par la suite. L'étape suivante consistait en une partition orchestrale *sans* piano, et la première partition pour piano fut modifiée de manière à intégrer la partie manquante de la version orchestrale. En effectuant d'importantes révisions, Liszt annula le passage dans les deux partitions, et écrivit alors une nouvelle partition pour toutes les parties, orchestre et piano. Les manuscrits furent ensuite livrés à un copiste qui les synthétisa et livra à Liszt une copie au propre afin que celui-ci y fasse de dernières corrections et

révisions et rajoute les signes d'articulation et de nuances. On retrouve cette manière de procéder dans les diverses partitions d'origine des premier et second concertos pour piano.

(Ceci explique donc l'existence des nombreuses partitions des œuvres orchestrales et *concertante* de Liszt retrouvées entre les mains de copistes, et apporte la preuve que ni Raff, ni Conrad, ni aucun autre copiste ne furent jamais responsable de ses orchestrations.) En 1836, Liszt demanda à sa mère de lui envoyer des copies de certaines de ses compositions publiées plus anciennes : deux ensembles de *Variations*, l'*Allegro & Rondo di bravura* et les premières *Études* (Opp. 1, 2, 4 et 6—toutes figurent dans le Volume 26). Ces dernières fournirent l'inspiration des *Douze Grandes études*, et trois des autres œuvres susmentionnées sont à l'origine de certains éléments du présent concerto. Selon Liszt, trois concertos étaient prêts à la fin de 1839. Deux d'entre eux nous sont familiers, même s'ils n'avaient pas vraiment atteint alors leur forme définitive ; le troisième est le concerto qui nous intéresse maintenant, et que Liszt ne révisa jamais pour qu'il soit publié et joué. Il reste des passages dans lesquels la partition courte originale pour piano a été biflée, ou bien où elle ne s'intègre pas à la partition orchestrale définitive, ou bien encore où elle ne fait que doubler l'orchestre. Il a semblé nécessaire à l'auteur de ces notes d'effectuer une légère réorganisation de la texture de la pièce afin d'extraire une partition pour piano digne de ce nom de son environnement orchestral (un article sur le sujet par le même auteur, et un fac-similé de la partition proposée dans son intégralité figurent dans le *Liszt Society Journal* de 1993).

Le *Concerto en mi bémol* a une forme chère à Liszt : un *Allegro* de concert avec mouvement lent interpolé, coda au caractère de scherzo et de nombreuses digressions de type récitatif aux points d'articulation structurels.

L'ouverture présente le thème principal, dérivé de l'*Allegro di bravura* mais sous l'aspect d'une introduction avec cadences [5]. La réapparition de l'orchestre signale l'ouverture du mouvement en tant que tel, et un motif en triolet issu du *Rondo di bravura* [6] amène en plein le thème principal en mi bémol mineur (et malgré la variété de ses tonalités, ce concerto est plus en mi bémol mineur qu'en mi bémol majeur). Nous passons progressivement au ré majeur et à un second thème martial qui ne réapparaîtra jamais, puis de là au développement, qui se termine par une cadence brève et nous amène au mouvement lent en sol bémol majeur [7], dont le thème est adapté de celui que Liszt avait composé pour ses *Variations* op. 1. Le développement reprend en fa dièse mineur [8], et une récapitulation raccourcie du premier thème s'ensuit. La coda, finalement en mi bémol majeur, est un transformation scherzando du premier thème avec des références interpolées au mouvement lent [9].

Le **Grand Solo de concert** a déjà été enregistré dans sa version originale non publiée pour piano solo (voir Volume 51). Chacun sait que Liszt étoffa la pièce vers 1850 avec l'interpolation d'un mouvement lent, la publia sous le titre de *Grosses Konzertsolo* et en conçut plus tard une version pour deux pianos, le *Concerto pathétique* (voir Vol. 53b pour de plus amples détails). Mais la version *concertante* qui nous intéresse est restée méconnue. Il est clair, si l'on se penche sur les manuscrits, que Liszt procéda à sa manière habituelle avant de changer d'avis sur la forme générale de la pièce (le premier manuscrit pour piano solo comporte des instructions destinées à Raff afin que celui-ci prépare une partition composite qui, apparemment, n'a jamais existé, le second est pour orchestre mais ne comporte pas de solo, seulement des instructions pour l'adaptation et l'insertion de la partie pour piano encore existante). La propriétaire actuelle du manuscrit orchestral, la Marquise de Londonderry, qui en

avait déjà réalisé une copie pour Humphrey Searle, en a aimablement livré une autre à l'auteur de ces notes. Searle ignorait malheureusement l'existence de la pièce pour piano d'origine et essaya de concevoir une version de compromis à partir du *Grosses Konzertsolo*, auquel il rajouta une orchestration de son propre cru. Il omit tous les passages de la partition originale qui ne cadraient pas avec la version publiée du solo (qui fut interprétée à plusieurs reprises par la BBC). Avec tout le respect dû à un pionnier, il faut bien reconnaître que Searle fit malheureusement un grand nombre d'altérations délibérées ainsi que d'erreurs de lecture accidentelles. (Il estime que le manuscrit orchestral porte « l'empreinte reconnaissable entre toutes d'un orchestrateur inexpérimenté ». Ce manuscrit a sans aucun doute été écrit à la hâte, surtout dans la transposition des quatre passages pour cor, deux en mi, deux en do, mais il ne nécessite aucune retouche, comme l'auditeur sans rendre sans doute compte. Toujours est-il que Searle ignorait totalement les nombreuses orchestrations originales plus anciennes de Liszt, et qu'il attribue à d'autres une grande partie du travail effectué par celui-ci, ou du moins exécuté sur ses instructions expresses, de la manière si bien décrite plus haut par M. Rosenblatt.) La partition a été entièrement remise à jour pour cet enregistrement et pour publication, à partir de toutes les sources manuscrites disponibles.

Le *Grand Solo* prend la forme familière d'un *Allegro* de concert, et le geste d'ouverture fournit l'essentiel du matériau qui sert de liant à la pièce [10]. Comme il se doit, la tonalité en mi mineur subit une transition sous forme de modulation avant de laisser place au sol majeur du second sujet [11]. Il s'ensuit un passage au calme houleux, dans lequel des éléments des deux thèmes apparaissent (cet excellent passage disparaît malheureusement dans les versions ultérieures de l'œuvre). Les éléments de transition entament la récapitulation [12], mais sont

interrompus par la *strette* orchestrale, qui tient lieu de retour du premier thème. Le second thème refait son apparition sous la forme d'une marche funèbre [13] puis gagne en assurance pour former une coda triomphale.

Le *Suoni la tromba* tiré d'*I Puritani* de Bellini se trouve à l'origine des célèbres variations **Hexaméron**. Liszt ne prépara l'essentiel de cette œuvre qu'après avoir collationné les contributions de cinq autres compositeurs. Chacun d'entre eux avait accepté de composer une variation à l'occasion d'une collecte pour les pauvres organisée lors d'un concert parisien en 1837 par la Princesse Belgiojoso. L'œuvre ne fut pas terminée à temps, mais Liszt exhiba une pièce somme toute très originale—ceci malgré les contributions « étrangères ». Il utilise un thème de son propre cru, entendu au début, en conjonction avec des fragments du thème de Bellini, ceci dans toutes les sections en dehors des variations elles-mêmes, et renvoie à ces variations, une par une, dans le finale. Il publia la pièce avec des indications orchestrales pour toutes les sections sous son contrôle direct: introduction, thème, ritournelle, interludes et finale. On sait que Liszt interpréta l'œuvre avec orchestre, mais la seule partition authentique, non publiée et pleine d'erreurs d'interprétation du copiste, couvre seulement une partie de l'œuvre: l'introduction, le thème, la variation 2, la variation 4 (pour laquelle le copiste a tenté d'insérer le solo de la variation 3, renonçant ensuite devant l'impossibilité de la tâche, de telle sorte que le solo est ensuite entièrement absent de la partition), les dix-neuf premières mesures de la variation 3 auxquelles succède le passage parallèle qui débute à la mesure 76 du finale—que l'on a ici désigné sous le nom de « Finale (deuxième partie) »—jusqu'à la fin.

Il semble peu probable que cette partition ait servi de base pour une interprétation en concert par Liszt, mais, en l'absence d'autres partitions orchestrales de l'époque,

nous devons nous contenter de peu qu'elle contient. En accord avec les indications publiées de Liszt, mais en employant la partition incomplète, l'œuvre a été préparée pour l'enregistrement et la publication de la manière suivante: on a suivi la partition orchestrale encore existante même lorsqu'elle diffère de la version pour piano publiée, on a adapté en conséquence le solo de piano (les mesures 14 et 37 ne figurent pas dans la version originale, et l'on constate de nombreuses divergences dans le rythme, particulièrement en ce qui concerne les notes double-pointées), on a complété l'orchestration lorsque cela était nécessaire en se basant sur les indications publiées de Liszt. L'orchestration de la variation 3 a été complétée en répétant les mesures analogues; la partie pour piano a été adaptée ou éliminée lorsqu'elle doublait l'orchestre, en tenant compte là aussi des instructions publiées de Liszt lorsqu'elles étaient disponibles. La variation de Czerny a été dotée d'un accompagnement discret, dans l'esprit de celui de la variation de Herz. La variation de Chopin—sans accompagnement comme celle de Thalberg—ne nécessitait cela va sans dire aucune addition.

La version *concertante* par Liszt de la **Polonaise brillante** de Weber existe également dans une version pour piano solo (S455, voir Volume 49). Il convient de consulter celle-ci en conjonction avec la partition orchestrale pour être à même d'interpréter le solo tel que Liszt l'aurait souhaité—certains passages sont absents de la partition orchestrale, comme de la version réduite pour deux pianos publiée par Pflughaupt. Cela mis à part, la pièce est très simple, et Liszt s'est contenté de lui donner le titre descriptif de « für Pianoforte und Orchester instrumentiert ». Elle est dédiée à Adolph Henselt, dont Liszt admirait beaucoup la version pour concert de solo d'origine. L'introduction [27] reprend l'ouverture de la *Grande Polonaise*, op. 21 de Weber, transposée au demiton supérieur, puis continue avec quarante mesures d'une fantaisie inspirée de thèmes de la polonaise à venir [28]. Puis, mis à part quelques enjolivements ici et là, le morceau suit l'original jusqu'à la coda, que Liszt prolonge simplement de quelques mesures. L'orchestration respecte également entièrement le style de Weber. Le fait que cette pièce séduisante, sous une forme ou sous une autre, ait toujours été négligée, reste incompréhensible.

LESLIE HOWARD © 1998
Traduction SYLVIE CAPPON

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Musik für Klavier und Orchester - 1*

Greⁿzt man Bearbeitungen der Werke anderer Komponisten aus, so besteht Liszts erhaltenes (Euvre für Klavier und Orchester aus rund fünfzehn Stücken; die erste Version des *Totentanzes* ist von der Endfassung so verschieden, daß wir die Gesamtzahl auf sechzehn erhöhen müssen—auf siebzehn, wenn Liszts Beitrag zu den *Ungarischen Zigeunerweisen* (*Konzert im ungarischen Styl*) als erwiesen gelten soll. Es gibt noch andere Lisztsche Werke für Klavier und Orchester, die wahrscheinlich existiert haben bzw. von denen wir wissen, daß er sie gespielt hat, die uns jedoch nicht überliefert sind: Zwei Konzerte, die er als jugendlicher komponiert hat, sind verschollen, und Konzertfassungen von fünf seiner bedeutendsten Solostücke werden in Briefen oder von Verlegern erwähnt (*Clochette*-Fantasie, *Puritani*-Fantasie, *Niobe*-Fantasie, *El Contrabandista* und *Heroischer Marsch* im ungarischen Styl), bleiben jedoch, so ärgerlich das sein mag, weiterhin unentdeckt. Von den Stücken, die uns vorliegen, hat Liszt selbst kaum eines öffentlich aufgeführt—genau genommen waren es drei—und nur einige wenige persönlich in Druck gegeben.

Man kann sich den jugendlichen Liszt leicht vorstellen, wie er im Zuge seiner frühen Eroberung der Musikwelt aufgefordert wird, eigene Werke zur Aufführung mit Orchester zu verfassen, und wir wissen, daß tatsächlich schnell etwas zustande kam, denn es gibt viele zeitgenössische Schilderungen, wonach Liszt nicht weiter benannte, selbst komponierte Konzerte gespielt haben soll. Die ersten erhaltenen Konzertstücke wurden jedoch erst in den 1830er Jahren fertiggestellt, als Liszts reifer Stil längst vollständig ausgebildet war. Eine unstrittige Chronologie der Kompositionen ist schwer festzulegen, aber Mitte der 1830er Jahre muß Liszt das sogenannte *Malédiction*-Konzert und die *Lélio*-Fantasie skizziert haben, und wahrscheinlich auch eine frühe Fassung des

Ersten Konzerts. Nur eines dieser Werke wurde gleich damals von Liszt aufgeführt, und ausgerechnet das wurde nie zur Veröffentlichung aufbereitet: die *Lélio*-Fantasie, die Liszt 1834 unter Berlioz' Leitung aufgeführt hat und die sich als wesentlich erfolgreicher erwies als das außerordentliche Werk von Berlioz, dem Liszt ihre Themen entnommen hatte. Im selben Jahr schuf Liszt sein umfangreichstes Konzertstück—den Instrumentalpsalm *De Profundis*. Liszt selbst hat ihn nie aufgeführt und zeit seines Lebens nicht herausgegeben, jedoch in späteren Jahren darauf zurückgegriffen, um Material für andere Werke zu gewinnen. Gegen Ende des Jahrzehnts hatte Liszt seine Orchesterfassung der bekannten *Hexaméron*-Variationen mehrmals aufgeführt, doch auch sie blieb in dieser Fassung unveröffentlicht.

Ende der 1830er Jahre arbeitete Liszt an drei Konzerten. Zwei davon mußten zwanzig oder noch mehr Jahre darauf warten, ihre endgültige, gedruckte Form anzunehmen, während das schmächtigste der drei in einem recht unbefriedigenden halbfertigen Zustand beiseitegelegt und erst hundert Jahre nach Liszts Tod publiziert wurde. Ein anderes Werk, bei dem die Suche nach der endgültigen Form ein Jahrzehnt in Anspruch nehmen sollte, war der *Totentanz*, dessen Anfänge auf das Jahr 1849 zurückgehen und dessen erste vollständige Fassung Material enthält, das aus *De Profundis* abgeleitet ist, ohne je identisch zu sein. In den 1850er Jahren, als Liszt sich darauf konzentrierte, frühere Werke instanzzusetzen und in die seiner Meinung nach definitive Fassung zu bringen, bearbeitete er sein *Capriccio alla turca*, fügte den einleitenden Marsch hinzu und gab das 1852 fertiggestellte Werk als *Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen* heraus. Um die gleiche Zeit schuf er eine Orchesterbearbeitung seines *Grand Solo de concert*, aber da er später die Soloversion des Stücks

überarbeitete, gab er weder die Solo- noch die Orchester-
version seines ersten Entwurfs jemals heraus. Dafür schuf
er seine erste und einzige Brotarbeit: die Ungarische
Fantasie, die auf die zehnte der *Magyar-Dalok*-Melodien
zurückblickt und der Vierzehnten Ungarischen Rhapsodie
vorgreift. Außerdem nahm er um diese Zeit seine
Bearbeitungen von Webers *Polonaise* und Schuberts
Wandererfantasia vor, die es beide zu unmittelbarer
Popularität brachten. Gegen Ende des Jahrzehnts hatte das
1. Konzert nach der Premiere, die Liszt unter Berlioz in
Weimar gab, seine letzte Bearbeitung erfahren und die
abschließende, von Liszt allerdings nie gespielte Fassung
des *Totentanzes* lag vor. Das 2. Konzert war 1861 endgültig
fertig, aber damals war Liszt nur bereit, das Werk zu
dirigieren, nicht jedoch, die Solostimme zu spielen. Auch
den von ihm bearbeiteten Solopart für Webers
Konzertstück, der Anfang der 1870er Jahre herauskam,
hat er nie aufgeführt. Unstrittige Belege dafür, in welchem
Ausmaß Liszt 1885 auf Schloß Itter an den Vorbereitungen
für die *Ungarischen Zigeunerweisen* beteiligt war, sind
wie gesagt schwer beizubringen, und ohnehin handelt es
sich nicht um ein erstrangiges Werk. Dennoch ist dieses
Stück nicht uninteressant und wird allein schon aufgrund
der Möglichkeit, daß Liszt etwas damit zu tun gehabt
haben könnte, als Dreingabe in die vorliegende
Zusammenstellung einbezogen. Die Version für zwei
Klaviere des *Großen Konzertsolos*—das *Concerto*
pathétique—wurde sehr populär, und zwei von Liszts
Schülern gaben Orchesterbearbeitungen heraus. Eine
davon schloß Liszt ins Herz; er nahm sie sich zum
ausführlichen Umschreiben und Erweitern vor und
machte sie zu einer der letzten Arbeiten, die er
fertigstellte—nur um anschließend für Verwirrung zu
sorgen, indem er seine Beteiligung an dem Werk in der
Druckausgabe verschwieg.

Compact Disc 1

Es gibt mindestens sechs vollständige Entwürfe des
Konzerts Nr. 1 in Es-Dur aus verschiedenen Phasen der
Bearbeitung; einige tragen den verräterischen Titel
Concerto symphonique und lassen Liszts Absicht
erkennen, kein großartiges Töne-Abspulen für den
Solisten über einer eher mechanischen Begleitung zu
schreiben—wie es im Konzert des neunzehnten
Jahrhunderts nur allzu üblich war. (Der Arbeitstitel läßt an
die *Grande Fantaisie symphonique* von 1834—die *Lélio*-
Fantasie—denken, aber auch an die Titel der Konzertstücke
von Henry Litoff, den Liszt sehr bewunderte und dem das
1. Konzert gewidmet ist.) Wie so oft bei Liszt bleibt die Idee
hinter dem Stück im gesamten Verlauf seiner Entstehung
konstant, doch waren viele Verfeinerungen der Orches-
trierung, das Straffen des Gefüges und das Ausdünnen der
Struktur der Solostimme nötig, ehe das Stück in Liszts
Augen soweit war, veröffentlicht zu werden. Die abschließ-
ende Version des Ersten Konzerts ist so bekannt, daß es
einen Augenblick der Überlegung bedarf, um sich vor
Augen zu führen, wie originell das Stück tatsächlich ist:
Der Austausch musikalischen Materials zwischen seinen
vier prägnanten Teilen—die noch rudimentäre Bezüge
zum viersätzigen Aufbau einer Sinfonie aufweisen—, die
feste Einbindung der durchweg sehr kurzen Kadenzen
in die musikalische Substanz, die Flexibilität der
Modulationen (vorwiegend bewirkt durch die Form der
einleitenden Orchesterphrase, die die Möglichkeit für die
von Liszt bevorzugten Mediantfortschreitungen eröffnet)
in die Orchesterführung—die bedeutsamen Einsätze
der Posaunen und Triangel, die Verwendung von Pauken,
um anfangs den Rhythmus zu verstärken, auch wenn die
Melodielinie selbst nicht erklingt, der ruhige Dialog
zwischen Klavier und Klarinette oder Violine—, alle diese
Eigenheiten machen das Stück zum Bannerträger neuen
Denkens. Und dennoch blieben Verbindungen zur

Tradition erhalten, zum Beispiel zu einem anderen Es-Dur-Konzert, das Liszt sehr lieb war und das er bis in die letzten Jahre seines Lebens im Repertoire behielt: Beethovens 5. Konzert. Nicht nur haben beide Werke die gleiche Grundtonart, sondern sie verfügen auch beide über einen langsamen Satz in der augenscheinlich entfernten Tonart H-Dur; darüber hinaus ist Beethovens Vorwagnahme des Rondothemas in seinem langsamen Satz eine der Quellen, aus denen das ganze Verfahren der thematischen Wandlung hervorgegangen ist, das Liszts Schaffen in so hohem Maße bestimmt. (Es ist eine interessante Feststellung, daß sich die veröffentlichte Version für zwei Klaviere sowohl dieses Konzerts (S650) als auch des Zweiten Konzerts (S651) geringfügig von den Endfassungen der Gesamtpartituren unterscheidet, die später herausgegeben wurden und deren Text den der Klavierauszüge ablöst.)

Der erste Teil des Konzerts (Nr. 1) beginnt mit dem berühmten Motiv, das Liszt insgeheim mit dem Text „Das versteht ihr alle nicht“ versehen haben soll, und wird von den ebenso berühmten Oktavsprüngen des Klaviers beantwortet. Diesem Gedankenaustausch folgt eine kurze Kadenz in C-Dur, deren Einleitung auch strukturell von Bedeutung ist. Zwei weitere Dialogpassagen präsentieren das anfängliche Motiv mit einer Begleitung aus wiederholten Akkorden sowie die Antwort des Klaviers und dessen Arpeggio, das zu einer lyrischen Phrase überleitet. Diese wird von der Klarinette aufgegriffen und schafft den Übergang zum eigentlichen zweiten Subjekt—einer abwärts gerichteten Phrase in c-Moll. Die Durchführung kombiniert sogleich die Klarinettenphrase mit dem ersten Motiv und führt zur Tutti-darbietung des ersten Themas und dem Vortrag des Motivs in absteigenden chromatischen Oktaven, begleitet von einer Variante des Klarinettenarpeggios, durch eine Kombination aus Klavier und Orchester. Die Reprise ist stark beschnitten—sie beginnt

mit der nun nach Fis-Dur übertragenen Klavierkadenz, während das zweite Subjekt erst gar nicht wieder vorkommt—und die Coda verbindet wieder die beiden Motive, um enharmonisch in Dis-Dur zu enden, so daß der Übergang nach H-Dur im zweiten Teil weniger ungewöhnlich erscheint.

