

# FRANZ LISZT

*Bénédiction de Dieu dans la Solitude*

PIANO WORKS ARRANGED FOR ORGAN  
KLAVIERWERKE IN ORGELFASSUNGEN

Christoph Kuhlmann  
Steinmeyer Organ (1925) Ss. Corpus Christi Berlin



# Franz Liszt (1811–1886) · Bénédiction de Dieu dans la solitude

## Klavierwerke in Orgelfassungen / Piano Works arranged for Organ

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 1  | <b>Vallée d'Obermann</b> aus: <i>Années de Pèlerinage</i> (1842)<br>Orgelfassung von Johannes Geffert                                     | 11:57 |
| 2  | <b>Sposalizio</b> aus: <i>Années de Pèlerinage</i> (1838)<br>Orgelfassung von Edwin Lemare  | 7:34  |
| 3  | <b>Il Penseroso</b> aus: <i>Années de Pèlerinage</i> (1838)<br>Orgelfassung von Istvan Koloss   | 4:45  |
| 4  | <b>Harmonies du soir</b> aus: <i>Études d'exécution transcendante</i> (1851)<br>Orgelfassung von John David Peterson                      | 9:13  |
|    | <i>Consolations</i> (1849–50)   |       |
| 5  | <b>Consolation I</b> Orgelfassung von Istvan Koloss   | 1:11  |
| 6  | <b>Consolation II</b> Orgelfassung von Istvan Koloss  | 3:04  |
| 7  | <b>Consolation IV</b> Orgelfassung von Alexander Wilhelm Gottschalg   | 3:49  |
| 8  | <b>Consolation V</b> Orgelfassung von Alexander Wilhelm Gottschalg  | 4:01  |
| 9  | <b>Angélus! Prière aux anges gardiens</b> aus: <i>Années de Pèlerinage</i> (1877)<br>Orgelfassung von Fritz Volbach                       | 5:45  |
| 10 | <b>Bénédiction de Dieu dans la solitude</b><br>aus: <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> (1853)<br>Orgelfassung von Johannes Geffert | 17:38 |

## **Franz Liszt (1811–1886) · Bénédiction de Dieu dans la solitude** Klavierwerke in Orgelfassungen

„Und die Orgel, die Orgel – der heilige Vater der Instrumente, dieser geheimnisvolle Ocean“  
(Franz Liszt in seinem Aufsatz „Zur Stellung der Künstler“, 1835)

### **Franz Liszt, die Orgel und die Kunst der Transkription**

Franz Liszt – dieser Name ist so eng mit dem Klavier verbunden, dass man sich wundern mag, warum auf dieser CD seine Kompositionen auf der Orgel erklingen. Werke, die explizit von ihm für das Piano komponiert wurden.

Tatsächlich aber hatte Franz Liszt eine ganz besondere Verbindung zum Instrument Orgel. Er spielte es nicht nur selbst, zumeist improvisierend, sondern schuf zudem mit seiner „Ad nos-Fantasie“ einen richtungsweisenden Höhepunkt mit ganz eigener Färbung für das Orgel-Repertoire. Das Werkprinzip der Orgel interessierte ihn dabei weit weniger als die Vielzahl von Klangfarben, die der Spielende auf der Orgel hervorrufen kann. Für Franz Liszt bot die Orgel die Möglichkeit, eine „wunderbare dynamische Bandbreite“ und die „Fähigkeit, das gesamte Klangspektrum abzubilden“. Mit dieser Sichtweise ebnete er den Weg zur symphonischen Orgel.

Liszt war außerdem ein Meister der Transkription, der neben seinen zahlreichen Klavierversionen von Orchester- oder Kammermusik auch Werke von Verdi, Wagner oder Chopin auf die Orgel übertrug. Dies gab den Anstoß für diese CD: Warum nicht die Orgel auch nach der Interpretation ausgewählter Klavierwerke befragen?

Um den verwendeten zeitgenössischen und historischen Transkriptionen gerecht zu werden, brauchte es ein Instrument, das – bei aller klanglichen Differenzierung – die einzelnen Register

in einen romantischen Klang einzubinden weiß. Es sollte quasi als ‚Orchesterklavier‘ die eingespielten Werke in einen größeren klanglichen Kontext stellen, dabei dennoch deren originale Gestalt durchscheinen lassen. Das Opus 1400 der Oettinger Orgelbaufirma G. F. Steinmeyer von 1925 in der Berliner Kirche Ss. Corpus Christi erweist sich dafür als idealer Partner.

### **Zu den Werken dieser Aufnahme**

„Die Musik ist eine poetische Sprache, die vielleicht mehr noch als die Poesie selbst geeignet ist, all das auszudrücken, was in uns die gewohnten Horizonte übersteigt – alles, das sich der Analyse entzieht – alles, was zu unerreichbaren Tiefen gehört ...“. So schreibt Franz Liszt selbst in seinem Vorwort zu den *Années de Pèlerinage* 1841.

Auch sein Zeitgenosse Claude Debussy sprach über „die unbestreitbare Schönheit von Liszts Werk“, die für ihn darin bestand „dass er die Musik unter Ausschluss jedes anderen Gefühls liebte.“

Vielleicht helfen diese Zitate, zu verstehen, warum Liszts Musik so warm, so instinktiv folgerichtig, so scheinbar spontan und von leichter Hand geschrieben zu sein scheint.

Dabei gehörte Franz Liszt in vielen Bereichen zu den Neuerern: in seinen Werken führte er die ‚Entfaltungsform‘ (H. Erpf) zu einer bis dato nicht gekannten Meisterschaft. Seine Harmonik ist sehr komplex – oft gepaart mit einer sehr großzügigen, am italienischen Belcanto geschulten Melodik.

