

CHAN

3

CHANDOS

Liszt

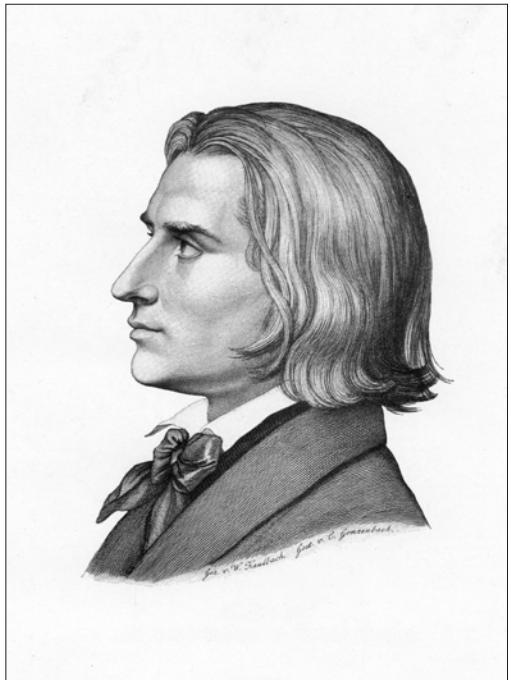
SYMPHONIC POEMS VOL. 4



Hungaria • Hamlet • Hunnenschlacht • Die Ideale

BBC Philharmonic GIANANDREA NOSEDA

CHAN 10490



AKG Images

Franz Liszt, c. 1840, engraving by Carl Arnold Gonzenbach (1806–1885)
after a drawing by Wilhelm von Kaulbach (1805–1874)

Franz Liszt (1811–1886)

Symphonic Poems, Volume 4

Hungaria, S 103

Symphonic Poem No. 9

22:01

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | Largo con duolo – Quasi andante marziale –
Largo con duolo – Quasi andante marziale –
Poco animando – | 8:19 |
| [2] | Agitato (un poco più mosso) –
Allegro eroico (più tosto moderato) – Vivo –
Allegro moderato – Vivo – Un poco animato – | 3:41 |
| [3] | Agitato molto – Più mosso (ma poco) – Stringendo – | 2:50 |
| [4] | Largo con duolo – Andante. Tempo di marcia funebre – | 3:25 |
| [5] | Allegro marziale – Von hier an bis zum Allegro trionfante
das Tempo allmählich beschleunigen – | 1:45 |
| [6] | Allegro trionfante – Stretto – Presto giocoso assai | 1:59 |

Hamlet, S 104	13:47
Symphonic Poem No. 10	
[7] Sehr langsam und düster – Etwas bewegter, aber immer langsam – Fast dasselbe Tempo, aber allmählich beschleunigend –	3:32
[8] Allegro appassionato ed agitato assai – Dasselbe Tempo –	2:26
[9] Allegro (wie früher) – Allegro molto agitato – Immer drängender –	3:28
[10] Sehr langsam und düster (wie Anfangs) – Moderato, funebre	4:21
 Hunnenschlacht, S 105	 15:08
Symphonic Poem No. 11	
[11] Tempestoso. Allegro non troppo – Più mosso (Allegro energico assai) –	2:21
[12] Das Tempo bleibt immer dasselbe bei dem verschiedenen Taktwechsel – Alla breve – Immer stürmischer –	4:07
[13] Maestoso assai (Andante) – Lento – Nicht schleppend, aber sehr ruhig –	5:20
[14] Allegro (Alla breve) – Stretto	3:19

Die Ideale, S 106	28:45
Symphonic Poem No. 12	
[15] ‘So willst du treulos von mir scheiden’. Andante –	1:38
[16] Aufschwung. ‘Es dehnte mit allmächt’gem Streben’. Allegro spiritoso (alla breve) –	5:47
[17] ‘Da lebte mir der Baum, die Rose’. Quiet e sostenuto assai –	2:55
[18] ‘Wie einst mit flehendem Verlangen’. [Quiet e sostenuto assai] – Allmählich accelerando – Allegro molto mosso –	2:28
[19] ‘Wie tanzte vor des Lebens Wagen’. [Allegro molto mosso] –	3:12
[20] Enttäuschung. ‘Doch, ach! schon auf des Weges Mitte’. Andante – Andante mestoso –	2:48
[21] ‘Von all dem rauschenden Geleite’. Das Tempo allmählich etwas bewegter –	0:50
[22] ‘Du, die du alle Wunden heilst’. [Das Tempo allmählich etwas bewegter] – Andante mestoso –	2:35
[23] Beschäftigung. ‘Und du, die gern sich mir ihr gattet’. [Andante mestoso] – Allegretto mosso – Allegro spiritoso molto –	2:16
[24] Apotheose. Più moderato, maestoso, con somma passione – Allegro vivace – Allegro vivace (ma non troppo) – Stretto	4:15
	TT 79:58

BBC Philharmonic
Yuri Temirkanov leader
Gianandrea Noseda

Liszt: Symphonic Poems, Volume 4

Between 1848 and 1858 Liszt wrote twelve 'symphonic poems', the first six being published in 1856, and the remainder between 1857 and 1861. He coined the term *Symphonische Dichtung* around 1853 to describe these musical works whose ideas were inspired by other art forms, such as poetry or painting, or by characters and scenes from history or legend. There had been earlier musical depictions of scenes in works such as Beethoven's *Pastoral* Symphony and Berlioz's *Symphonie fantastique*, even Vivaldi's 'Four Seasons', and as early as the 1820s Mendelssohn had written works which he titled 'overtures' and which had a specific literary source, for example *Ein Sommernachtstraum* (A Midsummer Night's Dream, 1826) and *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Calm Sea and Prosperous Voyage, 1828). Many of Liszt's piano works from the 1830s are inspired by literature, moods or environments, but Liszt chose the term 'symphonic poem' specifically to describe a single-movement work written for orchestra, of a type that is often referred to as 'programme music'. Whereas Berlioz

used a narrative technique (for example, in the 'March to the Scaffold' of his *Symphonie fantastique*, which describes events that culminate in the decapitation of the hero), Liszt chose in his works to represent an overall mood or character rather than specific details. He did this particularly in the symphonic poems that represented traits of a legendary or literary figure, as in *Prometheus* (1850) and *Orpheus* (1853–54) as well as *Hamlet* (1858). The symphonic poem flourished in the second half of the nineteenth century, with Tchaikovsky, Smetana and Saint-Saëns successfully adopting the genre, and reached its zenith with the compositions of Richard Strauss who called his works 'tone poems'.