Das Thema des sehr kurzen langsamen Satzes [2] hat zwei Hauptphrasen, eine steigende und eine fallende, die getrennt durchgeführt werden. Aus der zweiten geht das zentrale Rezitativ hervor, das einem neuen Thema weicht, dargeboten von der Flöte über einem Klaviertriller. Das erste Thema kehrt kurz zurück, um für den Übergang zum Scherzo [3] in Es-Dur zu sorgen, dessen Motive aus dem zweiten Subjekt des ersten Satzes und der zweiten Phrase des Themas aus dem langsamen Satz abgeleitet sind. Im Anschluß an das Scherzo führt eine kurze Kadenz Material aus dem ersten Satz wieder ein und fügt das Flöten-thema aus dem langsamen Satz hinzu, zu dem alleinigen Zweck, das Finale [4] einzuführen. Dieser Marsch bringt uns nach Es-Dur zurück und baut auf der ersten Phrase des langsamen Satzes auf, die mit einer Version des zweiten Subjekts aus dem ersten Satz abwechselt. Dann wird das Rezitativ des zweiten Satzes in einer Auseinandersetzung zwischen Fagotten, Posaunen und tieferen Streichern sowie dem Klavier in Erinnerung gerufen, und die Musik geht für das zweite Thema—hervorgegangen aus der Flötenmelodie des langsamen Satzes—nach H-Dur über. Im Anschluß an eine Variation über das Marschthema tritt ein neues Thema—eine Variante des Scherzos—in e-Moll auf, das jedoch zu einer Variation in Es-Dur und von dort zur Coda führt, die hauptsächlich und mit großem Geschick Material aus dem ersten Satz verarbeitet.

Nachdem die letzten Änderungen vorgenommen waren, gab Liszt seine Fantasie **Die Ruinen von Athen** in drei Versionen heraus, deren Texte Takt für Takt parallel

laufen, und widmete sie allesamt Nikolai Rubinstein; es sind dies Versionen für Soloklavier (S389—siehe Teil 18 dieser Reihe), für zwei Klaviere (S649) und für Klavier und Orchester. Liszts zuvor komponiertes *Capriccio alla turca* (S388, ebenfalls in Teil 18 vertreten) lieferte viel, wenn auch strukturell erheblich verändertes Grundmaterial, und die—unter dem Titel *Fantasia über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen*, erste Fassung (S388b, siehe Teil 44)—kurz zuvor erschienene Transkription von *Marsch und Chor* (die Nr. 6 der Bühnenmusik op. 113 von Beethoven) ergab die Grundlage für den Neubeginn. In der Version mit Orchester läßt sich Liszt ohne Umstände darauf ein, daß das Klavier während der gesamten Einleitung [5] stumm bleibt, und führt dann den Solisten mit einem mächtigen Ausbruch [6] ein; zugleich weicht das Thema der Einleitung dem des *Chors der Derwische* (Beethovens Nr. 3), in den das Orchester nach und nach mit einstimmt. Der Schlußteil [7] beruht auf dem berühmten *Türkischen Marsch* (Beethovens Nr. 4), den Liszt mit großer Behutsamkeit einführt, indem er den Umfang der Besetzung, die Lautstärke und das Tempo schrittweise steigert, bis er schließlich eine Coda erreicht, in der die anderen Themen wieder auftreten. Aus unerfindlichem Grund begegnet man diesem hervorragenden Werk fast nie im Konzert—ein Schicksal, das offenbar auch Beethovens Original beschieden ist.

Choralthemen waren Liszt wichtig, sowohl aus Glaubensgründen als auch wegen ihres intrinsischen musikalischen Wertes, und obwohl man vielleicht erwarten darf, ihnen in den Werken der römischen Schaffensperiode der 1860er Jahre häufiger zu begegnen, spielen sie doch im gesamten Verlauf seines Komponistendaseins eine wesentliche Rolle, insbesondere in zwei der hier eingespielten Stücke. Im Gegensatz zu Berlioz, der zwei Phrasen aus dem *Dies irae* in seine *Symphonie fantastique* einbezogen hatte, verwendet

Liszts **Totentanz** den ganzen ersten Vers des Themas, dessen drei Phrasen dem bekannten Text der Requiemszene entsprechen:

Dies irae, dies illa *Tag des Zorns, jener Tag, an dem die*
Solvat saeculum in favilla *Welt in Aschenglut vergeht, wie es*
Teste David cum Sibylla. *vorbergesagt David und die Sibylle.*

Liszt führt das Material auf dramatische Art ein [8]; Klavier und Pauken begleiten die tieferen Holzbläser, Blechbläser und Streicher bei ihrer Darbietung der ersten beiden Phrasen; dann gipfelt eine Folge kantiger Kadenzen in einer Reprise, gefolgt von der dritten Phrase, die dreimal durchgespielt wird. Schließlich rekapituliert das Klavier die ersten beiden Phrasen allein. Die I. Variation [9] ist eine Doppelvariation, in der Fagott und Bratschen einen neuen rhythmischen Kontrapunkt zu den von tiefen Streichinstrumenten vorgetragenen ersten zwei Phrasen spielen; diese werden vom Klavier wiederholt, und dann bieten Klarinette und Fagott die dritte Phrase im Kontrapunkt mit den Streichern dar. Auch sie wird vom Klavier wiederholt, das daraufhin die II. Variation [10] bestimmt, die sich durch ein neues Gegen Thema des Horns und zahlreiche Glissandi des Solisten auszeichnet. Oboen und Klarinetten fügen in der III. Variation [11] einen weiteren neuen Kontrapunkt hinzu, während die IV. Variation [12] eine wesentlich freiere Angelegenheit für Soloklavier ist, deren Phrasen jeweils in vierstimmigem Kanon eingeführt werden.

Bis dahin hat das ganze Werk unverrückbar in d-Moll verharrt, doch nun schwingt sich das Klavier zu einer zarten Kadenz auf, die nach H-Dur und von da nach g-Moll übergeht. An dieser Stelle stößt für die Dauer von zehn Takten eine einzelne Klarinette dazu, ehe das d-Moll im brillanten Übergang zur V. Variation [13] unversehens wiederhergestellt wird. Diese Variation, ein Fugato, verwendet nur die ersten beiden Phrasen des Themas als Subjekt und geht in eine Durchführung über, in der das

gesamte Orchester eine Rolle spielt. Am Ende des Abschnitts steht eine grandiose Kadenz, die einen kurzen Ausflug nach Fis-Dur unternimmt, ehe sie die Angelegenheit in d-Moll zum Abschluß bringt. Was Liszt als VI. Variation ¹⁴ bezeichnet, ist eigentlich ein neues Thema mit sechs Variationen – ebenfalls in d-Moll, ebenfalls über ein Thema, das zum Versmaß des *Dies-irae*-Textes paßt, das jedoch ganz anders ausfällt und dessen Ursprünge ungewiß sind. Die letzte der Miniaturvariationen wird ausgedehnt, um eine abschließende Kadenz einzuleiten, in der das Originalthema zurückkehrt. Die Coda beginnt mit Klavierglissandi über der dritten Phrase des Themas, woraufhin es dem Solisten überlassen ist, bis zum Ende zu improvisieren, da in Liszts Partitur für die letzte Darbietung der ersten beiden Phrasen der Solopart leer bleibt. Die Gepflogenheit, dem Orchester sieben Takte vor Schluß die Tonleiter in gegenläufigen Oktaven hinzuzufügen, stammt mit Sicherheit aus Liszts Zeit und ist auch in der (ansonsten sehr unzuverlässigen) Ausgabe/Version zu finden, die Liszts Schüler Alexander Zilotti hervorgebracht hat.

Obwohl das Werk kaum je zu hören ist, wissen die meisten Musikliebhaber, daß Berlioz eine Fortsetzung der *Symphonie fantastique* für einen rezitierenden Darsteller, Gesangsstimmen und Orchester komponiert hat, die dramatische Monologe, Lieder (mit Klavier), Chöre mit Orchester und diverse begleitete Rezitative umfaßt und *Lélio, ou le retour à la vie—Monodrame lyrique* op. 14b betitelt ist. Liszt, einer der treuesten Bewunderer Berlioz', hatte bereits die *Symphonie* für Soloklavier bearbeitet, sah jedoch keine Möglichkeit, es mit der Fortsetzung genauso zu machen. Statt dessen verwendete er sehr zum Gefallen von Berlioz ganze zwei Themen aus *Lélio*, um ein großangelegtes Werk in zwei Teilen zu konstruieren: die **Grande Fantaisie symphonique**. Das entscheidende Wort ist „symphonique“, das Liszt hier, soweit wir wissen,

zum ersten Mal benutzt. Der springende Punkt ist natürlich der, daß die Orchesterführung üppig, nobel und von sinfonischen Dimensionen und der Klavierpart zwar ein echter Solopart, aber auch voll ins Orchester integriert ist.

Es ist ein Vergnügen, an dieser Stelle berichten zu dürfen, daß das lange verschollene Originalmanuskript dieses Werks vor kurzem auf einer Auktion in Frankreich aufgetaucht ist (wenn auch leider nicht vollständig) und auf den ersten Blick offenbart hat, daß Liszt selbst die Orchestration vornahm—erstaunlicherweise gibt es immer noch viele Kommentatoren, die das alte Märchen glauben, Liszt habe erst in seinen Weimarer Jahren begonnen, orchestrieren zu lernen, und seine Instrumentationen seien überwiegend von anderen erledigt worden. Das ist Unsinn, und die *Lélio*-Fantaisie zeigt, daß es von Anfang an Unsinn war. Leider steht in der Druckausgabe der Partitur für zwei Klaviere zu lesen, es sei seit langem bekannt, daß Liszt die Orchestration nicht vorgenommen habe. Fest steht, daß die im Goethe-Schiller-Archiv Weimar erhaltene Reinschrift von einem Kopisten stammt. Das vereinzelte „bon“ in Liszts Handschrift muß sich auf seine Zufriedenheit darüber beziehen, daß seine Wünsche umgesetzt wurden, also nicht, wie manche Autoren nahegelegt haben, auf seine Zustimmung zur Orchestration eines anderen. Dieses Manuskript ist die Grundlage für die (nur zur Ausleihe erhältliche) Gesamtpartitur des Verlages Breitkopf & Härtel, die sich an vielen Stellen von dessen Partitur für zwei Klaviere unterscheidet, und beide sind voller Mißdeutungen. Außerdem enthalten beide Partituren zahlreiche Fehlauffassungen der kurzschriftlichen Originalanweisungen Liszts: Wenn zum Beispiel die linke Hand des Klavierparts die rechte Hand eine Oktave tiefer verdoppeln soll, steht in den Druckausgaben ein Liniensystem nach dem anderen, das sich nur auf die Stimmführung für eine Hand bezieht, was verblüffenderweise

von vielen Interpreten wörtlich genommen wurde, die das Werk in den letzten Jahren in Angriff genommen haben. Obendrein sind die Orchesterparts mit Fehlern übersät, und es mußten umfangreiche Korrekturen angebracht werden, um einen akkuraten Text für die vorliegende Einspielung zu produzieren.

Liszt's Fantasie ist auf der Ballade *Le pêcheur* für Tenor und Klavier aufgebaut, der ersten Musiknummer von *Lélio*, und auf der dritten Nummer, einem Lied für Bariton, Männerchor und Orchester mit dem Titel *Chanson de brigands*. Berlioz' Ballade gibt für die Melodie zu *Der Fischer* zwei Fassungen an, um die Aufführung sowohl auf Deutsch als auch auf Französisch zu gestatten (das Originalgedicht stammt von Goethe), und Liszt zieht generell die „deutsche“ Melodie heran, die viele Phrasen mit einem zusätzlichen Auftakt beginnt. Für die Klavierkadenzen dagegen bedient er sich der „französischen“ Melodie, die sachlicher auf dem ersten Taktschlag anfängt. Liszt bereitet die Ankunft des eigentlichen Themas (in a-Moll, der von Berlioz gewählten Tonalität) mit einer einfallreichen Introdution [15] vor, die sich in geheimnisvollen Andeutungen über die Aussicht auf eine ausgedehnte Melodie ergeht. Diese erscheint schließlich als Klaviersolo (im Anschluß an eine kurze Kadenz) und danach im Dialog mit der Oboe. Die erste Durchführung des Themas ist ein dramatisches Rezitativ, das mit einem Triller erstirbt, und der zweite Teil von Berlioz' Melodie wird in der Originaltonart A-Dur vorgetragen. Beide Teile der Melodie werden gründlich durchgeführt und fremde Tonalitäten erforscht, ehe der Abschnitt auf der Dominanten von fis-Moll ausklingt—in cis, mit einer eindrucksvollen Klangexplosion des Solisten auf leere, überlaute Cis-Oktaven, die das einleiten, was effektiv der zweite Satz br ist, nach wie vor im $\frac{3}{8}$ -Takt, aber wesentlich lebhafter. Aus Cis wird Des in b-Moll, und wir werden für das *Brigantenlied* nach F-Dur (auch dies

Berlioz' Tonart) versetzt; hier wahr Liszt achteinhalb Takte lang Berlioz' Orchestration und überträgt die wiederholten Phrasen auf das Soloklavier. Liszt wendet sich erneut dem Berlioz-Stück zu, arrangiert auch diesmal die wiederholte Phrase für Klavier und folgt Berlioz bis ans Ende der Tuttpassage. Dann übernimmt Liszt sacht die musikalischen Zügel, indem er das Material erst bearbeitet und dann durchführt, bis die Musik in $\frac{2}{4}$ -Takt ausbricht, eine Passage mit wiederholten Akkorden diesen Teil des Satzes zum Schluß bringt und ein neues Themenpaar eingeführt wird. Woher diese neuen Themen kommen, ist ein großes Rätsel. Auf jeden Fall stammen sie nicht aus *Lélio* und, soweit für den Autor dieser Anmerkungen feststellbar, auch nicht aus einem anderen von Berlioz veröffentlichten Werk. Dennoch klingt die Musik nach Berlioz und müßte in Anbetracht dessen, wieviel er mit dem Stück zu tun hatte, eigentlich von ihm sein. Das erste der Themen wird in Verbindung mit den erwähnten wiederholten Akkorden dargeboten, und dann wird ein Teil des *Brigantenliedes* einer chromatischen Durchführung unterzogen, die in einer Kadenz gipfelt. Die Reprise des Liedes selbst wird nun mit wiederholten Klaviernoten und einer *Col-legno*-Begleitung der Streicher verziert. Nach einer Wiederholung des Tutti beginnt die Coda mit einer Reprise des Liedes *Der Fischer*, ehe sie das schnellere Tempo wieder aufnimmt und zu dem Material unbekanntem Ursprungs zurückfindet, durchsetzt mit Fragmenten aus dem *Brigantenlied*, um die Stränge der durch großes Selbstvertrauen gekennzeichneten Komposition des dreiundzwanzigjährigen Liszt zusammenzufügen.

Compact Disc 2

Wir wissen nicht, ob Liszt sein **Konzert für Klavier und Streicher**—die sogenannte **Malédiction**—je gehört hat, und sei es auch nur bei den Proben, aber erhaltene

Manuskripte belegen, daß er im Zeitraum von mehreren Jahren einige Zeit darauf verwandt hat, das Werk in seine höchst befriedigende endgültige Form zu bringen. (Ein umfangreiches Manuskript eines älteren Fragments für Klavier und Streicher, dessen Material zum Teil mit der Endfassung übereinstimmt, wird im Goethe-Schiller-Archiv Weimar aufbewahrt.) Außerdem wissen wir nicht, warum er bei dieser Gelegenheit nur für Streicher komponiert hat, da alle seine anderen Werke mit Soloklavier aus jenem Zeitraum, seien sie aufgeführt, veröffentlicht, fertiggestellt worden oder nicht, ausnahmslos für Sinfonieorchester samt Posaunen und Schlagzeug geschrieben sind. Das beeindruckende einsätziges Stück ist einer der frühesten Versuche Liszts, das Sonatenprinzip voranzutreiben; obwohl seine Konturen dem Grundschema aus Exposition (mit dem obligatorischen zweiten Subjekt und mit Codetta), Durchführung und Reprise entsprechen, neigt es vom Ablauf her zu beinahe opernhafte Wechseln der Kulisse, der Stimmung und des Tempos.

Die Verwandtschaft des einleitenden Motivs [1]—es ist nur dieses Motiv, das Liszt mit „Malédiction“ bezeichnet, nicht das ganze Stück, das er unbetitelt hinterlassen hat—mit der später entstandenen *Orange* aus dem ersten Teil der *Années de pèlerinage* (siehe Teil 39) ist schon oft vermerkt worden, ebenso die Wiederverwendung des nachfolgenden ersten Themas—dessen Phrasen durch einen langen und zwei identische kurze Akkorde gekennzeichnet sind—im *Mephistopheles*-Satz der *Faust*-Sinfonie. Die Streicher begleiten dieses bedrohliche Thema zunächst mit ruhigen Trillern und bauen dann eine geschlungene chromatische Linie darum herum auf. Aus dem einleitenden Motiv geht das lebhaftere Material der Überleitung hervor, deren letzten, wesentlich ruhigeren Abschnitt Liszt mit dem Vermerk „Pleurs, angoisse“ („Tränen, Herzensangst“) versehen hat. Die

Tonalität hat vom anfänglichen e-Moll ausgehend bis dahin recht weite Kreise gezogen, doch ein von Klavier und Cello dargebotenes Rezitativ bringt uns zum wahren zweiten Thema [2] in der herkömmlichen parallelen Durtonart und zu Material, an das Liszt noch in einem Spätwerk wie dem *Valse oubliée* Nr. 3 von 1883 (siehe Teil 1) erinnern sollte. Das Rezitativ wird vollständig in dieses Thema eingebunden, ehe das lebhaftere Tempo vivo—effektiv die von Liszt mit „Railleerie“ bezeichnete Codetta—und dann ein Ganzschluß in G-Dur erreicht sind. Die Durchführung geht sofort nach Es-Dur über; sie konzentriert sich auf das erste Thema [3] und führt zu einem kadenzialen Rezitativ, das die Introduction in Erinnerung ruft. Wenn das Orchester wiedereinsetzt, sind wir bei der Reprise [4] angelangt, doch die Reihenfolge der Ereignisse hat sich ein wenig geändert. Das zuvor gehörte überleitende Material ist als erstes dran, gefolgt vom einleitenden Motiv des Klaviers und Orchesters. Das erste Thema tritt nun in E-Dur auf, und das Tempo nimmt zu. Das Cellomotiv wird in die erste Themengruppe aufgenommen, bevor eine weitere Steigerung des Tempos das Material des zweiten Subjekts mit sich bringt, das sich bald in die Coda verwandelt; an das erste Thema wird nur ganz kurz in den letzten vier Takten erinnert.

Jenen Lesern, die sich für die ganze Geschichte des postum veröffentlichten **Konzerts in Es** interessieren (das manchmal die nicht besonders hilfreiche Bezeichnung „Konzert Nr. 3“ trägt), empfehle ich Jay Rosenblatts ausgezeichnete Einleitung zur Druckausgabe (Editio Musica Budapest); er schildert darin die erhebliche Detektivarbeit, die er leisten mußte, um diese Komposition wiederherzustellen, die über ein Jahrhundert lang unbekannt geblieben war—eine Großtat, die er mit viel Flair und Klugheit vollbracht hat. Teile des Partitурmanuskripts befinden sich in Moskau, Weimar und Nürnberg (wo ein Blatt aus dem Werk viele Jahre falsch

katalogisiert war, in dem Glauben, es handle sich um ausrangiertes Material aus dem 1. Konzert), und die Partitur eines Kopisten wird in Weimar aufbewahrt. Der Klavierpart ist unvollständig. Lassen wir uns von Herrn Rosenblatt erleuchten:

Als ersten Entwurf schrieb Liszt einen Klavierauszug auf zwei Liniensystemen und ließ darüber und darunter reichlich Platz für Änderungen. Die nächste Phase bestand aus einer Orchesterpartitur *ohne* Klavierpart, und der Klavierauszug der ersten Phase wurde so modifiziert, daß er als die fehlende Klavierstimme der Orchesterpartitur fungierte. Hatte er erhebliche Änderungen vorzunehmen, strich Liszt die betreffende Passage in beiden Partituren und verfaßte neue Seiten mit allen Stimmen, Klavier und Orchester. Dann wurden die Manuskripte einem Kopisten überreicht, der sie zusammenfügte und Liszt eine Schönschriftkopie zurückgab, damit dieser letzte Korrekturen und Änderungen anbringen sowie Artikulations- und Dynamikangaben hinzufügen konnte. Dieses Verfahren ist aus den verschiedenen erhaltenen Partituren für das Erste und Zweite Klavierkonzert zu ersehen.

(Das erklärt eindeutig die vielen Partituren der meisten von Liszts Konzert- und Orchesterwerken, die in der Handschrift von Kopisten abgefaßt sind, und straft die Vorstellung Lügen, daß Raff, Conradi oder ein anderer Gehilfe in irgendeiner Form für Liszts Orchestrierung verantwortlich gewesen sei.) Im Jahr 1836 forderte Liszt seine Mutter auf, ihm Kopien einiger seiner ersten veröffentlichten Kompositionen zu schicken: zwei Variationsfolgen, das *Allegro & Rondo di bravura* und die frühe Etüdensammlung (op. 1, 2, 4 und 6—allesamt in Teil 26 eingespielt). Letztere bildeten die Grundlage der *Douze Grandes études*, und drei der übrigen Werke lieferten Material für das vorliegende Konzert. Liszt selbst

hat ausgesagt, er habe bis Ende 1839 drei Konzerte vollendet gehabt. Zwei davon kennen wir gut, wenn auch nicht annähernd in ihrer endgültigen Form, und das dritte ist dieses Konzert, das Liszt nie zur Veröffentlichung oder Aufführung bearbeitet hat. Es verbleiben Passagen, wo der ursprüngliche Klavierauszug durchgestrichen ist, wo er nicht zur abschließenden Orchesterpartitur paßt oder wo ihm nichts anderes übrig bleibt, als das Orchester zu verdoppeln. Der Autor der vorliegenden Anmerkungen (dessen Artikel zum Thema und Faksimiles sämtlicher Textvorschläge im *Liszt Society Journal* 1993 nachzulesen sind) hielt darum eine gewisse umsichtige Reorganisation des Aufbaus für nötig, um einen geeigneten Klavierpart aus seinem Orchesterzusammenhang herauszulösen.