Auch die *Années de Pèlerinage* stellten ein Novum dar. Sie entstanden Ende der 1830er Jahre, als Franz Liszt mit Marie d’Agoult Reisen in die Schweiz und nach Italien unternahm und seine Eindrücke musikalisch festhielt. Musik, die sich auf Elemente der Natur, der Landschaft, aber auch der bildenden Kunst und der Literatur bezieht – das war etwas Neues. Doch Liszt ging es nicht um rein illustrative Programmmusik, wie Alain Poirier erklärt: „Indem er der Versuchung des Suggestiven à la Berlioz und des Beschreibenden wie bei

*Richard Strauss widersteht, knüpft Liszt an das ‚Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei‘ Beethovens an ... die Musik ist weder eine Ergänzung zum Text noch seine Ausdeutung auf einer höheren Ebene, sondern eine wahrhafte Interpretation der Konflikte des Dramas.“*

Franz Liszt war bereits in jungen Jahren von einer inneren Einheit der verschiedenen Kunstformen überzeugt und erklärte angesichts Raffaels Bildnis der Heiligen Caecilia im Museum von Bologna: *„Ich weiß nicht, durch welchen Zauber sich dieses Bild mir plötzlich unter einem doppelten Aspekt präsentierte: zunächst als ein hinreißender Ausdruck der menschlichen Gestalt in dem, was sie als vornehmstes, als idealstes in sich trägt – ein Wunder an Anmut, an Reinheit und Harmonie; dann, im gleichen Moment und ohne die geringste Anstrengung, erkannte ich darin einen bewundernswerten und vollständigen Symbolismus der Kunst, der wir unser Leben verschrieben haben. Die Poesie und die Philosophie des Werkes waren mir genauso sichtbar wie die Ordnung seiner Linien und seine ideelle Schönheit ergriff mich genauso stark wie seine dingliche Schönheit.“*

Was Liszt nun in einer Mischung aus Instinkt und Kalkül geling, ist die Transposition dieser poetischen, philosophischen oder bildlichen Symbole in musikalische Sinnbilder.

### **Vallée d'Obermann (1842)**

Seit seinen frühen Pariser Jahren war Liszt, der viel las, mit französischer Literatur vertraut. In Etienne Pivert de Senancours Roman *Oberman*, dem *„Buch, dass stets mein Leid betäubt“*, fand er ein Echo auf seine eigene innere Unzufriedenheit, Zwiespältigkeit und Heimatlosigkeit:

*Was will ich? Was bin ich? Was verlange ich von der Natur? Jede Ursache ist verborgen, jedes Ziel trügerisch; jede Form ist veränderlich, jede Dauer begrenzt: ... ich empfinde, ich existiere, um mich in unbezähmbaren Wünschen zu verzehren, um mich den Verführungen einer phantastischen Welt hinzugeben, um mich dann niedergeschmettert von ihren sinnlich bezaubernden Irrtümern zu finden (Oberman, Brief 53)*

Das großartige Stück *Vallée d'Obermann*, welches allein ein Drittel des Schweizer Zyklus der *Années de Pèlerinage* ausmacht, ist eine dreiteilige Fantasie, die allein auf einer Zelle aus drei absteigenden Tönen und deren Derivaten aufgebaut ist – weniger durch Entwicklung oder Durchführung als durch Variation. Nach einem dunklen Beginn, in dem das Thema quasi in den Celli unterbrochen von eigenartigen Choralpassagen erklingt, folgt eine Aufhellung in klarem C-Dur. Die anschließende bewegte Passage (Recitativo) rauht den musikalischen Diskurs auf und leitet in einen abschließenden Teil, der das Stück in der Art lamento-trionfo zu einem apotheotischen Schluss führt. Doch was ist das? Ganz am Ende taucht das Motiv des Anfangs wie ein überwunden geglaubter Feind zurück ...

### **Sposalizio (1838)**

Dieses Werk bezieht sich auf Raffaels Bild ‚Lo Sposalizio‘ von 1504, das Liszt in Mailand gesehen hatte. Es zeigt, auf einen apokryphen Evangelientext zurückgehend, die mystische Vermählung der Jungfrau Maria mit dem Witwer Joseph. Barbara Meier beschreibt die Wirkung des Stückes so: *„In einem der Wirklichkeit entrückten, nahezu unendlichen Raum, der sich mit dem pentatonischen Glockenmotiv in immer wieder anderen Tonarten öffnet, erscheint das Bild des Paares wie eine Utopie. Das Gelöbnis wird angedeutet mit einem Terzenmotiv, fragend im Sopran, antwortend im Tenor, zugleich sehnsüchtig und scheu, als wäre es unangreifbar durch die realen Bedingungen (...). Der ausgedehnte Mittelteil, andächtig, fast wie ein Ave Maria beginnend und sich emphatisch steigernd, stellt die Wirkung auf den Betrachter dar.“*

### **Il Penseroso (1838)**

Michelangelos Grabskulptur für Lorenzo de' Medici in Florenz war die Inspiration zu *Il Penseroso*. Das Stück, ein Trauermarsch in der Nachfolge Beethovens, beeindruckt durch seinen mahnenden Rhythmus, chromatische Linien und eine sehr komplexe Harmonik, die auf Wagners ‚Tristan‘ vorausweist. Es illustriert in besonderer Weise die beigefügten Verse Michelangelos *„Nicht sehn, nicht hören bei so schnödem Treiben. Sprich leise drum und stör‘ nicht meinen Schummer.“*

### **Harmonies du soir** (1851)

Dieses Werk ist in der Sammlung der 12 *Études d'exécution transcendante* enthalten, die Liszt mehrmals umarbeitete und 1851 in eine endgültige Form brachte. In dieser haben die Stücke ihren eigentlichen Etüden-Charakter verloren: Jedes von ihnen entwickelt eine poetische Idee. *Harmonies du soir* beschreibt durch den klanglichen Zauber der weit arpeggierten Akkorde und des ruhigen liedhaften Themas eine zarte Abendstimmung. Max Reger schätzte das Stück sehr und wollte eine Orgelfassung erstellen, was jedoch am Veto seines Verlegers scheiterte.