At the time Liszt began work on the first of his symphonic poems, he had written very little for orchestra. He was not confident in his powers to orchestrate and engaged the help, first, of August Conradi (1821–1873), then of Joachim Raff (1822–1882). It used to be thought that these works were fully orchestrated by Liszt's assistants, but Peter Raabe has proved that in the final version of the scores, everything is Liszt's. In these works

Liszt pushed the boundaries of orchestration, form, harmony and structure and often employed metamorphoses of themes. Of these works he wrote,

Although I was concerned to make clear my intentions by means of exact markings, I still do not conceal that much, possibly what is essential, cannot be committed to paper and can only achieve a thorough effect by artistic means, by a sympathetic, spirited reproduction, on the part of both the conductor and the performers.

Born in Hungary in 1811, Franz Liszt left his homeland at the age of eleven to begin a glittering performing career in France and Germany. It was not until 1839 that he returned to Hungary and was welcomed with open arms by his compatriots as a great celebrity and artist. Undoubtedly inspired by this visit, the poet Mihály Vörösmarty (1800–1855) in 1840 wrote his patriotic ode 'To Ferenc Liszt', to which Liszt eventually responded with his Symphonic Poem *Hungaria*. In June 1856 the nineteen-year-old Maria Lipsius (later to collate volumes of Liszt's letters as 'La Mara') arrived at the home of Liszt to hear the composer and his fifteen-year-old pupil Carl Tausig at two pianos reading through *Hungaria* from the

manuscript; and on 8 September that year Liszt conducted the first performance at a concert in the Hungarian National Theatre in Pest. The work was a great success, stirring national feelings, and Liszt wrote afterwards, 'There was better than applause. All wept, both men and women!' Some years later he was immensely impressed when Vörösmarty's poem in fourteen stanzas was recited in his honour by the Hungarian Minister of Justice, M. Horvát. In a letter dated 28 September 1870 to his companion, Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein, Liszt wrote,

By way of a toast, His Excellency did me the signal honour of reciting in its entirety, and from memory, the beautiful poem addressed to me in 1840 by Vörösmarty – a poem to which I believe I have responded to some extent with *Hungaria*, *Funérailles*, and other works. This surprising apropos of the minister was at once a *tour de force* of memory and an ultra-flattering incident for me.

Vörösmarty's poem is a plea to Liszt the musician to rouse his compatriots from 'the centuries-long trouble, our history and sins, the weight of which is burdening us'. He also asks Liszt to 'play to us on your powerful strings to fill our hearts with the song'. Liszt's symphonic poem is musically of a nationalist

flavour, with dotted rhythms, cadenzas for solo violin, and, in the concluding section, the martial transformation of national themes employing much brass and percussion. *Hungaria* was not performed in London until June 1882. When commenting on the musical season, one critic thought,

it may well be doubted whether many important and permanent additions to the general repertory have been made.

The works most likely to live are two symphonic poems by Liszt, *Hungaria* and *Dante*, the former introduced by the Philharmonic Society, the latter by Mr Ganz...

Liszt saw the actor Bogumil Dawison play *Hamlet* in Weimar in 1856 and although the Symphonic Poem *Hamlet* was written in 1858 as a prelude to Shakespeare's play, it was not performed in this capacity. In fact, the first performance did not take place until July 1876. The work is not a direct depiction of the course of the play, but a character sketch of it. Many of the markings give the mood which the composer wanted: the work begins *Sehr langsam und düster* (Very slow and lugubrious), Liszt directing that subsequent passages be played to sound *ironisch* (ironic), *disperato* (desperate) and *stürmisch* (tempestuous); at one point in the score he

writes, 'The tremolos in the basses very dense and in a sepulchral manner'. It was not until later that Liszt added two short woodwind passages depicting Ophelia, noting in the score at the first of these, 'This intermediate episode... must pass over like a shadow and be played in the most tranquil manner. It relates to Ophelia'. Liszt wrote about his view of Ophelia to his confidante Agnes Street-Klindworth:

She is loved by Hamlet, but Hamlet, like every exceptional person, imperiously demands the wine of life and will not content himself with the buttermilk. He wishes to be understood by her without the obligation of explaining himself to her. She collapses under her mission, because she is incapable of loving him in the way that he must be loved, and her madness is only the decrescendo of her feeling, whose lack of sureness has not allowed her to remain on the level of Hamlet.

The symphonic poem is concise and, in the opinion of some commentators, one of Liszt's greatest works, although it is seldom performed.

Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) was a German artist who served as director of the

Academy of Fine Arts in Munich for twenty-five years, from 1849 until his death. He met Liszt in 1843 and the two became good friends, Kaulbach producing two portraits of the composer. Liszt had a high opinion of his work and wrote to Princess Carolyne in July 1855:

As for Kaulbach, he is another kettle of fish, and I do believe that he is really someone. Do tell him that I have always had this feeling about him, and that I set very great store by his friendship. When I am finished with my *Dante Symphony*, I shall see if I can set one of his paintings to music – *Hunnenschlacht*, for example...