Das Konzert hat eine Form, die Liszt lieb und wert war: die eines Konzertallegros mit eingeschobenem langsamem Satz und einer Coda im Scherzostil mit zahlreichen rezitativischen Kontemplationen an den Schnittstellen. Die Eröffnung präsentiert das Hauptthema—das aus dem *Allegro di bravura* abgeleitet ist, aber in Gestalt einer Introdution mit Kadenzen [5] daherkommt. Das Wiederauftauchen des Orchesters zeigt den eigentlichen Satzbeginn an, und ein aus dem *Rondo di bravura* entlehntes Triolenmotiv [6] führt zur vollständigen Darbietung des Hauptthemas in es-Moll (trotz der verschiedenen Tonartvorzeichnungen steht dieses Konzert in es-Moll und nicht in Es-Dur). Die Musik findet den Weg nach D-Dur, zu einem martialischen zweiten Thema, das nie wieder vorkommt. Die anschließende Durchführung bricht mit einer kurzen Kadenz ab und leitet zum langsamen Satz in Ges-Dur [7] über, dessen Thema die Bearbeitung eines anderen Themas ist, das Liszt für seine *Variationen* op. 1 komponiert hatte. Die Durchführung geht in fis-Moll weiter [8], und es folgt die verkürzte Reprise des ersten Themas. Die Coda, endlich in Es-Dur angelangt, ist eine Umwandlung des ersten Thema in

Scherzando-Form mit eingeschobenen Verweisen auf den langsamen Satz [9].

Das **Grand Solo de concert** ist bereits in seiner unveröffentlichten Originalfassung für Soloklavier eingespielt worden (in Teil 51). Bekanntlich hat Liszt um 1850 einen langsamen Satz eingefügt, um das erweiterte Stück als *Großes Konzertsolo* herauszugeben, und es später als *Concerto patibétique* für zwei Klaviere umgearbeitet (weitere Einzelheiten sind Teil 53b zu entnehmen); dagegen blieb die vorliegende Konzertfassung im Verborgenen. Die Manuskripte—eines für Soloklavier mit Anweisungen an Raff für die Herstellung der Gesamtpartitur (die nicht zu existieren scheint), das andere für Orchester, aber ohne die Solostimme (mit Anweisungen für die Anpassung eines vorhandenen Klavierparts an die Orchesterversion)—lassen eindeutig erkennen, daß Liszt auf gewohnte Art vorging, bis er anfang, die Gesamtform des Stücks in Zweifel zu ziehen. Das Orchestermanuskript hat der derzeitige Besitzer, der Marquis von Londonderry, der schon einmal eine Kopie für Humphrey Searle angefertigt hat, freundlicherweise für den Autor der vorliegenden Anmerkungen kopiert. Leider kannte Searle das ursprüngliche Klavierstück nicht und hat versucht, unter Verwendung des veröffentlichten *Großen Konzertsolos* eine Art Kompromißfassung herzustellen. Er tat dies, indem er eigene Orchestration hinzufügte und alle Passagen der Originalpartitur ausließ, die nicht mit dem veröffentlichten Solo übereinstimmten (seine Version wurde mehrmals für den britischen Rundfunk aufgeführt). Bei allem Respekt, der einem Pionier gebührt, muß man Searle zur Last legen, daß er sich dabei unglücklicherweise zahlreiche vorsätzliche Änderungen und Fehldeutungen geleistet hat. (Über das Orchestermanuskript heißt es bei Searle, es offenbare „alle Anzeichen eines unerfahrenen Orchestrators“. Tatsächlich offenbart es viele Anzeichen von Eile, insbesondere bei der

Transposition der vier Hornstimmen—zwei in E und zwei in C—, hat es aber, wie der Hörer gewiß erkennen wird, keineswegs nötig, verbessert zu werden. Auf jeden Fall kannte Searle wohl keines der vielen früheren Beispiele für Liszts Originalorchestration und schreibt viel Arbeit, die zweifelsfrei von Liszt selbst oder—wie von Herrn Rosenblatt so anschaulich dargestellt—wenigstens unter seiner genauen Aufsicht geleistet wurde, anderen Händen zu.) Die Partitur wurde für die vorliegende Aufführung und zur Veröffentlichung unter Verwendung aller verfügbaren Manuskriptquellen neu bearbeitet.

Das *Grand Solo* nimmt die vertraute Gestalt eines Konzertallegros an, und die einleitende Geste bringt viel strukturell bindendes Material für das Werk hervor [10]. Der Tradition entsprechend durchläuft das e-Moll einen modulierenden Übergang, um dem G-Dur des zweiten Subjekts [11] Platz zu machen, und von da geht es weiter zu einer Passage kummervoller Ruhe, wo Elemente beider Themen in Erscheinung treten (leider verschwindet diese ausgezeichnete Passage aus späteren Versionen des Werks). Das Übergangsmaterial leitet die Reprise [12] ein, wird jedoch vom Orchester-Stretta unterbrochen, das bei der Rückkehr des ersten Themas Dienst tut. Das zweite Thema kehrt als Trauermarsch [13] zurück und gewinnt soviel Selbstbewußtsein, daß es zur triumphalen Coda wird.

Bellinis *Suoni la tromba* aus *I Puritani* lieferte die Grundlage für die bekannten **Hexaméron**-Variationen, ein Werk, das Liszt aus den Beiträgen von fünf anderen Komponisten zusammengestellt und dann entscheidend überarbeitet hat. Jeder der Komponisten hatte den Auftrag, für ein von der Fürstin Belgiojoso organisiertes Konzert 1837 in Paris, das Geld für die Armen einbringen sollte, als Teil einer Sammlung eine Variation zu schreiben. Die Arbeit wurde nicht rechtzeitig abgeschlossen, aber Liszt brachte schließlich—trotz der „Fremdbeiträge“—ein höchst originelles Werk zustande, indem er in allen

Abschnitten außer in den Variationen selbst ein eigenes, zu Beginn gehörtes Thema in Verbindung mit Fragmenten von Bellinis Thema einsetzte und im Finale nacheinander auf mehrere Variationen einging. Er veröffentlichte das Stück mit Anweisungen für die Beteiligung des Orchesters an denjenigen Abschnitten, die seiner persönlichen Kontrolle unterworfen waren: für Introdution und Thema, das Ritornell, die Zwischenspiele und das Finale. Wir wissen, daß Liszt das Werk mit Orchester aufgeführt hat, doch die einzige authentische Partitur—unveröffentlicht und voller Fehldeutungen des Kopisten—enthält nur einen Teil des Werks: Introdution, Thema, 1. Variation, 2. Variation, 4. Variation (hier hat der Kopist versucht, die Solostimme der 3. Variation darüberzuschreiben, sein Vorhaben jedoch dort aufgegeben, sobald sie nicht mehr dazupafßt; danach fehlt der Solopart ganz), die ersten neunzehn Takte der 3. Variation, ein Sprung zur entsprechenden Passage im 76. Takt des Finales—im Ablauf als „Finale (Teil 2)“ bezeichnet—und dann weiter bis zum Schluß.

Es ist unwahrscheinlich, daß diese Partitur die Grundlage für eine von Liszt selbst besorgte Aufführung war, aber in Ermanglung anderen orchestralen Quellenmaterials aus der Zeit muß sie uns wegen der in ihr enthaltenen Musik genügen. Im Einklang mit Liszts publizierten Anweisungen, aber unter Verwendung der unvollendeten Partitur wurde das Werk für diese Einspielung und zur Veröffentlichung folgendermaßen bearbeitet: Die vorhandene Orchesterpartitur wurde selbst dort beachtet, wo sie von der gedruckten Klavierfassung abweicht, der Solopart so bearbeitet, daß er damit übereinstimmt (die Takte 14 und 37 sind in der Originalfassung nicht vertreten, und es gibt viele rhythmische Diskrepanzen, vor allem im Fall doppelt punktierter Noten); außerdem wurde die Orchestration auf der Basis der veröffentlichten Anweisungen Liszts wo nötig

vollständig. Die Fertigstellung der Orchestration für die 3. Variation wurde durch Wiederholung der analogen Takte erreicht; der Klavierpart wurde an Stellen, wo er bis dahin das Orchester verdoppelt hatte, entweder bearbeitet oder gestrichen, auch diesmal nach Liszts publizierten Anweisungen, so diese vorhanden waren. Der sparsamen Orchesterbegleitung der Herz-Variation entsprechend wurde für Czernys Variation eine leichte Begleitung bereitgestellt; Chopins Variation—im Gegengewicht zur unbegleiteten Thalberg-Variation—bedurfte dagegen überhaupt keiner Begleitung.

Liszts Konzertfassung von Webers **Polonaise brillante** existiert auch in einer Version für Soloklavier (S455, siehe Teil 49), und diese Version muß in Verbindung mit der Orchesterpartitur konsultiert werden, um Liszts bevorzugten Solopart herauszuarbeiten, von dessen Alternativpassagen einige sowohl in der Partitur als auch in dem von Pflughaupt herausgegebenen Auszug für zwei Klaviere fehlen. Ansonsten ist das Stück äußerst unkompliziert, und Liszts Titel beschreibt die Musik schlicht so, daß sie „für Pianoforte und Orchester instrumentiert“ sei. Adressat der Widmung ist Adolph Henselt, dessen Konzertbearbeitung des ursprünglichen Solos Liszt sehr bewunderte. Die Einleitung^[27] zieht die Eröffnung von Webers *Grande Polonaise* op. 21 heran, jedoch einen Halbton aufwärts transponiert, und fährt mit vierzig Takten Fantasie über Themen aus der noch anstehenden Polonaise^[28] fort. Dann geht es von gelegentlichen Verzerrungen abgesehen ähnlich wie in der Vorlage weiter bis zur Coda, die Liszt um einige Takte verlängert. Auch die Orchestrierung entspricht ganz Webers Stil, und die Vernachlässigung dieses attraktiven Stücks in seinen verschiedenen Formen ist vollkommen unerklärlich.

Music for Piano and Orchestra - 2



LISZT

Concerto No 2
De Profundis
Hungarian Fantasy
Totentanz (first version)
Concerto pathétique
(orch Reuss)

SCHUBERT/LISZT

Wanderer Fantasy

WEBER/LISZT

Konzertstück

Bonus disc

SOPHIE MENTER

(orch Tchaikovsky)
Ungarische
Zigeunerweisen

LESLIE HOWARD

BUDAPEST
SYMPHONY
ORCHESTRA

KARL ANTON
RICKENBACHER

hyperion

FRANZ LISZT (1811–1886)

Musie for Piano and Orchestra - 2

LESLIE HOWARD piano

BUDAPEST SYMPHONY ORCHESTRA PÁL ANDRÁSSY leader

KARL ANTON RICKENBACHER conductor

COMPACT DISC 1 – 79'29

Concerto No 2 in A major S125 (1839, 1849, 1853, 1857, 1861) [21'04]

- [1] Adagio sostenuto assai – Un poco più mosso [3'36] – [2] L'istesso tempo [1'42] –
[3] Allegro agitato assai – Un poco più mosso – Tempo del Andante [1'57] –
[4] Allegro moderato – In tempo [4'57] – [5] Allegro deciso – L'istesso tempo [2'27] –
[6] Sempre allegro – Marziale, un poco meno allegro – Un poco animato [1'41] –
[7] Un poco meno mosso – Allegro animato – Stretto – Sempre animato [4'42]

De Profundis—Psaume instrumental pour orchestre et piano principal S691 (1834/5) [36'13]
*score prepared from manuscript sources by Jay Rosenblatt; further preparation
and completion of the work—the last six bars (901–6)—by Leslie Howard; first recording of this version*

- [8] Andante [6'34] – [9] L'istesso tempo [8'44] – [10] Cadenza del pianoforte – A tempo [7'47] –
[11] Allegro moderato (Tempo di polacca) [7'05] – [12] Tempo primo [2'55] – [13] Allegro marziale [3'06]

FRANZ SCHUBERT **Grosse Fantasie 'Wanderer'** (Op 15, 1822) [21'55]
arranged for piano and orchestra by Liszt, S366 (1851)

- [14] Allegro con fuoco ma non troppo [6'08] – [15] Adagio – [7'20] – [16] Presto [4'36] – [17] Allegro [3'49]

Concerto pathétique in E minor S365a (1885/6) [25'22]

version for piano and orchestra by Eduard Reuss and Liszt, first recording

- [1] Allegro energico ed appassionato, ma non troppo presto – Patetico – Agitato [4'35] –
- [2] Grandioso (un poco meno allegro) – Andante [2'38] – [3] Andante sostenuto [6'05] –
- [4] Allegro agitato assai – Più moderato [1'41] – [5] Più mosso – Stretta [2'46] –
- [6] Lento quasi marcia funebre – Andante sostenuto – Allegro mosso – Allegro trionfante [7'35]

CARL MARIA VON WEBER Konzertstück in F minor (Op 79, 1821) [17'28]

with Liszt's version of the solo part, S367a (c1872) first recording of Liszt's version

- [7] Larghetto affettuoso [5'43] – [8] Allegro passionato – Adagio [4'42] –
- [9] Tempo di marcia [1'56] – [10] Più mosso – Presto gioioso [5'05]

Totentanz—Phantasie für Pianoforte und Orchester 'De Profundis' version [17'23]

S126i (1849) *score prepared from manuscript sources by Ferruccio Busoni (1919)*

- [11] Andante – Allegro – Allegro moderato [1'56] – [12] Variation 1: Allegro moderato [0'53] –
- [13] Variation 2: Un poco animato [0'47] – [14] Variation 3: Allegro animato [0'29] – [15] Variazione fugata [3'04] –
- [16] Alternativo: Allegretto scherzando – Variation 4 – Variation 5 – Variation 6 [1'23] – [17] Variation 7 [0'51] –
- [18] Adagio ma non troppo 'De Profundis' [4'29] – [19] Allegro – Cadenza – Scherzando – Cadenza [2'15] –
- [20] Allegro con fuoco [1'12] [21] Totentanz – Variation 7 (earlier version) [0'42]

Fantasia über ungarische Volksmelodien S123 (c1852–55) [16'18]

- [22] Andante mesto – Allegro molto [3'21] –
- [23] Allegro eroico – Più animato – Molto adagio, quasi fantasia – Moderato: Fest [4'53] –
- [24] Allegretto alla Zingarese – Molto animato – Cadenza [3'55] – [25] Vivace assai – Prestissimo [4'08]

SOPHIE MENTER (1846–1918) Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl) [17'37]

probably written with Liszt's collaboration, S714 (1885); orchestrated by Tchaikovsky in 1892

- [1] Andante con moto – Lento – Tempo 1 – Allegro – Cadenza – Adagio [3'43] –
- [2] Andante – Allegro – Cadenza [3'50] – [3] Allegretto – Cadenza – Andante – Lento [5'09] –
- [4] (Allegretto) – Allegro – Cadenza – Moderato – Allegro vivace – Presto [4'54]

ALLOWING for arrangements of other composers' works, Liszt's surviving oeuvre for piano and orchestra comprises some fifteen pieces, and the earlier version of *Totentanz* is so different from the final conception that we must extend the total to sixteen, and to seventeen if Liszt's contribution to the *Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)* is considered proven. There are other Liszt works for piano and orchestra which may well have existed, or which we know he performed, but which have not come down to us: two concertos that he wrote as a teenager have disappeared, and *concertante* versions of five of his major solo pieces are mentioned in correspondence or by publishers (*Clochette Fantasy*, *Puritani Fantasy*, *Niobe Fantasy*, *El Contrabandista* and *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*) but still remain tantalizingly undiscovered. Of the music we have, Liszt himself played very little in public—just three works, in fact—and he did not see much of it through the press.

It is easy to imagine the teenage Liszt, in his early conquest of the musical world, being asked to produce works of his own to play with orchestra, and we know that something was produced quite quickly, because there are many contemporary accounts of Liszt playing unspecified concertos of his own composition. But the earliest surviving *concertante* works were completed in the 1830s, by which time Liszt's mature style had completely evolved. It is difficult to establish incontrovertibly a chronology of composition, but by the mid-1830s Liszt must have drafted the so-called *Malédiction* Concerto and the *Lélio* Fantasy, and probably an early version of the First Concerto. Only one of these works was performed by Liszt at this stage, and that was never prepared for publication: the *Lélio* Fantasy, which Liszt played under Berlioz's direction in 1834, when it proved a far more successful piece than the extraordinary Berlioz work from which Liszt took

his themes. In that same year, Liszt produced his largest *concertante* piece—the instrumental psalm *De Profundis*, which he never performed and which was not published in his lifetime, although he returned to it for material for other works in later years. By the end of the decade, Liszt had given several performances of his orchestral version of the famous *Hexaméron* variations, but this, too, remained unpublished in its orchestral form.

At the end of the 1830s Liszt was working on three concertos. Two of them would wait twenty years or more for their final published form, and the runt of the litter would be abandoned in rather an unsatisfactory state of completion, to be published a century after Liszt's death. A further work which would occupy a decade in the search for a final form was *Totentanz*, whose beginnings date from 1849 and whose first complete version contains material derived from, but never identical to, *De Profundis*. During the 1850s, when Liszt was concentrating on repairing earlier works for what he regarded as their definitive versions, he revised his *Capriccio alla turca*, adding the opening march and issuing the work as a *Fantasy on themes from the Ruins of Athens*, completing the work in 1852. At the same time, he created a version with orchestra of his *Grand Solo de concert*, but, because he later revised the solo version of the piece, he never published either the solo or the orchestral version of his first conception. However, he did issue his one potboiler: the Hungarian Fantasy, which harks back to the Tenth of the *Magyar Dalok*, and forward to the Fourteenth Hungarian Rhapsody. He also made his arrangements of the Weber *Polonaise* and the Schubert 'Wanderer' Fantasy at this time, and they achieved instant popularity. By the end of the decade, Concerto No 1 had undergone its final revisions after the premiere Liszt played in Weimar under Berlioz, and the final form of *Totentanz* was ready although Liszt never played it. Concerto No 2 was finally

ready in 1861, but by this stage Liszt was only prepared to conduct the work and never to play the solo part. Nor did he play his revised solo part for the Weber *Konzertstück* which was published in the early 1870s. Incontrovertible evidence of the extent of Liszt's role in the preparation at Schloss Itter in 1885 of the *Ungarische Zigeunerweisen* remains elusive, and in any case it is not a work of the front rank, but the piece is not without interest and, on the grounds that Liszt may have had something to do with it, it is included in this recorded survey by way of a bonus. The version for two pianos of the *Grosses Konzertsolo*—the *Concerto pathétique*—became very popular, and two of Liszt's pupils produced versions with orchestra, one of which Liszt took to his heart and then to his desk for comprehensive rewriting and extension, making it one of the last things he completed—although he then muddied the waters by keeping his part in the work anonymous in the published score.

Compact Disc One

Concerto No 2 in A major has always been especially beloved of the most musically Liszt interpreters who are wary of the temptation of the tradition of performing the First Concerto for empty spectacle and in the shortest time possible (Alfred Brendel has written with typically incisive vigour and wit upon this subject and has noted that it has been whipped through in less than fourteen minutes by someone who ought to have known better) choosing instead the work which, for all its demands and grand gestures, remains fundamentally poetic. Of course, Liszt differentiates the characters of the two concertos clearly: the contrast in tonality is maximum, the openings could not be more unlike, the four-movement underlying structure of the First is replaced in the Second with a single movement which extrapolates the boundaries of the sonata principle in the same way that many of Liszt's

symphonic poems do, and the Second Concerto relies on fewer but more distinguished themes than the First.

The first theme (track [1]) is striking for its juxtaposition of distant seventh and ninth chords which nevertheless fail to unsettle the principal key, clear from the opening chord. The piano enters with gentle arpeggios for the second statement, which is then extended into the transition to the second theme in a mellifluous passage with solo horn, oboe and cello. In a reversal of the usual constituents of a sonata exposition, the second theme [2] is powerful and triadic, and is presented in D minor. A second transition presents a new theme [3] which takes the music to B flat minor and a forceful tutti, bringing the exposition to an end. The development may be said to begin from the moment the soloist rejoins the orchestra, when the connection between the tutti theme and the end of the first theme is made manifest, and underlined by the little piano solo which calms things almost to the state of the beginning of the concerto. The tutti theme is then transformed in the orchestra into a gentle introduction [4], extended by a short cadenza, and a reworking of the first theme in $\frac{4}{4}$ rather than $\frac{3}{4}$, in D flat major, with a solo cello. This is lyrically continued by the piano, eventually joined by oboe then flute in another transformation of the tutti theme, under which the violins play a phrase which at once derives from the first two chords of the concerto and yet outlines the melody (and sentiment) of a Liszt song *Freudvoll und leidvoll*.

The material of the first transition informs the cadenza which leads to the recapitulation of the second subject, in a robust D flat major, the lower strings playing the tutti theme in counterpoint [5]. The recapitulation continues with a further transformation of the first transition, development of the tutti theme and second subject combined, and a transformed version of the tutti itself. The second transition theme ensues [6], now in A minor, and

the general increase in tempo is finally reigned in with the recapitulation in the original key of the first theme, now transformed into a march and punctuated with fragments of the ubiquitous tutti theme. (Various commentators have been rude about this passage, noting its martial vulgarity and generally failing to see that it is the permissible moment of triumph at the final point of recapitulation of the first theme and the first time we have seen the home key since the opening pages of the work. Even Searle refers to this passage as occurring in 'the finale', showing not much appreciation of the structure.) As if to silence potential critics, Liszt uses the second transitional theme again to reintroduce the first theme in the most magical form [7], running on with a version of the same lyrical extension we heard with the cello solo, and continuing in the same manner through the *Freudvoll und leidvoll* phrase to a short cadenza. This cadenza, like so much of the binding material of this work, is derived from the alternate falling semitone and tone from the first theme, and these intervals now immediately generate the material of the animated coda. The coda is so superficially appropriate a peroration that it requires a second look to see how well it draws the whole argument together, with every theme represented in one way or another, right to the closing bars.