### **Consolations** (1849–50)

Diese Stücke beziehen sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die 1830 erschienene Gedichtsammlung gleichen Titels von Charles-Augustin Sainte-Beuve, in der der Autor sich an die verschiedenen Widmungsträger der Gedichte direkt wendet. Die Grundstimmung dieser Texte ist von Unsicherheiten, Melancholie, Kummer, aber auch von Trost und Hoffnung geprägt. So schreibt Sainte-Beuve im Vorwort an Victor Hugo: „Jetzt, wo Sie sich zum ersten Mal in den Lärm und den Sturm des Dramas stürzen, mögen diese Erinnerungen häuslichen und innerlichen Lebens Ihnen eine frische Erinnerung an das Ufer sein, das Sie verlassen!“ Liszts *Consolations* spiegeln auf engem Raum und in verschiedenen Erscheinungsformen diese vielfältigen Stimmungen wider – mal als begleitete Melodie, mal als choralartige Streichermeditation.

### **Angélus! Prière aux anges gardiens** (1877)

Dieses Stück entstammt dem dritten, ebenfalls Italien gewidmeten Teil der *Années*. Es existiert in 2 Versionen: für Orgel (Harmonium) und Klavier. Zu hören sind Elemente des Spätstils wie eine reduzierte Harmonik und ausgedünnte Stimmenzahl. Man möchte sich vorstellen, dass der stark religiöse Liszt mit diesem Stück in klarer ABA-Form die Welt der Engel, von denen er sich umgeben sah, verklanglicht. „Daher die Zurückhaltung und der geheimnisvolle Charakter dieser Musik, aber auch die Gefahren, vor denen ihn Gottes Botschafter bewahrt haben: das wäre dann der mittlere Teil un poco più mosso“, so beschreibt es Carl de Nys.



### **Bénédiction de Dieu dans la solitude** (1853)

„Es gibt Seelen, die der Meditation zugeneigt sind und die sich durch Einsamkeit und Kontemplation unweigerlich zu unendlichen Ideen aufschwingen, das heißt zur Religion; alle ihre Gedanken verwandeln sich in Enthusiasmus und Gebet...“ – diese Worte Lamartines aus dessen *Harmonies* inspirierten Liszt zu den *Harmonies poétiques et religieuses*, welche insgesamt 12 Stücke umfassen. Die fast zwanzigminütige *Bénédiction* ist das bedeutendste Werk dieses Zyklus und bezieht sich auf einen weiteren Text Lamartines:

*Woher, mein Gott, strömt dieser Friede in mir?  
Woher quillt dieser Glaube, der mein Herz erfüllet,  
mir, der eben schwankend noch?  
Umhergeschleudert auf des Zweifels Wellen, von jedem Windstoß,  
in den Träumereien der Weisheit dieser Welt das Wahre, Gute gesucht,  
und in der sturmbewegten Brust den Frieden?  
Wenige Tage zogen kaum mir über'm Haupte hin,  
und schon bedünkt es mich, dass ein Jahrhundert, eine Welt entflohen sei,  
ein unermesslich Grab mich scheidet von dem Hingeschwundenen;  
Dass ich ein neuer Mensch auf neuer Bahn erwache und begönne!*

Wie am Anfang von *Vallée d'Obermann*, jetzt aber in leuchtendem Fis-Dur, erklingt das Thema quasi von Harfen begleitet in Cello-Lage. Langsam wird es bis ins Fortissimo geführt, um dann als Abgesang den ersten Teil zu beschließen. Im mittleren Abschnitt dominiert zunächst ein pastorales Thema mit punktiertem Rhythmus, das von einem mit Arpeggien begleiteten Gesang abgelöst wird und so langsam in den dritten Teil überleitet. Hier wiederholt sich spiegelbildlich die Dramaturgie des ersten Teils, bis das Werk in einer Coda endet. Mit seiner die Linien des Textes nachzeichnenden Form, der Anmut des Themas, seinen kontinuierlichen langen Entwicklungen und der von kristalliner Klarheit bis zur massiven Wucht reichenden Dynamik zählt dieses Stück zu den schönsten Schöpfungen Liszts.



### **Christoph Kuhlmann**

studierte Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule Essen. 1989 dort staatliches A-Examen für Kirchenmusik mit Auszeichnung. Eine weiterführende Ausbildung in Paris, wo er Orgel und musikalische Analyse bei Naji Hakim und Orgelimprovisation bei Jean-Pierre Leguay studierte, führte zu mehreren Preisen bei internationalen Orgelwettbewerben.

Es folgten erste berufliche Aktivitäten in Frankreich als Leiter der Konzertorganisation „Accueil Musical“ an der Pariser Kirche St. Merry, als Lehrer für Orgel und Harmonielehre am Conservatoire de Levallois-Perret und als Chorleiter bei der Maîtrise de Caen und am dortigen Konservatorium. Als Organist fühlt sich Kuhlmann im besonderen der französischen Musik sowie der Improvisation verpflichtet. Seine Konzerttätigkeit führte ihn zu zahlreichen Festivals im In- und Ausland. Rundfunk- und CD-Aufnahmen runden seine Tätigkeit ab.

Bei Ambiente-Audio erschien 2014 die Aufnahme „Naji Hakim – Orgelwerke 1984–1990“. Seit 1994 ist Christoph Kuhlmann Kantor an der romanischen Kirche St. Andreas in der Kölner Innenstadt, seit 2003 auch Regionalkantor für Köln. Seit 2007 nimmt er an der Musikhochschule Köln einen Lehrauftrag wahr.

