

LISZT

SONATE EN SI MINEUR

SONETTI DI PETRARCA

VALE OUBLIÉE N° 2

ÉTUDE « LA LEGGIEREZZA »

RHAPSODIE HONGROISE N° 6

NELSON
GOERNER

α



MENU

- › TRACKLIST
- › TEXTE FRANÇAIS
- › ENGLISH TEXT
- › DEUTSCH KOMMENTAR

FRANZ LISZT (1811-1886)

3 SONETTI DI PETRARCA, S.161

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Benedetto sia il giorno (Sonetto 47) | 5'40 |
| 2 | Pace non trovo (Sonetto 104) | 6'28 |
| 3 | l' vidi in terra angelici costumi (Sonetto 123) | 6'48 |

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 4 | Valse oubliée No.2, S.215 | 6'12 |
|---|----------------------------------|------|

SONATE EN SI MINEUR, S.178

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. Lento assai — Allegro energico | 12'01 |
| 6 | II. Andante sostenuto — Quasi adagio | 6'38 |
| 7 | III. Allegro energico | 10'50 |

TROIS ÉTUDES DE CONCERT, S.144

- | | | |
|---|--|------|
| 8 | No.2 La leggierezza | 4'54 |
| 9 | Rhapsodie hongroise No.6, S.244/6 | 7'04 |

TOTAL TIME: 66'42

NELSON GOERNER PIANO

HUNGARIA

PAR NICOLAS DERNY

Bête de scène longtemps itinérante, Liszt se pose à Weimar en 1848. C'est là qu'il crée, en mai-juin de l'année suivante, une probable première version de la *Grande sonate pour le piano*, *opus magnum* qu'il n'achèvera de noter qu'en 1852-1853 avec une dédicace à Schumann en guise de remerciement tardif pour la *Fantaisie* op. 17 (1836). Si l'on en croit le manuscrit plein de repentirs, d'hésitations, de modifications et de collages, Franz dut batailler ferme pour arriver au résultat que nous connaissons, généralement désigné par sa tonalité. *Si* mineur que personne ne devinerait pourtant à l'audition des premières notes (*Lento assai*), autour de *sol*.

Bien après quelques brouillons de jeunesse, le pianiste, qui tente pourtant d'orienter avec Wagner ce que l'on nommera « Nouvelle école allemande », s'essaie à un genre de musique pure que les progressistes considèrent comme un reliquat du passé, apanage des conservateurs. Beethoven avait pourtant révolutionné le genre en son temps – pensez par exemple à l'immense *Hammerklavier* (n° 29), dont Liszt, fin connaisseur du grand Ludwig, donna la première exécution publique connue (1836). La structure de celle qui nous occupe ? Différentes analyses sont possibles : deux formes en une, programme faustien, symboles divins ou diaboliques, on a tout lu. Il reste que si l'ensemble se joue d'une traite, il n'est pas difficile d'entendre un mouvement lent à partir de la mesure 331 (*Andante sostenuto*) et une espèce de scherzo démarré fugato à la mesure 460 (*Allegro energico*). Deux passages détachés de ce qui les précède dans le manuscrit.

En mai 1854, Clara Schumann reçoit donc l'œuvre dédiée à son mari. Une lettre de réconfort l'accompagne – trois mois plus tôt, Robert tentait de se suicider. Mais lorsque Brahms lui déchiffre le morceau, la virtuose manque de faire un malaise : « Rien que du bruit sans queue ni tête – plus une pensée saine, tout est confus, impossible d'y trouver une succession harmonique claire ! Et il faut encore que je dise merci – c'est vraiment affreux¹. » Wagner, qui vient d'achever *L'Or du Rhin*,

¹ „Das ist nur noch blinder Lärm – kein gesunder Gedanke mehr, alles verwirrt, eine klare Harmoniefolge ist da nicht mehr herauszufinden! Und da muß ich mich nun noch bedanken – es ist wirklich schrecklich“

la trouve évidemment plus à son goût – à savoir « belle, grande, [...] profonde et noble, au-delà de toute notion² » (5 avril 1855). À en juger par les critiques, il semble alors bien le seul.

Rêves d'amour

Lecture romantisée que celle des *Sonnets de Pétrarque*, dont Liszt fera plusieurs versions – de l'originale (trois mélodies pour ténor composées en 1838-1839) à une ultime simplification pour piano (1861, parue en 1883) en passant par celle, déjà pour clavier seul, du volume italien des *Années de pèlerinage* (mais publiée séparément dès 1846). Des vers dans lesquels Franz trouve peut-être d'abord quelque écho à sa propre histoire avec Marie d'Agoult. Relation tendue au moment où il pose ses notes sous les mots en question.

