



LISZT

Faust Symphony
(1854 version)

Mephisto Waltz No.1

Orchestre Philharmonique
Royal de Liège
Gergely Madaras

LISZT, Franz (1811–86)

- Faust Symphony, S 108 (1854 version)** 67'50
(A Faust Symphony in three characteristic Pictures')
- ① I. Erster Teil. Faust 30'00
Lento assai – Allegro impetuoso – Allegro agitato ed appassionato assai
- ② II. Zweiter Teil. Gretchen 21'12
Andante soave
- ③ III. Dritter Teil. Mephistopheles 16'30
Allegro vivace, ironico
- ④ **Mephisto Waltz No. 1, S 110/2 (1859–62)** 11'01
No. 2 from *Zwei Episoden aus Lenaus Faust*
Allegro vivace, quasi Presto

TT: 79'35

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Alberto Menchen *leader*

Gergely Madaras *conductor*

OPRL Orchestre
Philharmonique
Royal de Liège

Few works of literature have cast as long a shadow over nineteenth-century European culture as Goethe's *Faust*. Many of the most prominent composers of the era set scenes from it, or composed works inspired by its vision of damnation, love, Romantic striving and redemption, including Beethoven, Schubert, Wagner, Mendelssohn, Berlioz, Mahler and Franz Liszt. Liszt's musical engagement with *Faust* was especially long and fruitful, stretching from his transcriptions of Schubert's songs in the late 1830s through his final transcriptions of Eduard Lassen's incidental music in the late 1870s and amendments to the *Faust Symphony* in 1880, with a great deal of original music in between. His earliest encounter with Goethe's version of the story (in Nerval's French translation) may have come after his first meeting with Berlioz in 1830, which the latter recalled in his memoirs, noting how Liszt 'came to love [*Faust*] as much as I do'. Berlioz's *La Damnation de Faust* (premiered in 1846) was dedicated to Liszt, who returned the favour with the dedication of the *Faust Symphony*. For Liszt's audiences at least, his association with *Faust* was inescapable and coloured much of his early reception.

That association may have been a factor in Liszt's identification with Faust, but his feelings about the character were not uncomplicated. He expressed a preference for the character of Manfred, who he found far sturdier and more decisive. Writing to Therese von Helldorff in 1869, Liszt confessed that '[Manfred] haunted me far more than Faust, who, to be honest, always struck me as a fundamentally bourgeois character, despite his marvellous poetic prestige...' In 1852, amidst work on the *Faust Symphony*, he staged a reading of Byron's *Manfred*, for which Robert Schumann composed incidental music and an overture.

Despite his stated preference, Liszt's relocation to Weimar (Goethe's city) in 1842, after the end of his performing career, brought *Faust* to the forefront of his artistic imagination again. There he was involved in several Goethe-related projects.

A series of choral settings gave way to plans for a *Faust* opera (although not based on Goethe), for which Alexandre Dumas was apparently to provide the libretto. In the event, Dumas was never informed of his involvement in the project, and Liszt instead composed the *Faust Symphony*. He started work on the piece in 1839, and his final amendments were made in 1880. The symphony was completed in its original version in 1854 but, by the time of its première in Weimar on 5th September 1857, it had gained a choral finale, setting the text from the closing of *Faust*, the ‘Chorus mysticus’, also used in the second part of Mahler’s Eighth Symphony roughly half a century later. The première programme was filled out with two works by Liszt with a connection to Schiller, *An die Künstler* (a cantata) and *Die Ideale* (a symphonic poem). The previous day, a statue to Goethe and Schiller had been unveiled at the front of the theatre, solidifying Liszt’s artistic connection to those two titans of German literature.

The *Faust Symphony* was an extremely important work for Liszt. In a letter to Louis Köhler (a fellow composer, conductor and critic) in 1856 he referred to his body of symphonic poems as merely ‘prolegomena’ to the new *Faust-Symphonie*. Despite its composer’s view and a spate of performances throughout Europe and North America, the symphony was subjected to harsh criticism in the press, especially in the latter half of the nineteenth century, and it has remained a comparative rarity in the concert hall ever since.

Though it does make use of some of Goethe’s text in the final version, Liszt’s symphony – rather than being designed to recount the *Faust* tale – is cast as three character sketches, depicting Faust, Gretchen and Mephistopheles in turn. Liszt is known for his programme music, which is intended to represent something or tell a story, but his *Faust Symphony* is a different kind of programme music, not devoid of extramusical meaning but still residing in the realm of the abstract, an attempt at the pure distillation of character into sound (a subjective approach familiar in

Liszt's œuvre – his *Tre sonetti di Petrarca* for piano similarly reflect Liszt's own impression of the text rather than the poems themselves). As regards the symphony's form, it is the result of a cross-pollination of the typical formal attributes traditionally associated with the symphony and Liszt's own ideas about the symphonic poem and thematic transformation (the process of constantly changing and developing a theme through various means, which Liszt sometimes used as the structural basis of entire pieces). Liszt's approach to the symphony's thematic material foreshadows Wagner's usage of leitmotifs, with each theme representing an aspect of a character or a concept and each being deployed in a number of different guises and combinations to convey meaning. Commentators have tried to link moments in the symphony to specific passages from *Faust* using these themes, with varying degrees of success.