*[www.Christoph-Kuhlmann.org](http://www.Christoph-Kuhlmann.org)*

## **Franz Liszt (1811–1886) · Bénédiction de Dieu dans la solitude**

### Piano works arranged for organ

*“And the organ, the organ – the holy father of instruments, this mysterious ocean.”*

(Franz Liszt in his essay “On the Position of Artists,” 1835)

### **Franz Liszt, the organ, and the art of transcription**

Franz Liszt is a name so closely associated with the piano that one may wonder why, on this album, his compositions are performed on the organ – works that were explicitly composed by him for the piano.

In fact, Franz Liszt had a very special connection with the organ. He not only played it himself, usually improvising, but also created, with his “Ad nos” Fantasy, a unique and pioneering climax of the organ repertoire. The operating principle of the organ interested him far less than the multitude of timbres that the player is able to evoke on the instrument. For Liszt the organ offered a “wonderful dynamic range” and the “ability to reproduce the entire sound spectrum.” With this perspective, he paved the way for the symphonic organ.

Liszt was also a master of transcription who, in addition to his numerous piano versions of orchestral and chamber music, also arranged works by Verdi, Wagner, and Chopin for the organ. This provided the impetus for the present album: Why not ask the organ to try out a new role and interpret some of Liszt’s piano works?

In order to do justice to the contemporary and historical transcriptions that were used, an instrument was required that, despite all tonal differentiation, is capable of integrating the individual registers into a romantic sound. As an “orchestral piano,” as it were, it had to place the works in a larger tonal context while still allowing their original contours to shine through. In this regard, the opus 1400 of the Oettingen organ building company G. F. Steinmeyer, built in 1925 and housed in the Ss. Corpus Christi Church in Berlin, proved itself to be the ideal partner.

## About the works on this recording

“Music is a poetic language that is perhaps even more suitable than poetry itself for expressing everything that goes beyond our usual horizons – everything that eludes analysis – everything that relates to unattainable depths ...” These are Franz Liszt’s words, written in 1841, in his foreword to the *Années de Pèlerinage*. His contemporary Claude Debussy spoke about “the undeniable beauty of Liszt’s work,” which for him consisted in the fact “that he loved music to the exclusion of any other feeling.” Perhaps these quotes help us understand why Liszt’s music strikes us as so warm, so instinctively coherent, so seemingly spontaneous, and written with such ease and facility.

Liszt was, in fact, an innovator in many areas: in his works, he brought the *Entfaltungsförm* (“unfolding form,” H. Erpf) to a previously unknown level of mastery. His harmonies are highly complex, often paired with a generous use of melody influenced by Italian *bel canto*.

The *Années de Pèlerinage*, too, were a novelty. They were written in the late 1830s, when Liszt traveled to Switzerland and Italy with Marie d’Agoult and recorded his impressions in music. Music inspired by elements of nature, the landscape, and also by the fine arts and literature – this was something new. But Liszt was not interested in purely illustrative program music, as Alain Poirier explains: “By resisting the temptation of the suggestive à la Berlioz and the descriptive as in the works of Richard Strauss, Liszt builds on Beethoven’s “more expression of feeling than painting” ... the music is neither a supplement to the text nor its interpretation on a higher level, but a true interpretation of the conflicts of the drama.”

Liszt was already convinced at a young age of the inner unity of the various art forms, and upon viewing Raphael’s portrait of Saint Cecilia in the Museum of Bologna he declared: “I don’t know through what magic this picture suddenly presented itself to me under a twofold aspect: first as a captivating expression of the human form at its most noble, its most ideal – a miracle of grace, purity, and harmony; then, at the same moment and without the slightest effort, I recognized in it an admirable and complete symbolism of the art to which we have dedicated our lives. The poetry and philosophy of the work were just as visible to me as the order of its lines, and its ideal beauty moved me just as strongly as its material beauty.”

What Liszt now achieves with a combination of instinct and calculation is the transposition of these poetic, philosophical, and visual symbols into musical ones.

### **Vallée d'Obermann** (1842)

The widely-read Liszt had been familiar with French literature since his early years in Paris. In Étienne Pivert de Senancour's novel *Oberman*, the "book that always numbs my suffering," he found an echo of his own inner dissatisfaction, ambivalence, and rootlessness:

"What do I want? What am I? What do I ask of nature? Every cause is hidden, every goal deceptive; every form is changeable, every duration limited: ... I feel, I exist only to consume myself in untameable desires, to surrender to the seductions of a fantastic world, only to find myself crushed by its sensuous illusion." (*Oberman*, Letter 53)

The splendid piece *Vallée d'Obermann*, which by itself occupies a third of the Swiss cycle of the *Années de Pèlerinage*, is a three-part fantasy that is built on a cell of three descending tones and their derivatives – less through development than through variation. After a somber beginning in which the theme, as if sounded by the cellos, is interrupted by strange chorale passages, the music grows brighter in limpid C major. The subsequent animated passage (recitativo) roughens the musical discourse and is followed by a final section that culminates in an apotheotic conclusion in the manner of the "Lamento e Trionfo." But what is that? At the very end, the motif of the beginning reappears like an enemy thought to have been overcome ...

### **Sposalizio** (1838)

This work refers to Raphael's painting *Lo Sposalizio* from 1504, which Liszt had seen in Milan. Based on an apocryphal Gospel text, it portrays the mystical marriage of the Virgin Mary to the widower Joseph. Barbara Meier describes the effect of the piece as follows: "In an almost infinite space removed from reality which, with the pentatonic bell motif, unfolds in continually different keys, the image of the couple appears like a utopia. The vow is suggested by a third motif, questioning in the soprano, answering in the tenor, at once timid and yearning, as if it were unassailable by the conditions of reality [...]. The extensive middle section, devout, beginning almost like an Ave Maria and forcefully rising in intensity, portrays the effect on the viewer."

### **Il Penseroso (1838)**

Michelangelo's tomb sculpture for Lorenzo de' Medici in Florence served as the inspiration for *Il Penseroso*. The piece, a funeral march following the example of Beethoven, impresses with its admonishing rhythm, chromatic lines, and highly complex harmonies that anticipate Wagner's *Tristan*. It offers a remarkable illustration of the verses Michelangelo associated with the work: "Not to see, not to hear is for me the best fortune. So do not wake me! Speak softly."

