

A close-up portrait of a young woman with long, wavy, light brown hair, looking directly at the camera with a slight smile. She is wearing a black, off-the-shoulder top with a lace-like texture. The background is dark and out of focus.

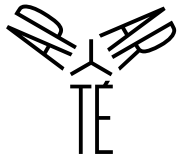
LISZT
ATHANOR

TOTENTANZ · PIANO CONCERTOS

BEATRICE BERRUT

CZECH NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

JULIEN MASMONDET



Enregistré par Little Tribeca du 12 au 15 décembre 2017 à Prague (République Tchèque).

Remerciements : Markus Walther, Nicolas Dufetel, Gérard et Laetitia Berrut, Léonard Gianadda.

Piano : Bösendorfer 280VC-100

Préparation et accord : Michael Singer

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé et Clément Rousset

Montage, mixage et mastering : Clément Rousset

Photo de couverture © Christine Ledroit-Perrin

Illustrations © BnF

Design © 440.media

AP180 Beatrice Berrut © 2017 Little Tribeca © 2018

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

FRANZ LISZT (1811-1886)

ATHANOR

BEATRICE BERRUT *piano*

CZECH NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

JULIEN MASMONDET *direction*

- | | |
|--|-------|
| 1. Totentanz. Paraphrase sur le <i>Dies irae</i> pour piano et orchestre, S.126 | 15'52 |
| Concerto pour piano n° 1 en mi bémol majeur, S.124 | |
| 2. <i>Allegro maestoso</i> | 5'34 |
| 3. <i>Quasi adagio</i> | 4'46 |
| 4. <i>Allegretto vivace - Allegro animato</i> | 4'13 |
| 5. <i>Allegro marziale animato</i> | 4'08 |
| Concerto pour piano n° 2 en la majeur, S.125 | |
| 6. <i>Adagio sostenuto assai - Allegro agitato assai - Un poco più mosso - Tempo del andante</i> | 7'11 |
| 7. <i>Allegro moderato</i> | 5'18 |
| 8. <i>Allegro deciso - Marziale un poco meno allegro - Un poco meno mosso</i> | 7'05 |
| 9. <i>Allegro animato</i> | 1'46 |

This image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is written on aged, yellowed paper with some foxing and a torn bottom edge. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line with some triplets. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with a complex texture of chords and moving lines. A section of the bottom system is marked 'Cadenza. grandioso' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The manuscript is identified by the number 'C. H. II. 933.' at the bottom center.

C. H. II. 933.

Partition de Hans von Bülow du Concerto pour piano n° 1 de Liszt annotée par le compositeur lui-même © BnF

ATHANOR

de התנור (ha tanur) le fourneau

Fourneau utilisé par les alchimistes dans leur recherche de la matière philosophale, il est indispensable à la maturation de l'Œuvre. Par extension, ce fourneau en forme de matrice est devenu symbole de leur quête d'absolu et de perfection. Qui ne rêve pas de transformer les métaux en or ? Les vrais alchimistes filaient la métaphore et ne cherchaient pas l'*aurum vulgum*, mais un épanouissement spirituel. Et c'est là que Liszt les rejoint. Éternellement insatisfait, il disait que « la recherche persistante du mieux possible caractérise le vrai artiste. » Cette recherche n'avait pas uniquement une dimension esthétique, elle était également d'ordre moral, ainsi en attestent ses lignes en hommage à Paganini :

*Le rôle de l'artiste est d'éveiller et d'entretenir
dans les âmes l'enthousiasme et la passion du
Beau, si voisin de la passion du Bien.*

Pourquoi rassembler ces trois œuvres dans un même album ? Elles sont bien sûr toutes trois

écrites pour piano et grand orchestre. Les concertos frappent tous deux par leur brièveté – comparés aux autres concertos romantiques – ainsi que par l'enchaînement sans pause de leurs différents mouvements. La *Totentanz* est d'une forme un peu différente – puisqu'il s'agit de variations sur le thème grégorien du *Dies irae* (basé sur la *Prose des Morts*) – mais elle est également de courte durée et se joue d'une traite. Il me semble cependant qu'il y a un lien fort qui les rassemble au-delà de la forme. Leur particularité commune est leur très longue gestation. Il a fallu 23 ans entre le premier jet et l'exécution publique du premier concerto, 22 ans entre les premières esquisses et la publication définitive du deuxième concerto, et 20 ans entre le brouillon de la *Totentanz* et la version de la partition enregistrée ici.