The symphony's first movement, depicting Faust himself, is a hybrid of Liszt's typical programmatic approach and a more standard sonata form which obscures the sectional boundaries. An average performance lasts around 30 minutes – among the longest in the standard repertoire. This movement contains five themes. It opens with extremely chromatic, sullen music in the violas and cellos, suggestive of Faust's disillusionment and doubt. This first theme utilises all twelve pitches of the octave without repeats, anticipating Schoenberg 60 years later. Most of the music in this movement is foreshadowed in germinal form in the first theme. After an eruptive reiteration of elements of the first theme, the second theme, more passionate and restless, emerges in the violins, evocative of Faust's striving for knowledge. The third theme is carried by the oboes and clarinets, with an aching longing. After an oasis of rapidly rising and falling string figures and pulsing winds comes the lush fourth theme, which represents both divine and human love. The final theme, presented by the full orchestra, is considered to represent Faust's pride and his insight. These themes will become important again in the symphony's finale, the

‘Mephistopheles’ movement. That Liszt focuses on these poetic themes and uses them to create the structure is one of the symphony’s more innovative features.

The second movement is subtitled ‘Gretchen’. Though the traditional view is that it does directly depict her, the nature of the music leads some to suggest that the movement is a depiction of Gretchen as seen by Faust. The second and fourth themes from the first movement – Faust’s striving and his love – find new life in Gretchen’s movement, this time as ‘longing fulfilled’, in the words of the critic Richard Pohl. The dense chromaticism of the first movement is ‘ironed out’ and Gretchen’s own motivic material begins to mingle with Faust’s, though a proper resolution will be postponed until the symphony’s conclusion.

The third movement is arguably the most ingenious and best demonstrates Liszt’s poetic understanding. Instead of giving Mephistopheles his own music, as with the other characters, he takes most of Faust’s themes and twists them. It’s hard to escape the shadow of the finale of Berlioz’s *Symphonie fantastique* when listening, especially bearing in mind Liszt’s colourful orchestration (a review of the première notes its ‘French approach’). Mephistopheles lacks creative power, and so his only avenue is to pervert Faust’s music, creating a superficial abundance that on closer examination rings hollow. The movement contains only one original theme, the ‘malédiction’ with its characteristic dactylic pattern. This theme is borrowed from Liszt’s own Concerto for Piano and Strings in E minor, S 121 (1833), in which the theme is explicitly labelled ‘malédiction’. It’s not coincidental that the music that Mephistopheles has no access to comprises the themes standing for longing and love, representing Gretchen’s ultimate role in Faust’s redemption.

The recording presented here uses the original 1854 version of the *Faust Symphony*, which lacks the choral finale Liszt added a few years later. In Richard Wagner’s estimation, the original ending was admirable for its lack of ‘forced excitement or arousal of attention’, and ending with Mephistopheles puts it in league with

Berlioz's *La Damnation de Faust*. Despite this praise it has remained a rarity, so this recording presents an opportunity to take stock of Liszt's original conception of this highly innovative work, composed at the peak of his powers.

Accompanying the *Faust Symphony* is the first of the *Mephisto Waltzes*, which dates to 1861. Though Goethe's is the definitive German-language version of the story today, there were competitors. For this piece Liszt drew on a scene from Nikolaus Lenau's *Faust* (1836). Mephistopheles and Faust pass by a wedding feast at a small village inn. Mephistopheles commandeers one of the musicians' violins and begins to play (the opening intervals mirror those of a violin's open strings, as if tuning up). Faust begins to dance with one of the village maidens and in a frenzy they dance away into the forest, the violin sounds receding into the distance. The piece was first conceived alongside another episode from Lenau's *Faust*, the 'Night Procession' but, despite Liszt's express intention, the two pieces were not published together and were instead separated by some years. The waltz exists in several instrumentations, all of which were conceived at the time of composition – a version for orchestra and a version for two pianos, which are essentially identical musically, and a version for piano solo, which is rather different. Duet transcriptions of orchestral music were very popular in the nineteenth century as they provided a way for large-scale compositions to be heard at home, in an age where orchestral performances of any given work in any given town could be few and far between. Liszt's third version of this piece, for piano solo, is instead intended as a work in its own right and is not obligated to be faithful to the orchestral version. The music is extremely evocative and a classic example of Liszt's programmatic writing. The work has two alternate endings, one loud and the other much softer (and closer to Lenau's text).

These two works represent very different angles of Liszt's long and productive relationship with Faust and especially Mephistopheles, around whom many of his

Faust compositions centre. They are key works for understanding Liszt's aesthetic project and the nineteenth century's penchant for combining the arts, and display a rich depth of poetic understanding on the part of the composer. There could be no better subject for Liszt, the Faustian virtuoso of the piano.

© *Cheston Humphries 2024*

Founded in 1960, the **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) is the only professional symphony orchestra in French-speaking Belgium. Supported by the Wallonia-Brussels Federation and the City of Liège, it performs in the prestigious Salle Philharmonique (1887), throughout Belgium and abroad (e.g. in Europe, Japan and South America). Under the aegis of its music directors Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming and (since 2019) Gergely Madaras, the OPRL has established a sound identity at the crossroads of the Germanic and French traditions. By developing original formulas (Music Factory, OPRL+, Family Sundays, Happy Hour!), it reaches out to young people in particular, through events in schools, themed concerts and local performances. In addition to a strong commitment to supporting creative work, promoting the Franco-Belgian heritage and exploring new repertoire, the orchestra has a substantial recording schedule, with over 130 recordings that have been widely acclaimed by the international press. Since 2016, it has enjoyed a partnership with the TV channel Mezzo Live HD (Europe, Asia, Canada) and, since 2021, with Medici.tv. *www.oprl.be*

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the **Liège Philharmonic Hall/Salle Philharmonique** is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with

gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1,000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats. The large stage, decorated with murals depicting André Grétry and César Franck (1954), includes a Pierre Schyven organ (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber or ancient music. On the recommendation of figures such as Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet and Jean-Marc Luisada, several major recording companies have chosen this hall for its very fine acoustics.