### **Harmonies du soir (1851)**

This work is contained in the collection of the 12 *Études d'exécution transcendante* which Liszt reworked several times and brought into a final form in 1851. In this last version, the pieces have lost their actual etude character, each of them now developing a poetic idea.

*Harmonies du soir* depicts a delicate evening mood through the magical sounds of the widely arpeggiated chords and the calm lyrical theme. Max Reger had a high opinion of this piece and wanted to create an organ version, a plan which failed due to the veto of his publisher.

### **Consolations (1849–50)**

In all likelihood, these pieces refer to the collection of poems with the same title by Charles-Augustin Sainte-Beuve, published in 1830, in which the author directly addresses the poems' various dedicatees. The underlying mood of these texts is characterized by uncertainty, melancholy, and sorrow, but also by consolation and hope. Sainte-Beuve wrote to Victor Hugo in the preface: "At the moment you are embarking upon the stormy waters of the drama, may the recollections of family life bring you a fresh perfume from the shores you are leaving."

Liszt's *Consolations* reflect these diverse moods in a concentrated manner and in different manifestations – sometimes as an accompanied melody, sometimes in passages resembling a chorale-like meditation for strings.

### **Angélus, prière aux anges gardiens (1877)**

This piece is from the third part of the *Années*, also devoted to Italy. It exists in two versions: for organ (harmonium) and for piano. We can hear elements of Liszt's late style such as reduced harmonies and a thinned-out texture. In this piece with its clear ABA form, one would

like to imagine that the devoutly religious Liszt is musically depicting the world of angels by whom he felt himself surrounded. “Hence the restraint and the mysterious character of this music, but also the dangers from which God’s emissaries protected him, heard namely in the middle part *un poco più mosso*,” as Carl de Nys describes it.

### **Bénédiction de Dieu dans la solitude** (1853)

“There are souls who are inclined to meditation and who, through solitude and contemplation, inevitably soar upward to infinite ideas, that is to say, to religion; all their thoughts are transformed into enthusiasm and prayer ...” These words of Lamartine from his *Harmonies* inspired Liszt to write the *Harmonies poétiques et religieuses*, which comprise a total of twelve pieces. The nearly twenty-minute *Bénédiction* is the most important work of the cycle and refers to another text by Lamartine:

*Whence comes to me, O my God, this peace that overwhelms me?  
Whence comes this faith in which my heart abounds?  
To me who just now, uncertain, agitated,  
And on the waves of doubt buffeted by every wind,  
Sought goodness, truth, in the dreams of the wise,  
And peace in hearts resounding with fury,  
When barely on my brow a few days have slipped by,  
It seems that a century and a world have passed;  
And that, separated from them by a great abyss,  
A new man is born again within me and starts anew.*

As at the beginning of *Vallée d’Obermann*, but now in luminous F-sharp major, the theme appears as if accompanied by harps in the cello register. It slowly rises to fortissimo before concluding the first part as a farewell. In the middle section, a pastoral theme with a dotted rhythm at first predominates and is then supplanted by a song accompanied by arpeggios, which slowly leads into the third part. Here the dramaturgy of the first part is repeated in mirror image until the work ends in a coda. With its form that closely follows the lines of

the text, the gracefulness of its theme, its continuous long developments, and its dynamics ranging from crystalline clarity to tremendous force, this piece is one of Liszt's most beautiful creations.

## **Christoph Kuhlmann**

studied sacred music at the Folkwang Conservatory of Essen, with Sieglinde Ahrens (Organ), Josef Bucher (Improvisation) and Guido Knuesel (Chorus management) among others. In 1989 he finished these studies with the A-examination for sacred music and a distinction of the Folkwang Conservatory for exceptional examination performances.

Further studies led him to Paris, where he studied organ and musical analysis with Naji Hakim and organ improvisation with Jean-Pierre Leguay. He won several prizes on international organ competitions: U. F. A. M. of Paris, Tournemire price for organ improvisation in St. Albans (UK) and Prix André Marchal in Biarritz (France). First professional activities in France saw him as musical director of the concert organization "Accueil Musical" at the church St. Merry in Paris and as a teacher for organ and harmony at the Conservatory of Levallois-Perret as well as choirmaster of the Maîtrise de Caen and at the local conservatory.

As an organist, Kuhlmann specializes in French music as well as in improvisation. His concert activity led him to numerous festivals, nationally and internationally (Town festival St. Albans, UK / Kultursommer Rheinland-Pfalz / Romanischer Sommer Cologne / organ concerts of Cologne cathedral / Cathédrale Notre Dame de Paris / Concerti d'Organo Tera-mo, Italy). Radio and CD-recordings complete his activity. Since 1994 Christoph Kuhlmann is organist at the roman church St. Andreas in the city of Cologne, since 2003 also regional Cantor for Cologne. Since 2007 he holds a teaching position for organ didactics at the Cologne Conservatory of music.

*[www.Christoph-Kuhlmann.org](http://www.Christoph-Kuhlmann.org)*



# Franz Liszt (1811–1886) · Bénédiction de Dieu dans la solitude

## Du piano à l'orgue

«*Et l'orgue, l'orgue – ce Saint-père des instruments, cet océan mystérieux*»

(Franz Liszt, «De la situation des artistes et de leur condition dans la société», 1835)

### Franz Liszt, l'orgue et l'art de la transcription

Franz Liszt – un nom si intimement lié au piano que cet enregistrement à l'orgue d'œuvres écrites pour le piano peut légitimement étonner.