Liszt commence l'écriture du premier concerto en 1832 déjà ; il est alors considéré comme le plus grand virtuose au monde mais ses compo-

sitions ne déclenchent pas l'enthousiasme du public. Si une première version du concerto en *mi* bémol majeur est déjà terminée en 1834, il la range dans ses tiroirs jusqu'en 1839, année où il le révisé et commence la rédaction du deuxième concerto. C'est également en 1839 que, inspiré par les fresques de l'ancien cimetière du Campo Santo de Pise, lui vient directement en tête une suite de variations sur le *Dies irae*. Autour de 1840 il a deux concertos originaux terminés qu'il ne programme pourtant pas dans ses concerts, préférant présenter au public son *Hexameron* ou le *Konzertstück* de Weber. Si durant toutes ces années il les laisse tapis dans l'ombre, il ne publie pas moins de six transcriptions d'œuvres concertantes pour piano et orchestre entre 1835 et 1853, espérant peut-être ainsi *préparer* le public à la venue de ses œuvres et s'entraînant également à écrire pour ce genre de formation. Cependant – et c'est là que l'historique de la composition de ses concertos reflète l'évolution intérieure du musicien – lassé de « faire le singe » pour le public européen, il décide de s'établir en 1848 à Weimar. De musicien itinérant, il devient sédentaire et se dédie pleinement à la composition. Comme les recherches alchimiques se font dans l'obscurité de laboratoires secrets, Liszt mûrit clandestinement ses concertos, qu'il sait révolutionnaires sous bien des aspects. Il faut dire qu'il

est à l'époque des premières esquisses dans ce que l'on nomme sa *Glanzperiode*, sa période de gloire, et la mauvaise réception de ses œuvres par le public ternirait son image de pianiste virtuose.

En effet sa musique est largement décriée et son établissement à Weimar n'y change rien, bien au contraire. Il défend avec ferveur la musique d'autres « parias » de l'époque, tels Wagner ou Berlioz, et s'attire les foudres du monde musical conservateur. Il *faut* donc attendre 1855 pour que son premier concerto soit créé avec Liszt au piano et Berlioz à la baguette. L'usage du triangle choque la critique qui baptise l'œuvre « Concerto pour triangle ». Les 23 années qui séparent les premières esquisses de la première exécution publique représentent le long chemin de la métamorphose d'un Liszt victorieux et fier – celui des jeunes années – en l'homme de 1855, uniquement soucieux de mener le genre musical plus loin et indifférent à l'opinion publique. Signe également distinctif de son évolution, le contraste de caractère entre son premier concerto – virtuose, triomphal, brillant comme l'or – et le second – poétique, tourné vers la musique de chambre en offrant de beaux solos à des instruments de l'orchestre. Autre indice explicite du chemin parcouru par l'homme : s'il

interprète la partie soliste lors de la première exécution publique du premier concerto, il cède cette place à l'un de ses élèves pour la première du second concerto, se réservant celle du chef d'orchestre. La *Totentanz* sera également très longue à trouver sa forme définitive : esquissée en 1839, elle est élaborée et orchestrée en 1849 puis révisée en 1859, et enfin publiée en 1865.

À l'image du processus alchimique, Liszt travaille la matière thématique et la transforme par le feu de son esprit. Il développe dans ses œuvres un même thème qui fait le lien entre les mouvements. Mais il est traité si différemment à chaque fois que lors de certaines de ses apparitions, seule une écoute approfondie en révèle la similitude. Ainsi le thème du deuxième concerto est délicatement présenté au tout début de l'œuvre par la clarinette ; il réapparaît dans un solo du piano à la manière d'une barcarolle ; il est encore repris dans l'*Allegro Marziale* par les cuivres qui en font une marche triomphale. Liszt opère aussi la séparation des éléments, comme les alchimistes celle des métaux, en n'utilisant parfois qu'un seul segment du motif : il joue par exemple avec la juxtaposition initiale des secondes majeures et mineures, illustrant peut-être ainsi symbo-

liquement la perpétuelle oscillation de l'âme humaine entre bien et mal, lumière et ombre, Dieu et Diable. Ce thème modelé à l'infini s'appelle un *leitmotiv* et Wagner l'utilisera d'une façon encore plus étendue : la matière se transforme continuellement et avec fluidité, rappelant presque la formule de Leibniz et faite sienne par Darwin : *Natura non facit saltus*¹ !