Born in Budapest, **Gergely Madaras** studied the folk music of his homeland from the age of five with the last generation of authentic Hungarian gypsy and peasant musicians. He went on to study classical flute, violin and composition at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest, and conducting at the University of Music and Performing Arts Vienna with Mark Stringer. Madaras was the first Sir Charles Mackerras Fellow (English National Opera), which enabled him to make his operatic début at the London Coliseum. Music director of the Orchestre Dijon Bourgogne (2013–19), principal conductor of the Savaria Symphony Orchestra in Hungary (2014–20) and music director of the Orchestre Philharmonique Royal de Liège (2019–25), Gergely Madaras is also renowned as an opera conductor in Brussels, London, Amsterdam, Geneva and Budapest. He is a regular guest with major orchestras in Europe, the United States, Australia and Japan. Firmly rooted in the classical and romantic repertoire, he is also an ardent champion of Bartók, Kodály and Dohnányi, and maintains a close relationship with the music of today.

www.gergelymadaras.com

Nur wenige literarische Werke haben einen so langen Schatten auf die europäische Kultur des neunzehnten Jahrhunderts geworfen wie Goethes *Faust*. Viele der bedeutendsten Komponisten der Epoche vertonten Szenen daraus oder komponierten Werke, die von seiner Vision von Verdammnis, Liebe, romantischem Streben und Erlösung inspiriert waren, darunter Beethoven, Schubert, Wagner, Mendelssohn, Berlioz, Mahler und Franz Liszt. Liszts musikalische Beschäftigung mit *Faust* war besonders lang und fruchtbar und reichte von seinen Transkriptionen von Schuberts Liedern in den späten 1830er Jahren bis zu seinen letzten Transkriptionen von Eduard Lassens Bühnenmusik in den späten 1870er Jahren und den Ergänzungen zur *Faust-Symphonie* im Jahr 1880, mit einer großen Menge an Originalmusik dazwischen. Seine erste Begegnung mit Goethes Version der Geschichte (in Nervals französischer Übersetzung) könnte nach seiner ersten Begegnung mit Berlioz im Jahr 1830 stattgefunden haben, an die sich Berlioz in seinen Memoiren erinnerte, in denen er feststellte, dass Liszt „den [*Faust*] so sehr zu lieben begann wie ich“. Berlioz' *La Damnation de Faust* (1846 uraufgeführt) wurde Liszt gewidmet, der sich mit der Widmung der *Faust-Symphonie* revanchierte. Zumindest für Liszts Publikum war die Assoziation mit *Faust* unausweichlich und prägte einen Großteil seiner frühen Rezeption.

Diese Assoziation mag ein Faktor für Liszts Identifikation mit Faust gewesen sein, aber seine Gefühle gegenüber der Figur waren nicht unkompliziert. Er zog die Figur des Manfred vor, den er für weitaus kräftiger und entschlossener hielt. In einem Brief an Therese von Helldorff aus dem Jahr 1869 gestand Liszt: „[Manfred] hat mich viel mehr verfolgt als Faust, der mir, um ehrlich zu sein, trotz seines wunderbaren poetischen Ansehens immer als eine im Grunde bürgerliche Figur erschien ...“ 1852 führte er inmitten der Arbeit an der *Faust-Symphonie* eine Lesung von Byrons *Manfred* auf, für die Robert Schumann eine Bühnenmusik und eine Ouvertüre komponierte.

Trotz seiner erklärten Vorliebe brachte Liszts Übersiedlung nach Weimar (Goethes Stadt) im Jahr 1842, nach dem Ende seiner Konzerttätigkeit, *Faust* wieder in den Vordergrund seiner künstlerischen Vorstellung. Dort war er an mehreren Projekten mit Goethe-Bezug beteiligt. Aus einer Reihe von Chorsätzen entwickelten sich Pläne für eine *Faust*-Oper (allerdings nicht nach Goethe), für die Alexandre Dumas das Libretto liefern sollte. Dumas wurde jedoch nie über seine Beteiligung an diesem Projekt informiert, und Liszt komponierte stattdessen die *Faust-Symphonie*. Er begann 1839 mit der Arbeit an dem Werk, und die letzten Änderungen wurden 1880 vorgenommen. Die Symphonie wurde in ihrer ursprünglichen Fassung 1854 vollendet, doch bei ihrer Uraufführung am 5. September 1857 in Weimar wurde sie um ein Chorfinale erweitert, das den Text aus dem Schluss des *Faust*, den „Chorus mysticus“, vertonte, der auch im zweiten Teil von Mahlers Achter Symphonie etwa ein halbes Jahrhundert später verwendet wurde. Das Programm der Uraufführung wurde durch zwei Werke von Liszt ergänzt, die einen Bezug zu Schiller haben: *An die Künstler* (eine Kantate) und *Die Ideale* (eine symphonische Dichtung). Am Vortag war vor dem Theater eine Goethe- und Schiller-Statue enthüllt worden, was Liszts künstlerische Verbindung zu diesen beiden Titanen der deutschen Literatur noch einmal verstärkte.

Die *Faust-Symphonie* war für Liszt ein äußerst wichtiges Werk. In einem Brief an Louis Köhler (ein befreundeter Komponist, Dirigent und Kritiker) im Jahr 1856 bezeichnete er seine symphonischen Dichtungen lediglich als „Prolegomena“ zur neuen *Faust-Symphonie*. Trotz der Sichtweise des Komponisten und einer Reihe von Aufführungen in ganz Europa und Nordamerika wurde die Symphonie in der Presse vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scharf kritisiert und ist seitdem eine relative Rarität im Konzertsaal geblieben.