On 14 January 1835 Liszt wrote to the Abbé de Lammenais, telling him that he was the dedicatee of a 'little work'—an instrumental **De Profundis**, based on a plainsong which they both knew, and which he would send to the Abbé. Liszt himself was about to be 'away for two months', for which read much longer. Marie d'Agoult would be pregnant with their first daughter by the end of March 1835 (Blandine was born in December of that year) and events had conspired to remove Liszt (probably without much fuss on his part) some months previously from his voluntary retreat at Lammenais's home at La

Chesnaie. As Iwo and Pamela Zaluski have written: 'He would emerge after a spell of religious fervour to embrace worldly passions, and his need for solitude would give way to a need for lively-minded company. His impatience with humanity alternated with feelings of love for his fellow man.' His particular need for Marie, however, has probably cost us an absolutely correct finished copy of Liszt's largest *concertante* piece. The manuscript in Weimar which bears a dedication to Lammenais (we doubt that there was a fair copy made to send to Lammenais) is all but finished, but like many similar Liszt manuscripts, the very end awaits its final form, and may have done so until Liszt tried the work out in public, which he never did. He moved on, and never revived his interest in the work, even though the *De Profundis* plainsong features in his work as late as the early 1850s. We are indebted to Jay Rosenblatt for making the work performable, and for this recording one or two very minor alternative readings are employed and a short coda recalling the opening of the plainsong has been added. (The Rosenblatt score and parts are available for hire; the two-piano score published by AcS and the score and parts on hire with it are extremely defective, at one point lacking 52 bars of fully-scored music; a version by Michael Maxwell has been recorded, but it takes many liberties with the text, reorchestrates much of the piece, and adds a furious Mephistophelean conclusion.) It can be confidently stated that the orchestration is entirely Liszt's own. Even more poignant than the use of the word 'symphonique', Liszt's description of the work as being composed for 'orchestre et piano principal' tells us how significant the orchestral part is.

The structure of the *De Profundis* is remarkable, both in itself and for what it presages in Liszt's symphonic thinking: the piece is a vast sonata movement, containing a slow movement, itself based on the plainsong which does duty for the second subject, and a contrasting scherzo in

the form of a polonaise, and ending with a coda based on the slow movement but transformed into a march.

The principal tonality is D minor, but the slow movement is in A flat and the polonaise is in C sharp minor. The difficult question in terms of the serious nature of the work is how to account for the presence of the polonaise. There is certainly nothing in the text of the psalm to account for it. Had the piece come from Liszt's later life it would be easy to see a tribute to the Princess zu Sayn-Wittgenstein. Here it is more puzzling, but the whole section suggests a capitulation to worldliness not unlike the temptations of Faust by Mephistopheles—Berlioz had introduced Liszt to Gérard de Nerval's French translation of the first part of Goethe's play in December, 1830—which are rejected by the sterner stuff of the main material, and which are prefaced by the extremely softened version of the melody advanced by the slow movement—possibly a premonition of Gretchen in the *Faust Symphony*, and certainly in the same key. It may not be too wide of the mark to see the Faust program in the whole work—brooding, questioning, prayer, temptation and redemption are all in the piece—alongside the cry of the psalmist for God's forgiveness:

Out of the deep have I called unto thee, O Lord : Lord, hear my voice.

O let thine ears consider well : the voice of my complaint.

If thou, Lord, wilt be extreme to mark what is done amiss :

O Lord, who may abide it?

For there is mercy with thee : therefore shalt thou be feared.

I look for the Lord ; my soul doth wait for him : in his word is my trust.

My soul fleeth unto the Lord : before the morning watch, I say, before the morning watch.

O Israel, trust in the Lord, for with the Lord there is mercy : and with him is plenteous redemption.

And he shall redeem Israel : from all his sins.

PSALM 130 (VULGATE 129)

The work unfolds at an unhurried pace: the opening *Andante* [8] presents two motifs—the first in octaves in the bass, the second in thirds in the piano. These alternate until the piano plays the first of several cadenzas, where the music is reminiscent in harmony and shape to the first of the *Apparitions* of the previous year (in Volume 26). The orchestra returns and the material reaches its first great climax, before subsiding to the opening phrase over a timpani pedal D in an attempt to re-establish the tonic key of D minor. When that tonality arrives, it is with a brisk new theme of repeated notes first announced by the violas, and the orchestra develops the material sequentially until F major is reached, and with it the plainsong *De Profundis* appears for the first time [9]. It must be said that this theme has not been located by the present writer outside the works of Liszt, and although Liszt reminds Lammenais in the letter quoted above of their mutual interest in the theme which he describes both as a plainsong and as a farburden, it is not to be found in any of the traditional Catholic repositories of plainchant, nor does it resemble any of the chants commonly applied to this particular psalm. Perhaps the melody is of later origin, and is merely something which Liszt and Lammenais knew as the commonly performed music for the psalm at some time and place when they were together (and it may then be of an origin similar to that of the *Psalm* which Liszt transcribes in the *Album d'un voyageur*, or of the *Miserere*—another psalm, of course—of the *Harmonies poétiques et religieuses*). In any case, the melody as such contains but five notes—the first is heard twenty-one times in succession, the second and the fourth ten times each, and the third, like the fifth, once only. The harmony may originate in some psalter, too, but Liszt is happy to vary the mode—the orchestra gives the whole verse in F major, then the piano plays alone in F sharp minor, at which point the Latin text of the first two verses is overlaid:

De profundis clamavi ad te, Domine : Domine exaudi vocem
meam.

Fiant aures tuae intendentes : in vocem deprecationis meae.

After a restatement of the psalm by piano and winds a long development section ensues in which the psalm rhythm is often applied to the accompaniment of the opening material, culminating in a close with four mighty E flats from the depths of the piano. The slow movement begins with a piano cadenza [10] for which some of the material of the very first cadenza provides the springboard, but which is interspersed with phrases of the psalm, now in A flat major. Finally a new melody of disarming beauty emerges, clearly derived from the psalm, and at the end of the cadenza this is taken up by divided strings and piano. After a full close comes the scherzo in the style of a polonaise [11]—except that it keeps sidestepping the traditional $\frac{3}{4}$ for passages in $\frac{2}{4}$. The form of this section is: polonaise; episode in $\frac{3}{4}$; trio melody in A major; polonaise first variation; $\frac{2}{4}$ episode first variation; brief quotation of psalm theme; trio first variation in B flat minor/major; truncated polonaise second variation; $\frac{2}{4}$ episode second variation; trio second variation in D flat major; development of polonaise with psalm rhythm and main material leading to the recapitulation proper [12]. This section is greatly telescoped, and we arrive quickly at the reprise of the psalm theme from the full orchestra, thence into a modulatory episode (with the soloist) which emerges in D major, with the concluding march [13]. As we have seen, the march takes the slow movement melody as its basis, but after its mightiest statement it subsides over a timpani roll to the concluding phrases which combine fragments of the psalm with the march rhythm to end the work with a quieter confidence.

We encounter the 'symphonique' epithet again in the **Franz Schubert: Grosse Fantasie opus 15—symphonisch bearbeitet für Piano und Orchester—**

Liszt's beloved 'Wanderer' Fantasy in his transcription which was for many years extremely popular, and which, frankly, lies much easier under the hands than Schubert's original. Apart from the tiny cadenza which forms the transition to the E flat section of the first movement, Liszt adheres scrupulously to Schubert's work, very rarely allowing himself very much in the way of decoration, let alone succumbing to the easy chance of adding counter-themes. (This version is not to be confused with Liszt's later reworking of the piece for solo piano, S565a—Volume 49—but it does equate with Liszt's published reduction for two pianos, S653.)

In the first section [14], Liszt lets the orchestra speak first, and the piano enters only with the second, quiet statement of the principal theme. Liszt takes various melodic fragments into the orchestra—often as woodwind solos—and gives some of Schubert's repeated chords over to the orchestra altogether. The slow movement [15] is left to the piano to begin, the orchestra entering where Schubert's left-hand tremolo is now taken up by both hands on the piano whilst the thematic material is passed to a dialogue between wind and strings. In the variation with the filigree writing in the right hand Liszt restores Schubert's theme in the winds and in the left hand, where Schubert's original merely hints at it, and he allows the whole orchestra to join in Schubert's mighty climax. Exchanging phrases between piano and orchestra is Liszt's starting point for the arrangement of the scherzo [16] and the fugal exposition of the finale [17] is left to the piano, with the orchestra joining gradually thereafter in a nicely calculated crescendo. Throughout the piece, Schubert's more extreme demands are modified: the octaves at the end of the first movement, the terrible leaps to the right-hand arpeggios at the end of the scherzo, and the final page of arpeggios in both hands which so often brings disaster in concert are entirely avoided, these last

being replaced by more solid chords from the piano and fanfares from the horns and trumpets.

Compact Disc Two

The **Concerto pathétique** in the version recorded here represents Liszt's last thoughts on a work which had occupied him on and off for over thirty-five years. As we have seen, the first version was the *Grand Solo de concert* for piano, S175a, and then with orchestra, S365 (see Vol 53a). Then came the extended *Grosses Konzertsolo* for piano, S176, (Vol 3) and the version for two pianos: *Concerto pathétique*, S258, was made in about 1856, and enjoyed much popularity amongst Liszt's students, even though it was not printed until ten years later. A second edition of that version appeared in 1884, with a section of twenty-seven bars towards the end replaced with forty bars newly composed by Hans von Bülow—with Liszt's apparent blessing. Possibly as early as 1872, Liszt's student Eduard Reuss had made a version of the 1866 edition for piano and orchestra, and it is this version which came to Liszt's notice in 1885. (Another of Liszt's students—Richard Burmeister—had already made a *concertante* version of the work, but Liszt does not seem to have seen it. More recently, a version by Gábor Darvas has been published in Hungary and recorded, but this has nothing to do with Liszt either.) There was a lively correspondence between Liszt and Reuss as Liszt gradually took the piece under his own control; having first indicated to Reuss how pleased he was, Liszt then made copious alterations and revisions as late as January 1886, before he approved the work for publication. (The incomplete manuscript in the Library of Congress does not represent his final thoughts, and we do not have the engraver's copy to see what changes were made at the proof stage. In any case, the publication took place after Liszt's death, as did that of the two-piano reduction by August Göllerich.) Apart from

altering the instrumentation, and adding a new introduction and coda, Liszt's main aim was to lift the piano out of the orchestral texture by adding various new solo linking passages—a strange but effective plan, since they are almost all in the sparse style of his late works and in some contrast to the opulent textures of his middle years which inform the rest of the work. In his typically kind way, Liszt arranged for the piece to be published with full credit to Eduard Reuss, and with no mention at all of his own considerable collaboration and rewriting—a circumstance which has led to the work being unjustly omitted from most Liszt catalogues.

The opening of the *Concerto pathétique* is a newly composed passage of ten bars in octaves for the orchestra [1], and the orchestra keeps the ensuing statement of the first theme to itself. The piano enters for a brief cadenza leading to the lyrical contrasting melody which still forms part of the first subject group, and plays throughout the agitated transition to the second subject [2] which is preceded by the first of Liszt's interpolated solos. This *Grandioso* theme is taken by brass and drums—the drum rhythm is significant, because it was newly invented by Liszt, who wrote to Reuss (on 10 January 1886) that it would produce a better effect than his original plan of quick reiterated fifths copied from the two-piano piece, and that it would also serve twice as a rhythm for new transition material, and again at the end of the piece. So there is a new added passage in this rhythm for solo piano before the music again follows the two-piano score with the next statement of the second theme with horn and harp (this is the only *concertante* work of Liszt to include a harp). Liszt modifies the end of this passage and inserts further new material in the link to the *Andante sostenuto* [3]. Further new material is found before the second, decorated statement of this theme, and the following phrases characterized by initial falling fifths have each

been extended with trills and other-worldly harmonies for three bars at a time.

Another extension leads into the *Allegro agitato assai* [4], which is a further development of material from the first group, leading directly into a development of the second subject. This breaks off suddenly with another added solo derived from the opening bars, and the recapitulation begins, as in all the versions of this piece, with the reprise of the agitated transition material [5]. Another interpolation precedes the *Stretta*—a developed reprise of the first theme—which, in this version, is taken by both piano and orchestra, and yet another new passage connects to the funeral march [6]. Here we have muffled drums and solo trumpet in an astonishingly avant-garde piece of orchestration, and Liszt adds to the gloom by adding eight extra bars to the middle of it. The above-mentioned timpani rhythm returns in another new passage—and it is probably no accident that this rhythm is identical to that of the moment in the *Stabat Mater speciosa* in the oratorio *Christus* where it is associated with the text ‘Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Tui Nati visio’ (‘When the body die, grant that the spirit receive a vision of thy Son’); Liszt does not seem to have used this rhythm elsewhere—and the *Andante sostenuto* is recalled with its previous phrase extensions and a new connecting passage. The succeeding reprise of the second subject was in E major in all the other versions of the piece. Astonishingly, and to great effect, Liszt drops the tonality by a semitone, and then engineers a marvellous chord change to restore E major for the triumphant coda, which is introduced by more new material and extended by some twenty-five bars of defiant but not virtuosic octaves from piano and orchestra.

The young Liszt spent much time playing Weber’s two concertos, and only learned the more famous **Konzertstück** in his twenties, after which he never returned to the

concertos again. But it was not until many years after he had retired from concert playing that Liszt produced his instructive edition of the piece, with its many intelligent suggestions for a text more apposite to the power of the newer pianos. Liszt’s revised text of the piece as a piano solo has already appeared in this series (Vol 49), and his suggestions for a revised version of the solo part in Weber’s original are recorded here. Weber’s orchestration remains unaltered, but Liszt offers many interesting solutions to passages which present problems of balance in the original, or which demand things like octave glissandos which work less well on the heavier instruments of the later nineteenth century (or most concert grand pianos since). The introduction [7] remains virtually unaltered, but various tasteful and helpful embellishments are suggested in the principal *Allegro* [8]. The most obvious difference lies in the march [9], where Weber has the piano silent except for a glissando interruption (the *châteline*’s beloved emerges from the distant crusaders’ march, according to the fanciful programme which Weber allowed to be attached to the score), but Liszt allows the piano to play distantly in a high register above the orchestra. In the final section [10] Liszt again offers many practical suggestions for a more effective text without ever doing any musical violence to Weber’s work.

The private owner of the manuscript of the first version of **Totentanz** declined permission to view to the present writer, and so we are obliged to take Busoni’s work in preparing the piece for publication in 1919 on trust. It is, therefore, unclear whether this version was completed in 1849, as Busoni suggests, or whether the revisions apparent in the manuscript from which he worked date from 1853 when we know Liszt carried out some intermediate revision on the piece. There are many differences between this *Totentanz* and the version commonly performed (see Vol 53a), most of which are immediately

obvious to the ear: the introductory gong strokes require no signposts, but the rest of the introduction is, broadly speaking, the same as the final version, except for a number of rhythmic differences, slighter scoring, and an uprushing scale in chromatic chords which later became blind octaves [11]. Variations 1–3 correspond, with minor differences, to Variations I–III of the final version. Variation IV of the later version is not found here, and the *Variatione fugata* [15] corresponds to the later Variation V, although the scoring is much thinner and there is a cadential passage accompanied by chromatic bass rumblings which was later replaced with a trombone statement of the opening phrase, in tempo, over semiquaver chords from the piano. Then there follows no cadenza, nor the orchestral statement of the second theme with its horns. In the place of what Liszt later called Variation VI—itsself a theme and six variations, we have an *Alternativo* [16], which corresponds to the first of the later miniature variations, and Variations 4, 5, 6 and 7 (this last placed separately on track [17]), so that it may be compared to the earlier version which Busoni offers as an appendix to his edition, here appended as track [21]), which correspond to the second, third, fourth and sixth of the later miniature variations—the fifth of the later variations is new.

The ensuing cadenza in the earlier version is quite different, and leads to a brass chorale in B flat major—‘De Profundis’ [18]—a version of exactly the same theme that generated much of the *Psaume instrumental*. The chorale is repeated by flutes and clarinets before the piano leads the music into B minor (the same shift that it accomplished in the *Psaume* when the music moved from F major to F sharp minor), and then developed with much fantasy, and through a variety of distantly related harmonies until we stand again on the threshold of the D minor of the main body of the work. The coda of the later version is clearly derived from the *Allegro* which follows

here [19], and the cadenza resembles the last cadenza in the later version, but beyond that there is no more music in this version which was carried over into the final one. Instead, we are offered a further variation on the second theme, albeit at a much faster tempo. The *Dies irae* returns and leads to a last cadenza before the final *Allegro con fuoco* [20] combines the *Dies irae* and the *De Profundis* themes to close the work in shattering volumes of sound.

The *Fantasia über ungarische Volksmelodien*—or ‘Hungarian Fantasy’, as it is commonly known—bears an ineluctable kinship with the *Rapsodie hongroise* No XIV, but it was conceived before that work, and diverges from it in many important particulars, the first and foremost amongst which is the tonality: the Fantasy is in E minor, the Rhapsody in F minor. Various reworkings in the Rhapsody proceeded at a different time and pace for those of the Fantasy so, although the Fantasy was the second of the two works to be published, it was the first to achieve its final form. The background material for the piece was the tenth of the *Magyar Dalok* and the *Magyar Rapszódia* No 21, S242/10 and 21 (see Vol 28). Liszt took the *Magyar Rapszódia* and arranged it for piano and orchestra, adding an extra bar of timpani roll to get things under way [22], and amplifying the cadenzas in such a way as to recall *Magyar Dal* No 10. A new cadenza leads to the main theme of the piece, since identified as the Hungarian folksong *Mobacs Field* [23]. This theme is presented three times—from the piano, from the trumpet and then other wind instruments with an agile piano accompaniment, and from the full orchestra. The *Molto adagio* which follows derives from the *Magyar Dal* No 10, as does the succeeding material. Music in common with the fourteenth Rhapsody but deriving directly in this instance from *Magyar Rapszódia* No 21 is the theme marked *Allegretto alla Zingarese* [24], which leads to a reprise in D flat major of *Mobacs Field*. After a cadenza based on this theme, but punctuated by

fragments of the *Magyar Dal* on clarinet and flute, a new theme is presented which will carry the work almost to the end—labelled *Koltoi Csárdás* in the *Magyar Rapszódia* [25]. At the *Prestissimo* coda all the themes are brought together, and in this recording, the curious tradition of slowing the last statements of *Mobacs Field* to something less than a quarter of Liszt's required continuation in tempo *prestissimo* is deliberately avoided.

Compact Disc Three

The history of the **Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)** is clouded with uncertainties. What is indubitably true is that, in 1892, at Sophie Menter's request, Tchaikovsky prepared a score for piano and orchestra from material which she provided. Equally true is that the publication of that score was not seen through the press by Tchaikovsky, who died the following year, and that the published score and parts require a good deal of common-sense correction. What Tchaikovsky worked from has not been preserved, but it seems to have been some kind of short score. The question is: did Sophie Menter (a very famous pianist in her day, and a composer of salon trifles) compose the work, did Liszt write it, or did Menter take something to Liszt which he then got into shape for her in the period of exactly two days in which he is known to have worked at Menter's castle—Schloss Itter—in 1885? Göllerich mentions the piece in his diary and suggests that Liszt would have had trouble completing it (failing eyesight and poor health being likely primary reasons; not wishing to write a virtuosic piece in a style which he had long abandoned no doubt being another). Liszt's letter to Menter dated 3 August 1885 tells her that the 'Sophie Menter Concerto' is begun and that he would complete it at Schloss Itter. At this remove we cannot establish whether the work referred to as a *Concerto in the Hungarian Style* equates with the present piece, but on

balance it seems very likely. It has to be said at the outset that the musical substance of the piece is not particularly Lisztian, but if Menter really collected the themes (which are unknown in Liszt's works, although they are similar in style to melodies found in some of the Hungarian Rhapsodies or the *Ungarischer Romanzero*) and Liszt just helped over two days to arrange the short score, then his possible collaboration may be conceded. What appears exceedingly unlikely, although it is a theory that has been advanced anent this work, is that Liszt instructed Menter to take the piece to her friend Tchaikovsky for orchestration without mentioning Liszt's name, since Tchaikovsky did not admire Liszt, especially since the publication of the transcription of the *Polonaise* from *Eugene Onegin*, and that Liszt's compositership of the work be hidden behind Menter's name. This is just preposterous: Tchaikovsky orchestrated Liszt's song *Der König in Thule* without demur, and he also orchestrated Liszt's version of Mozart's *Ave verum corpus* for his *Mozartiana* suite when he could just as easily have used the original. And if he referred to Liszt in his diary as 'the old Jesuit' then at the least it is a lesser insult than that volume reserves for many of Tchaikovsky's other colleagues (such as Brahms, for example: 'a giftless bastard!'). In any event, this piece is missing from any other recorded accounts of Tchaikovsky's *concertante* works, and ought to be heard for that reason alone. We cannot say whether Tchaikovsky played any part in the actual composition, but towards the coda there is a harmonic sequence very familiar from Tchaikovsky's concertos. Let us hope that our bets are hedged correctly and that Liszt had something to do with the piano figuration, especially in the earlier part of the piece.

The structure of the piece is straightforward enough, and is clearly inspired by works such as the Hungarian Fantasy. The work begins with a theme from the orchestra

that will not return [1], and a piano cadenza, full of imitation of the cimbalom, leading to the *Andante* [2]—a soulful theme expounded in arpeggiated chords. There follows an *Allegro* variation and another cadenza, leading to a new theme marked *Allegretto* [3], given first by the piano and then joined boisterously by the orchestra. The *Andante* theme is recalled in the ensuing cadenza and a new theme is presented in the slow *Andante* (really an *Adagio*) which follows. One more reminiscence of the *Andante* theme

leads to a variation on the *Allegretto*, with the piano playing in constant demisemiquaver octaves [4]. Another short cadenza introduces a new theme in the horns, but it is shortlived and we find ourselves very soon in the coda, which is generated from a faster version of the *Andante* theme. All in all, the piece is effective without laying claim to any special importance, and considering the probable assistance of Liszt and the certain participation of Tchaikovsky, it was thought wise not to pass it by.