La *Totentanz* est basée sur le principe de la variation, que Liszt développe à l'extrême. Après avoir exposé textuellement le *Dies irae* grégorien dans plusieurs registres, il le retravaille pour en faire un canon (canonique : *religioso*), une fugue (où le chant apparaît en notes répétées), ou encore une enclave paradisiaque en majeur dont l'atmosphère rappelle beaucoup *Après une Lecture du Dante*. Si les premières variations sont distinctement notées dans la partition (Var. I, Var. II), ça n'est plus le cas dès la troisième, où tout s'enchaîne jusqu'à la fin, chahutant le vénérable plain-chant grégorien et le faisant passer par tous les extrêmes lisztien. Cette *Totentanz* est la parfaite synthèse des deux facettes contradictoires de Liszt : sa foi et son admiration envers la tradition (choix de traiter le *Dies irae*, issu de la liturgie catholique) et son « irrévérence » et

1. La Nature ne fait pas de saut.

son modernisme (une œuvre si explosive et si virtuose). Cela illustre admirablement sa vision de la création artistique, faire du neuf à partir de l'ancien. Quoi qu'il en soit, fidèle à elle-même, la critique de l'époque fut « choquée » par cette œuvre si « dure et dépourvue de sentiments ».

La vingtaine d'années de gestation que ces œuvres ont passé dans l'*athanor* de Liszt fut évidemment déterminante : sans ces années de doute et de constante remise sur le métier des premières esquisses, ces concertos ne nous seraient jamais parvenus sous une forme si aboutie. Preuve supplémentaire – s'il en fallait – que son travail créateur ne s'arrêtait jamais : les annotations de la main de Liszt effectuées sur les partitions d'étude de son élève Hans von Bülow. Même publiée, l'œuvre ne cesse d'évoluer et Liszt, qui admettait avoir « la manie des variantes », trace des mesures, ajoute des notes, et nous montre ainsi que le chemin ne s'arrête jamais...

J'ai ainsi fait le choix d'intégrer à mon interprétation ces ultimes corrections, et espère par cet enregistrement rendre un vibrant hommage à cet homme exceptionnel, en perpétuelle recherche d'amélioration. Son œuvre est un magnifique cadeau à l'humanité, ce que lui avait

prédit Beethoven à ses onze ans : « Va, tu es un heureux car tu apporteras joie et bonheur à beaucoup d'autres ! Il n'y a rien de meilleur ni de plus beau ! »

Beatrice Berrut

ATHANOR

from התנור (ha tanur) the furnace

The furnace used by alchemists in their search for the philosopher's matter is indispensable for the maturation of the Great Work. By extension, this furnace, in the shape of a matrix, has become a symbol of their quest for perfection and the absolute. Who does not dream of turning base metals into gold? True alchemists spun out the metaphor and searched not for *aurum vulgum* but for spiritual fulfilment. And that is where Liszt agreed with them. Eternally dissatisfied, he said that 'the persistent search for the best possible characterises the true artist'. This search not only had an aesthetic dimension but was also of a moral order, as attest his homage to Paganini: 'The artist's role is to awaken and maintain in souls the enthusiasm and passion of Beauty, so close to the passion of Good'.

Why bring together these three works on the same programme? All three were, of course, written for piano and large orchestra. The concertos are both striking for their brevity –

compared with other Romantic concertos – as well as the unbroken linking of their movements. *Totentanz* is in a somewhat different form, being a set of variations on the Gregorian *Dies irae* theme (based on the *Prose of the Dead*), but is also of short duration and played without pause. However it seems to me that there is a strong link between them beyond form. Their joint particularity is their very long gestation: it took 23 years between the first sketch and public performance of the first Concerto, 22 years between the earliest sketches and definitive publication of the second, and 20 years between the rough draft of *Totentanz* and the version recorded here.