Des 366 textes du *Canzoniere* pétrarquien, le musicien s'inspire de *Benedetto sia il giorno* (n° 47), aveu compliqué des sentiments à l'aube d'une passion. On imagine le bref climax de cette page intime correspondre au tercet où le poète proclame le nom de Laura, son adorée. Puis vient *Pace non trovo* (n° 104), tout d'émotions contradictoires – les paradoxes de l'amour enveloppés dans une pièce largement bel cantiste, mais capable de changer d'humeur au détour de l'une ou l'autre *quasi cadenza* comme on n'en trouve pas dans les autres morceaux. Reste *l'vidi in terra angelici costumi* (n° 123), rêve céleste et vaporeux. Majoritairement doux quoique ponctuellement plus passionné, le piano y fait encore entendre un chant partout très expressif.

Harmonies poétiques et nationales

On ne sait rien ou presque de la genèse des *Trois Études de concert* dont *La leggierezza* (n° 2) est issue. Seule chose certaine, elles paraissent en 1849 chez Kristner à Leipzig, et quasi simultanément chez Meissonier à Paris, alors rebaptisées *Trois Caprices poétiques* – les pages ne portent de titre individuel que dans les (ré)éditions françaises, peut-être ajoutés contre le gré de l'auteur. De premières mesures capricieuses débouchent en l'occurrence sur un *Quasi Allegretto* papillonnant avec un raffinement presque chopinien (*delicatamente* ici, *con grazia* là). Morceau parfait dont il est inutile de réécrire la fin comme certains virtuoses l'ont fait pour épater davantage.

² „über alle Begriffe schön; groß, [...] tief und edel“

Côté patriotique, il y eut d'abord des arrangements de mélodies « nationales » publiés en plusieurs cahiers chez l'éditeur Haslinger de Vienne à partir de 1840 (*Magyar Dallok – Ungarische Nationalmelodien*). Sept parurent aussi chez Bernard Latte à Paris en 1842. À Weimar, Liszt, qui reprend alors nombre de ses œuvres antérieures, propose une série de quinze *Rhapsodies hongroises* (1851-1853) dont les deux premières sont inédites tandis que les autres reposent sur du matériau pioché dans les volumes en question – interdiction, dès lors, de réimprimer ceux-là.

La base est certes « populaire », qui s'approprie des chants lus dans telle anthologie et autres danses exécutées par des *Rommy* (que Liszt nomme « Bohémiens »), mais pas véritablement « folklorique ». Il faudra que les ethnomusicologues – dont Bartók et Kodály – aillent battre la campagne pour retrouver la musique magyare préservée de toute influence extérieure. Peu importe. L'« épopée nationale sonore » que Liszt vise à créer n'en est pas moins souvent revue et corrigée pour faire plus vraie. C'est le cas de la *Rhapsodie* n° 6 qui, entre fanfaronnades de parade et complainte vraisemblablement entendue dans les rues de Pest, connut plusieurs états avant de paraître en 1853.

Des pièces tardives d'un homme désormais plongé dans un certain désespoir, la *Valse oubliée* n° 2 (juillet 1883) succède à une *première* fixée en 1881 et en précède deux autres (l'une datée de la même année, l'autre de mi-1884). Celle en *la* bémol majeur ne danse pas immédiatement, mais commence par n'en faire qu'à sa tête : clopinement ici, cascades de notes quasi impressionnistes là, drôles de trilles ailleurs, elle ne tournoie qu'ensuite, *allegro*. Après avoir passé tous ces éléments en revue, la conclusion se fait méditative, presque irréelle. Merveille.

HUNGARIA

BY NICOLAS DERNY

Liszt, having been an itinerant star performer for many years, finally settled in Weimar in 1848. It was there that he performed a probable first version of the Piano Sonata in B minor in either May or June of the following year; this was a magnum opus that he would not complete until 1852-1853, with a dedication to Schumann as belated thanks for Schumann's *Fantaisie* op. 17 (1836). If we are to believe Liszt's autograph, filled with second thoughts, hesitations, modifications and collages, he struggled mightily to arrive at the work we know today; it is generally designated by its tonality, although none would guess it from its first notes (*Lento assai*), with its repeated G's.