In a letter to Agnes Street-Klindworth Liszt was in jovial mood about his ideas for the orchestration of the work that would evolve into the Symphonic Poem *Hunnenschlacht*:

The Princess has returned very satisfied with her artistic explorations of Berlin. Among other things she has brought back a beautiful sketch of Kaulbach's *Hunnenschlacht* – and I feel greatly tempted to base a musical work on this sketch. That it won't be a guitar solo goes without saying, and I shall have to set a good portion of the brass in motion.

The painting, from about 1850, was inspired by the battle of the Catalaunian Fields in 451 between the Christian armies and the Huns, led by Attila. It depicts the legend that the spirits of those killed in the battle drifted upward towards heaven and continued the battle in the air for three days and nights. Obviously, Liszt had already formed ideas about the musical illustration of the painting and wrote to the Princess, detailing musical points:

Use will naturally have to be made of the long *pianissimo* effect, with which it will be necessary to end – to leave the hearer gazing on the battle in the sky, as though terrified and dazzled by these shades unsated in combat! And I, too, sometimes feel that I am a Hun, to the very marrow of my bones. When my bones are broken, and reduced to dust or decay, my spirit will breathe in the combat, the valour and – your love!

Eventually, however, Liszt chose not to end the work in this way.

As always, he was particular about the performance of his work and supplied the first page of the score with a 'Note for the conductor. The whole colouring must at first be very sombre and all the instruments like spectres in tone'. In the preface to the score,

referring to the painting by Kaulbach, he stated:

it seemed to me that his idea might suitably be transferred to music, and that this art was capable of reproducing the impression of the two supernatural and contrasting lights, by means of two motives, of which one should represent the fury of the barbarous passion, which drove the Huns to the devastation of so many countries and to the slaughter of so many people; while the other represents the serene powers, the virtues irradiating from Christianity – Is not this idea incarnated in the ancient Gregorian Hymn: *Crux Fidelis*?

The melody of this hymn is intoned by the organ in a section marked *Lento*, Liszt quoting the words at the bottom of the page:

Crux fidelis, inter omnes
arbor una nobilis:
nulla silva talem profert
fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.

[Faithful cross, above all other
One and only noble tree!
None in foliage, none in blossom,

None in fruit thy peer may be.
Dearest wood and dearest iron (clavus = nail)
Dearest weight is hung on thee.]

He concluded the preface:

The more deafening the tumult of the battle became, the more this hymn increased in force and power. The two motives, gradually approaching each other, finish by uniting; pressing upon each other, they contend in a hand-to-hand combat like two giants, till the one which is identified with divine truth, universal charity, the progress of humanity, and a hope beyond the world, is victorious and sheds over all things a radiant, transfiguring, and eternal light!

The work was only completed two years later, in 1857, and the first performance was given under the composer on 29 December that year in Weimar.

In July 1857 Liszt wrote to the Princess that he was sending her 'the score of *Die Ideale*, to which I finished adding the expression marks this morning'. This Symphonic Poem was performed on 5 September 1857 at a concert given to honour the memory of Goethe's patron, Grand Duke Carl August, and the unveiling of statues of Goethe, Schiller and Wieland. It is based on a poem by Schiller, to

which Liszt appended a musical 'Apotheosis'. A fascinating insight into Liszt the performer and conductor can be gleaned from a letter of 25 February 1859 to the Princess in connection with a subsequent performance of the work, which he was to conduct himself although the orchestra had been drilled by the disciplinarian conductor Hans von Bülow. Liszt wrote:

At 9.00 this morning, preliminary rehearsal at the Singakademie. Hans did me the honours of *Die Ideale*, which he conducts admirably, with a perfect understanding of the work. The orchestra is consequently very well prepared, and it will be easy for me to add to it in several places the 'indefinable something' – *una certa idea*, as Raphael says, which I imagine will make an impression upon the audience.

Was this 'something' that which Liszt had brought to his wildly successful performances as a solo pianist? Could it be that ineffable quality of a depth of spiritual communication that only a few great musicians have, a quality also experienced by audiences who heard Anton Rubinstein or Ignacy Paderewski?

Of all the symphonic poems, this one follows its inspirational source most closely. Liszt printed lengthy excerpts from the poem

at intervals throughout the score, though not in Schiller's original sequence, and added a few titles; he was keen to have this known to audiences. He wrote to his son-in-law Émile Ollivier on 10 August 1866:

When composing *Die Ideale* I followed stanza by stanza Schiller's poem... Bülow will be able to make you well acquainted with my *Ideale*, which he knows by heart and keeps at his fingertips.

In July 1879 Liszt wrote to August Manns who wanted to perform the work in London:

If, dear Sir, you perform my symphonic poem *Die Ideale*, I would ask you, to facilitate the musical understanding of those listeners of goodwill, to add Schiller's poem of the same name to the programme, and perhaps affix the letters A, B, C, D etc. to the verses, in the sequence in which they appear in the score. Any further commentary would, it seems to me, be superfluous.

This is the most harmonically advanced of Liszt's twelve symphonic poems and contains many remarkable ideas. No key is established during the two-page introduction and it is amazing to realise that Liszt does not land for the first time on the tonic chord of the home key of F major until bar 111. At this point the heroic melody is written in bars

of varying time signatures – 4/4, 3/2 and 4/2. The upsurging melody for the section entitled *Aufschwung* (Aspirations) is based on an arpeggio of the dominant ninth with a flattened third, but when this idea reappears, the third is no longer flattened and the theme is supported by alternating chords of the dominant seventh (in C major) and B major. At the conclusion of the work Liszt employs a novel effect by having the timpani strike a series of simultaneous thirds between the final triple-forte orchestral chords.