Pourtant il y a des liens étroits entre Liszt et l'instrument à tuyaux. D'abord il le jouait lui-même, la plupart du temps en improvisant. Mais c'est surtout avec sa fantaisie «*Ad nos*» qu'il ajoute un chef d'œuvre incontestable au répertoire, montrant bien son approche tout à fait personnelle de l'orgue. Ce qui l'intéressait, c'était surtout la multitude des couleurs sonores de l'instrument. Pour Liszt l'orgue offre la possibilité de représenter une «*merveilleuse étendue dynamique*» et «*la capacité d'évoquer la totalité du monde sonore.*» Avec cette conception il ouvre la voie à l'orgue symphonique.

Liszt était également un maître de la transcription. Outre ses nombreuses adaptations au piano d'œuvres orchestrales ou de musique de chambre, il transcrivit également à l'orgue des œuvres de Verdi, Wagner ou Chopin. C'est là que se trouve le point de départ de ce projet discographique: pourquoi ne pas demander à l'orgue d'habiller à sa manière le monde pianistique de Liszt?

Pour répondre aux exigences des transcriptions de l'époque ou d'aujourd'hui enregistrées ici il fallait un orgue dont les différents jeux se fondent en une sonorité romantique tout en gardant leur singularité. Développant les timbres du piano jusqu'aux amples couleurs de l'orchestre, cet instrument devait présenter les œuvres dans un contexte sonore élargi respectant leur aspect originel. Dans cette optique c'est l'opus 1400 du facteur G. F. Steinmeyer (1925) de l'église Ss. Corpus Christi de Berlin qui s'est révélé le partenaire idéal.

## Les œuvres de cet enregistrement

« La musique est un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles ... » Ainsi écrit Liszt lui-même dans la préface des *Années de Pèlerinage* 1841.

Et Claude Debussy: « La beauté indéniable de l'oeuvre de Liszt tient, je crois, à ce qu'il aimait la musique à l'exclusion de tout autre sentiment. »

Peut-être ces citations aident-elles à comprendre pourquoi la musique de Liszt nous paraît si chaleureuse, si intuitivement logique et écrite avec autant d'apparente spontanéité et facilité.

Et cela tout en étant novatrice au niveau tant de la forme, développant la 'forme de déploiement' (H. Erpf) à un degré inconnu jusqu'ici là, que de l'harmonie, caractérisée par une grande complexité associée à de généreuses tournures mélodiques issues du bel canto italien.

Nouveauté également que les *Années de Pèlerinage*. Ces pièces constituent un genre de 'bloc-notes musical' des voyages en Italie et en Suisse que Franz Liszt fit avec Marie d'Agoult à la fin des années 1830. Une musique se référant à des éléments de la nature, du paysage, mais aussi des arts plastiques et de la littérature, quelque chose de tout à fait nouveau. Néanmoins, ce qui intéresse Liszt va plus loin qu'une simple musique à programme, comme l'explique Alain Poirier: « Evitant la tentation du suggestif dans la lignée de Berlioz, voire du descriptif comme le fera R. Strauss, Liszt renoue avec le *« Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei »* ('plutôt émotion exprimée que peinture descriptive') beethovenien ... la musique n'est plus un complément au texte, ni une lecture au second degré, mais une véritable interprétation des conflits du drame. »

Tout jeune Liszt était déjà convaincu qu'il y avait une unité derrière les différentes expressions de l'art. Devant le tableau de Raphaël au musée de Bologne montrant Sainte Cécile il déclarait: « Je ne sais pas par quelle secrète magie ce tableau se présenta soudain à mon esprit sous un double aspect: d'abord comme une ravissante expression de la forme humaine dans ce qu'elle a de plus noble, de plus idéal, comme un prodige de grâce, de pureté, d'harmonie; puis au même instant, et sans aucun effort d'imagination, je crus y reconnaître un symbolisme admirable et complet de l'art auquel nous avons voué notre vie. La poésie et la philosophie de

*l'oeuvre se montrèrent à moi aussi visiblement que l'ordonnance de ses lignes, et sa beauté idéale me saisit aussi fortement que sa beauté plastique.»*

Liszt réussit à transposer ces symboles poétiques, philosophiques ou picturaux en symboles musicaux. Il y parvient en s'appuyant autant sur son instinct que sur sa science compositionnelle.

### **Vallée d'Obermann (1842)**

Dès ses jeunes années à Paris la littérature française était familière au grand lecteur Liszt. Le roman *Oberman* d'Etienne Pivert de Senancour, « le livre qui apaise toujours mes souffrances » fournissait un écho à ses insatisfactions, ses interrogations et son déracinement :

*Que veux-je ? que suis-je ? que demander à la nature ? ... Toute cause est invisible, toute fin trompeuse ; toute forme change, toute durée s'épuise : ... je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur. (Obermanns, Brief 53)*

*Vallée d'Obermann* est une pièce grandiose occupant à elle seule un tiers du cycle suisse des *Années de Pèlerinage*. Cette fantaisie en trois parties est uniquement basée sur une cellule de trois notes descendantes et ses dérivés obtenus par variation plus que par développement. Après un début sombre, où ce sont quasiment des violoncelles qui chantent le thème, entrecoupés de quelques passages de chorals, une modulation en do majeur amène un éclaircissement du discours musical. Suit un moment d'agitation (Recitativo) précédant le volet final qui termine l'oeuvre selon le modèle lamento-trionfo souvent utilisé par Liszt. Mais que se passe-t-il ? A la toute fin le motif du début revient comme un adversaire qu'on croyait vaincu ...