Liszt began writing the first Concerto in 1832. At the time, he was considered the world's greatest virtuoso, but his compositions did not trigger the public's enthusiasm. Although a first version of the *Concerto in E flat major* was already finished in 1834, he put it away in a drawer until 1839,

when he revised it and began writing the second Concerto. It was also in 1839 that the frescoes of the old Campo Santo cemetery in Pisa directly inspired a set of variations on the Dies irae. By 1840, although he had completed two original concertos, he did not programme them in his concerts, preferring to present his *Hexameron* or *Weber's Konzertstück* to the audience. Between 1835 and 1853, when the concertos were left hidden in the shadow, he published no less than six transcriptions of concertante works for piano and orchestra, perhaps hoping to thereby *prepare* the public for the coming of his works and also train himself in writing for these forces. However – and this is where the history of the composition of his concertos reflects the musician's inner evolution –, tired of 'monkeying about' for the European public, in 1848 he decided to settle in Weimar. The travelling musician thus became sedentary, and he dedicated himself totally to composition. Just as alchemical research was carried out in the darkness of secret laboratories, Liszt ripened his concertos secretly, aware that they were revolutionary in many aspects. It must be said that at the time of his first sketches he was in what is called his *Glanzperiode*, or period of glory, and poor public reception of his works would tarnish his image as a virtuoso pianist.

Indeed, his music was widely decried, and his moving to Weimar changed nothing – quite the contrary. He fervently defended the music of other 'pariahs' of the time, such as Wagner and Berlioz, and provoked the wrath of the conservative musical world. It was therefore necessary to wait until 1855 for the premiere of his first Concerto, with Liszt at the piano and Berlioz conducting. The use of the triangle shocked the critics who dubbed the work 'Concerto for triangle.' The 23 years between the first sketches and the first public performance represent the long metamorphosis of a proud, victorious Liszt – he of the early years – into the man of 1855, concerned solely with taking the musical genre further, indifferent to public opinion. Another distinctive sign of his evolution: the contrast in character between his first Concerto – virtuoso, triumphal, and gleaming like gold – and the second – poetic and turned towards chamber music by offering lovely solos to instruments of the orchestra. Another explicit clue to the distance travelled by the man: whereas he performed the solo part in the premiere of the first Concerto, he ceded that place to one of his students for the premiere of the second, preferring to conduct. *Totentanz* would also take quite some time before finding its definitive form: sketched in 1839, it was elaborated and

orchestrated in 1849 then revised in 1859, and finally published in 1865.

Like the alchemical process, Liszt worked the thematic matter and transformed it with the fire of his mind. In his works he developed the same theme that connects the movements, but it is treated so differently each time that, in some of its appearances, only very attentive listening reveals the similarity. Thus the theme of the second Concerto is delicately presented at the very beginning of the work by the clarinet; it reappears in a piano solo like a barcarolle and is then taken up in the *Allegro marziale* by the brass which make it a triumphal march. Liszt also brings about the separation of elements, like the alchemists that of metals, sometimes using only a single segment of the motif. He thus plays, for example, with the initial juxtaposition of major and minor seconds, perhaps thereby symbolically illustrating the perpetual fluctuation of the human soul between good and evil, light and darkness, God and the Devil. Modelled ad infinitum, this theme is called a leitmotiv, and Wagner would use it even more extensively: the matter is transformed continually and with fluidity, almost recalling Leibniz's phrase, which Darwin made his own: *Natura non facit saltus*¹!

Totentanz is based on the variation principle, which Liszt develops to the extreme. After having textually exposed the Gregorian *Dies irae* in several registers, he reworks it to make it into a canon (canonical: *religioso*), a fugue (where the melody appears in repeated notes), or else a paradisiacal enclave in major, the atmosphere being quite reminiscent of *Après une lecture du Dante*. Although the first two variations are distinctly noted in the score (Var. I, Var. II), such is no longer the case as of the third, where everything is linked up to the end, knocking about the venerable Gregorian plainchant and putting it through all the Lisztian extremes. This *Totentanz* is the perfect synthesis of these two contradictory facets of Liszt's: his faith and admiration of tradition (choice of treating the *Dies irae*, coming from the Catholic liturgy) and his 'irreverence' and modernism (a work so explosive and virtuosic). This illustrates his vision of artistic creation admirably, making something new from something old. Regardless, faithful to themselves, the critics of the time were 'shocked' by this work so 'hard and lacking in feelings'.

1. Nature does not make leaps.

The twenty-odd years' gestation that these works spent in Liszt's *athanor* was evidently determining: without those years of doubt and constant rethinking of the first sketches, these concertos would never have come down to us in such accomplished form. Further proof – if any were necessary – that the creative process never ceased are the annotations in Liszt's hand on the study scores of his student Hans von Bülow. Even once it was published, the work constantly evolved, and Liszt, admitting to having 'the mania of variants', traced measures, added notes, and thereby showed us that the path never ends...