LESLIE HOWARD © 1998

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LISZT *Musique pour piano et orchestre - 2*

SI L'ON TIENT COMPTE de la manière dont les œuvres d'autres compositeurs ont été Répertoireées, l'œuvre pour piano et orchestre de Liszt telle que nous la connaissons comprend quelque quinze pièces. La première version de *Totentanz* est si différente de sa version finale que le total doit en fait être porté à seize pièces, et même à dix-sept si l'on tient pour certaine la contribution de Liszt à l'*Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)*. D'autres œuvres de Liszt pour piano et orchestre ont certainement existé, ou nous savons du moins qu'il les a interprétées, mais aucune ne nous est parvenue : deux concertos écrits lorsqu'il était adolescent ont disparu, et les versions concertante de cinq de ses grands solos, mentionnées dans sa correspondance ou par des éditeurs (les fantaisies *Clochette*, *Puritani* et *Niobe*, ainsi que *El Contrabandista* et *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*) n'ont toujours pas, à notre grand désespoir, été retrouvées. Liszt n'a interprété en public

qu'un nombre très restreint des pièces que nous connaissons—toutes justes trois, en fait—et n'en a vu publiées que très peu de son vivant.

On imagine facilement Liszt adolescent, tout juste lancé à la conquête du monde musical, sollicité pour la production d'œuvres de son cru pour piano et orchestre. On sait qu'il s'exécuta assez rapidement, grâce à de nombreux témoignages de l'époque qui le décrivent interprétant ses propres concertos, non identifiés. Mais les premières pièces concertante à avoir survécu datent des années 1830, alors que Liszt avait déjà trouvé son style de la maturité. Il est difficile d'établir de manière irréfutable une chronologie de ses compositions ; toujours est-il que vers le milieu des années 1830, Liszt devait avoir esquissé le concerto connu sous le nom de *Malédiction*, la fantaisie *Lélio* ainsi que, probablement, une version initiale de son Premier Concerto. Liszt n'interpréta à l'époque qu'une seule de ces œuvres, qui n'atteint jamais le stade de la

publication : la fantaisie *Lélio*, qu'il exécuta sous la direction de Berlioz en 1834, et qui connut alors un succès beaucoup plus grand que l'extraordinaire pièce du même Berlioz dont ses thèmes étaient inspirés. Liszt composa la même année sa plus longue pièce concertante—le psaume instrumental *De Profundis*, qu'il n'interpréta jamais et qui ne fut pas publié de son vivant, alors même qu'il s'en inspira plus tard pour d'autres compositions. À la fin de la décennie, Liszt avait interprété à plusieurs reprises sa version orchestrale des célèbres variations *Hexaméron*, mais celles-ci ne furent pas non plus publiées sous cette forme.

À la fin des années 1830, Liszt travaillait à l'écriture de trois concertos. Deux d'entre eux devront attendre vingt ans ou plus avant d'être publiés sous leur forme définitive, et le troisième sera abandonné, imparfait et inachevé, avant d'être publié un siècle après la mort du compositeur. *Totentanz* est une autre pièce dont Liszt chercha la forme définitive pendant toute une décennie. Débutée en 1849, sa première version complète contient des éléments certes dérivés du *De Profundis*, mais qui ne lui sont jamais identiques. Durant les années 1850, alors que Liszt se concentrait sur la révision de morceaux anciens, cherchant à établir ce qu'il considérait comme leur version définitive, il retravailla son *Capriccio alla turca*, ajoutant la marche d'ouverture, rebaptisant la pièce *Fantaisie sur des thèmes des Ruines d'Athènes* et terminant l'ensemble en 1852. Il composa à la même époque une version orchestrale de son *Grand Solo de concert*, mais révisa ultérieurement la version solo de la pièce, de telle sorte que ni le premier solo ni sa version orchestrale ne furent jamais publiés. Il publia par contre sa seule œuvre alimentaire: la Fantaisie hongroise, qui reprend le dixième pièce du *Magyar Dalok*, et annonce la Quatorzième rapsodie hongroise. Il adapta également à cette époque la *Polonaise* de Weber et la fantaisie

«Wanderer» de Schubert, qui remportèrent un succès immédiat. A la fin des années 1850, le Concerto n°1 avait atteint sa forme définitive, après une première par Liszt sous la direction de Berlioz, à Weimar, et *Totentanz* était achevé, même si Liszt ne l'interpréta jamais. Le Concerto n°2 trouva enfin sa forme définitive en 1861, mais Liszt n'était plus alors disposé qu'à diriger l'orchestre, et il n'était plus question qu'il en exécute le solo. Il n'interpréta pas non plus le solo du *Konzertstück* de Weber, qu'il avait retravaillé et qui fut publié au début des années 1870. Il n'existe aucune preuve irréfutable de la part qu'il prit en 1885, à Schloss Itter, à la préparation du *Ungarische Zigeunerweisen*. Même s'il ne s'agit certes pas d'une œuvre de première importance, elle n'est pas sans intérêt ; nous l'avons incluse en guise de supplément dans ce survol de l'œuvre du compositeur parce que l'on a considéré ici et là qu'il y avait pris part. La version pour deux pianos du *Grosses Konzertsolo*—le *Concerto pathétique*—eut beaucoup de succès, et deux des élèves de Liszt en produisirent des versions pour orchestre. Liszt pris l'une d'elles à cœur, et entreprit de l'étoffer et de la réécrire entièrement, ce qui en fait l'une des dernières pièces qu'il ait achevées—même s'il compliqua l'affaire en gardant l'anonymat lors de la publication de la partition.

Disque Compact 1

Le **Concerto n°2** en la majeur a toujours fait l'objet d'une attention toute particulière de la part des interprètes de Liszt dotés d'un sens développé de la musique, soucieux de ne pas succomber à la tentation traditionnelle de jouer le Premier Concerto pour des salles vides et le plus rapidement possible (nous devons à Alfred Brendel un commentaire particulièrement incisif et plein d'esprit au sujet d'un morceau exécuté à la va-vite en moins de 14 minutes, par un musicien dont l'expérience aurait dû le

rendre plus maître de son art), choisissant plutôt l'œuvre qui, malgré ses difficultés et son caractère expansif, reste fondamentalement poétique. Certes, Liszt différencie clairement le caractère propre à chaque concerto : le contraste de tonalité est optimal, les premières mesures sont on ne peut plus distinctes, la structure de base en quatre mouvements du Premier est remplacée dans le Second par un simple mouvement qui extrapole les frontières du principe de la sonate, d'une manière qui rappelle bon nombre des poèmes symphoniques de Liszt. Qui plus est, le Second Concerto explore un nombre de thèmes plus limités, mais plus raffinés que le Premier.

La juxtaposition des septième et neuvième accords lointains est une caractéristique remarquable du premier thème (piste [1]), qui ne parvient pas pour autant à déstabiliser la tonalité principale, évidente dès le premier accord. Le piano s'annonce sur de doux arpeges pour le second énoncé, qui se prolonge pour servir de transition au second thème, dans un passage mélodieux aux sons d'une corne seule, du hautbois et du violoncelle. Le second thème [2], puissant et triadique, est présenté en ré mineur, dans un renversement des constituantes habituelles d'une exposition en sonate. Une seconde transition présente un thème nouveau [3], changeant la musique en si bémol mineur et un tutti vigoureux sur lequel l'exposition se termine. On peut considérer que le développement commence à partir du moment où le soliste rejoint l'orchestre, moment où le rapport entre le thème du tutti et la fin du premier thème est mis en évidence, souligné par le petit solo de piano qui vient rétablir le calme à un point qui rappelle presque le début du concerto. Le thème du tutti est alors transformé par l'orchestre en introduction posée [4], prolongée par une brève cadence, en une réécriture du premier thème en $\frac{3}{4}$ plutôt qu'en $\frac{3}{8}$, en ré bémol majeur, avec solo de violoncelle. Le piano poursuit lyriquement, avant d'être finalement rejoint par le haut-

bois, puis par la flûte, annonçant une autre transformation du thème du tutti sous lequel les violons jouent une phrase qui, bien qu'elle s'inspire des deux premiers accords du concerto, souligne la mélodie (et le sentiment) du chant de Liszt *Freudvoll und leidvoll*.

Les notes de la première transition influencent la cadence qui aboutit à la récapitulation du second sujet, dans un ré bémol majeur robuste, les cordes les plus basses se chargeant du thème du tutti en contrepoint [5]. La récapitulation se poursuit avec une autre transformation de la première transition, le développement du thème du tutti et du second sujet combinés et la version transformée du tutti lui-même. Le second thème de transition s'annonce [6] désormais en la mineur et l'accélération générale du tempo finit par s'imposer, avec la récapitulation dans la tonalité d'origine du premier thème, désormais transformé en marche et ponctué de fragments de l'omniprésent thème du tutti (de nombreux commentateurs ont accueilli ce passage avec dédain, exposant sa soi-disant vulgarité martiale, ne décelant généralement pas qu'il s'agit d'un moment de triomphe acceptable, servant de point final à la récapitulation du premier thème et de la première apparition de la tonalité de départ depuis les premières pages de l'œuvre. Searle, même lui, parle de ce passage comme faisant partie du « finale », montrant ainsi son peu de compréhension quant à la structure de l'œuvre). Comme s'il avait souhaité faire taire les critiques potentielles, Liszt se sert à nouveau du second thème transitionnel pour réintroduire le premier thème sous une forme des plus magiques [7], poursuivant grâce à une version du même prolongement lyrique déjà présentée par le solo de violoncelle et continuant de la même manière pendant la phrase *Freudvoll und leidvoll*, jusqu'à une brève cadence. Cette cadence, au même titre qu'une grande partie de la matière de cette œuvre, est dérivée des tons et demi-tons descendants alternants du

premier thème, les intervalles servant immédiatement de structure à la coda animée. La coda est une péroraison si superficiellement appropriée qu'il faut s'y reprendre à deux fois pour s'apercevoir avec quelle facilité elle fuse l'ensemble, chaque thème étant représenté, d'une manière ou d'une autre, jusqu'aux toutes dernières mesures.

Une lettre de Liszt à l'Abbé de Lammenais, datée du 14 janvier 1835, l'informe qu'une « petite œuvre » lui est dédiée—il s'agit d'un **De Profundis** instrumental, basé sur un plain-chant qu'ils connaissent tous deux et qui parviendrait bientôt à l'Abbé. Liszt lui-même allait devoir « [s'] absenter pendant deux mois » mais son absence fut bien plus longue. Marie d'Agoult allait tomber enceinte de leur première fille à la fin du mois de mars 1835 (Blandine est née en décembre de la même année) et la force des choses avait obligé Liszt quelques mois plus tôt, à quitter La Chesnaie, sa retraite volontaire chez Lammenais (obligation qu'il accueillit probablement avec peu de façons). Comme Iwo et Pamela Żalski l'ont écrit : « il émergeait d'un laps de ferveur religieuse pour s'adonner aux plaisirs de ce monde et son besoin de solitude faisait place à un besoin de s'entourer de gens plein d'entrain. Son énervement face à l'humanité toute entière alternait avec un vif sentiment d'amour envers ses semblables. » Son attention pour Marie, cependant, nous a probablement coûté une copie correcte en tous points du plus long morceau concertante de Liszt. Le manuscrit de Weimar, qui porte une dédicace à Lammenais (nous doutons qu'une copie au propre ait été recopiée puis envoyée à Lammenais) est tout juste terminé; comme c'est le cas de nombreux manuscrits similaires de Liszt, la fin attend sa forme définitive, cette attente pouvant même s'être prolongée jusqu'à ce que Liszt propose son œuvre au public, ce qui ne devait jamais se produire. Liszt poursuivit son chemin sans jamais renouer son intérêt pour cette œuvre, même si le plain-chant *De Profundis* se

retrouve encore dans son œuvre au début des années 1850. Nous souhaitons exprimer notre gratitude envers Jay Rosenblatt, qui a su rendre cette œuvre jouable. Pour cet enregistrement, une ou deux autres interprétations très mineures sont mises à contribution et une brève coda, qui rappelle les premières mesures du plain-chant, a été ajoutée (la partition de Rosenblatt et plusieurs parties peuvent être louées ; la partition pour deux pianos publiée par AcS, ainsi que la partition et les parties qui l'accompagnent sont particulièrement inadéquates ; 52 mesures de musique entièrement orchestrée ont été omises à un endroit ; une version interprétée par Michael Maxwell a été enregistrée, mais elle traite le texte avec une évidente désinvolture, réorchestre la majeure partie du morceau et lui ajoute une retentissante conclusion méphistophélique). Là aussi, on peut déclarer sans peur de se tromper, que l'orchestration provient entièrement de Liszt. Si le mot « symphonique » ne suffisait pas, la description que nous laisse Liszt de son œuvre, composée pour « orchestre et piano principal », nous donne une idée de l'importance considérable de la partie orchestrale de l'œuvre.

La structure de *De Profundis* est remarquable, tant en elle-même que pour ce qu'elle nous laisse prévoir de la pensée symphonique de l'auteur : il s'agit d'un vaste mouvement en sonate, composé d'un mouvement lent, lui-même basé sur un plain-chant au service du second sujet et d'un scherzo contrastant sous forme de polonaise, le tout se terminant sur une coda basée sur le mouvement lent, puis transformée en marche.

La tonalité principale est le ré mineur mais le mouvement lent est en la bémol et la polonaise en do dièse mineur. Une question difficile subsiste quant au sérieux de l'œuvre : comment justifier la présence de la polonaise ? Le texte du psaume ne nous éclaire aucunement sur le sujet. Si Liszt avait composé ce morceau plus tard, on pourrait volontiers y voir un hommage à la Princesse zu

Sayn-Wittgenstein. Ce cas est néanmoins plus curieux ; la section dans son intégralité suggère une capitulation face aux choses de ce monde, assez proche de la tentation de Faust par Méphistophélès—Berlioz avait parlé à Liszt de la traduction française de la première partie de la pièce de Goethe par Gérard de Nerval, en décembre 1830—rejetées par la trame plus vigoureuse de la matière principale et préfacées par la version extrêmement adoucie de la mélodie annoncée par le mouvement lent—peut-être doit-on y voir une prémonition de Gretchen dans la *Symphonie de Faust* ; la tonalité est indubitablement la même. On ne s'éloigne peut-être pas trop de la vérité en voyant le programme de Faust d'un bout à l'autre de l'œuvre—atmosphère pesante, remise en question, prière, tentation et rédemption sont toutes dans le morceau—accompagnées par la supplication du psalmiste pour le pardon de Dieu :

Des profondeurs de l'abîme, je t'invoque, Ô Eternel ! Seigneur écoute ma voix. Que tes oreilles soient attentives aux accents de mes supplications. Si tu tenais compte de nos fautes, Seigneur, qui pourrait subsister devant toi ? Mais chez toi emporte le pardon, de telle sorte qu'on te révère. J'espère en l'Eternel, mon âme est pleine d'espoir et j'ai toute confiance en sa parole. Mon âme attend le Seigneur plus ardemment que les guetteurs le matin. Oui, que les guetteurs n'attendent le matin. Qu'Israël mette son attente en l'Eternel, car chez l'Eternel domine la grâce et abonde le salut. C'est lui qui affranchit Israël de toutes ses fautes. PSAUME 130 (129)

L'œuvre se déroule tranquillement : *L'Andante* [8] du début présente deux motifs—le premier se compose d'octaves à la basse, le deuxième de tierces au piano. Ces motifs alternent jusqu'à ce que le piano joue la première de plusieurs cadences, au cours desquelles l'harmonie et la forme de la musique rappellent la première des *Apparitions* de l'année précédente (voir Volume 26). L'orchestre rejoint le piano et l'œuvre parvient à son premier vrai

sommet, avant de se fondre dans la phrase d'ouverture sur une pédale de timbale en ré, qui tente de rétablir le ton de la tonique du ré mineur. La tonalité arrive sur un nouveau thème léger composé de notes répétées, premièrement annoncées par les altos ; l'orchestre développe cette matière par enchaînement jusqu'au fa majeur, sur lequel le plain-chant *De Profundis* se manifeste pour la première fois [9]. Notons que l'auteur n'a pas situé ce thème en dehors de l'œuvre de Liszt et bien que ce dernier ait rappelé à Lammenais, dans la lettre citée ci-dessus, leur intérêt mutuel pour ce thème, qu'il décrit à la fois comme un plain-chant et un faux-bourdon, il n'apparaît dans aucun des recueils du plain-chant catholique traditionnel et ne ressemble à aucun des chants habituellement associés à ce psaume en particulier. Peut-être l'origine de la mélodie lui est-elle antérieure, peut-être Liszt et Lammenais la connaissaient-ils tout simplement comme la musique communément jouée pour accompagner le psaume à un endroit et à une époque donnés de leurs relations (son origine pourrait alors être similaire à celle du *Psaume* transcrit par Liszt dans l'*Album d'un voyageur* ou du *Miserere*—un autre psaume, bien entendu—des *Harmonies poétiques et religieuses*). Quoi qu'il en soit, la mélodie, en tant que telle, ne contient que cinq notes—la première est reproduite 21 fois de suite, la deuxième et la quatrième 10 fois chacune et la troisième, tout comme la cinquième, une fois seulement. L'harmonie pourrait également provenir d'un sautier, mais Liszt n'hésite pas à en varier le mode—l'orchestre donne tout le verset en fa majeur, puis le piano joue seul en fa dièse mineur (moment à partir duquel le texte en latin des deux premiers versets est ajouté :

De profundis clamavi ad te, Domine: Domine exaudi vocem meam.

Fiant aures tuae intendentes: in vocem deprecationis meae.

Une longue section développée fait suite à une répétition du psame par le piano et les instruments à vent, section au cours de laquelle le rythme du psame est souvent appliqué à l'accompagnement des premières mesures, culminant dans une conclusion par quatre mi bémol retentissants des profondeurs du piano. Le mouvement lent débute avec une cadence au piano [10], pour laquelle une partie de la matière de la toute première cadence sert de plate-forme, mais qui contient néanmoins des phrases intercalées du psame, désormais en la bémol majeur. Pour finir, une nouvelle mélodie d'une beauté désarmante émerge, clairement dérivée du psame, reprise à la fin de la cadence par les cordes et le piano. Le scherzo intervient après une conclusion nette, dans le style d'une polonaise [11]—à part plusieurs passages en $\frac{3}{4}$ qui s'éloignent du traditionnel $\frac{3}{4}$. La structure de cette partie est la suivante : polonaise ; épisode en $\frac{3}{4}$; mélodie du trio en la majeur ; première variation de la polonaise ; première variation de l'épisode en $\frac{3}{4}$; brève citation du thème du psame ; première variation du trio en si bémol mineur/majeur ; seconde variation de la polonaise tronquée ; seconde variation de l'épisode en $\frac{3}{4}$; seconde variation du trio en ré bémol majeur ; développement de la polonaise au rythme du psame et de la matière principale, aboutissant à la récapitulation proprement dite [12]. Cette partie est largement télescopée et l'on arrive rapidement à la reprise du thème du psame par l'ensemble de l'orchestre, puis à un épisode modulateur (avec le soliste) qui émerge en ré majeur avec la marche de conclusion [13]. Comme nous l'avons vu, la marche prend la mélodie du mouvement lent pour base, mais après son énoncé le plus violent, elle s'estompe sur un roulement de timbale jusqu'aux phrases de conclusion, composées d'un mélange de fragments du psame et du rythme de la marche, pour finir l'œuvre avec une assurance plus tranquille.

L'épithète « symphonique » réapparaît à nouveau dans **Franz Schubert : Grosse Fantasie opus 15—**

symphonisch bearbeitet für Piano und Orchester— « Le Wanderer », la fantaisie bien-aimée de Liszt dans sa transcription qui fut longtemps extrêmement populaire et qui, franchement, se joue bien plus aisément que l'original de Schubert. À part la petite cadence qui sert de transition à la section en mi bémol du premier mouvement, Liszt se conforme scrupuleusement à l'œuvre de Schubert, se permettant très peu en terme d'embellissements et succombant encore moins à la tentation facile d'y ajouter des contre-thèmes (cette version ne doit pas être confondue avec le morceau adapté par Liszt plus tard pour un seul piano, S565a—Volume 49—bien que comparable à sa réduction publiée pour deux pianos, S653).

Dans la première section [14], Liszt donne la parole à l'orchestre en premier et le piano n'intervient qu'avec le second énoncé posé du thème principal. Liszt puise divers fragments de mélodie dans l'orchestre—souvent sous forme de solos de bois—et offre plusieurs accords répétés par Schubert à l'orchestre. Le piano est chargé d'amorcer le mouvement lent [15], l'orchestre intervenant lorsque le trémolo à main gauche de Schubert est repris par les deux mains du pianiste, cependant que la thématique de l'œuvre est exposée sous forme de dialogue entre les vents et les cordes. Dans la variation en filigrane à main droite, Liszt rétablit le thème de Schubert par l'intermédiaire des instruments à vent et de la main gauche, alors que l'original de Schubert se contente d'y faire allusion puis invite l'ensemble de l'orchestre à participer au crescendo retentissant de Schubert. Liszt se sert d'échanges de phrases entre le piano et l'orchestre comme de point de départ pour le scherzo [16] et l'exposition fuguée du finale [17] est laissée au piano, l'orchestre intervenant petit à petit dans un crescendo parfaitement calculé. Les exigences extrêmes de Schubert sont modifiées d'un bout à l'autre du morceau : les octaves de la fin du premier mouvement, les bonds vertigineux des arpeges à main droite à la fin

du scherzo et la dernière page d'arpèges à deux mains, véritable source de désastres de bien des concerts, sont totalement évités, ces dernières étant remplacées par des accords plus solides du piano et par la fanfare des cors et des trompettes.