Liszt was nevertheless attempting, well after having composed various youthful sketches, to create together with Wagner what was to become known as the "New German School", trying his hand at a genre of pure music that more progressive musicians considered as the prerogative of conservatives and a relic of the past. Beethoven had also revolutionised the genre in his time — think, for example, of the immense *Hammerklavier* (sonata no. 29): Liszt, who knew Beethoven's music intimately, had given the first known public performance of the *Hammerklavier* in 1836.

We may wonder at the structure of the present work: various analyses are possible, such as two forms in one, a Faustian scheme, or even see divine and satanic symbols in it. It is, however, true that if the whole work is played without pause, it is not difficult to hear that a slow movement seems to begin in bar 331 (*Andante sostenuto*), and that a kind of *Scherzo* with a fugato seems to begin at bar 460 (*Allegro energico*): these two passages that are clearly separated from what precedes them in the work.

Clara Schumann received the Sonata with its dedication to her husband together with a comforting letter in May 1854, as Robert Schumann had tried to commit suicide some three months earlier. When Brahms sight-read the piece for her, she felt faint: "Nothing but senseless noise — not one healthy train of thought, everything is confused together and it is impossible to find a clear

harmonic progression! And I still have to thank him for it – it is truly dreadful”. Wagner, who had just finished *Das Rheingold*, naturally found it more to his taste: “beautiful beyond words, grand, [...] profound and noble” (5 April 1855). To judge by the work’s reviews, he seems to have been the only one to have appreciated it.

Dreams of love

Liszt’s settings of Petrarch’s Sonnets were highly Romanticised; he composed several versions of them, from the original three songs for tenor composed in 1838-39 to a final simplification for piano (1861, published in 1883), although we should not forget the version for solo piano in the Italian volume of the *Années de pèlerinage* that was published separately in 1846. Liszt had perhaps found some echo of his own history with Marie d’Agoult in these poems; their relationship was already under strain when he set them to music.

Petrarch’s *Canzoniere* contains three hundred and sixty-six poems. Liszt was first inspired by *Benedetto sia il giorno* (no. 47), a complicated confession of feelings at the beginning of a new affair. We can imagine that the brief climax of this quietly intimate page corresponds to the tercet in which the poet proclaims the name of Laura, his beloved. *Pace non trovo* (No. 104) is filled with contradictory emotions: the paradoxes of love are enfolded in a piece that is largely bel canto in style although, unlike any of the other pieces, it can change its mood at the turn of a quasi-cadenza. *l’vidi in terra angelici costumi* (No. 123) is a celestial, vaporous dream. Mostly gentle in character, though occasionally more passionate, the piano’s singing line remains highly expressive throughout the work.

Harmonies both poetic and national

We know little or nothing about the genesis of the *Three Concert Etudes* from which *La leggierezza* (no. 2) is drawn. All that is certain is that they were published by Kristner in Leipzig in 1849, and almost simultaneously by Meissonier in Paris as *Trois Caprices poétiques*; the three etudes are given individual titles only in the French (re)editions and were possibly added against the composer’s wishes. Capricious opening bars lead into a *Quasi Allegretto* that flutters with almost

Chopin-like refinement, as can be seen from the markings *delicatamente* and *con grazia*. The piece is perfect as it stands; there is no need to rewrite the ending, as some virtuosos have done in the past to create an even greater effect.

On the patriotic side, works based on melodies with specific national characteristics were published in several volumes by Haslinger in Vienna from 1840 onwards: these were the *Magyar Dallok – Ungarische Nationalmelodien*. Seven were also published by Bernard Latte in Paris in 1842. Liszt, who was in Weimar and reprinting many of his earlier works at that time, also proposed a series of fifteen *Hungarian Rhapsodies* (1851-1853): the first two of these remained unpublished, while the others were based on material taken from the earlier volumes in question – which were not permitted to be reprinted.

They are indeed based on ‘popular’ themes, these coming from melodies he had seen in anthologies and from dances performed by the Romany people – whom Liszt called “Bohemians” – but which were not truly folkloric. Ethnomusicologists such as Bartók and Kodály would later scour the countryside to find Magyar music that had remained untouched by outside influences. This, however, is of no matter here. Liszt nonetheless often revised and corrected his ‘national epic of sound’ in an effort to make it more authentic. This is the case with *Rhapsody* no. 6, which, with its swaggering parades and lamentations that Liszt had probably heard in the streets of Pest, went through several versions before finally being published in 1853.