I thus chose to integrate these final corrections into my interpretation and hope, with this recording, to pay vibrant homage to this exceptional man who perpetually strove to improve. His work is a magnificent gift to mankind, which Beethoven had predicted when Liszt was 11: 'Go! You are one of the fortunate ones for you will bring joy and happiness to many others! There is nothing better or finer!'

Beatrice Berrut

Translation: John Tyler Tuttle

ATHANOR

von התנור (ha tanur) der Ofen

Der Athanor ist ein Ofen, den die Alchimisten für ihre Suche nach der philosophischen Materie verwendeten und der für die Reifung des *Opus magnum* unerlässlich war. Im weiteren Sinne ist der gebärmutterähnlich gestaltete Ofen auch zum Symbol alchimistischen Strebens nach dem Absoluten und Perfekten geworden. Sicher träumen viele Menschen davon, Metall in Gold zu verwandeln. Die wahren Alchimisten jedoch sahen Metall und Gold nur als Metapher; sie suchten nicht gemeines Gold, sondern spirituelle Entfaltung. Und genau hierin stimmen sie mit Liszt überein. Er, der sich nie zufrieden gab, behauptete, dass „sich der wahre Künstler durch beharrliches Streben nach dem Allerbesten auszeichnet“. Dieses Streben hatte nicht nur eine rein ästhetische, sondern auch eine ethische Dimension, wie er anlässlich von Paganinis Tod bemerkte: „[...] Die Begeisterung für das Schöne, welche der Liebe zum Guten so Nahe steht, in den Gemüthern wecken und nähren, - das ist die Aufgabe, die der Künstler sich stellen muss.“

Was bringt nun diese drei Werke in ein Album? Zunächst sind natürlich alle drei für Klavier und großes Orchester geschrieben. Auffallend an den beiden Klavierkonzerten ist, dass sie – verglichen mit anderen romantischen Konzerten – recht kurz sind, und dass die einzelnen Sätze ohne Zäsur direkt aneinander anschließen. Formell ist der *Totentanz* zwar ein wenig anders strukturiert – er besteht aus Variationen über das gregorianische *Dies irae*-Thema (die Vertonung der Totensequenz), er ist aber ebenfalls kurz und wird auch unterbrechungslos vorgetragen. Doch besteht meiner Meinung nach eine noch stärkere Verbindung zwischen den dreien als die formelle. Allen gemeinsam ist nämlich ihr besonders langes Heranreifen. Ganze 23 Jahre liegen zwischen dem ersten Entwurf und der öffentlichen Aufführung des ersten Klavierkonzerts, 22 Jahre zwischen den ersten Skizzen und der definitiven Veröffentlichung des zweiten Klavierkonzerts, und 20 Jahre zwischen der Rohfassung und der hier eingespielten Partiturversion des Totentanzes.

Liszt beginnt schon 1832 mit der Arbeit an dem ersten Konzert; damals gilt er als bester Klaviervirtuose der Welt, doch seine Kompositionen finden wenig Anklang beim Publikum. Obwohl bereits 1834 die erste Fassung des Konzerts in Es-Dur fertig ist, legt er sie nochmals bis 1839 beiseite, überarbeitet sie dann und beginnt noch im selben Jahr die Komposition des zweiten Konzerts. Ebenfalls 1839 inspirieren ihn die Fresken auf dem alten Friedhof in Pisa, dem Camposanto Vecchio, spontan zu einer Folge von Variationen über das *Dies irae*. Um 1840 hat er zwei eigene Klavierkonzerte vollendet, doch nimmt er sie in seine Konzertprogramme noch nicht auf und präsentiert dem Publikum lieber sein *Hexameron* oder Webers *Konzertstück*. Von 1835 bis 1853 veröffentlicht er nicht weniger als sechs Bearbeitungen konzertanter Werke für Klavier und Orchester, vielleicht um das Publikum auf das Erscheinen seiner eigenen Kompositionen vorzubereiten und sich im Schreiben für diese Gattung zu üben, während er die zwei Konzerte all diese Jahre unter Verschluss hält. Zwischenzeitlich – hier spiegelt die Kompositionsgeschichte seiner Konzerte seine innere Entwicklung als Musiker wider – beschließt er 1848, sich in Weimar niederzulassen, da er es müde ist, sich vor dem europäischen Publikum zu produ-