© 2008 Jonathan Summers

Universally recognised as one of Britain's finest orchestras, the BBC Philharmonic is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall, while also touring all over the world and recording programmes for BBC Radio 3. It has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide-ranging repertoire. Gianandrea Noseda became Principal Conductor in September 2002 when Yan Pascal Tortelier, who had been Principal Conductor from 1991, became Conductor Laureate. Vassily Sinaisky is the orchestra's Principal Guest Conductor, and Sir Edward

Downes (Principal Conductor 1980 – 91) is Conductor Emeritus. The BBC Philharmonic has worked with many distinguished conductors and its policy of introducing new and adventurous repertoire into its programmes has meant that many of the world's greatest composers have conducted the orchestra. In 1991 Sir Peter Maxwell Davies became the BBC Philharmonic's first ever Composer / Conductor and was succeeded in 2000 by James MacMillan.

Gianandrea Noseda is the new Chief Conductor of the BBC Philharmonic after four years as Principal Conductor. He is also Artistic Director of the Settimane Musicale di Stresa, Principal Conductor of the Orquesta de Cadaqués and, from September 2007, Music Director of the Teatro Regio, Turin.

Since becoming the first foreign Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre (Kirov Opera) in St Petersburg in 1997, Gianandrea Noseda has appeared throughout the world with leading orchestras such as the New York Philharmonic, the Pittsburgh, Cincinnati, Boston, Toronto and Montreal Symphony orchestras, the Oslo Philharmonic and Swedish, Finnish and Danish Radio Symphony orchestras, the Tokyo and NHK

Symphony orchestras, the Orchestre du Capitole de Toulouse and Orchestre national de France. During the 2006/07 season he made his debut with the Deutsches Symphonie-Orchester in Berlin, the Filarmonica della Scala and Israel Philharmonic Orchestra. His relationship with The Metropolitan Opera began in 2002 with Prokofiev's *War and Peace* (which he also conducted at The Royal Opera, Covent Garden and the Teatro alla Scala); he returned in 2006 for Verdi's *La forza del destino*.

With the BBC Philharmonic he has toured extensively in Italy, Spain, Germany, Austria, Hungary, and the Czech and Slovak republics; after a successful first tour they will return to Japan in 2008. Their live performances of Beethoven's complete symphonies from the Bridgewater Hall, Manchester have attracted 1.4 million download requests. Gianandrea Noseda's extensive discography with Chandos includes recordings of music by Respighi, Prokofiev, Karłowicz, Dallapiccola, Dvořák, Shostakovich, Liszt and Rachmaninoff.

Liszt: Sinfonische Dichtungen, Teil 4

Zwischen 1848 und 1858 schrieb Liszt zwölf „Sinfonische Dichtungen“, von denen die ersten sechs im Jahre 1856, die anderen zwischen 1857 und 1861 veröffentlicht wurden. Er prägte den Begriff *Symphonische Dichtung* [in der damals üblichen Schreibweise] gegen 1853, um diese Musikwerke zu beschreiben, deren Ideen von anderen Kunstgattungen wie Lyrik oder Malerei bzw. von Figuren und Szenen aus Geschichte oder Legende inspiriert waren. Es hatte schon früher musikalische Umsetzungen von Szenerie gegeben, beispielsweise in Werken wie Beethovens Sinfonie *Pastorale*, Berlioz' *Symphonie fantastique* oder gar Vivaldis „Vier Jahreszeiten“, und bereits in den 1820er-Jahren hatte Mendelssohn Werke verfasst, die er „Ouvertüren“ nannte und die auf eine bestimmte literarische Quelle zurückgingen, z.B. *Ein Sommernachtstraum* (1826) und *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828). Viele von Liszts Klavierwerken aus den 1830er-Jahren sind von Literatur, bestimmten Stimmungen oder Umgebungen inspiriert, aber den Begriff „Sinfonische

Dichtung“ wählte er ausdrücklich, um ein einsätzliches Orchesterwerk jener Art zu beschreiben, die oft als „Programm-Musik“ bezeichnet wird. Während Berlioz eine erzählerische Technik zum Einsatz brachte (wie im „Gang zur Hinrichtung“ seiner *Symphonie fantastique*, der die Ereignisse beschreibt, die in der Enthauptung des Helden gipfeln), wollte Liszt in seinen Werken weniger spezifische Details, sondern vielmehr eine übergreifende Stimmung oder einen Gesamtcharakter zum Ausdruck bringen. Er tat dies insbesondere in den sinfonischen Dichtungen, die Charakteristika legendärer oder literarischer Gestalten darstellten, beispielsweise in *Prometheus* (1850) und *Orpheus* (1853/54) sowie in *Hamlet* (1858). Die sinfonische Dichtung florierte in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, als Tschaikowski, Smetana und Saint-Saëns sich erfolgreich dieser Gattung annahmen, und sie erreichte ihren Zenit mit den Kompositionen von Richard Strauss, der seine Werke auch als „Tondichtungen“ bezeichnete.

Zu der Zeit, als Liszt mit der Arbeit an der ersten seiner sinfonischen Dichtungen

begann, hatte er nur wenige Orchesterwerke verfasst. Er vertraute seinem Können im Orchestrieren nicht besonders und nahm erst die Dienste von August Conradi (1821–1873), dann die von Joachim Raff (1822–1882) in Anspruch. Man dachte früher, diese Werke seien ganz und gar von Liszts Assistentenorchestriert worden, doch Peter Raabe hat nachgewiesen, dass die endgültigen Fassungen der Partituren vollständig von Liszt stammen. In diesen Kompositionen ging Liszt bis an die Grenzen von Orchestrierung, Form, Harmonik und Struktur, und oft verwendete er Metamorphosen bestimmter Themen. Über diese Werke schrieb er, es sei ihm zwar wichtig gewesen, seine Intentionen durch genaue Vortragszeichen klar zu machen, doch müsse er bekennen, dass Vieles, womöglich Wesentliches, nicht aufs Blatt gebannt werden könne und nur durch künstlerische Mittel zur vollen Wirkung zu bringen sei, durch einfühlsame, lebendige Wiedergabe durch den Dirigenten ebenso wie durch die Ausführenden.