### **Sposalizio (1838)**

Cette pièce s'inspire du tableau de Raphaël 'Lo Sposalizio' de 1504. C'est à Milan que Liszt a vu cette oeuvre illustrant, selon un évangile apocryphe, le mariage de la vierge Marie avec le veuf Joseph. Barbara Meier décrit l'effet de la pièce en ces termes : « *Dans un espace quasi infini et suspendu à la réalité, qui s'articule avec le motif pentatonique des cloches dans des tonalités toujours changeantes, l'image du couple apparaît comme une utopie. L'engagement des époux est évoqué par un motif en tierces - comme une question au soprano en haut avec la réponse*

*au ténor en bas. L'atmosphère est autant nostalgique que discrète, comme si la scène se situait au-delà du monde réel (...). La vaste partie médiane, priante comme un Ave Maria prend un élan solennel, évoquant l'effet du tableau sur le spectateur.»*

### **Il Penseroso** (1838)

C'est la sépulture de Laurent de Medicis à Florence, sculptée par Michel-Ange, qui inspira *Il Penseroso*. Par son rythme insistant la pièce constitue une marche funèbre dans la lignée de Beethoven. Ses lignes chromatiques et une harmonie très complexe préfigurent le 'Tristan' de Wagner et illustrent à merveille le quatrain ajouté par Michel-Ange: «*Ne pas voir, ne pas entendre m'est un grand bonheur; aussi ne m'éveille pas mais parle à voix basse!*»

### **Harmonies du soir** (1851)

Cette oeuvre fait partie des 12 *Études d'exécution transcendante* que Liszt avait retravaillées à plusieurs reprises avant de leur donner une forme définitive en 1851. Dans cette version les pièces apparaissent moins comme des études que comme le développement d'idées poétiques. *Harmonies du soir* porte bien son titre par les accords arpégés et le thème simple, comme un lied. Max Reger aimait beaucoup cette pièce et pensait à une transcription pour orgue, refusé par son éditeur.

### **Consolations** (1849–50)

Selon toute vraisemblance ces pièces se rapportent au cycle de poèmes du même titre de Charles-Augustin Sainte-Beuve. Dans ces écrits parus en 1830 l'auteur s'adresse directement aux dédicataires des différents textes. L'atmosphère générale de ces poèmes parle d'incertitudes, de mélancolie et de chagrins, mais aussi de consolation et d'espoir. Dans sa préface Sainte-Beuve s'adresse ainsi à Victor Hugo: «*Au moment où vous vous lancez pour la première fois dans le bruit et dans les orages du drame, puissent ces souvenirs de vie domestique et d'intérieur vous apporter un frais parfum du rivage que vous quittez !*»

Ce sont ces états d'âme qui trouvent un reflet dans les *Consolations* de Liszt sous des formes diverses, mélodie accompagnée ou méditation des cordes comme un choral.

### **Angélu, prière aux anges gardiens (1877)**

Cette pièce provient du troisième cycle des *Années*, consacré comme le deuxième à l'Italie. Deux versions originales en existent: pour orgue (harmonium) et pour piano. Ici prédominent les éléments du style tardif de Liszt: harmonie réduite et écriture dépouillée avec peu de voix. On veut bien s'imaginer comment Liszt, qui avait un fort sentiment religieux, voulait donner avec cette pièce en trois parties une impression sonore du monde des anges dont il se savait entouré. «*D'où à la fois la retenue et le caractère mystérieux de cette page, mais aussi l'évocation des dangers dont les anges de Dieu l'avaient protégé: ce serait alors la partie centrale un poco più mosso*», ainsi décrit par Carl de Nys.

### **Bénédiction de Dieu dans la solitude (1853)**

«*Il y a des âmes méditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière...*» – cette citation issue des *Harmonies* de Lamartine (1830) fournit à Liszt l'idée de ce recueil de douze pièces *Harmonies poétiques et religieuses*. *Bénédiction*, la pièce la plus vaste du cycle, fait écho au texte de Lamartine:

*D'où me vient, ô mon Dieu! cette paix qui m'inonde?  
D'où me vient cette foi dont mon Coeur surabonde?  
À moi qui tout à l'heure incertain, agité,  
Et sur les flots du doute à tout vent ballotté,  
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,  
Et la paix dans des coeurs retentissant d'orages.  
À peine sur mon front quelques jours ont glissé,  
Il me semble qu'un siècle et qu'un monde ont passé;  
Et que, séparé d'eux par un abîme immense,  
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.*

Comme au début de *Vallée d'Obermann*, mais cette fois-ci dans un fa dièse majeur rayonnant, le thème sonne aux violoncelles accompagné par des arpèges de harpes. Dans une longue

ascension il est mené à un paroxysme et termine la première partie comme un adieu. Dans la partie centrale c'est d'abord un thème pastoral au rythme pointé qui domine. Suit un chant accompagné par des arpèges amenant la troisième partie où la dramaturgie de la première section se répète comme dans un miroir. L'œuvre se termine par une coda. Avec sa forme retraçant les lignes du texte, ses longs développements continuels ainsi qu'avec sa dynamique passant d'une clarté cristalline à des éclats formidable, cette pièce compte parmi les plus belles œuvres de Liszt.



## Christoph Kuhlmann

né en 1963, a fait ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique «Folkwang» à Essen (RFA), où il a compté parmi ses professeurs Sieglinde Ahrens (orgue), Josef Bucher (improvisation) et Guido Knüsel (direction de chœur).

En 1989 il y a obtenu le diplôme de Musique Sacrée «A» ainsi qu'un prix spécial du conservatoire. Des études complémentaires à Paris auprès de Naji Hakim (orgue, analyse musicale) et Jean-Pierre Leguay (improvisation) l'ont préparé à des concours internationaux, où il fut maintes fois récompensé (entre autres: Prix Tournemire d'Improvisation au Concours de St. Albans en 1991, Prix André Marchal au Concours de Biarritz en 1995).

C'est en France qu'il a pu faire ses premières expériences professionnelles en tant que directeur de l'organisation de concerts 'Accueil Musical St. Merry' à Paris, comme professeur d'orgue et d'harmonie au Conservatoire de Levallois-Perret et comme chef de chœur à la Maîtrise de Caen.