zieren. Der Tourneemusiker wird sesshaft und widmet sich nun ganz dem Komponieren. Doch wie die Alchimisten, die ihre Forschungen im Dunkel versteckter Labore betrieben, lässt Liszt seine in vieler Hinsicht revolutionären Konzerte bewusst im Verborgenen reifen. Als seine ersten Konzertschizzen entstehen, befindet er sich nämlich auf der Höhe seiner Karriere, seiner Glanzperiode, in der ein Misserfolg seiner Kompositionen beim Publikum sein Image als Klaviervirtuose trüben könnte.

Tatsächlich werden seine Kompositionen allgemein verrissen, woran auch sein Aufenthalt in Weimar nichts ändert – ganz im Gegenteil. Liszt setzt sich leidenschaftlich für die Musik anderer Außenseiter seiner Zeit wie Wagner oder Berlioz ein und bringt die konservative Musikwelt gegen sich auf. So sieht er sich gezwungen, bis 1855 mit der Uraufführung seines ersten Konzerts zu warten, bei der Berlioz dirigiert und Liszt selbst am Flügel sitzt. Die Kritik stößt sich jedoch am Einsatz der Triangel und verspottet das Werk als „Triangel-Konzert“. Über die 23 Jahre hinweg, die die ersten Entwürfe von der ersten öffentlichen Aufführung trennen, lässt sich der lange Entwicklungsweg vom triumphierenden und stolzen Liszt der frühen Jahre bis hin zum Komponisten von 1855 verfolgen, dem einzig

daran liegt, dem Fortschritt der Musik zu dienen, und dem die öffentliche Meinung gleichgültig ist. Bezeichnend für seine Entwicklung ist auch der Kontrast zwischen seinem ersten, virtuosen, triumphalen, unendlich brillanten Konzert und dem zweiten, poetischen, dem Kammermusikalischen zugewandten Konzert, das den Orchesterinstrumenten wunderbare Soli zugesteht. Ein weiteres deutliches Indiz für Liszts Weiterentwicklung ist, dass er bei der Uraufführung des ersten Konzerts die Solopartie selbst spielt, bei der Uraufführung des zweiten diese Partie dagegen einem seiner Schüler überlässt und selbst das Orchester leitet. Auch der *Totentanz* braucht sehr lange zu seiner endgültigen Form: Nach ersten Skizzen im Jahr 1839 wird er 1849 ausgearbeitet und orchestriert, 1859 überarbeitet und erst 1865 veröffentlicht.

Wie in einem alchimistischen Verfahren bearbeitet Liszt das thematische Material, transformiert es durch sein geistiges Feuer. In seinen Werken entwickelt er ein einheitliches Thema, das als Verbindung zwischen den Sätzen fungiert. Er behandelt es allerdings bei jedem Auftauchen so unterschiedlich, dass man es zuweilen erst erkennt, wenn man sich tiefer hineinhört. So wird

das Thema des zweiten Konzerts ganz am Anfang des Werks behutsam von der Klarinette eingeführt, erscheint dann in einem baskarolenartigen Klaviersolo wieder und wird nochmals im *Allegro marziale* von den Blechbläsern aufgenommen, die es zu einem Triumphmarsch umgestalten. Wie die Alchimisten mit der Trennung der Metalle arbeiteten, arbeitet Liszt mit der Trennung der Elemente, verwendet manchmal nur ein Einzelstück des Motivs. So spielt er etwa mit einer anfänglichen Gegenüberstellung von großen und kleinen Sekunden, vielleicht um symbolisch vorzuführen, wie die menschliche Seele unentwegt schwankt zwischen Gutem und Bösem, Licht und Schatten, Gott und Satan. Bei dem solcherart endlos variierten Thema handelt es sich um ein Leitmotiv, wie Wagner es noch viel umfassender einsetzen wird: Kontinuierlich und fließend wird die Materie frei nach dem Motto umgestaltet, das Leibniz formulierte und Darwin sich zu Eigen machte – *Natura non facit saltus*¹!