Franz Liszt wurde 1811 in Ungarn geboren, verließ jedoch im Alter von elf Jahren seine Heimat, um eine glanzvolle Karriere als Interpret in Frankreich und Deutschland zu beginnen. Erst 1839 kehrte

er nach Ungarn zurück, wo er von seinen Landsleuten als Berühmtheit und großer Künstler mit offenen Armen willkommen geheißen wurde. Zweifellos von diesem Besuch inspiriert, schrieb der Dichter Mihály Vörösmarty (1800–1855) im Jahre 1840 seine patriotische Ode „An Ferenc Liszt“, auf die Liszt schließlich mit seiner sinfonischen Dichtung *Hungaria* antwortete. Im Juni 1856 traf die neunzehnjährige Marie Lipsius (die später als „La Mara“ Bände mit Liszts Briefwechsel zusammenstellen sollte) bei Liszt zu Hause ein, wo sie dem Komponisten und seinem fünfzehnjährigen Schüler Carl Tausig lauschte, wie sie *Hungaria* an zwei Klavieren aus dem Manuskript vom Blatt spielten; und am 8. September jenes Jahres dirigierte Liszt die öffentliche Uraufführung bei einem Konzert im Ungarischen Nationaltheater zu Pest. Das Werk war ein großer Erfolg und entfachte nationale Gefühlsregungen; Liszt schrieb später, die Reaktion sei besser gewesen als Applaus: Alle hätten geweint, Männer wie Frauen. Einige Jahre später zeigte er sich höchst beeindruckt, als der ungarische Justizminister M. Horvát Vörösmarty's vierzehnstrophiges Gedicht zu seinen Ehren rezitierte. In einem Brief vom 28. September 1870 an seine Gefährtin, die Fürstin

Carolyne von Sayn-Wittgenstein, schrieb Liszt:

Seine Exzellenz tat mir die bedeutende Ehre, auswendig und in seiner Gänze als eine Art Trinkspruch das wunderbare Gedicht zu rezitieren, dass mir Vörösmarty im Jahre 1840 gewidmet hat und auf das ich in gewissem Maße mit *Hungaria*, *Funérailles* und anderen kleinen Werken geantwortet habe. Dieses überraschende Apropos des Ministers war seinerseits eine Glanzleistung des Erinnerungsvermögens und für mich ein ausnehmend schmeichelhaftes Ereignis.

Vörösmarty's Gedicht ist ein Appell an den Musiker Liszt, seine Landsleute aufzurütteln: "Unsre Schuld und unsres Schicksals Ketten / Drücken schwer, als hundertjähr'ges Leid." Auch bittet er Liszt: "Laß erklingen Deine mächt'gen Saiten / Und Dein Lied tief in die Seele gleiten." Liszts sinfonische Dichtung ist von der Musik her nationalistisch beeinflusst, mit punktierten Rhythmen, Kadzenzen für Sologeige und der martialischen Transformation nationaler Themen mit viel Blech und Schlagwerk im Schlussabschnitt. *Hungaria* wurde in London erst im Juni 1882 aufgeführt. In einem Kommentar zur musikalischen Saison meinte ein Kritiker:

Man möchte bezweifeln, ob es viele wichtige und bleibende Ergänzungen zum gängigen Repertoire gegeben hat. Die Werke, die am ehesten bestehen könnten, sind zwei sinfonische Dichtungen von Liszt, *Hungaria* und *Dante*, wobei die erstere von der Philharmonic Society, die letztere von Mr. Ganz vorgestellt wurde ...

Liszt sah den Schauspieler Bogumil Dawson 1856 als *Hamlet* in Weimar, und obwohl die sinfonische Dichtung *Hamlet* im Jahre 1858 als Vorspiel zu Shakespeares Stück entstand, wurde sie nicht als solches aufgeführt. Tatsächlich fand die Uraufführung erst im Juli 1876 statt. Das Werk ist keine direkte Darstellung des dramatischen Ablaufs, sondern eine Charakterskizze. Viele Spielanweisungen zeugen von der Stimmung, die der Komponist im Sinne hatte: Das Stück beginnt *Sehr langsam und düster*, und Liszt gibt an, die folgenden Passagen seien so zu spielen, dass sie *ironisch, desperato* (verzweifelt) und *stürmisch* klingen; an einer Stelle der Partitur schreibt er: "Die Tremolos in den Bassen sehr dicht und schaurig." Erst später fügte Liszt zwei kurze Holzbläserpassagen hinzu, die Ophelia darstellen, und merkte bei der ersten

davon in der Partitur an: "Dieser Zwischensatz ... soll äußerst ruhig gehalten sein und wie ein Schattenbild erklingen, auf Ophelia hindeutend." Liszt schrieb an seine Vertraute Agnes Street-Klindworth über seine Sicht der Figur, sie sei tatsächlich geliebt worden, auch wenn Hamlet, wie jede außerordentliche Person, herrisch den Wein des Lebens verlangt und sich nicht mit der Molke zufrieden gibt. Er wolle von ihr verstanden werden, ohne dass er sich selbst ihr gegenüber erklären muss. Sie aber sei ihrer Aufgabe nicht gewachsen, weil sie unfähig ist, ihn so zu lieben, wie er geliebt werden muss, und ihr Wahn sei nichts weiter als das Decrescendo ihrer Gefühle, deren Unsicherheit ihr nicht erlaubt hat, sich mit Hamlet zu messen. Die sinfonische Dichtung ist knapp und prägnant, in den Augen mancher Kommentatoren eines von Liszts besten Werken, auch wenn es nur selten aufgeführt wird.