Obwohl sie in der endgültigen Fassung einen Teil des Goetheschen Textes verwendet, ist Liszts Symphonie nicht als Nacherzählung der *Faust*-Sage konzipiert,

sondern als drei Charakterskizzen, die nacheinander Faust, Gretchen und Mephistopheles darstellen. Liszt ist bekannt für seine Programmmusik, die etwas darstellen oder eine Geschichte erzählen soll, aber seine *Faust-Symphonie* ist eine andere Art von Programmmusik, nicht frei von außermusikalischer Bedeutung, aber immer noch im Bereich des Abstrakten angesiedelt, ein Versuch der reinen Destillation des Charakters in Klang (ein subjektiver Ansatz, der in Liszts Œuvre bekannt ist – seine *Tre sonetti di Petrarca* für Klavier spiegeln in ähnlicher Weise Liszts eigenen Eindruck des Textes wider und nicht die Gedichte selbst). Was die Form der Symphonie betrifft, so ist sie das Ergebnis einer Kreuzung aus den typischen formalen Attributen, die traditionell mit der Symphonie assoziiert werden, und Liszts eigenen Ideen über die symphonische Dichtung und die thematische Transformation (der Prozess der ständigen Veränderung und Entwicklung eines Themas mit verschiedenen Mitteln, den Liszt manchmal als strukturelle Grundlage ganzer Stücke verwendete). Liszts Herangehensweise an das thematische Material der Symphonie nimmt Wagners Verwendung von Leitmotiven in seinen späteren Opern vorweg, wobei jedes Thema einen Aspekt eines Charakters oder eines Konzepts darstellt und in einer Reihe verschiedener Formen und Kombinationen eingesetzt wird, um eine Bedeutung zu vermitteln. Kommentatoren haben versucht, Momente in der Symphonie mit bestimmten Passagen aus *Faust* zu verbinden, indem sie diese Themen verwendeten, mit unterschiedlichem Erfolg.

Der erste Satz der Symphonie, der Faust selbst darstellt, ist eine Mischung aus Liszts typischem programmatischen Ansatz und einer eher standardisierten Sonatenform, die die Abschnittsgrenzen verwischt. Eine durchschnittliche Aufführung dauert etwa 30 Minuten und gehört damit zu den längsten im Standardrepertoire. Dieser Satz enthält fünf Themen. Er beginnt mit extrem chromatischer, mürrischer Musik in den Bratschen und Celli, die Fausts Desillusion und Zweifel andeutet. Dieses erste Thema verwendet alle zwölf Töne der Oktave ohne Wiederholungen

und nimmt damit Schönberg (60 Jahre später) vorweg. Der größte Teil der Musik in diesem Satz wird im ersten Thema in Keimform angedeutet. Nach einer eruptiven Wiederholung von Elementen des ersten Themas erklingt in den Violinen das zweite Thema, das leidenschaftlicher und unruhiger ist und an Fausts Streben nach Erkenntnis erinnert. Das dritte Thema wird von den Oboen und Klarinetten getragen, mit einer schmerzhaften Sehnsucht. Nach einer Oase aus schnell auf- und absteigenden Streicherfiguren und pulsierenden Bläsern folgt das üppige vierte Thema, das sowohl die göttliche als auch die menschliche Liebe darstellt. Das letzte Thema, das vom gesamten Orchester vorgetragen wird, soll Fausts Stolz und seine Einsicht darstellen. Diese Themen werden im Finale der Symphonie, dem „Mephistopheles“-Satz, wieder wichtig werden. Die Tatsache, dass Liszt diese poetischen Themen in den Mittelpunkt stellt und sie zur Gestaltung der Struktur verwendet, ist eines der innovativsten Merkmale der Symphonie.

Der zweite Satz trägt den Untertitel „Gretchen“. Obwohl die traditionelle Sichtweise davon ausgeht, dass es sich um eine direkte Darstellung von Gretchen handelt, wird aufgrund der Art der Musik vermutet, dass der Satz eine Darstellung von Gretchen aus der Sicht von Faust ist. Das zweite und vierte Thema des ersten Satzes – Fausts Streben und seine Liebe – werden in Gretchens Satz wieder aufgegriffen, diesmal als „erfülltes Sehnen“, wie es der Kritiker Richard Pohl ausdrückt. Die dichte Chromatik des ersten Satzes wird „ausgebügelt“, und Gretchens eigenes motivisches Material beginnt sich mit dem von Faust zu vermischen, wenngleich die eigentliche Auflösung bis zum Schluss der Symphonie aufgeschoben wird.

Der dritte Satz ist wohl der raffinierteste und zeigt am besten Liszts poetisches Verständnis. Anstatt Mephistopheles eine eigene Musik zu geben, wie es bei den anderen Figuren der Fall ist, nimmt er die meisten Themen von Faust und verdreht sie. Es ist schwer, beim Hören dem Schatten des Finales von Berlioz' *Symphonie fantastique* zu entkommen, vor allem wegen Liszts farbenfroher Orchestrierung

(in einer Rezension der Uraufführung wird der „französische Ansatz“ erwähnt). Mephistopheles fehlt es an schöpferischer Kraft, und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als Fausts Musik zu pervertieren und eine oberflächliche Fülle zu schaffen, die bei näherer Betrachtung hohl klingt. Der Satz enthält nur ein einziges originelles Thema, die „malédiction“ mit ihrem charakteristischen daktylischen Muster. Dieses Thema ist Liszts eigenem Konzert für Klavier und Streicher in e-moll, S 121 (1833), entlehnt, in dem das Thema ausdrücklich als „malédiction“ bezeichnet wird. Es ist kein Zufall, dass die Musik, zu der Mephistopheles keinen Zugang hat, die Themen umfasst, die für Sehnsucht und Liebe stehen und Gretchens letztendliche Rolle bei Fausts Erlösung darstellen.