Taken from the late works of a man who was at that time plunged into a certain despair, the *Valse oubliée* No. 2 (July 1883) follows one that was composed in 1881 and precedes two others, one dated the same year and the other dated mid-1884. In A flat major, it does not dance immediately, but begins by doing as it pleases: at one point it hobbles along, at another we hear an almost Impressionist cascade of notes, whilst strange trills appear everywhere; it is only then that its character changes with the marking *allegramente*. Once all these elements have passed in review, its conclusion is meditative and almost unreal. A marvel.

HUNGARIA

VON NICOLAS DERNY

Nach einer langen Phase als reisender Virtuose ließ Franz Liszt sich 1848 in Weimar nieder. Hier entstand im Mai/Juni des folgenden Jahres vermutlich die erste Fassung einer großen Sonate für Hammerklavier, ein Opus Magnum, das Liszt erst 1852-1853 mit einer Widmung an Schumann als späten Dank für die ihm zugedachte *Fantasie* op. 17 (1836) vollenden sollte. Das Manuskript ist voller Reue, Zögern, Korrekturen und Einfügungen, und Liszt musste hart kämpfen, um zu dem Ergebnis zu gelangen, das heute bekannt ist. Das Werk wird gewöhnlich als Sonate in h-Moll bezeichnet, wobei niemand diese Tonart beim Hören der ersten Noten (*Lento assai*) erraten würde, die sich um G herum bewegen.

Lange nach einigen frühen Skizzen experimentierte der Pianist, der immerhin zusammen mit Wagner danach strebte, an der Spitze der so genannten „Neudeutschen Schule“ zu stehen, mit einem Genre der absoluten Musik, das von den Progressiven als Relikt aus der Vergangenheit und als Domäne des Konservatismus betrachtet wurde. Beethoven hatte das Genre der Sonate zu seiner Zeit jedoch revolutioniert – man denke zum Beispiel an die gewaltige *Hammerklaviersonate* (Nr. 29), deren erste bekannte öffentliche Aufführung Liszt im Jahr 1836 spielte. Liszt war mit den Werken Beethovens also bestens vertraut. Welche Struktur hat die hier besprochene Sonate? Es gibt verschiedene mögliche Analysen: zwei Formen in einer, ein faustisches Programm, göttliche oder teuflische Symbole – das alles kann man lesen. Auch wenn das Werk in einem Stück gespielt wird, ist es nicht schwer, einen langsamen Satz ab T. 331 (*Andante sostenuto*) und eine Art Scherzo mit Fugato ab T. 460 (*Allegro energico*) zu erkennen. Beide Abschnitte sind im Manuskript von den vorangehenden abgetrennt.

Im Mai 1854 erhielt Clara Schumann das ihrem Mann gewidmete Werk. Begleitet wurde es von einem Trostbrief – drei Monate zuvor hatte Robert versucht, sich das Leben zu nehmen. Doch als Brahms das Stück für sie entzifferte, brach die Virtuosin fast zusammen: „Das ist nur noch blinder Lärm – kein gesunder Gedanke mehr, alles verwirrt, eine klare Harmoniefolge ist da nicht mehr herauszufinden! Und da muß ich mich nun noch bedanken – es ist wirklich schrecklich.“ Wagner, der gerade Das

Rheingold fertiggestellt hatte, gefiel das Werk offensichtlich besser – er bezeichnete es als „über alle Begriffe schön; groß, [...] tief und edel“ (5. April 1855). Den Kritiken zufolge stand er mit dieser Ansicht allerdings ziemlich alleine da.

Liebesträume

Die *3 Sonetti del Petrarca* sind eine romantisierende Lesart, die Liszt in mehreren Versionen vertonte – von der ursprünglichen Fassung (drei Lieder für Tenor, komponiert 1838-39) bis zu einer finalen Klavierversion (1861, erschienen 1883). Dazwischen entstand auch eine Version für Klavier solo, die im italienischen Band der *Années de pèlerinage* enthalten war (aber bereits 1846 separat veröffentlicht wurde). In den Versen fand Liszt möglicherweise ein Echo seiner eigenen Liebesgeschichte mit Marie d'Agoult. Sein Verhältnis zu ihr war angespannt, als er die betreffenden Texte musikalisch verarbeitete.