Wilhelm von Kaulbach (1805 – 1874) war ein deutscher Maler, der fünfundzwanzig Jahre lang, von 1849 bis zu seinem Tod, als Leiter der Münchener Akademie der Künste diente. Er lernte Liszt 1843 kennen, die beiden wurden enge Freunde, und Kaulbach malte zwei Porträts des Komponisten. Liszt schätzte sein Schaffen sehr und schrieb im Juli 1855 an die Fürstin Carolyne:

Was Kaulbach angeht, so hat er etwas ganz Eigenes, und ich glaube, er ist wirklich jemand. Teilen Sie ihm bitte mit, dass ich schon immer so über ihn gedacht habe, und dass ich seine Freundschaft sehr zu schätzen weiß. Wenn ich mit meiner *Dante*-Sinfonie fertig bin, überlege ich, ob ich eines seiner Gemälde vertonen kann, beispielsweise die *Hunnenschlacht* ...

In einem Brief an Agnes Street-Klindworth zeigte sich Liszt in jovialer Stimmung bezüglich seiner Ideen für die Orchestrierung des Werks, aus dem die sinfonische Dichtung *Hunnenschlacht* entstehen sollte. Die Fürstin, schrieb er, sei aus Berlin sehr zufrieden mit ihren künstlerischen Erkundungen zurückgekehrt. Unter anderem habe sie eine wunderbare Zeichnung von Kaulbachs *Hunnenschlacht* mitgebracht, und er sei versucht, sie zur Grundlage eines Musikwerks zu machen. Dass es sich dabei nicht gerade um ein Gitarrensolo handeln werde, verstehe sich von selbst, und er werde wohl eine erhebliche Menge Blechbläser zum Einsatz bringen.

Das Gemälde aus der Zeit um 1850 war von der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern inspiriert, die im Jahre 451 zwischen den christlichen Heerscharen

und den Hunnen unter der Führung von Attila stattfand. Es stellt die Legende dar, dass die Geister der Gefallenen gen Himmel schwebten und die Schlacht in luftiger Höhe noch drei Tage und Nächte fortsetzen. Offenbar hatte Liszt sich bereits Gedanken über die musikalische Darstellung des Gemäldes gemacht und teilte seine musikalischen Ansätze der Fürstin in einem Brief mit:

Natürlich wird der lange *pianissimo*-Effekt zum Einsatz kommen müssen, mit dem notwendigerweise der Schluss zu gestalten ist – damit der Hörer noch die Schlacht am Himmel betrachtet, als sei er entsetzt und geblendet von diesen *Schatten*, die des Kampfes nicht satt werden! Und auch ich fühle mich manchmal bis ins Knochenmark als Hunne. Wenn meine Knochen gebrochen und dem Staub oder der Verwesung anheim gegeben sind, wird mein Geist noch den Kampf, den Mut einatmen, und – Ihre Liebe!

Schließlich beschloss Liszt jedoch, das Werk nicht auf diese Art zu beenden.

Wie immer war er eigen, was die Aufführung seines Werks betraf, und lieferte für das erste Blatt der Partitur eine Anweisung: "NB. Für den Dirigenten.

Das ganze Kolorit soll anfangs sehr finster gehalten sein, und alle Instrumente müssen geisterhaft erklingen." Im französischen Vorwort zur Partitur meinte er in Bezug auf Kaulbachs Gemälde:

... schien mir, dass seine Idee sich in Musik umsetzen ließe, und dass diese Kunst imstande war, den Eindruck der beiden übernatürlichen und kontrastierenden Lichte wiederzugeben, und zwar vermittelte zweier Motive, von denen eines die Wut der barbarischen Leidenschaften darstellen sollte, von denen die Hunnen zur Verwüstung so vieler Länder und zum Hinmetzeln so vieler Menschen getrieben wurden, das andere die gelassenen Kräfte, die vom Christentum ausstrahlenden Tugenden. Ist dieser Gedanke nicht in dem uralten Gregorianischen Gesang *Crux Fidelis* verkörpert?

Die Melodie dieses Hymnus wird von der Orgel in einem *Lento* bezeichneten Abschnitt intoniert, und unten auf dem Blatt zitiert Liszt den Text:

Crux fidelis, inter omnes
arbor una nobilis;
nulla silva talem profert
fronde, flore, germine.

Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.

[Treues Kreuz, unter allen
Bäumen einzig edler Baum:
Kein Wald bringt solch einen hervor
mit diesem Laub, diesen Blüten, dieser
Frucht.
Süßes Holz, an süßem Nagel
süße Last tragend.]

Er beschloss sein Vorwort:
Je ohrenbetäubender der
Schlachtentumult wurde, umso mehr
nahm der Hymnus an Kraft und Stärke
zu. Die beiden Themen nähern sich
allmählich einander an und kommen
schließlich zusammen; sie stemmen sich
gegen einander, kämpfen Mann gegen
Mann wie zwei Riesen, bis dasjenige, das
mit göttlicher Wahrheit, universeller
Nächstenliebe, dem Fortschritt der
Menschheit und überweltlicher
Hoffnung verbunden ist, den Sieg
davonträgt und das Ganze mit einem
strahlenden, verklärenden und ewigen
Licht überzieht!

Das Werk wurde erst 1857 fertig, also zwei Jahre später, und die Uraufführung wurde am 29. Dezember jenes Jahres in Weimar unter der Leitung des Komponisten gegeben.