Die hier vorgestellte Aufnahme verwendet die Originalfassung der *Faust-Symphonie* von 1854, in der das von Liszt einige Jahre später hinzugefügte Chorfinale fehlt. Nach Richard Wagners Einschätzung war der ursprüngliche Schluss bewundernswert, weil er „ohne alle gewaltsame Aufmerksamkeits-Erregung“ gehalten war, und der Schluss mit Mephistopheles stellt sie in eine Reihe mit Berlioz' *La Damnation de Faust*. Trotz dieses Lobes ist das Werk eine Rarität geblieben, so dass diese Aufnahme eine Gelegenheit bietet, Liszts ursprüngliche Konzeption dieses höchst innovativen Werks, das er auf dem Höhepunkt seiner Kräfte komponierte, zu überprüfen.

Die *Faust-Symphonie* wird ergänzt durch den *Mephisto-Walzer Nr. 1* aus dem Jahr 1861. Obwohl Goethes Fassung heute die maßgebliche deutschsprachige Version der Geschichte ist, gab es Konkurrenten. Für dieses Stück griff Liszt auf eine Szene aus Nikolaus Lenaus *Faust* (1836) zurück. Mephistopheles und Faust kommen bei einem Hochzeitsfest in einem kleinen Dorfgasthaus vorbei. Mephistopheles nimmt eine der Geigen der Musiker in Beschlag und beginnt zu spielen (die Anfangsintervalle spiegeln die offenen Saiten einer Geige wider, als ob sie gestimmt würden). Faust beginnt mit einem der Dorfmadchen zu tanzen,

und in einem Rausch tanzen sie in den Wald, während die Geigenklänge in der Ferne verschwinden. Das Stück wurde zunächst zusammen mit einer anderen Episode aus Lenaus Faust, dem „Nächtlichen Zug“, konzipiert, aber trotz Liszts ausdrücklicher Absicht wurden die beiden Stücke nicht zusammen veröffentlicht, sondern lagen einige Jahre auseinander. Der Walzer existiert in mehreren verschiedenen Besetzungen, die alle zur Zeit der Komposition konzipiert wurden – eine Version für Orchester und eine Version für zwei Klaviere, die musikalisch im Wesentlichen identisch sind, und eine Version für Klavier solo, die etwas anders ist. Duett-Transkriptionen von Orchestermusik waren im 19. Jahrhundert sehr beliebt, da sie eine Möglichkeit boten, groß angelegte Kompositionen zu Hause zu hören, in einer Zeit, in der Orchesteraufführungen eines bestimmten Werks in einer bestimmten Stadt nur selten zu hören sein konnten. Liszts dritte Fassung dieses Stücks für Klavier solo ist vielmehr als eigenständiges Werk gedacht und muss sich nicht an die Orchesterfassung halten. Die Musik ist äußerst stimmungsvoll und ein klassisches Beispiel für Liszts programmatisches Schreiben. Das Werk hat zwei alternative Endungen, eine laute und eine viel leisere (und näher am Text von Lenau).

Diese beiden Werke repräsentieren sehr unterschiedliche Aspekte von Liszts langer und produktiver Beziehung zu Faust und insbesondere Mephistopheles, um den sich viele seiner *Faust*-Kompositionen drehen. Sie sind Schlüsselwerke für das Verständnis von Liszts ästhetischem Projekt und der Vorliebe des 19. Jahrhunderts für die Kombination der Künste und zeigen eine reiche Tiefe des poetischen Verständnisses seitens des Komponisten. Für Liszt, den faustischen Virtuosen des Klaviers, könnte es kein besseres Thema geben.

© *Cheston Humphries 2024*

Das 1960 gegründete **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) ist die einzige professionelle belgische Symphonikerformation im frankophonen Raum. Es wird von der Wallonisch-Bruxelländischen Föderation und der Stadt Lüttich gefördert und spielt in der renommierten Salle Philharmonique (1887) sowie in ganz Belgien und im Ausland (Europa, Japan, Südamerika). Unter der Leitung seiner Musikdirektoren Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming und Gergely Madaras (seit 2019) hat das OPRL eine klangliche Identität im Zentrum der deutschen und französischen Traditionen entwickelt. Mit originellen Formeln (Music Factory, OPRL+, Les dimanches en famille, Happy Hour!) wendet es sich vor allem an Jugendliche, mit Hilfe von Animationen in Schulen, Konzerten und Quartiersorchestern. Zu seinem großen Engagement für die Förderung von Kreativität, des französischen Kulturerbes und der Erkundung neuer Werke gesellt sich eine umfangreiche Diskografie mit mehr als 130 Aufnahmen, die von der internationalen Presse honoriert werden. Seit 2016 unterhält es eine Partnerschaft mit dem Sender TV Mezzo Live HD (Europa, Asien, Kanada) und seit 2021 mit Medici.tv.

www.oprl.be

Die 1887 unter Mitwirkung des Lütticher Geigers Eugène Ysaÿe eingeweihte **Salle Philharmonique de Liège** ist ein Gebäude im eklektischen Renaissance-Stil. Als Saal „im italienischen Stil“ konzipiert, reich mit Gold und rotem Samt verziert und zwischen 1998 und 2000 vollständig restauriert, verfügt der Saal über mehr als 1.000 Sitzplätze, die sich auf ein Parterre, einen Balkon, drei Logenränge und ein Amphitheater mit 240 Plätzen verteilen. Die große Bühne mit Wandmalereien, die André Grétry und César Franck darstellen (1954), verfügt über eine Orgel von Pierre Schyven (1888, restauriert 2002–05). Die Salle Philharmonique de Liège ist Sitz des Orchestre Philharmonique Royal de Liège und dient regelmäßig als

Aufnahmestudio für Symphonik, Kammermusik und Alte Musik. Aufgrund der Empfehlungen von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet und Jean-Marc Luisada haben mehrere große Plattenfirmen die hervorragende Akustik dieses Saals schätzen gelernt.