Aus den 366 Gedichten in Petrarca's *Canzoniere* ließ Liszt sich *von Benedetto sia il giorno* (Nr. 47) inspirieren, einem komplizierten Eingeständnis von Gefühlen am Beginn einer leidenschaftlichen Liebe. Es ist vorstellbar, dass der kurze Höhepunkt dieses intimen Werks dem Terzett entspricht, in dem der Dichter den Namen seiner angebeteten Laura ausspricht. Darauf folgt *Pace non trovo* (Nr. 104), ein Stück voller widersprüchlicher Emotionen: Die Paradoxien der Liebe werden in einem weitgehend belcantoartigen Stück dargestellt, das jedoch durch gelegentliche Quasi-Kadenzen, wie sie in den anderen Stücken nicht vorkommen, in eine andere Stimmung umschlagen kann. Das letzte Stück ist *I' vidi in terra angelici costumi* (Nr. 123), ein himmlischer, duftiger Traum. Das Klavier klingt hier überwiegend sanft, aber gelegentlich auch leidenschaftlicher, und die gesangliche Linie ist durchgehend sehr expressiv.

Poetische und nationale Harmonien

Über die Entstehung der *Trois Études de concert*, aus denen *La leggierezza* (Nr. 2) stammt, ist so gut wie nichts bekannt. Sicher ist nur, dass sie 1849 bei Kristner in Leipzig und fast gleichzeitig bei Meissonier in Paris unter dem Namen *Trois Caprices poétiques* veröffentlicht wurden – und nur in den französischen (Neu-)Ausgaben tragen die Stücke individuelle Titel, die möglicherweise gegen den Willen des Komponisten hinzugefügt wurden. Auf die kapriziöse Einleitung folgt ein *Quasi Allegretto*,

das mit beinahe an Chopin erinnernder Raffinesse zu flimmern scheint (hier finden sich Bezeichnungen wie *delicatamente* oder *con grazia*). Dieses Stück ist vollkommen, und es ist nicht nötig, den Schluss umzuschreiben, wie es einige Virtuosen für nötig hielten, um noch mehr Eindruck zu machen.

Was die patriotische Komponente anbelangt, so erschienen zunächst Arrangements „nationaler“ Melodien, die ab 1840 in mehreren Heften bei dem Wiener Verlag Haslinger veröffentlicht wurden (*Magyar Dallok – Ungarische Nationalmelodien*). Sieben davon wurden 1842 auch bei Bernard Latte in Paris veröffentlicht. In Weimar legte Liszt, der viele seiner früheren Werke wieder aufgriff, eine Reihe von fünfzehn *Ungarischen Rhapsodien* (1851-1853) vor, von denen die ersten beiden neu waren, während die anderen auf Material aus den genannten Bänden basieren – diese durften nicht nachgedruckt werden.

Die Grundlage mag zwar „volkstümlich“ sein, da sie aus Liedern aus Anthologien und Tänzen der Roma (die Liszt als „*bohémiens*“ bezeichnete) besteht, aber sie ist nicht wirklich „folkloristisch“. Erst Musikethnologen wie Bartók und Kodály machten sich auf die Suche nach magyarischer Musik, die von äußeren Einflüssen unberührt geblieben war. Das „klingende Nationalepos“, das Liszt anstrebte, wurde dennoch oft überarbeitet, um wahrheitsgetreuer zu klingen. So auch die *Rhapsodie* Nr. 6, die zwischen prahlerischen Paraden und einer Klage, die Liszt vermutlich in den Straßen von Pest gehört hatte, verschiedene Versionen durchlief, bevor sie 1853 veröffentlicht wurde.

Liszt verfiel in eine gewisse Verzweiflung, und aus seinen späten Werken stammt die *Valse oubliée* Nr. 2 (Juli 1883), die auf einen Walzer aus dem Jahr 1881 folgte und zwei weiteren voranging (einer datiert auf das gleiche Jahr, der andere auf Mitte 1884). Der Walzer in As-Dur beginnt nicht unmittelbar tänzerisch, sondern ist zunächst einmal völlig frei: hier ein Klatschen, dort fast impressionistische Tonkaskaden, dann wieder lustige Triller, und erst danach beginnen die tänzerischen Drehungen im *Allegro moderato*. Nachdem all diese Aspekte durchgespielt sind, endet das Stück mit einem meditativen, fast unrealen Schluss. Ein Wunderwerk.



Live recording in May 2023 at Salle Philharmonique de Liège (Belgium)

HUGUES DESCHAUX RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

EDOUARD BRANE COVER & INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1036 ℗ & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024

ALSO AVAILABLE



ALPHA 395



ALPHA 404



ALPHA 557



ALPHA 829