Im Juli 1857 schrieb Liszt an die Fürstin, er schicke ihr "die Partitur von *Die Ideale*, der ich heute Morgen die letzten Vortragsbezeichnungen angefügt habe". Diese sinfonische Dichtung wurde am 5. September 1857 bei einem Konzert zum Andenken an Goethes Gönner, den Großherzog Karl August, samt Enthüllung der Statuen von Goethe, Schiller und Wieland uraufgeführt. Sie beruht auf einem Gedicht von Schiller, dem Liszt eine musikalische "Apotheose" hinzufügte. Einen faszinierenden Einblick in Liszs Wirken als Interpret und Dirigent bietet ein Brief an die Fürstin vom 25. Februar 1859 im Zusammenhang mit einer nachfolgenden Aufführung des Werks, die er selbst leiten sollte, obwohl das Orchester von dem bekannt strengen Dirigenten Hans von Bülow gedrillt worden war. Liszt schrieb:

Um 9 Uhr vorbereitende Probe in der Singakademie. Hans tat mir die Ehre der *Ideale* an, die er bewundernswert dirigiert, mit perfektem Verständnis des Werks. Das Orchester ist folglich sehr gut vorbereitet, und es wird mir ein Leichtes sein, an einigen Stellen das "gewisse Etwas" hinzuzufügen – *una certa idea*, wie Raffael sagt, wovon ich meine, dass es das Publikum beeindrucken wird.

War dieses "gewisse Etwas" jenes, das Liszt seinen ungeheuer erfolgreichen Auftritten als Klaviersolist vermittelte hatte? Könnte es sich um jene unbeschreibliche Qualität einer tiefgreifenden spirituellen Kommunikation handeln, die nur wenigen großen Musikern gegeben ist, wie sie auch das Publikum verspürte, wenn es Anton Rubinstein oder Ignacy Paderewski lauschte?

Von allen sinfonischen Dichtungen folgt diese ihrer Inspirationsquelle am genauesten. Liszt ließ längere Auszüge aus dem Gedicht in Abständen in die Partitur setzen, wenn auch nicht in Schillers ursprünglicher Abfolge, und fügte einige Titel hinzu; er war darauf erpicht, dies dem Publikum klarzumachen. An seinen Schwiegersohn Émile Ollivier schrieb er am 10. August 1866:

Beim Komponieren der *Ideale* folgte ich Schillers Gedicht Strophe um Strophe ... Bülow wird Sie mit meiner Fassung der *Ideale* wohl vertraut machen können, denn er kennt sie auswendig und hat sie stets parat.

Im Juli 1879 schrieb Liszt an August Manns, der das Werk in London aufführen wollte:

Wenn Sie, sehr geehrter Herr, meine symphonische Dichtung *Die Ideale* aufführen, bitte ich Sie,

das gleichnamige Gedicht Schillers dem Programm beizugeben und vielleicht den Versen, nach der abgetheilten Reihenfolge, wie sie in der Partitur stehen, die Lettern A, B, C, D etc. anzufügen, zur Erleichterung des musikalischen Verständnisses der wohlwollenden Zuhörer. Ein weiterer Commentar scheint mir überflüssig.

Dies ist von der Harmonik her die fortgeschrittenste von Liszs zwölf sinfonischen Dichtungen, und sie enthält zahlreiche bemerkenswerte Einfälle. Während der zwei Seiten der Introduktion wird keine Tonart etabliert, und man stellt verblüfft fest, dass Liszt den Tonika-Akkord in der Grundtonart F-Dur nicht vor dem 111. Takt erklingen lässt. An dieser Stelle steht die heroische Melodie in Takten mit unterschiedlichen Vorzeichen – 4/4, 3/2 und 4/2. Die wallende Melodie des *Aufschwung* betitelten Abschnitts beruht auf einem Arpeggio der Dominantnote mit erniedrigter Terz, doch wenn dieses Motiv erneut hervortritt, ist die Terz nicht mehr erniedrigt, und das Thema wird von alternierenden Akkorden der Dominantseptime (in C-Dur) und H-Dur gestützt. Am Schluss des Werks setzt Liszt einen neuartigen Effekt ein, indem er die

Pauken zwischen den abschließenden *fff*-Orchesterakkorden eine Reihe gleichzeitiger Terzen schlagen lässt.

© 2008 Jonathan Summers
Übersetzung: Bernd Müller

Das BBC Philharmonic gilt allgemein als eines der besten Orchester Großbritanniens. Es hat seinen Sitz in Manchester, wo es in der Bridgewater Hall regelmäßig auf dem Programm steht und Rundfunkkonzerte für BBC Radio 3 aufnimmt, wenn es nicht auf internationalen Gastspielreisen unterwegs ist. Das Orchester hat einen weltweiten Ruf für überragende Qualität und interpretatives Engagement in einem ungewöhnlich breit gefächerten Repertoire. Gianandrea Noseda übernahm im September 2002 die Rolle des Chefdirigenten von Yan Pascal Tortelier, als dieser nach elf Jahren zum Ehrendirigenten ernannt wurde. Wassili Sinaiski ist der Erste Gastdirigent des Orchesters und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980 – 1991) sein Emeritierter Dirigent. Darüber hinaus haben zahlreiche Spitzendirigenten und -komponisten das BBC Philharmonic geleitet, nicht zuletzt im Rahmen einer vor dem Neuen unerschrockenen und experimentierfreudigen

Programmpolitik. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 zum allerersten Hauskomponisten bzw. -dirigenten des BBC Philharmonic ernannt; im Jahr 2000 übernahm James MacMillan diese Position.

Gianandrea Noseda ist der neue Chefdirigent des BBC Philharmonic, nachdem er dort vier Jahre als Erster Dirigent tätig war. Daneben ist er Künstlerischer Leiter der Settimane Musicale di Stresa, Erster Dirigent des Orquesta de Cadaqués, und ab September 2007 Musikdirektor des Teatro Regio in Turin.