Der *Totentanz* basiert auf dem Prinzip der Variation, das Liszt bis an seine äußerste Grenze führt. Nachdem er zuerst das gregorianische *Dies irae* in mehreren Tonlagen unvariiert vorstellt, arbeitet er es zum Kanon um (Vortragsbe-

1. Die Natur macht keine Sprünge.

zeichnung „Nach Art eines Kanons: *andächtig*“), zur Fuge (wobei der Gesang in Notenwiederholungen auftaucht), im weiteren Verlauf sogar zu einer paradiesischen Passage in Dur, die atmosphärisch stark an *Après une Lecture du Dante* erinnert. Während die ersten Variationen in der Partitur deutlich abgesetzt erscheinen (Var. I, Var. II), laufen sie ab der dritten zäsurlos auf das Ende zu, wird der ehrwürdige gregorianische *Cantus planus* lautstark durch alle Liszt'schen Extreme gejagt. Liszts *Totentanz* stellt eine perfekte Synthese von zwei gegensätzlichen Facetten seiner Künstlerpersönlichkeit dar: einerseits sein Glaube und seine Bewunderung der Tradition (die man an der Wahl des aus der katholischen Liturgie stammenden *Dies irae* erkennt), andererseits sein Rebellentum und seine Modernität (die sich in diesem explosiven und virtuosen Werk zeigen). Hier erkennt man wunderbar, was er unter schöpferischem, künstlerischem Arbeiten versteht, nämlich Neues aus Altem zu schaffen. Dennoch bleibt die zeitgenössische Kritik sich treu: Sie zeigt sich schockiert und kritisiert das Werk als zu harsch und gefühllos.

Die sich über zwei Jahrzehnte hinziehende Entstehung dieser Werke in Liszts Athanor hat offenbar deutliche Wirkung gezeigt, denn ohne

all die Jahre des Zweifels und der ständigen Neuüberprüfung der Erstentwürfe wären die Konzerte sicher nie so perfekt gelungen. Ein weiterer, obwohl sicher überflüssiger Beweis dafür, dass Liszts schöpferische Arbeit nie ein Ende fand, sind Liszts handschriftliche Anmerkungen in den Studienpartituren seines Schülers Hans von Bülow. Auch nach der Veröffentlichung noch entwickelt sich das Werk immer weiter: Liszt, der, wie er zugab, in Varianten vernarrt war, zeichnet Taktstriche ein, fügt Noten hinzu und zeigt uns so, dass der Weg nie zu Ende ist ...

Daher habe ich beschlossen, diese allerletzten Korrekturen in meiner Darbietung zu berücksichtigen, und hoffe, dass die Einspielung zu einer faszinierenden Hommage an diesen außergewöhnlichen Menschen gelingt, der ewig auf der Suche nach absoluter Vollendung war. Sein Oeuvre ist ein großartiges Geschenk an die Menschheit, so wie es ihm bereits mit elf Jahren Beethoven prophezeite: „Geh! Du bist ein Glücklicher! Denn Du wirst viele andere Menschen beglücken und erfreuen! Es gibt nichts Besseres, Schöneres!“

Beatrice Berrut
Übersetzung: Valérie Dupré

Handwritten musical score for piano, page 53. The score is written on ten staves. The top section consists of five staves with some handwritten notes above them. The middle section is a grand staff (treble and bass clefs) with a blue checkmark above it. The bottom section consists of five staves with the handwritten instruction "au talon" written above them. A blue 'X' is marked on the right side of the page. The page number "53" is in the top right corner. The manuscript is on aged paper with some tape repairs at the bottom right.

C. H. U. 933.

Partition de Hans von Bülow du Concerto pour piano n° 1 de Liszt annotée par le compositeur lui-même © BnF



Bösendorfer

VC

Vienna
Concert

(NSO)

 BCVS

FRANCIS & MARIE-FRANCE
MINKOFF
FONDATION



SANDOZ-FONDATION DE FAMILLE

Also available · Également disponible · Auch erhältlich

The CD cover for 'Metanoia' features a profile photograph of a woman with short reddish hair, wearing a dark, lace-trimmed top. The text on the cover reads: 'BEATRICE BERRUT', 'METANOIA', and 'PIANO WORKS BY FRANZ LISZT'.

BEATRICE
BERRUT
METANOIA
PIANO WORKS
BY FRANZ LISZT

APRÈS UNE LECTURE DU DANTE - BALLADES
VALLÉE D'OBERMANN - CONSOLATIONS

apartemusic.com