Comme organiste Christoph Kuhlmann s'est spécialisé dans l'improvisation et le répertoire français. De nombreux concerts l'ont mené à plusieurs festivals d'orgue: St. Albans City-Festival, Angleterre / Kultursommer Rheinland-Pfalz / Romanischer Sommer Köln / Orgelfeierstunden Kölner Dom / Cathédrale Notre-Dame de Paris / Festival d'Orgue d'Arezzo, Italie / Festival d'Orgue du Limbourg, Belgique / Quinzaine Musicale de San Sebastian, Espagne ...).

Il a signé plusieurs disques dont: *Mors et Vita* oratorio de Gounod, avec l'orchestre du Capitole de Toulouse et Michel Plasson (EMI), *Une soirée chez Albert Baron de l'Épée* avec des transcriptions d'oeuvres orchestrales de Wagner (AEOLUS) et un enregistrement *Naji Hakim, Grandes Oeuvres d'Orgue 1984-1990* (AMBIENTE).

Depuis 1994 Christoph Kuhlmann est directeur musical de l'Église St. Andreas à Cologne. En 2003 il a été nommé «Regionalkantor» de cette ville. Depuis 2007 il est chargé de cours au Conservatoire National Supérieur de Musique de Cologne.

[www.Christoph-Kuhlmann.org](http://www.Christoph-Kuhlmann.org)

## Disposition der Orgel in Ss. Corpus Christi, Berlin

G. F. Steinmeyer op. 1400, 1925 / Restaurierung durch Orgelbau Friedrich Fleiter 2018

### I Hauptwerk C–c<sup>4</sup>

1. Prinzipal 16'
2. Grossflöte 16'
3. Prinzipal Major 8'
4. Violoncello 8'
5. Dolce 8'
6. Gedeckt 8'
7. Doppelflöte 8'
8. Oktav 4'
9. Viola 4'
10. Rohrflöte 4'
11. Oktav 2'
12. Kornett III–V 8'
13. Rauschquinte II 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'
14. Mixtur IV–VI 2'
15. Cimbel III 1'
16. Trompete 16'
17. Tuba 8'
18. Große Glocken (E, G–g<sup>1</sup>)

### II Schwellwerk C–c<sup>4</sup>

19. Bordun 16'
  20. Prinzipal minor 8'
  21. Gamba 8'
  22. Gedeckt 8'
  23. Quintatön 8'
  24. Wienerflöte 8'
  25. Unda Maris 8'
  26. Kleinprinzipal 4'
  27. Traversflöte 4'
  28. Salizet 4'
  29. Piccolo 2'
  30. Sesquialtera II 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'
  31. Progressio III–V
  32. Klarinette 8'
  33. Waldhorn 8'
- Tremulo

### III Schwellwerk C–c<sup>4</sup>

34. Stillgedeckt 16'
  35. Hornprinzipal 8'
  36. Gemshorn 8'
  37. Aeoline 8'
  38. Vox coelestis 8'
  39. Lieblichgedeckt 8'
  40. Konzertflöte 8'
  41. Prestant 4'
  42. Violine 4'
  43. Fernflöte 4'
  44. Flautino 2'
  45. Nasard 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'
  46. Terz 1<sup>3</sup>/<sub>5</sub>'
  47. Septime 1<sup>1</sup>/<sub>7</sub>'
  48. None <sup>8</sup>/<sub>9</sub>'
  49. Campanella IV 2'
  50. Fagott 16'
  51. Feldtrompete 8'
  52. Oboe 8'
  53. Clarine 4'
  54. Vox humana 8'
- Tremulo



## Pedal C-g<sup>1</sup>

55. Prinzipalbass 32'
56. Prinzipalbass 16'
57. Violon 16'
58. Subbass 16'
59. Echobass (Nr. 19) 16'
60. Oktavbass 8'
61. Gedeckt bass 8'
62. Gambenbass (Nr. 21) 8'
63. Choralbass 4'
64. Quintbass 10 <sup>2</sup>/<sub>3</sub>'
65. Pedalkornett III 3 <sup>1</sup>/<sub>5</sub>'
66. Mixturbass IV 2 <sup>2</sup>/<sub>3</sub>'
67. Bombarde 32'
68. Posaune 16'
69. Fagottbass (Nr. 50) 16'
70. Trompete (Nr. 51) 8'
71. Bassclarine (Nr. 53) 4'

### Normalkoppeln:

II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P

### Suboktavkoppeln:

II/I, III/I, II/II, III/II, III/III, I/P, III/P, P/P

### Superoktavkoppeln:

I/I, II/I, III/I, III/II, III/III

Melodiekoppeln: II/I, III/I





## Danksagungen

Besonderer Dank gilt

- Johannes Geffert für seine Transkriptionen sowie vielfältigen fachlichen Rat
- Martin Kondziella, dem Titularorganisten von Ss. Corpus Christi, für seine Unterstützung
- Benoit Desouches und Sirun Hogrefe für Hilfen bei der Erstellung des Booklets

Diese CD-Produktion kam zustande mit freundlicher Unterstützung durch  
Dr. Wilhelm Kemper, Köln

## Impressum

Aufgenommen: 4.–6. Februar 2020 · Tonaufnahme: Toms Spogis

Text: Christoph Kuhlmann

Englische Übersetzung: Aaron Epstein

Französische Übersetzung: Benoit Desouches / Christoph Kuhlmann

Fotos S. 1, 2, 25, 26, 28: © Martin Doering, [www.die-orgelseite.de](http://www.die-orgelseite.de)

Foto S. 22: Toms Spogis

Foto S. 10: Sirun Hogrefe, [www.sirun-sonne-fotografie.de](http://www.sirun-sonne-fotografie.de)

©© 2020 Ambiente-Audio, Toms Spogis

Bestellnummer: ACD-2041 · LC 07811 · ISRC DE G53 20241-01 bis -10

Ambiente-Audio · Toms Spogis · Postfach 22 · 31189 Algermissen · Germany  
[info@ambiente-audio.de](mailto:info@ambiente-audio.de) · [www.ambiente-audio.de](http://www.ambiente-audio.de)