Disque Compact 2

Notre version du **Concerto pathétique** représente les dernières pensées de Liszt au sujet d'une œuvre sur laquelle il s'est penché, par intermittence, pendant plus de trente-cinq ans. Comme nous l'avons vu, la première version était le *Grand Solo de concert* pour piano, S175a, puis avec orchestre, S365 (voir Vol. 53a), suivi de la version prolongée du *Grosses Konzertsolo* pour piano, S176, (Vol. 3) et par la version pour deux pianos: Le *Concerto pathétique*, S258 date d'environ 1856 et fut très apprécié des étudiants de Liszt, qui durent malgré tout attendre dix ans pour le voir imprimer. Dans une seconde édition de cette version, sortie en 1884, une section de vingt-sept mesures vers la fin a été remplacée par quarante mesures composées par Hans von Bülow—apparemment avec la bénédiction de Liszt. Il est possible qu'un des étudiants de Liszt, Eduard Reuss, ait composé une version de l'édition de 1866 pour piano et orchestre dès 1872, version qui parvint aux oreilles de Liszt en 1885 (un des autres étudiants du compositeur—Richard Burmeister—avait déjà composé une version concertante de l'œuvre mais rien n'indique que Liszt l'ait connue. Une version par Gábor Darvas a été publiée en Hongrie plus récemment, puis enregistrée, mais elle n'a rien à voir avec Liszt non plus). Une vive correspondance s'est établie entre Liszt et Reuss, Liszt prenant petit à petit les commandes du morceau; après avoir fait part de son contentement à Reuss, Liszt le modifia et le révisa considérablement jusqu'à janvier 1886, date à laquelle il donna son accord pour sa publication (le manuscrit

incomplet détenu par la Bibliothèque du Congrès ne présente pas ses dernières pensées et nous ne possédons pas la copie du graveur pour vérifier quels changements furent apportés au stade d'ébauche. Quoi qu'il en soit, le morceau fut publié après la mort de Liszt, au même titre que la réduction pour deux pianos d'August Göllerich). Modification de l'instrumentation et ajout d'une nouvelle introduction et d'une coda mis à part, l'intention principale de Liszt était d'extraire le piano de la texture orchestrale en ajoutant plusieurs solos de liaison—projet étrange mais efficace puisqu'ils sont pratiquement tous dans le style clairsemé de ses dernières œuvres, contrastant avec les textures opulentes du milieu de sa carrière de compositeur, lesquelles influencèrent le reste de l'œuvre. Faisant preuve d'une générosité caractéristique, Liszt s'arrangea pour que les honneurs suscités par la publication du morceau reviennent entièrement à Eduard Reuss, sans tirer aucun partie de son propre travail non négligeable de collaboration et de recomposition—générosité à l'origine de l'omission injustifiée de l'œuvre de la plupart des catalogues de Liszt.

L'ouverture du *Concerto pathétique* est un passage de composition nouvelle de dix mesures en octaves, pour orchestre [1]; l'orchestre se réserve l'énoncé consécutif du premier thème. Le piano intervient pour une brève cadence, laquelle aboutit à la mélodie lyrique contrastante qui continue de former le groupe du premier sujet et se poursuit tout au long de la transition agitée vers le second sujet [2], précédé du premier des solos interpolés de Liszt. Ce thème grandiose est repris par les cuivres et les tambours—le rythme du tambour a une importance significative étant donné qu'il s'agit d'une nouvelle invention de Liszt, qui a écrit à Reuss (le 10 janvier 1886) pour lui dire qu'il produirait un plus bel effet que son projet initial, qui se composait de quintes reprises rapidement recopiées du morceau pour deux pianos et qu'il aurait deux usages: il

servirait de rythme aux nouvelles mesures de transition, mais également à la fin du morceau. On remarque donc un nouveau passage ajouté au rythme du solo de piano avant que la musique ne suive de nouveau la partition pour deux pianos, à l'occasion de l'énoncé du second thème confié aux cors et à la harpe (la harpe ne figure dans aucune autre œuvre concertante de Liszt). Liszt modifie la fin de ce passage et insère de nouvelles mesures dans la liaison avec l'*Andante sostenuto* [3]. De nouvelles notes apparaissent également avant le second énoncé embelli de ce thème et les phrases qui suivent caractérisées par des quintes initiales tombantes ont toutes été prolongées par ajout de trilles et harmonies inhabituelles pour trois mesures à la fois.

Un autre prolongement conduit à l'*Allegro agitato assai* [4], qui réaffirme également la matière du premier groupe et conduit directement à un développement du second sujet. Elle s'interrompt soudain sur l'intervention d'un autre solo ajouté dérivé des premières mesures, puis la récapitulation commence, comme dans toutes les versions de ce morceau, avec la reprise de la matière dont se compose la transition agitée [5]. Une autre interpolation précède la *Stretta*—une reprise développée du premier thème—qui, dans cette version, est confiée au piano et à l'orchestre; un autre nouveau passage relie l'ensemble à la marche funéraire [6]. On y entend des tambours étouffés et une trompette seule, dans un travail d'orchestration étonnamment avant-garde; Liszt augmente le caractère pesant de l'ensemble en ajoutant huit mesures supplémentaires en son milieu. Le rythme des timbales mentionné plus tôt réapparaît dans un autre nouveau passage—le fait que ce rythme soit identique à celui du moment du *Stabat Mater speciosa* de l'oratorio *Christus*, à l'occasion duquel il est associé au texte « *Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Tui Nati visio* » (« lorsque le corps meurt, permet à l'esprit d'entrevoir

mon fils »), n'est probablement pas un hasard; Liszt ne semble pas l'avoir utilisé ailleurs—et l'*Andante sostenuto* est repris, avec ses prolongements de phrases précédents et un nouveau passage de liaison. La reprise consécutive du second sujet était en mi majeur dans toutes les autres versions du morceau. Liszt obtient un effet à la fois étonnant et particulièrement réussi en baissant la tonalité d'un demi-ton et en créant un merveilleux changement d'accord pour rétablir le mi majeur pour la coda triomphante, annoncée par de nouvelles notes et prolongée de quelques vingt-cinq mesures d'octaves, exigeantes mais pas impossibles, pour piano et orchestre.

Le jeune Liszt a passé de longs moments à jouer les deux concertos de Weber et n'a appris le plus connu, soit **Konzerstück**, qu'entre vingt et trente ans, période après laquelle il ne revint jamais aux concertos. Il fallut néanmoins attendre de nombreuses années après qu'il ait décidé de ne plus se produire en concert pour que Liszt produise cette édition instructive de ce morceau, riche en suggestions intelligentes en faveur d'un texte qui conviendrait mieux à la puissance des pianos plus modernes. Le texte du morceau révisé par Liszt pour solo de piano a déjà été présenté dans cette série (Vol. 49) et ses suggestions concernant une version révisée de la partie solo de l'original de Weber y sont notées. L'orchestration de Weber reste inchangée mais Liszt propose plusieurs solutions intéressantes à des passages posant certains problèmes d'équilibre dans l'œuvre originale, ou qui obligent à recourir à des glissandos d'octaves plus difficiles à réaliser sur les instruments plus lourds de la fin du dix-neuvième siècle (ou sur la plupart des pianos de concert ultérieurs à cette époque). Bien que l'introduction [7] demeure pratiquement inchangée, divers fioritures de bon goût et utiles sont suggérées dans l'*Allegro* principal [8]. La différence la plus évidente intervient dans la marche [9], dans laquelle Weber fait taire le piano, à l'exception de

l'interruption du glissando (le bien-aimé de la châtelaine émerge d'une lointaine croisade, conformément au programme élaboré qui, sur l'autorisation de Weber, accompagnait la partition) et Liszt laisse le piano jouer posément dans un haut registre, en même temps que l'orchestre. Dans la dernière section [10], Liszt propose également de nombreuses solutions pratiques pour augmenter l'impact du texte sans pour autant soumettre l'œuvre de Weber à aucune violence musicale.

Le propriétaire privé du manuscrit de la première version de **Totentanz** n'ayant pas permis à l'auteur de le consulter, nous sommes obligés de faire confiance au travail de Busoni, dont la préparation de l'œuvre à des fins de publication date de 1919. Nous ne sommes pas conséquent pas en mesure d'affirmer que cette version ait été achevée en 1849, comme le suggère Busoni, ou que les révisions qui figurent dans le manuscrit qui lui a servi d'outil de travail datent de 1853, date à laquelle nous savons que Liszt avait soumis le morceau à des révisions intermédiaires. De nombreuses différences existent entre son *Totentanz* et la version communément jouée (voir Vol. 53a), la plupart étant évidentes dès les premières mesures : les coups de gong de l'introduction se passent de tout commentaire mais le reste de l'introduction est, en termes généraux, identique à la version définitive, à l'exception de quelques différences de rythme, d'une instrumentation plus légère et d'une gamme surgissante d'accords chromatiques qui, plus tard, se transformeront en fausses octaves [11]. Les Variations 1–3 correspondent, sauf quelques petites différences, aux Variations I–III de la version définitive. La Variation IV de la version ultérieure n'apparaît pas dans celle-ci et la *Variatione fugata* [12] correspond à la Variation V ultérieure, malgré une instrumentation beaucoup plus légère et un passage cadenciel accompagné de grondements de basse chromatique qui, plus tard, seront remplacés par un énoncé de la première

phrase au trombone, en tempo, sur des accords en double croche au piano. La cadence et l'énoncé orchestral du second thème, par les cors, n'existent plus. Ce que, plus tard, Liszt allait appeler la Variation VI—elle-même composée d'un thème et de six variations—a été remplacé par un *Alternativo* [16], qui correspond à la première des variations miniatures ultérieures ; les Variations 4, 5, 6 et 7 (cette dernière ayant été placée sur le titre [17], pour permettre à l'auditeur de la comparer avec la version plus ancienne proposée par Busoni en appendice à son édition que nous vous proposons au titre [21]) correspondent aux variations miniatures ultérieures deux, trois, quatre et six—la cinquième des variations ultérieures est neuve.

La cadence qui suit dans la version la plus ancienne est assez différente et conduit à une chorale de cuivres en si bémol majeur—« De Profundis » [18]—une copie conforme du même thème servit de base à une grande partie du *Psaume instrumental*. La chorale est répétée par les flûtes et les clarinettes, avant que le piano ne conduise la musique en si mineur (une virevolte identique est accomplie dans le *Psaume*, lorsque la musique passe du fa majeur au fa bémol mineur), puis développée avec beaucoup de fantaisie et à travers diverses harmonies aux rapports lointains, jusqu'à ce que le corps principal de l'œuvre nous ramène au bord du ré mineur. La coda de la version ancienne est indiscutablement dérivée de l'*Allegro* qui suit [19] et la cadence rappelle la dernière cadence de la version ultérieure, mais après cela, aucune autre musique de cette version n'a été transposée dans la version définitive. À la place, on nous propose une autre variation du second thème, même si le tempo en est beaucoup plus rapide. Le *Dies irae* revient et conduit à une dernière cadence avant que le dernier *Allegro con fuoco* [20] ne fusionne les thèmes du *Dies irae* et du *De Profundis*, pour clore l'œuvre sur des sons fracassants.

La **Fantasia über ungarische Volksmelodien**— plus connue sous le titre de « Fantaisie hongroise »— ressemble indubitablement à la *Rapsodie hongroise* n°XIV, bien que conçue avant cette œuvre et malgré de nombreux traits particuliers importants qui l'en éloignent, le plus flagrant d'entre eux étant sa tonalité : La Fantaisie est en mi mineur, la Rapsodie en fa mineur. Diverses modifications de la Rapsodie furent entreprises à des époques et à des rythmes différents de ceux de la Fantaisie et, par conséquent, bien que la Fantaisie ait été la deuxième des deux œuvres à être publiée, elle fut la première à adopter sa forme définitive. La matière de fond choisie pour le morceau est la dixième du *Magyar Dalok* et la *Magyar Rapszódia* n°21, S242/10 et 21 (voir Vol. 28). Liszt prit la *Magyar Rapszódia* et la réarrangea pour piano et orchestre, ajoutant une mesure supplémentaire de roulements de timbales en guise de coup de pouce au morceau [22] et amplifiant les cadences de manière à rappeler le *Magyar Dal* n°10. Une nouvelle cadence conduit au thème principal du morceau, cadence qui a depuis été identifiée comme étant la chanson folklorique hongroise, *Mobacs Field* [23]. Ce thème est représenté à trois reprises—par le piano, par la trompette, puis par d'autres instruments à vent, accompagnés par un piano plein d'agilité et par l'ensemble de l'orchestre. Le *Molto adagio* qui suit est dérivé du *Magyar Dal* n°10, tout comme la suite du morceau. La musique qui fait également partie de la quatorzième Rapsodie, bien que provenant directement cette fois de la *Magyar Rapszódia* n°21, est le thème présenté comme *Allegretto alla Zingarese* [24], qui conduit à une reprise en ré bémol majeur du *Mobacs Field*. Après une cadence basée sur ce thème, bien que ponctuée de fragments du *Magyar Dal* à la clarinette et à la flûte, un nouveau thème nous est présenté. Ce thème—intitulé *Koltoi Csárdás* dans la *Magyar Rapszódia* [25]—portera l'œuvre près de sa fin. La coda *Prestissimo réunit tous les*

thèmes et, dans cet enregistrement, la tradition étrange qui consiste à ralentir les derniers énoncés du Mobacs Field jusqu'à environ moins d'un quart de la continuation requise par Liszt en tempo prestissimo, est délibérément évitée.

Disque Compact 3

L'histoire du **Ungarische Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)** est teintée d'incertitudes. Il ne fait néanmoins aucun doute qu'en 1892, à la demande de Sophie Menter, Tchaikovsky ait préparé une partition pour piano et orchestre, basée sur des documents qu'elle lui avait confiés. On sait également que Tchaikovsky, qui décéda l'année d'après, n'eut pas l'occasion de faire publier cette partition et que la version publiée requiert un grand nombre de corrections inspirées par le bon sens. Bien que le document qui servit de base au travail de Tchaikovsky n'ait pas été conservé, on s'autorise à penser qu'il ait pu s'agir d'une espèce de partition courte. La question subsiste : Sophie Menter (pianiste de très grande réputation à son époque et compositrice de petites musiques de salon) a-t-elle composé cette œuvre, Liszt l'a-t-il écrite ou Menter confia-t-elle quelque chose à Liszt, qui lui donna forme pour elle au cours des 48 heures pendant lesquelles on sait qu'il a travaillé au château de Menter—Schloss Itter—en 1885 ? Göllicherich parle de ce morceau dans son journal intime et suggère que Liszt aurait eu du mal à le terminer (principalement à cause de problèmes de vue et de santé, mais sans doute également à cause de son manque d'enthousiasme quant à la composition d'une œuvre virtuose dans un style qu'il avait déjà abandonné depuis longtemps). La lettre que Liszt adressa à Menter le 3 août 1885 indique que le « concerto de Sophie Menter » prend forme et qu'il a l'intention de le terminer à Schloss Itter. Nous ne sommes pas en mesure d'établir si le morceau actuel correspond à l'œuvre mentionnée

comme le *Concerto en style hongrois*, mais tout bien réfléchi, cette éventualité semble très probable. Certes, la substance musicale du morceau n'est pas particulièrement lisztienne, mais si Menter a vraiment recueilli les thèmes (qui n'apparaissent dans aucune œuvre de Liszt, malgré certaines similarités de style avec des mélodies trouvées dans les *Rapsodies hongroises* ou avec la *Ungarischer Romanzero*) et si Liszt s'est réellement contenté d'offrir son aide pendant deux jours, pour arranger la partition courte, on peut concevoir son éventuelle collaboration. En revanche, la théorie selon laquelle Liszt aurait demandé à Menter de confier ce morceau à son ami Tchaïkovsky, en lui demandant de l'orchestrer sans mentionner sa provenance (Tchaïkovsky n'avait aucune admiration pour Liszt, particulièrement depuis la publication de la transcription de la *Polonaise d'Eugène Onegin*) et prétendant que le rôle de compositeur joué par Liszt dans la création de cette œuvre se cache derrière celui de Menter, nous paraît extrêmement improbable. Pures balivernes : Tchaïkovsky n'a pas hésité à orchestrer la chanson de Liszt *Der König in Thule* et il a également orchestré la version de Liszt de l'*Ave verum corpus* de Mozart, pour sa suite intitulée *Mozartiana*, alors qu'il aurait pu tout aussi aisément s'en remettre à l'original. En outre, son journal intime parle de Liszt en ces termes « le vieux jésuite », qui constitue une insulte beaucoup moins incisive que celles qu'il réserve à d'autres collègues comme Brahms, ce « saligaud sans talent » ! Quoi qu'il en soit, ce morceau ne figure dans aucune autre version connue des œuvres concertante de Tchaïkovsky, raison pour laquelle elle se veut d'être entendue. Nous ne

sommes pas en mesure d'affirmer que Tchaïkovsky ait joué un rôle quelconque dans sa composition à proprement parler, même si, vers la coda, une séquence harmonique rappelle très fortement ses concertos. Nous prenons un risque que nous espérons calculé, en avançant que Liszt a participé à la figuration au piano, en particulier dans les premières parties du morceau.

La structure du morceau est assez simple et s'inspire clairement d'œuvres telles que la Fantaisie hongroise. L'œuvre débute sur un thème non récurrent énoncé par l'orchestre [1] et une cadence au piano, pleine d'imitation de cimbalum, conduisant à l'*Andante* [2]—un thème plein d'éloquence, exprimé en accords arpégés. Une variation *Allegro* et une autre cadence conduisent à un nouveau thème *Allegretto* [3], commencé par le piano, puis repris avec vigueur par l'orchestre. Le thème de l'*Andante* réapparaît dans la cadence consécutive et un nouveau thème est présenté dans l'*Andante* lent (il s'agit réellement d'un *Adagio*) qui suit. Une dernière réminiscence du thème de l'*Andante* conduit à une variation *Allegretto*, le piano jouant constamment en octaves à triple croche [4]. Une autre cadence brève annonce un nouveau thème par l'intermédiaire des cors, mais elle ne dure guère et nous passons bientôt à la coda, basée sur une version accélérée du thème de l'*Andante*. Somme toute, le morceau fait bon effet sans prétendre avoir une importance démesurée et étant donné l'aide probable apportée par Liszt et la participation certaine de Tchaïkovsky, nous avons jugé sage de l'inclure dans cet enregistrement.

LESLIE HOWARD © 1998
Traduction JEAN-PIERRE LICHTLE

LISZT *Musik für Klavier und Orchester - 2*

GRENZT MAN BEARBEITUNGEN der Werke anderer Komponisten aus, so besteht Liszts erhaltenes Oeuvre für Klavier und Orchester aus rund fünfzehn Stücken; die erste Version des *Totentanzes* ist von der Endfassung so verschieden, daß wir die Gesamtzahl auf sechzehn erhöhen müssen—auf siebzehn, wenn Liszts Beitrag zu den *Ungarischen Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)* als erwiesen gelten soll. Es gibt noch andere Lisztsche Werke für Klavier und Orchester, die wahrscheinlich existiert haben bzw. von denen wir wissen, daß er sie gespielt hat, die uns jedoch nicht überliefert sind: Zwei Konzerte, die er als jugendlicher komponiert hat, sind verschollen, und Konzertfassungen von fünf seiner bedeutendsten Solostücke werden in Briefen oder von Verlegern erwähnt (*Clochette-Fantasie*, *Puritani-Fantasie*, *Niobe-Fantasie*, *El Contrabandista* und *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*), bleiben jedoch, so ärgerlich das sein mag, weiterhin unentdeckt. Von den Stücken, die uns vorliegen, hat Liszt selbst kaum eines öffentlich aufgeführt—genau genommen waren es drei—und nur einige wenige persönlich in Druck gegeben.

Man kann sich den jugendlichen Liszt leicht vorstellen, wie er im Zuge seiner frühen Eroberung der Musikwelt aufgefordert wird, eigene Werke zur Aufführung mit Orchester zu verfassen, und wir wissen, daß tatsächlich schnell etwas zustande kam, denn es gibt viele zeitgenössische Schilderungen, wonach Liszt nicht weiter benannte, selbst komponierte Konzerte gespielt haben soll. Die ersten erhaltenen Konzertstücke wurden jedoch erst in den 1830er Jahren fertiggestellt, als Liszts reifer Stil längst vollständig ausgebildet war. Eine unstrittige Chronologie der Kompositionen ist schwer festzulegen, aber Mitte der 1830er Jahre muß Liszt das sogenannte *Malédiction*-Konzert und die *Lélio*-Fantasie skizziert haben, und wahr-

scheinlich auch eine frühe Fassung des Ersten Konzerts. Nur eines dieser Werke wurde gleich damals von Liszt aufgeführt, und ausgerechnet das wurde nie zur Veröffentlichung aufbereitet: die *Lélio*-Fantasie, die Liszt 1834 unter Berlioz' Leitung aufgeführt hat und die sich als wesentlich erfolgreicher erwies als das außerordentliche Werk von Berlioz, dem Liszt ihre Themen entnommen hatte. Im selben Jahr schuf Liszt sein umfangreichstes Konzertstück—den Instrumentalpsalm *De Profundis*. Liszt selbst hat ihn nie aufgeführt und zeit seines Lebens nicht herausgegeben, jedoch in späteren Jahren darauf zurückgegriffen, um Material für andere Werke zu gewinnen. Gegen Ende des Jahrzehnts hatte Liszt seine Orchesterfassung der bekannten *Hexaméron*-Variationen mehrmals aufgeführt, doch auch sie blieb in dieser Fassung unveröffentlicht.