Gergely Madaras wurde in Budapest geboren und studierte ab seinem fünften Lebensjahr die Volksmusik seines Landes bei der letzten Generation echter Zigeunermusiker und ungarischer Bauern. Anschließend studierte er klassische Flöte, Violine und Komposition an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest sowie Orchesterleitung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Mark Stringer. Madaras war der erste „Sir Charles Mackerras Fellow“ der English National Opera, was ihm ermöglichte, sein Operndebüt im Londoner Coliseum zu geben. Als Musikdirektor des Orchestre Dijon Bourgogne (2013–2019), Chef des Savaria Symphonieorchesters (Ungarn, 2014–2020) und Musikdirektor des Orchestre Philharmonique Royal de Liège (2019–2025) ist Gergely Madaras auch als Opernchef in Brüssel, London, Amsterdam, Genf und Budapest bekannt. Er wird regelmäßig von den großen Orchestern Europas, der USA, Australiens und Japans eingeladen. Im klassischen und romantischen Repertoire verankert, ist er auch ein leidenschaftlicher Verfechter von Bartók, Kodály und Dohnányi und pflegt eine enge Beziehung zur heutigen Musik.

www.gergelymadaras.com

Peu d'œuvres littéraires ont exercé une influence aussi forte sur la culture européenne au XIX^e siècle que le *Faust* de Goethe. Plusieurs des compositeurs les plus en vue de l'époque en ont tiré des scènes ou ont composé des œuvres inspirées par sa vision de la damnation, de l'amour, des aspirations romantiques et de la rédemption, notamment Beethoven, Schubert, Wagner, Mendelssohn, Berlioz, Mahler et Franz Liszt. La relation musicale de ce dernier à l'égard de *Faust* a été particulièrement longue et fructueuse, depuis ses transcriptions des lieder de Schubert à la fin des années 1830 jusqu'à celles de la musique de scène d'Eduard Lassen à la fin des années 1870 et aux modifications apportées à sa *Faust-Symphonie* en 1880, en passant par une grande quantité de compositions originales. Sa découverte du thème de Faust a eu lieu par le biais de la version de Goethe (dans la traduction française de Gérard de Nerval) peut-être après sa première rencontre avec Hector Berlioz en 1830 que ce dernier a évoquée dans ses mémoires, notant que Liszt « se passionna [pour *Faust*] autant que moi bientôt après ». *La Damnation de Faust* de Berlioz (créée en 1846) a été dédiée à Liszt, qui lui rendit la pareille en lui dédiant la *Faust-Symphonie*. Pour les admirateurs de Liszt, l'association avec *Faust* était inéluctable et allait exercer une influence sur une grande partie de sa réception initiale.

Cette association a peut-être contribué à l'identification de Liszt avec Faust, mais ses sentiments à l'égard du personnage étaient complexes. Il exprima sa préférence pour le personnage de Manfred, qu'il trouvait beaucoup plus solide et résolu. Dans une lettre adressée à Thérèse von Helldorff en 1869, Liszt avoue que Manfred le hantait « beaucoup plus que Faust, lequel, soit dit tout bas, malgré son merveilleux prestige de poésie, me semblait un caractère foncièrement bourgeois [...] » En 1852, alors qu'il travaillait à la *Faust-Symphonie*, il organisa une lecture du *Manfred* de Byron, pour laquelle Robert Schumann composa une musique de scène et une ouverture.

Malgré sa préférence déclarée, le déménagement de Liszt à Weimar (la ville de Goethe) en 1842, après la fin de sa carrière d'interprète, contribua à ramener *Faust* au premier plan de son imagination artistique. Il participa alors à plusieurs projets liés à Goethe. Après des compositions pour chœur, suivit un projet d'opéra sur le thème de Faust (bien que non basé sur Goethe), pour lequel Alexandre Dumas devait semble-t-il fournir le livret. Dumas ne fut jamais informé de son implication dans le projet et Liszt composa la *Faust-Symphonie*. Il commença à travailler sur cette œuvre en 1839 et les dernières modifications allèrent être apportées en 1880. La symphonie a été achevée dans sa version originale en 1854, mais lors de sa création à Weimar le 5 septembre 1857, un finale choral, reprenant le texte de la fin de *Faust*, le « Chorus mysticus » fut ajouté. Ce passage allait également être repris par Gustav Mahler dans la seconde partie de sa Huitième Symphonie, quelque cinquante ans plus tard. Le reste du programme comprenait deux autres œuvres de Liszt, cette fois en rapport avec Schiller : une cantate, *An die Künstler* (basée sur le poème « Les artistes ») et un poème symphonique, *Die Ideale* [Les idéaux]. Le jour précédent, une statue de Goethe et de Schiller fut inaugurée devant le théâtre, consolidant ainsi le lien artistique de Liszt avec ces deux titans de la littérature allemande.

La *Faust-Symphonie* joua un rôle extrêmement important pour Liszt. Dans une lettre adressée à Louis Köhler (un collègue compositeur, chef d'orchestre et critique) en 1856, il qualifia l'ensemble de ses poèmes symphoniques de simples « prolégomènes » à la nouvelle *Faust-Symphonie*. Malgré le point de vue de son compositeur et une série d'exécutions à travers l'Europe et les États-Unis, la symphonie a cependant fait l'objet de critiques sévères, en particulier au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et elle est restée depuis relativement rare au concert.