Ende der 1830er Jahre arbeitete Liszt an drei Konzerten. Zwei davon mußten zwanzig oder noch mehr Jahre darauf warten, ihre endgültige, gedruckte Form anzunehmen, während das schmächtigste der drei in einem recht unbefriedigenden halbfertigen Zustand beiseitegelegt und erst hundert Jahre nach Liszts Tod publiziert wurde. Ein anderes Werk, bei dem die Suche nach der endgültigen Form ein Jahrzehnt in Anspruch nehmen sollte, war der *Totentanz*, dessen Anfänge auf das Jahr 1849 zurückgehen und dessen erste vollständige Fassung Material enthält, das aus *De Profundis* abgeleitet ist, ohne je identisch zu sein. In den 1850er Jahren, als Liszt sich darauf konzentrierte, frühere Werke instanzzusetzen und in die seiner Meinung nach definitive Fassung zu bringen, bearbeitete er sein *Capriccio alla turca*, fügte den einleitenden Marsch hinzu und gab das 1852 fertiggestellte Werk als *Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen* heraus. Um die gleiche Zeit schuf er eine Orchesterbearbeitung seines *Grand Solo de concert*,

aber da er später die Soloversion des Stücks überarbeitete, gab er weder die Solo- noch die Orchesterversion seines ersten Entwurfs jemals heraus. Dafür schuf er seine erste und einzige Brotarbeit: die Ungarische Fantasie, die auf die zehnte der *Magyar-Dalok*-Melodien zurückblickt und der Vierzehnten Ungarischen Rhapsodie vorgreift. Außerdem nahm er um diese Zeit seine Bearbeitungen von Webers *Polonaise* und Schuberts *Wandereffantasie* vor, die es beide zu unmittelbarer Popularität brachten. Gegen Ende des Jahrzehnts hatte das 1. Konzert nach der Premiere, die Liszt unter Berlioz in Weimar gab, seine letzte Bearbeitung erfahren und die abschließende, von Liszt allerdings nie gespielte Fassung des *Totentanzes* lag vor. Das 2. Konzert war 1861 endgültig fertig, aber damals war Liszt nur bereit, das Werk zu dirigieren, nicht jedoch, die Solostimme zu spielen. Auch den von ihm bearbeiteten Solopart für Webers *Konzertstück*, der Anfang der 1870er Jahre herauskam, hat er nie aufgeführt. Unstrittige Belege dafür, in welchem Ausmaß Liszt 1885 auf Schloß Itter an den Vorbereitungen für die *Ungarischen Zigeunerweisen* beteiligt war, sind wie gesagt schwer beizubringen, und ohnehin handelt es sich nicht um ein erstrangiges Werk. Dennoch ist dieses Stück nicht uninteressant und wird allein schon aufgrund der Möglichkeit, daß Liszt etwas damit zu tun gehabt haben könnte, als Dreingabe in die vorliegende Zusammenstellung einbezogen. Die Version für zwei Klaviere des *Großen Konzertsolos*—das *Concerto patbétique*—wurde sehr populär, und zwei von Liszts Schülern gaben Orchesterbearbeitungen heraus. Eine davon schloß Liszt ins Herz; er nahm sie sich zum ausführlichen Umschreiben und Erweitern vor und machte sie zu einer der letzten Arbeiten, die er fertigstellte—nur um anschließend für Verwirrung zu sorgen, indem er seine Beteiligung an dem Werk in der Druckausgabe verschwieg.

Compact Disc 1

Das **Konzert Nr. 2 in A-Dur** war bei den ernsthaftesten Musikern unter den Liszt-Interpreten schon immer besonders beliebt. Sie widerstehen der Versuchung, das Erste Konzert, wie es oft geschieht, als hohles Spektakel und in der kürzestmöglichen Zeit darzubieten (Alfred Brendel hat sich mit typisch scharfem Temperament und Witz zu diesem Thema geäußert und unter anderem vermerkt, daß das Konzert von jemandem, der es eigentlich besser wissen müßte, in weniger als vierzehn Minuten heruntergespielt wurde), und bevorzugen statt dessen jenes Werk, das trotz seiner Anforderungen und großen Gesten im Grunde poetisch bleibt. Natürlich differenziert Liszt die Charaktere der beiden Konzerte ganz eindeutig: Der Kontrast der Tonalität ist so groß wie nur möglich, die Eröffnung könnte unterschiedlicher nicht sein und die viersätzigige Grundstruktur des Ersten Konzerts wird im Zweiten durch einen einzigen Satz abgelöst, der die Grenzen des Sonatenprinzips auf die gleiche Art extrapoliert, wie es viele von Liszts sinfonischen Dichtungen tun; außerdem stützt sich das Zweite Konzert auf weniger, aber bemerkenswertere Themen als das Erste.

Das erste Thema (Nr. **1**) besticht durch die Gegenüberstellung harmoniefremder Septimen und Nonenakkorde, denen es aber nicht gelingt, die vom einleitenden Akkord an klare Grundtonart ins Wanken zu bringen. Das Klavier setzt mit gefindnen Arpeggien bei der zweiten Themendarbietung ein, die mit Hilfe einer klangvollen Passage mit Solohorn, Oboe und Cello in die Überleitung zum zweiten Thema ausgedehnt wird. In Umkehrung der gewohnten Zusammensetzung der Sonatenexposition ist das zweite Thema **2** eindrucksvoll und von Dreiklängen bestimmt; es wird in d-Moll vorgetragen. Eine zweite Überleitung präsentiert ein neues Thema **3**, das die Musik nach b-Moll und zu einem mächtigen Tutti bringt,

welches die Exposition beschließt. Den Beginn der Durchführung kann man in dem Augenblick ansetzen, in dem sich der Solist wieder zum Orchester gesellt; hier wird der Zusammenhang zwischen dem Tutti-Thema und dem Ende des ersten Themas offenkundig und durch das kurze Klaviersolo unterstrichen, das alles fast wieder so zur Ruhe kommen läßt wie am Beginn des Konzerts. Als nächstes wird das Tutti-Thema im Orchester in eine behutsame Introduction [4] umgewandelt und um eine kurze Kadenz erweitert, die zu einer Umarbeitung des ersten Themas im $\frac{2}{4}$ - statt im $\frac{3}{4}$ -Takt, in Des-Dur und mit Solocello übergeht. Die Umarbeitung wird vom Klavier lyrisch fortgesetzt, und nach einer Weile kommt erst die Oboe, dann die Flöte hinzu, um die erneute Umwandlung des Tutti-Themas zu bewirken; die Violinen spielen derweil eine Phrase, die aus den ersten beiden Akkorden des Konzerts abgeleitet ist und zugleich die Melodie (bzw. die Gefühlslage) eines Liszt-Liedes mit dem Titel *Freudvoll und leidvoll* umreißt.

Das Material der ersten Überleitung bestimmt die Kadenz, die zur Reprise des zweiten Subjekts in robustem Des-Dur führt, während die tieferen Streicher das Tutti-Thema im Kontrapunkt darbieten [5]. Die Reprise setzt sich mit einer weiteren Umwandlung der ersten Überleitung fort, mit der gemeinsamen Durchführung des Tutti-Themas und des zweiten Subjekt sowie einer geänderten Fassung der Tuttpassage selbst. Das Thema der zweiten Überleitung [6], nun in a-Moll, schließt sich an, und der allgemeinen Steigerung des Tempos wird erst Einhalt geboten, wenn die Reprise in der Originaltonart des ersten Themas beginnt, das nun in einen Marsch verwandelt worden und mit Fragmenten des allgegenwärtigen Tutti-Themas durchsetzt ist. (Verschiedene Kommentatoren hatten Abfälliges über diese Passage zu sagen; sie haben auf ihre martialische Vulgarität aufmerksam gemacht und generell nicht eingesehen, daß diese der zulässige Augenblick des Triumphs am Schlußpunkt der

Reprise des ersten Themas und seit den ersten Partiturseiten des Werks das erste Mal ist, daß wir mit der Grundtonart konfrontiert werden. Selbst Searle schreibt über diese Passage, sie komme „im Finale“ vor und verrät damit seine mangelnde Aufgeschlossenheit gegenüber der Struktur.) Wie um potentielle Kritiker zum Schweigen zu bringen, setzt Liszt das zweite Überleitungsthema noch einmal ein, um auf höchst magische Art das erste Thema wiedereinzuführen [7]. Er fährt mit einer Version der lyrischen Erweiterung fort, die wir im Zusammenhang mit dem Cellosolo gehört haben, und macht in diesem Sinne weiter, über die Phrase aus *Freudvoll und leidvoll* bis hin zu einer kurzen Kadenz. Die Kadenz ist wie ein Großteil des bindenden Materials in diesem Werk aus dem Wechsel eines Halbtons und eines Ganztons nach unten abgeleitet, der im ersten Thema vorkommt, und aus diesen Intervallen geht nun unmittelbar das Material für die lebhafteste Coda hervor. Die Coda ist einem Redeschluß oberflächlich derart ähnlich, daß ein zweiter Blick nötig ist, um zu erkennen, wie gut sie die gesamte Erörterung zusammenfaßt und sich bis in die Schlußakte hinein auf die eine oder andere Weise jedes einzelne Thema vornimmt.

Am 14. Januar 1835 schrieb Liszt an den Abbé de Lammenais und teilte ihm mit, daß er Adressat der Widmung eines „kleinen Werkes“ sei—eines instrumentalen **De Profundis** auf der Grundlage einer Choralmelodie, die ihnen beiden bekannt sei—, und daß er es dem Abbé zusenden werde. Außerdem kündigte Liszt an, er werde „zwei Monate nicht da“ sein, worunter eine wesentlich längere Abwesenheit zu verstehen ist. Marie d'Agoult sollte Ende März 1835 schwanger werden (ihre erste Tochter Blandine wurde im Dezember des Jahres geboren), und insgesamt hatten sich die Ereignisse verschoren, Liszt (vermutlich ohne großes Sträuben seinerseits) einige Monate zuvor aus der freiwilligen Isolation im Hause Lammenais' in La Chesnaie hervorzu-

locken. Wie Iwo und Pamela Załuski so richtig geschrieben haben: „Er kam nach einer Phase religiösen Eifers zum Vorschein, um weltlichen Leidenschaften zu frönen, und sein Bedürfnis nach Einsamkeit wich dem Bedürfnis nach anregender Gesellschaft. Seine Ungeduld gegenüber der Menschheit wechselte ab mit Gefühlen der Liebe zu seinen Mitmenschen.“ Das spezielle Bedürfnis nach Marie allerdings hat uns vermutlich eine absolut korrekte, fertige Kopie des umfangreichsten Konzertstücks von Liszt gekostet. Das Manuskript in Weimar, das mit einer Widmung für Lamménais versehen ist (wir bezweifeln, daß eine Schönschriftkopie angefertigt wurde, um sie Lamménais zu schicken), ist so gut wie fertig, doch wie viele ähnliche Lisztsche Manuskripte harret der Schluß noch seiner endgültigen Form und wartete wohl seinerzeit darauf, daß Liszt das Werk vor Publikum ausprobierte, was er nie getan hat. Er hatte nun anderes vor und interessierte sich nie wieder für das Werk, auch wenn der *De Profundis*-Choral in seinem Schaffen noch bis in die frühen 1850er Jahre eine Rolle spielt. Wir sind wiederum Jay Rosenblatt zu Dank verpflichtet, daß er das Werk spielbar gemacht hat; für die vorliegende Einspielung wurden lediglich ein, zwei Stellen geringfügig anders interpretiert und eine kurze Coda hinzugefügt, die an den Anfang des Chorals erinnert. (Die Rosenblatt-Partitur und Einzelstimmen sind zur Ausleihe erhältlich; die bei AcS erschienene Partitur für zwei Klaviere und die dort ausleihende Partitur samt Parts sind mit extremen Mängeln behaftet; beispielsweise fehlen an einer Stelle 52 Takte Musik in voller Besetzung. Eine Fassung von Michael Maxwell wurde auf Tonträger aufgenommen, doch sie nimmt sich mit dem Text viele Freiheiten heraus, orchestriert große Teile des Stücks völlig neu und fügt einen furiosen mephistophelischen Schluß hinzu.) Auch diesmal kann mit Nachdruck behauptet werden, daß die Orchestration ausschließlich von Liszt selbst

stammt. Noch eindeutiger als die Benutzung des Wortes „symphonique“ verrät uns Liszts Aussage über das Werk, es sei für „orchestre et piano principal“ geschrieben, wie wesentlich der Anteil des Orchesters ist.

Die Struktur des *De Profundis* ist bemerkenswert, sowohl für sich allein als auch wegen seiner künftigen Auswirkungen auf Liszts sinfonisches Denken: Das Stück ist ein einziger großer Sonatensatz mit einem langsamen Satz auf der Grundlage des Chorals, der als zweites Subjekt Dienst tut, einem kontrastierenden Scherzo in Form einer Polonaise und einer abschließenden Coda, die auf dem langsamen Satz aufbaut, aber in einen Marsch verwandelt wird.

Die vorherrschende Tonalität ist d-Moll, aber der langsame Satz steht in As-Dur, die Polonaise in cis-Moll. Die heikle Frage in Bezug auf den ersten Charakter des Werks ist die, wie man sich die Gegenwart der Polonaise erklären soll. Im Text des Psalms jedenfalls deutet nichts darauf hin. Wäre das Stück Liszts späterem Leben entsprungen, hätte man darin leicht eine Huldigung an die Fürstin von Sayn-Wittgenstein ausmachen können. Hier dagegen gibt es größere Rätsel auf, denn der ganze Abschnitt läßt auf Kapitulation gegenüber dem Weltlichen schließen, den Versuchungen nicht unähnlich, denen Faust durch Mephisto ausgesetzt wird (Berlioz hatte Liszt im Dezember 1830 mit Gérard de Nervals französischer Übersetzung des ersten Teils von Goethes Drama vertraut gemacht). Diese Versuchungen werden vom strengeren Gehalt des Hauptmaterials zurückgewiesen und durch eine extrem gemilderte Version der vom langsamen Satz propagierten Melodie eingeleitet—möglich, daß es sich um eine Vorahnung, einen Verweis auf das Gretchen der *Faust*-Sinfonie handelt; auf jeden Fall steht die Passage in der gleichen Tonart. Es ist vielleicht gar nicht so abwegig, im gesamten Werk das Faust-Programm zu erkennen—das Grübeln und Infragestellen, Gebet, Versuchung und

Erlösung sind alle in dem Stück enthalten, neben dem Ruf des Psalmisten nach Gottes Vergebung:

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir: O Herr, höre meine Stimme. Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens! So du willst, Herr, Sünden zurechnen: O Herr, wer wird bestehen? Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte. Ich harre des Herrn; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort. Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern. Israel, hoffe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

130. PSALM (VULGATA 129)

Das Werk entfaltet sich in gemächlichem Tempo: Das einleitende *Andante* [8] präsentiert zwei Motive—das erste in Oktaven im Baß, das zweite in Terzen auf dem Klavier. Sie wechseln sich ab, bis das Klavier die erste von mehreren Kadenzenspielen, deren Musik von der Harmonik und der Form her an die erste der im Vorjahr erschienenen *Apparitions* (siehe Teil 26) erinnert. Das Orchester setzt wieder ein, und das Material erreicht seinen ersten großen Höhepunkt, ehe es in dem Bemühen, die Grundtonart d-Moll wiederherzustellen, in die einleitende Phrase über einem Orgelpunkt der Pauken auf D ausklingt. Wenn sich die Tonart einstellt, geschieht dies mit einem forschen neuen Thema aus wiederholten Noten, das zunächst von den Bratschen angekündigt wird. Dann führt das Orchester das Material sequenzierend durch, bis F-Dur erreicht ist, und an dieser Stelle erklingt zum ersten Mal der Choral *De Profundis* [9]. Dazu muß gesagt werden, daß es dem Autor dieser Anmerkungen nicht gelungen ist, das Motiv außerhalb des Lisztschen Oeuvres aufzuspüren; obwohl Liszt Lammenais in dem oben zitierten Brief an ihr gemeinsames Interesse an dem Thema erinnert, das er mal als Choral, mal als Fauxbourdon beschreibt, ist es in keiner der traditionellen katholischen Choralquellen zu finden und weist auch

keinerlei Ähnlichkeit mit den Melodien auf, mit denen dieser Psalm üblicherweise versehen wird. Vielleicht ist die Melodie späteren Ursprungs und war Liszt und Lammenais lediglich als die Musik bekannt, die zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort im Laufe ihres Zusammenseins zu dem Psalm gespielt wurde (vielleicht auch entspricht dieser Ursprung dem des *Psalms*, den Liszt im *Album d'un voyageur* verarbeitet, oder dem des natürlich ebenfalls auf einem Psalm beruhenden *Miserere* aus den *Harmonies poétiques et religieuses*). In jedem Fall besteht die Melodie als solche aus ganzen fünf Tönen—der erste ist einundzwanzigmal hintereinander weg zu hören, der zweite und vierte je zehnmal und der dritte genau wie der fünfte nur einmal. Auch die Harmonik könnte aus einem Psalter stammen, aber Liszt ist gern bereit, den Modus zu variieren—das Orchester trägt den gesamten Versus in F-Dur vor, dann spielt das Klavier allein in fis-Moll, und an diesem Punkt wird der lateinische Text der ersten beiden Verse darübergerlegt:

De profundis clamavi ad te, Domine: Domine exaudi vocem meam.

Fiant aures tuae intendentes: in vocem deprecationis meae.

Nach einer Wiederholung des Psalms durch Klavier und Bläser entspinnt sich eine lange Durchführung, in welcher der Psalmenrhythmus oft auf die Begleitung des einleitenden Materials angewandt wird und an deren krönendem Abschluß ein vierfaches mächtiges Es aus den tiefen Regionen des Klaviers steht. Der langsame Satz beginnt mit einer Klavierkadenz [10], für die ein Teil des Materials der allerersten Kadenz als Absprung dient, in die jedoch, nun in As-Dur, Phrasen aus dem Psalm eingestreut sind. Zuletzt tritt eine neue Melodie von entzückender Schönheit zutage, die eindeutig aus dem Psalm abgeleitet ist; sie wird am Ende der Kadenz von unterteilten Streichern und vom Klavier aufgegriffen. Auf

einen Ganzschluß folgt das Scherzo im Stil einer Polonaise [11]—nur daß es immer wieder Seitensprünge vom herkömmlichen $\frac{3}{4}$ - in den $\frac{2}{4}$ -Takt unternimmt. Der Ablauf dieses Teils lautet: Polonaise; Episode im $\frac{2}{4}$ -Takt; Triomelodie in A-Dur; Polonaise, erste Variation; $\frac{2}{4}$ -Episode, erste Variation; kurzes Zitat des Psalmenthemas; Trio, erste Variation in b-Moll/B-Dur; beschnittene Polonaise, zweite Variation; $\frac{2}{4}$ -Episode, zweite Variation; Trio, zweite Variation in Des-Dur; Durchführung der Polonaise mit Psalmenrhythmus und Hauptmaterial und zum Abschluß die eigentliche Reprise [12]. Dieser Abschnitt ist stark verkürzt, und wir gelangen rasch zur Reprise des Psalmenthemas durch das ganze Orchester und von da in eine modulierende Episode (unter Beteiligung des Solisten), die mit Beginn des abschließenden Marsches [13] in D-Dur endet. Wie wir gesehen haben, nimmt der Marsch die Melodie des langsamen Satzes zum Ausgangspunkt, doch diese klingt im Anschluß an ihre imposanteste Darbietung über einem Paukenwirbel in die abschließenden Phrasen aus, die Fragmente des Psalms mit dem Marschrhythmus verbinden, um das Werk mit gemessenem Selbstvertrauen zu Ende zu bringen.

Wir begegnen dem Attribut „symphonique“ erneut in **Franz Schubert: Große Fantasie Opus 15—Sinfonisch bearbeitet für Piano und Orchester**—Liszts geliebter und von ihm bearbeiteter „Wanderer“-Fantasie, die viele Jahre lang ungeheuer populär sein sollte und sich den Händen offen gestanden viel leichter fügt als Schuberts Original. Von der winzigen Kadenz abgesehen, die den Übergang zur Es-Dur-Passage im ersten Satz bildet, hält sich Liszt gewissenhaft an Schuberts Vorlage; er erlaubt sich nur selten zusätzliche Verzierung und nimmt erst recht keine der sich bietenden Gelegenheiten wahr, Gegenthemen hinzuzufügen. (Die vorliegende Version ist nicht mit S565a—siehe Teil 49—zu verwechseln, Liszts späterer Bearbeitung des Stücks für Soloklavier, aber dafür

stimmt sie mit dem von Liszt herausgegebenen Auszug für zwei Klaviere überein.)

Im ersten Abschnitt [14] läßt Liszt zunächst das Orchester sprechen, und das Klavier setzt erst mit der ruhigen zweiten Darbietung des Hauptthemas ein. Liszt bringt—oft als Holzbläsersoli—verschiedene melodische Fragmente im Orchester unter und übergibt ihm einige von Schuberts wiederholten Akkorden ganz. Den langsamen Satz [15] zu beginnen, bleibt dem Klavier überlassen, und das Orchester setzt ein, wo Schuberts Tremolo der linken Hand auf dem Klavier von beiden Händen übernommen wird, während das thematische Material an einen Dialog zwischen Bläsern und Streichern weitergereicht wird. In der Variation, die sich durch filigrane Stimmführung der rechten Hand auszeichnet, baut Liszt Schuberts Thema in den Bläsern und in der linken Hand wieder auf, wo Schuberts Original nur darauf anspielt, und er gestattet es dem gesamten Orchester, an Schuberts gewaltigem Höhepunkt teilzuhaben. Der Austausch von Phrasen zwischen Klavier und Orchester ist Liszts Ausgangspunkt für die Bearbeitung des Scherzos [16], und die fugale Exposition des Finales [17] wird wiederum dem Klavier überlassen, während das Orchester in einem reizvoll ausgeklügelten Crescendo allmählich dazustößt. Das ganze Stück hindurch werden Schuberts extremere Anforderungen gemildert: Die Oktaven am Ende des ersten Satzes, die furchterregenden Sprünge zu den Arpeggien der rechten Hand am Ende des Scherzos und die letzte Seite voller Arpeggien für beide Hände, die im Konzert so oft zur Katastrophe führen, werden insgesamt vermieden, letztere gar durch solidere Klavierakkorde und Fanfaren der Hörner und Trompeten ersetzt.