Bien qu'elle reprenne une partie du texte de Goethe dans la version finale, la symphonie de Liszt, au lieu d'évoquer le récit de *Faust*, présente trois portraits, dé-

peignant tour à tour Faust, Gretchen (Marguerite) et Méphistophélès. Liszt est connu pour ses musiques à programme qui évoquent quelque chose ou racontent une histoire, mais sa *Faust-Symphonie* est une musique à programme d'un genre différent, non dénuée de contenu extra-musical mais résidant toujours dans le domaine de l'abstrait, une tentative de distillation en musique des personnages (une approche subjective familière dans l'œuvre de Liszt, ses trois *Sonnets de Pétrarque* pour piano, reflètent de la même manière ses impressions à la lecture du texte plutôt que les poèmes eux-mêmes). En ce qui concerne la forme de la *Faust-Symphonie*, celle-ci est le résultat d'une pollinisation croisée entre les attributs formels typiques traditionnellement associés à la symphonie et la conception de Liszt du poème symphonique et de la transformation thématique (le processus de changements et de développement constants d'un thème par divers moyens, que Liszt a parfois utilisé comme base structurelle d'œuvres entières). L'approche de Liszt à l'égard du matériau thématique de la symphonie préfigure l'utilisation des leitmotifs par Wagner, chaque thème représentant un aspect d'un personnage ou d'un concept et chacun étant déployé sous un certain nombre de formes et de combinaisons différentes pour véhiculer le sens de l'œuvre. Les commentateurs ont tenté avec plus ou moins de bonheur de relier des moments de la symphonie à des passages spécifiques de *Faust* en utilisant ces thèmes.

Le premier mouvement de la symphonie, qui dépeint Faust lui-même, est un hybride de l'approche programmatique typique de Liszt et d'une forme sonate plus standard qui obscurcit les limites des sections. Sa durée moyenne d'exécution est de 30 minutes, ce qui en fait l'un des plus longs du répertoire standard. Le mouvement contient cinq thèmes. Il s'ouvre sur une musique extrêmement chromatique et morose, jouée par les altos et les violoncelles, qui évoque le doute et le désabusement de Faust. Ce premier thème utilise les douze notes chromatiques de l'octave sans qu'elles ne soient liées à un centre tonal et sans répétition, anticipant ainsi

Arnold Schoenberg de soixante ans. La majeure partie de la musique de ce mouvement est préfigurée sous forme germinale dans le premier thème. Après une réitération éruptive d'éléments du premier thème, le second, plus passionné et agité, émerge aux violons, évoquant la quête de connaissance de Faust. Le troisième est porté par les hautbois et les clarinettes, avec un désir douloureux. Après un épisode de motifs qui montent et descendent rapidement aux cordes et de vents pulsés, vient le quatrième thème, luxuriant, qui représente à la fois l'amour divin et l'amour humain. Le dernier thème, exposé par tout l'orchestre, représente l'orgueil et la perspicacité de Faust. Ces thèmes reviendront en force dans le mouvement intitulé « Méphistophélès », le finale de l'œuvre. La concentration de Liszt sur ces thèmes poétiques et son utilisation à des fins structurelles est l'une des caractéristiques les plus innovantes de la symphonie.

Le deuxième mouvement est sous-titré « Gretchen ». Bien qu'il soit généralement accepté qu'il dépeint ce personnage de manière directe, la nature de la musique a poussé certains à suggérer que ce mouvement était une représentation de Gretchen telle que vue par Faust. Les deuxième et quatrième thèmes du premier mouvement – les efforts de Faust et son amour – trouvent une nouvelle forme dans ce mouvement, cette fois en tant que « désir accompli », selon les termes du critique du XIX^e siècle, Richard Pohl. Le chromatisme dense du premier mouvement est « aplani » et le matériau motivique de Gretchen commence à se mêler à celui de Faust, bien que la résolution proprement dite soit repoussée à la conclusion de la symphonie.

Le troisième mouvement est sans doute le plus ingénieux et celui qui démontre le mieux la perception poétique de Liszt. Au lieu de donner à Méphistophélès sa propre musique, comme c'est le cas pour les autres personnages, il reprend la plupart des thèmes de Faust et les détourne. Il est difficile de ne pas penser au finale de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, surtout quand on a en tête l'orchestration

colorée de Liszt (un compte-rendu de la première nota son « approche française »). Méphistophélès n'a pas de pouvoir créatif, et son seul moyen est donc de pervertir la musique de Faust, créant une abondance superficielle qui, à y regarder de près, sonne creux. Le mouvement ne contient qu'un seul thème original, la « malédiction », avec son motif dactylique caractéristique. Ce thème est emprunté au Concerto pour piano et cordes en mi mineur, S 121 (1833) dans lequel le thème est explicitement qualifié de « malédiction ». Ce n'est pas une coïncidence si la musique à laquelle Méphistophélès n'a pas accès comprend les thèmes de la nostalgie et de l'amour, représentant le rôle ultime de Marguerite dans la rédemption de Faust.

Cet enregistrement présente la version originale de 1854 de la *Faust-Symphonie* sans le finale choral que Liszt allait ajouter quelques années plus tard. Selon Richard Wagner, la fin originale était admirable car l'attention n'y était « pas forcée par des moyens violents ». De plus, le fait de conclure avec Méphistophélès plaçait l'œuvre dans la lignée de *La Damnation de Faust* de Berlioz. Malgré ces éloges, l'œuvre dans sa version originale est cependant rarement jouée. Voici donc l'occasion de se faire une idée de la conception originale qu'avait Liszt de cette œuvre très novatrice, composée alors qu'il se trouvait au sommet de son art.