Compact Disc 2

Das **Concerto pathétique** in der hier eingespielten Fassung gibt Liszts letzte Überlegungen zu einem Werk wieder, das

ihn, wenn auch mit Unterbrechungen, fünfunddreißig Jahre lang beschäftigt hatte. Wie wir gesehen haben, war die erste Version das *Grand Solo de concert* für Klavier S175a, und dann kam die Orchesterfassung S365 (siehe Teil 53a). Es folgte das erweiterte *Große Konzertsolo* für Klavier S176 (Teil 3), und die Version für zwei Klaviere, das *Concerto pathétique* S258, entstand um 1856 und erfreute sich großer Beliebtheit unter Liszts Schülern, obwohl es erst zehn Jahre später im Druck erschien. Eine zweite Ausgabe dieser Version kam 1884 heraus, mit einem siebenundzwanzig Takte langen Abschnitt gegen Ende, der durch vierzig von Hans von Bülow neu komponierte Takte ersetzt worden war—Liszt hatte augenscheinlich seinen Segen dazugegeben. Liszts Schüler Eduard Reuß hatte möglicherweise schon 1872 eine Neufassung der Ausgabe von 1866 für Klavier und Orchester angefertigt, und es war diese Neufassung, auf die Liszt 1885 aufmerksam wurde. (Ein anderer Liszt-Schüler—Richard Burmeister—hatte da bereits eine konzertante Version des Werks erstellt, aber die hat Liszt offenbar nicht zu sehen bekommen. In neuerer Zeit wurde in Ungarn außerdem eine Bearbeitung von Gábor Darvas herausgegeben und aufgenommen, aber auch sie hat mit Liszt selbst nichts zu tun.) Es kam zu einer lebhaften Korrespondenz zwischen Liszt und Reuß, als Liszt das Stück nach und nach persönlich in die Hand nahm; nachdem er Reuß zunächst seine Anerkennung ausgesprochen hatte, nahm Liszt noch im Januar 1886 ausgiebige Änderungen und Verbesserungen vor, ehe er das Werk zur Veröffentlichung freigab. (Das unvollständige Manuskript in der Library of Congress in Washington D.C. entspricht nicht seinen letzten Überlegungen, und wir sind nicht im Besitz der Stichvorlage, aus der wir ersehen könnten, welche Veränderungen im Korrekturstadium angeordnet wurden. Auf jeden Fall erfolgte die Veröffentlichung nach Liszts Tod, genau wie die der Fassung für

zwei Klaviere von August Göllerich.) Abgesehen davon, daß er die Instrumentation änderte und eine neue Introduction und Coda hinzufügte, bestand Liszts Hauptziel darin, das Klavier aus dem Orchestergefüge herauszuheben, indem er diverse neue solistische Überleitungspassagen schuf—ein ungewöhnlicher, aber wirksamer Plan, denn die fraglichen Passagen sind fast alle im kargen Stil seiner Spätwerke gehalten und stehen in recht scharfem Kontrast zur opulenten Struktur seiner mittleren Schaffensperiode, die das übrige Werk bestimmt. Auf typisch gutmütige Art sorgte Liszt dafür, daß das Stück ausschließlich unter dem Namen Eduard Reuß erschien, ohne seinen eigenen beträchtlichen Anteil und seine Bearbeitung auch nur zu erwähnen—was dazu geführt hat, daß das Werk zu Unrecht in den meisten Lisztschen Werksverzeichnissen ausgelassen wurde.

Die Eröffnung des *Concerto pathétique* ist eine neu komponierte Passage von zehn oktavischen Takten für das Orchester [1], und das Orchester behält sich auch die anschließende Darbietung des ersten Themas vor. Das Klavier setzt ein, um eine kurze Kadenz vorzutragen, die zu einer immer noch zur ersten Themengruppe gehörigen lyrisch kontrastierenden Melodie hinführt, und spielt während des erregten Übergangs zum zweiten Subjekt [2] weiter, dem das erste von Liszts eingeschobenen Soli vorausgeht. Das Grandioso-Thema wird von Blechbläsern und Schlagzeug aufgegriffen—der Trommelrhythmus ist bedeutsam, da er von Liszt neu erdacht wurde: Er schrieb (am 10. Januar 1886) an Reuß, daß er einen besseren Effekt erzielen werde als die ursprünglich geplanten Quinten in rascher Folge, die aus dem Stück für zwei Klaviere übernommen waren, und daß er obendrein zweimal als Rhythmus für neues Übergangsmaterial dienen und dann noch einmal am Schluß des Stücks vorkommen werde. Es erklingt also in diesem Rhythmus eine neu hinzugekommene Passage für Soloklavier, ehe

die Musik wieder der Fassung für zwei Klaviere folgt und erneut das zweite Thema darbietet, diesmal mit Horn und Harfe (dies ist das einzige Konzertstück Liszts, in dem eine Harfe vertreten ist). Liszt ändert das Ende dieser Passage und schiebt weiteres neues Material am Übergang zum *Andante sostenuto* [3] ein. Ebenfalls neues Material ist zu hören, bevor die zweite verzierte Darbietung dieses Themas erfolgt, und die nachfolgenden Phrasen, deren Anfänge durch fallende Töne gekennzeichnet sind, wurden mit Trillern und gespenstischen Harmonien um jeweils drei Takte verlängert.

Eine weitere Verlängerung mündet im *Allegro agitato assai* [4], das eine Fortentwicklung von Material aus der ersten Themengruppe ist und direkt in eine Durchführung des zweiten Subjekts übergeht. Diese bricht mit einem weiteren Solo, das auf die Eröffnungstakte zurückgeht, jählings ab, und es beginnt die Reprise, wie sie es in sämtlichen Versionen des Stücks tut, mit der Wiederaufnahme des erregten Übergangsmaterials [5]. Noch ein Einschub geht der *Stretta*—einer durchgeführten Reprise des ersten Themas—voraus, die in dieser Version von Klavier und Orchester übernommen wird; eine weitere neue Passage stellt die Verbindung zum Trauermarsch [6] her. Hier erleben wir gedämpfte Trommeln und Solotrompete in einer erstaunlich avantgardistisch orchestrierten Passage, und Liszt erhöht die düstere Stimmung, indem er mittendrin acht Takte einfügt. Der oben angesprochene Paukenrhythmus stellt sich in einer anderen neuen Passage wieder ein – und es ist vermutlich kein Zufall, daß dieser Rhythmus mit dem des Moments im *Stabat Mater speciosa* aus dem *Christus*-Oratorium identisch ist, der mit dem Text „Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Tui Nati visio“ („Stirbt der Leib, sollst du gewähren, Daß der Seele sie gegeben Von deinem Sohn eine Vision“) verbunden ist; wie es scheint, hat Liszt diesen Rhythmus anderswo nicht eingesetzt, und das

Andante sostenuto wird mit seinen zuvor erfolgten phrasischen Verlängerungen und einer neuen Übergangspassage in Erinnerung gerufen. Die anschließende Reprise des zweiten Subjekts stand in allen anderen Versionen des Stücks in E-Dur. Hier dagegen senkt Liszt erstaunlicherweise und höchst wirkungsvoll die Tonalität um einen Halbton und leitet dann einen herrlichen Akkordwechsel in die Wege, um das E-Dur wiederherzustellen. Er tut dies der triumphalen Coda zuliebe, die von weiterem neuem Material eingeleitet wird und um rund fünfundzwanzig Takte von Klavier und Orchester gespielter trotziger, aber nicht virtuoser Oktaven ergänzt ist.

Der junge Liszt verwandte viel Zeit darauf, die zwei Konzerte Webers zu spielen; das bekanntere **Konzertstück** studierte er erst mit über zwanzig Jahren ein und wandte sich den Konzerten daraufhin nie wieder zu. Dagegen kam es erst nach seinem Rückzug vom Konzertpodium, also viele Jahre später dazu, daß Liszt seine lehrreiche Ausgabe des Stücks herausbrachte, mit vielen intelligenten Vorschlägen für einen der Klangfülle der neueren Klaviere angemesseneren Text. Liszts Bearbeitung des Stücks als Klaviersolo ist bereits in dieser Reihe erschienen (Teil 49), und hier wurden seine Empfehlungen für eine bearbeitete Fassung des Soloparts in Webers Vorlage eingespielt. Webers Orchestration bleibt unverändert, aber Liszt bietet viele interessante Lösungen für Passagen an, die im Original in Bezug auf die Gewichtung Probleme aufwerfen oder bestimmte Dinge verlangen, zum Beispiel Oktavglissandi, die auf den schwereren Instrumenten des späten neunzehnten Jahrhunderts (bzw. auf den meisten seither gebauten Konzertflügeln) weniger gut funktionieren. Die Introduction [7] bleibt praktisch unverändert, doch werden für das Haupt-*Allegro* [8] alle möglichen geschmackvollen und hilfreichen Verzierungen vorgeschlagen. Der offensichtlichste Unterschied besteht beim Marsch [9], wo Weber das

Klavier bis auf eine Glissando-Unterbrechung schweigen läßt (dem kuriosen Programm zufolge, dessen Anfügung an das Werk Weber erlaubt hat, löst sich der Geliebte der Schloßherrin hier aus dem fernen Zug der Kreuzritter). Liszt erlaubt es dem Klavier, hier distanziert und im hohen Register über dem Orchester zu spielen. Im Schlußteil ^[10] macht Liszt wiederum viele praktische Vorschläge für einen wirkungsvolleren Text, ohne Webers Werk jemals musikalische Gewalt anzutun.

Der Besitzer des in einer Privatsammlung befindlichen Manuskripts mit der ersten Fassung des **Totentanzes** hat dem Autor dieser Anmerkungen die Einsichtnahme verweigert, so daß wir gezwungen sind, die von Busoni geleistete Arbeit bei der Vorbereitung des Stücks für die Veröffentlichung 1919 auf Treu und Glauben anzunehmen. Es ist daher ungeklärt, ob die besagte Fassung, wie Busoni behauptet, 1849 fertiggestellt wurde, oder ob die Änderungen, die aus dem Manuskript ersichtlich sind, nach dem er gearbeitet hat, aus dem Jahr 1853 stammen, als Liszt bekanntlich eine Zwischenbearbeitung des Stücks vorgenommen hat. Es bestehen zahlreiche Unterschiede zwischen diesem *Totentanz* und der gewöhnlich gespielten Fassung (siehe Teil 53a), von denen die meisten unmittelbar herauszuhören sind: Auf die einleitenden Gongschläge muß nicht gesondert aufmerksam gemacht werden, doch die übrige Einleitung ist im Großen und Ganzen die gleiche wie die der Schlußfassung—abgesehen von einer Reihe rhythmischer Abweichungen, der leichteren Besetzung und einem emporeilenden Lauf chromatischer Akkorde, die später zu blinden Oktaven wurden ^[11]. Die Variationen 1–3 entsprechen mit geringfügigen Unterschieden den Variationen I–III der Schlußfassung. Die IV. Variation der späteren Fassung ist hier nicht zu finden, und die *Variatione fugata* ^[12] stimmt mit der späteren V. Variation überein, auch wenn die Besetzung wesentlich geringer ist und eine von chromatischem Grollen im Baß

begleitete Kadenzpassage später durch den im gleichen Tempo über Sechzehntelakkorde des Klaviers gelegten Vortrag der einleitenden Phrase durch die Posaunen ersetzt wird. Es folgt weder eine Kadenz noch die Orchesterdarbietung des zweiten Themas mit seinen Hörnern. Anstelle dessen, was Liszt später als VI. Variation bezeichnet hat (eigentlich ein eigenes Thema mit sechs Variationen), haben wir ein *Alternativo* ^[16] vorliegen, das der ersten der späteren Miniaturvariationen entspricht, sowie die Variationen 4, 5, 6 und 7 (letztere wurde mit der Nr. ^[17] versehen, um sie mit der früheren Version vergleichen zu können, die Busoni als Anhang zu seiner Ausgabe anbietet und die hier als Nr. ^[21] zu finden ist); diese Variationen stimmen mit der zweiten, dritten, vierten und sechsten der späteren Miniaturvariationen überein. Die fünfte der späteren Variationen ist dagegen neu.

Die nachfolgende Kadenz ist in der früheren Fassung ganz anders und geht in einen Blechbläserchoral in B-Dur—„De Profundis“ ^[18]—über, eine Variante eben jenes Themas, aus dem große Teile des *Psaume instrumental* hervorgegangen sind. Der Choral wird von Flöten und Klarinetten wiederholt, ehe das Klavier die Musik nach h-Moll führt (den gleichen Wechsel hatte es im *Psaume* vollbracht, wo die Musik von F-Dur nach fis-Moll übergeht), dann mit einem gehörigen Anteil von Fantasie verarbeitet und durch eine Anzahl entfernt verwandter Harmonien treibt, bis wir wieder an der Schwelle zum d-Moll im Hauptteil des Werks stehen. Die Coda der späteren Fassung ist eindeutig aus dem *Allegro* hergeleitet, das hier ^[19] folgt, und die Kadenz gleicht der letzten Kadenz in der späteren Version, aber darüber hinaus gibt es in dieser Version keine Musik mehr, die in die endgültige Fassung übernommen wurde. Statt dessen wird uns eine zusätzlich Variation über das zweite Thema geboten, wenn auch in wesentlich höherem Tempo. Das *Dies irae* stellt sich wieder ein und führt zu einer letzten Kadenz, ehe das

abschließende *Allegro con fuoco* [20] das *Dies-irae*- und das *De-Profundis*-Thema kombiniert, um das Werk mit verherendem Klangvolumen zu beenden.

Die **Fantasie über ungarische Volksmelodien**— bzw. die „Ungarische Fantasie“, wie sie allgemein genannt wird—weist eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der *Rapsodie hongroise* Nr. XIV auf, kam jedoch vor diesem Werk zustande und weicht in vielen wichtigen Einzelheiten davon ab, vor allen Dingen in ihrer Tonalität: Die Fantasie steht in e-Moll, die Rhapsodie in f-Moll. Die verschiedenen Bearbeitungen der Rhapsodie gingen in einer anderen Zeit und mit anderer Geschwindigkeit vonstatten als die der Fantasie, so daß die Fantasie, obwohl sie als zweites der beiden Werke veröffentlicht wurde, als erstes ihre endgültige Form erreichte. Hintergrundmaterial für das Stück waren die zehnte der *Magyar-Dalok*- und die Nr. 21 der *Magyar-Rapszódia*-Melodien, S242/10 und 21 (siehe Teil 28). Liszt nahm die *Magyar Rapszódia* und arrangierte sie für Klavier und Orchester, indem er mit einem zusätzlichen Takt Paukenwirbel das Geschehen in Gang brachte [22] und die Kadenz erweiterte, um die *Magyar-Dal*-Melodie Nr. 10 anklingen zu lassen. Eine neue Kadenz führt zum Hauptthema des Stücks, das als das ungarische Volkslied *Auf dem Felde von Mobacs* [23] identifiziert wurde. Dieses Thema wird dreimal dargeboten—vom Klavier, von der Trompete und dann anderen Blasinstrumenten mit agiler Klavierbegleitung sowie vom gesamten Orchester. Das nachfolgende *Molto adagio* geht ebenso wie das anschließende Material auf *Magyar Dal* Nr. 10 zurück. Musik, die mit der 14. Rhapsodie übereinstimmt, aber in diesem Fall direkt aus der *Magyar Rapszódia* Nr. 21 stammt, ist das Thema mit der Bezeichnung *Allegretto alla Zingarese* [24], das zu einer Reprise von *Auf dem Felde von Mobacs* in Des-Dur führt. Im Anschluß an eine Kadenz auf der Grundlage dieses Themas, aber durchsetzt mit Fragmenten des

Magyar Dal, gespielt auf Klarinette und Flöte, wird ein neues Thema vorgetragen, das die Fantasie fast bis ans Ende begleiten wird—es trägt in der *Magyar Rapszódia* die Bezeichnung *Koltoi Csárdás* [25]. Am Punkt der *Prestissimo*-Coda kommen alle Themen zusammen, und in der vorliegenden Einspielung wird die eigentümliche Tradition, die letzten Darbietungen von *Auf dem Felde von Mobacs* auf weniger als ein Viertel der von Liszt verlangten *Prestissimo*-Fortführung zu reduzieren, bewußt vermieden.

Compact Disc 3

Die Geschichte der **Ungarischen Zigeunerweisen (Konzert im ungarischen Styl)** ist von Unklarheiten getrübt. Zweifelsfrei fest steht, daß Tschaikowski 1892 auf Sophie Menters Wunsch aus von ihr geliefertem Material ein Stück für Klavier und Orchester schuf. Ebenfalls wahr ist, daß die Publikation dieses Stücks nicht unter Tschaikowskis Aufsicht erfolgt ist, der im Jahr darauf starb, und daß Partitur und Parts der Druckausgabe einer gehörigen Menge vernünftiger Korrekturen bedürfen. Wonach Tschaikowski gearbeitet hat, ist nicht erhalten, aber es scheint sich um eine Art Particell gehandelt zu haben. Die Frage ist die: Hat Sophie Menter (zu ihrer Zeit eine sehr bekannte Pianistin und Komponistin leichter Salonstücke) das Werk komponiert, hat Liszt es geschrieben oder hat die Menter etwas an Liszt herangetragen, das er im Zeitraum von genau zwei Tagen (solange hat er bekanntlich 1885 auf dem Menterschen Schloß—Schloß Itter—gearbeitet) für sie in Form brachte? Göllicher erwähnt das Stück in seinem Tagebuch und legt nahe, daß Liszt Probleme haben werde, es fertigzustellen (schwindende Sehkraft und sein schlechter Gesundheitszustand waren wahrscheinlich die Hauptgründe; die Tatsache, daß er kein virtuosos Stück in einem Stil schreiben wollte, den er längst hinter sich gelassen hatte, war zweifellos ein weiterer Grund). Liszts jedenfalls teilte

der Menter am 3. August 1885 brieflich mit, daß das „Sophie-Menter-Konzert“ begonnen sei und daß er es auf Schloß Itter vollenden werde. Aus der Distanz von heute können wir nicht feststellen, ob das als *Konzert im ungarischen Styl* bezeichnete Werk mit dem vorliegenden Stück gleichzusetzen ist, doch es ist alles in allem sehr wahrscheinlich. Gleich vorab muß dazu gesagt werden, daß die musikalische Substanz des Stücks für Liszt nicht recht typisch ist, aber wenn Sophie Menter wirklich die Themen zusammengestellt hat (sie kommen in Liszts Werken nicht vor, sind aber Melodien, die in einigen der Ungarischen Rhapsodien oder im *Ungarischen Romanzero* zu finden sind, vom Stil her ähnlich) und Liszt nur zwei Tage lang geholfen hat, das Particell zu erstellen, könnte man ihm eine gewisse Beteiligung zugestehen. Ausgesprochen unwahrscheinlich, aber im Zusammenhang mit diesem Werk geltend gemacht worden ist die Theorie, daß Liszt Sophie Menter angewiesen habe, das Stück zum Orchestrieren zu ihrem Freund Tschairowski zu bringen, ohne Liszts Namen zu erwähnen, da Tschairowski für Liszt keine Bewunderung hegte (erst recht nicht, seit dieser seine Bearbeitung der *Polonaise* aus *Eugen Onegin* herausgegeben hatte), und daß Liszts Urhebererschaft an dem Werk hinter dem Namen Menter zu verstecken sei. Das ist schlicht absurd: Tschairowski hat ohne Bedenken Liszts Lied *Der König von Thule* orchestriert, und außerdem hat er Liszts Bearbeitung von Mozarts *Ave verum corpus* für seine *Mozartiana*-Suite orchestriert, als er ebenso leicht das Original hätte verwenden können. Und wenn er Liszt in seinem Tagebuch eines „alten Jesuiten“ nennt, dann ist das wenigstens eine mildere Beschimpfung als jene, die der Band für viele andere Kollegen Tschairowskis bereithält; Brahms zum Beispiel wird als talentloser Halunke bezeichnet! Auf jeden Fall fehlt dieses Stück in allen verbürgten Aufzählungen der Konzertstücke Tschairowskis und sollte allein schon aus diesem Grunde

zu Gehör gebracht werden. Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob Tschairowski bei der Komposition selbst eine Rolle gespielt hat, nur daß auf dem Weg zur Coda eine Harmoniefolge vorkommt, die aus Tschairowskis Konzerten wohlbekannt ist. Bleibt nur zu hoffen, daß wir richtig gewettet haben und Liszt etwas mit der Klavierfigurierung zu tun hatte, vor allem im ersten Teil des Stücks.

Sein Aufbau ist jedenfalls ganz einfach, und es wurde eindeutig von Werken wie der Ungarischen Fantasie inspiriert. Das Stück beginnt mit einem Thema des Orchesters, das nicht wieder auftreten wird [1], und mit einer Klavierkadenz voller Cimalom-Anklänge, die zum *Andante* [2] führt—einem seelenvollen Thema, das in arpeggierten Akkorden dargelegt wird. Es folgen eine *Allegro*-Variation und eine weitere Kadenz, die zu einem neuen Thema mit der Bezeichnung *Allegretto* [3] überleitet; das Thema wird erst vom Klavier vorgetragen, ehe sich das Orchester ungestüm dazugesellt. An das *Andante*-Thema wird in der nachfolgenden Kadenz erinnert, und im anschließenden langsamen *Andante* (das eigentlich ein *Adagio* ist) wird ein neues Thema präsentiert. Eine weitere Erinnerung an das *Andante*-Thema führt zu einer Variation über das *Allegretto*, während das Klavier konstante Zweiunddreißigsteloktaven spielt [4]. Noch eine kurze Kadenz leitet ein neues Thema der Hörner ein, das jedoch kurzlebig ist, so daß wir uns bald in der Coda wiederfinden, die aus einer schnelleren Variante des *Andante*-Themas hervorgegangen ist. Insgesamt ist das Stück wirkungsvoll, ohne Anspruch auf besondere Bedeutung zu erheben, und in Anbetracht der möglichen Hilfestellung Liszts und der erwiesenen Beteiligung Tschairowskis wurde es als ratsam erachtet, es nicht zu ignorieren.

LESLIE HOWARD © 1998

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Particular thanks are due to Orchestral soloist István Csurgay *cello*
Pál Kelemen and Adam Bikfalvy (Clemens Concert Management, Budapest)
Márton Terts and Gábor Nagy for assistance at the recording sessions

Recorded in the Budapest Studios of Hungarian Radio on 6–11 November 1997 and 24 June – 1 July 1998

Recording Engineer and Producer TRYGGVI TRYGGVASON

Post-production Assistant MARIAN FREEMAN

Hungarian Radio Production Assistant DÉNES RÉDIY

Piano STEINWAY prepared by ULRICH GERHARTZ

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front illustration: *Death as a Friend* (1851) by Alfred Rethel (1816–1859)

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



LESLIE HOWARD

© Adam Scott