La *Faust-Symphonie* est accompagnée ici de la première des *Méphisto-Valses*, qui date de 1861. Bien que la version de Goethe soit aujourd'hui la version définitive du récit en langue allemande, elle a eu des concurrents. Pour cette œuvre, Liszt s'est inspiré d'une scène du *Faust* de Nikolaus Lenau (1836). Méphistophélès et Faust surprennent un repas de noces dans une petite auberge de village. Méphistophélès s'empare d'un des violons des musiciens et commence à jouer (les premiers intervalles représentent l'accord sur les cordes à vide du violon). Faust commence à danser avec l'une des jeunes filles du village avant que, dans un élan de frénésie, ils ne s'enfoncent dans la forêt, les sons du violon s'éloignant dans le lointain. La pièce a d'abord été conçue en même temps qu'un autre épisode du *Faust* de Lenau,

Der nächtliche Zug [La procession nocturne], mais malgré l'intention expresse de Liszt, les deux pièces furent publiées séparément, séparées de quelques années. La valse existe dans plusieurs instrumentations, toutes conçues au moment de la composition – une pour orchestre et une pour deux pianos, qui sont essentiellement identiques d'un point de vue musical, et une autre pour piano solo, qui est assez différente. Les transcriptions pour duo de pianos de musique orchestrale étaient très populaires au XIX^e siècle car elles permettaient d'aborder des compositions de grande envergure chez soi, à une époque où les représentations orchestrales dans certaines villes pouvaient se faire rares. La troisième version de Liszt de cette pièce, pour piano solo, est conçue comme une œuvre à part entière et choisit de s'émanciper de la version orchestrale. La musique est extrêmement évocatrice et constitue un exemple classique de l'écriture programmatique de Liszt. L'œuvre comporte deux fins alternatives, l'une forte et l'autre beaucoup plus douce (et plus proche du texte de Lenau).

Ces deux œuvres constituent deux regards très différents de la longue et fructueuse relation de Liszt avec le personnage de Faust et en particulier avec celui de Méphistophélès autour duquel s'articulent nombre de ses compositions reprenant le thème de Faust. Ce sont des œuvres clés pour comprendre le projet esthétique de Liszt et la tendance typique du dix-neuvième siècle vers une combinaison des arts. Elles témoignent de la grande profondeur de la compréhension poétique du compositeur. Il ne pouvait y avoir de meilleur sujet pour Liszt, le virtuose faustien du piano.

© *Cheston Humphries 2024*

Fondé en 1960, l'**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Ville de Liège, l'orchestre se produit dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et à l'étranger (en Europe, au Japon, en Amérique du Sud). Sous l'impulsion de ses directeurs musicaux, Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming et Gergely Madaras (depuis 2019), l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. Cultivant les formules originales (Music Factory, OPRL+, Les dimanches en famille, Happy Hour !), il s'adresse en particulier aux jeunes, au moyen d'animations dans les écoles, de concerts thématiques et d'orchestres de quartier. À une volonté marquée de soutien à la création, de promotion du patrimoine franco-belge, d'exploration de nouveaux répertoires s'ajoute une politique discographique forte de plus de 130 enregistrements largement récompensés par la presse internationale. Depuis 2016, il bénéficie d'un partenariat avec la chaîne TV Mezzo Live HD qui diffuse en Europe, en Asie et au Canada) et, depuis 2021, avec Medici.tv.

www.oprl.be

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la **Salle Philharmonique de Liège** est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888, restauré de 2002 à 2005) et des peintures murales évoquant André Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi

bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet, Jean-Marc Luisada... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

Né à Budapest, **Gergely Madaras** étudie, dès l'âge de cinq ans, la musique folklorique de son pays avec la dernière génération d'authentiques musiciens tziganes et de paysans hongrois. Il étudie ensuite la flûte classique, le violon et la composition à l'Académie Franz Liszt de Budapest, ainsi que la direction d'orchestre à l'Université de la musique et des arts du spectacle de Vienne, avec Mark Stringer. Madaras a été le premier « Sir Charles Mackerras Fellow » de l'English National Opera, ce qui lui a permis de faire ses débuts à l'opéra au London Coliseum. Directeur musical de l'Orchestre Dijon Bourgogne (2013 à 2019), chef principal de l'Orchestre symphonique de Savaria (Hongrie) (2014 à 2020) et directeur musical de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (2019 à 2025), Gergely Madaras est également réputé comme chef d'opéra à Bruxelles, Londres, Amsterdam, Genève et Budapest. Il est régulièrement invité par des orchestres majeurs d'Europe, des États-Unis, d'Australie et du Japon. Ancré dans le répertoire classique et romantique, il est aussi un ardent défenseur des œuvres de Béla Bartók, Zoltán Kodály et Ernő Dohnányi et maintient une relation étroite avec la musique d'aujourd'hui.

www.gergelymadaras.com

Also available:



Ottorino Respighi
Gli uccelli (The Birds), suite
Antiche danze ed arie
(Ancient Dances and Airs)
Suites 1–3

Orchestre Philharmonique Royal de Liège
John Neschling *conductor*

BIS-2540

Diapason d'or – « Le cycle Respighi de John Neschling s'impose au fil du temps, au-delà des titres phrases, comme l'ensemble moderne de référence dédié au compositeur. » *Diapason*

'Neschling and the Liège players hit just the right stride and tone in each of the pieces [...] Very strongly recommended.' *Fanfare*

'A fitting finale to an outstanding series.' *Gramophone*

5 quavers – „In Respighis Instrumentierung strutzen diese Sätze vor Frische und Farbigkeit, und das Orchester aus Liège kann dieses Kolorit auch ebenso effektiv umzusetzen.“ *Pizzicato*

Recommended – *MusicWeb International*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 29th August–1st September 2023 at the Salle Philharmonique, Liège, Belgium
Producer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Sound engineer: Stephan Reh
Assistant engineer: Johannes Tosta
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA, Gefell and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADl optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, AKG and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Cheston Humphries 2024
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover image: iStockphoto / francescoch
Back cover photo of Gergely Madaras: © Benjamin Ealovega
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2510 © & © 2024, BIS Records AB, Sweden.



Gergely Madaras