Seit er 1997 als erster Ausländer zum Ersten Gastdirigenten des Mariinski-Theaters (Kirow-Oper) in St. Petersburg ernannt wurde, ist Gianandrea Noseda mit führenden Orchestern wie dem New York Philharmonic, den Sinfonieorchestern von Pittsburgh, Cincinnati, Boston, Toronto und Montreal, der Osloer Philharmonie, den Rundfunk-Sinfonieorchestern von Schweden, Finnland und Dänemark aufgetreten, außerdem mit dem Tokio und dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre du Capitole de Toulouse und dem Orchestre national de France. In der Saison 2006/2007 gab er sein Debüt am Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, an der Filarmonica della Scala und am Israel Philharmonic Orchestra. Seine Beziehung zur

Metropolitan Opera in New York begann 2002 mit Prokofjews *Krieg und Frieden* (das er auch an der Royal Opera Covent Garden und am Teatro alla Scala dirigierte); 2006 kehrte er für Verdis *La forza del destino* zurück.

Mit dem BBC Philharmonic hat er ausgedehnte Konzertreisen nach Italien, Spanien, Deutschland, Österreich, Ungarn sowie in die Tschechischen und Slowakischen Republiken unternommen;

nach einer erfolgreichen ersten Tournee werden sie 2008 nach Japan zurückkehren. Ihre Live-Ausstrahlungen sämtlicher Beethoven-Sinfonien aus der Bridgewater Hall in Manchester haben 1,4 Millionen Download-Anfragen ausgelöst. Gianandrea Nosedas zahlreiche Einspielungen für Chandos umfassen Musik von Respighi, Prokofjew, Karłowicz, Dallapiccola, Dvořák, Schostakowitsch, Liszt und Rachmaninow.



Liszt: Poèmes symphoniques, volume 4

Entre 1848 et 1858, Liszt écrit douze "poèmes symphoniques"; les six premiers sont publiés en 1856, les autres de 1857 à 1861. C'est vers 1853 qu'il invente le terme *Symphonische Dichtung* pour décrire ces œuvres musicales dont les idées sont inspirées par d'autres formes d'art, comme la poésie ou la peinture, ou par des personnages et des scènes tirées de l'Histoire ou de légendes. Il existe certes des descriptions musicales dans des compositions antérieures, comme la *Symphonie Pastorale* de Beethoven et la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ou même les "Quatre Saisons" de Vivaldi, et dès les années 1820 Mendelssohn écrit des œuvres qu'il intitule "ouvertures" et qui ont une source littéraire spécifique, tels *Ein Sommernachtstraum* (Songe d'une nuit d'été, 1826) et *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Mer calme et heureux voyage, 1828). De nombreuses œuvres pour piano de Liszt des années 1830 sont inspirées par la littérature, une ambiance ou un environnement, mais il choisit spécifiquement le terme "poème symphonique" pour décrire une œuvre pour orchestre en un seul mouvement, relevant d'un genre souvent

appelé "musique à programme". Alors que Berlioz utilise une technique narrative (par exemple dans la "Marche au supplice" de sa *Symphonie fantastique*, qui décrit des événements se terminant par la décapitation du héros), Liszt choisit de représenter dans ses œuvres un climat général ou un personnage de manière globale, sans entrer dans les détails. C'est notamment ce qu'il fait dans les poèmes symphoniques évoquant un personnage légendaire ou littéraire, comme *Prometheus* (1850) et *Orpheus* (1853–1854), ou encore *Hamlet* (1858). Le poème symphonique prospère dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, quand Tchaïkovski, Smetana et Saint-Saëns adoptent le genre avec succès, et atteint son point culminant avec les compositions de Richard Strauss, qui appelle ses œuvres *Tondichtungen* (poèmes sonores).

À l'époque où Liszt commence à travailler à ses premiers poèmes symphoniques, il a peu écrit pour l'orchestre. Il n'a guère confiance en sa capacité à orchestre et se fait aider d'abord par August Conradi (1821–1873), puis par Joachim Raff (1822–1882). On pensait autrefois que ces œuvres avaient été

entiièrement orchestrées par les assistants de Liszt, mais Peter Raabe a prouvé que dans la dernière version des partitions, tout est de Liszt. Dans ces œuvres, il repousse les frontières de l'orchestration, de la forme, de l'harmonie et de la structure, et utilise souvent des métamorphoses de thèmes. À leur propos, il précise que même s'il essaie de rendre ses intentions parfaitement claires grâce à des indications précises, il est clair qu'une grande partie, voire l'essentiel, ne peut être reporté sur le papier et ne peut faire son plein effet que grâce à des moyens artistiques, à une reproduction pleine d'esprit et d'enthousiasme de la part du chef d'orchestre et des interprètes.

Né en Hongrie en 1811, Franz Liszt quitte sa patrie à l'âge de onze ans pour entamer une brillante carrière d'interprète en France et en Allemagne. Ce n'est qu'en 1839 qu'il retourne en Hongrie pour y être accueilli à bras ouverts par ses compatriotes, comme un grand artiste très célèbre. Certainement inspiré par cette visite, le poète Mihály Vörösmarty (1800 – 1855) écrit en 1840 son ode patriotique "À Ferenc Liszt", à laquelle Liszt finit par répondre avec son poème symphonique *Hungaria*. En juin 1856, Marie Lipsius, alors âgée de dix-neuf ans (qui rassemblera plus tard la correspondance de

Liszt en plusieurs volumes, sous le nom de "La Mara"), arrive chez Liszt pour entendre le compositeur et son élève de quinze ans, Carl Tausig, lire le manuscrit de *Hungaria* à deux pianos; le 8 septembre de cette même année, Liszt dirige la création lors d'un concert au Théâtre national hongrois de Pest. L'œuvre remporte un grand succès, faisant vibrer la corde du patriotisme, et Liszt écrit par la suite: "Il y eut mieux que des applaudissements. Tout le monde pleurait, hommes et femmes!" Plusieurs années plus tard, il est très impressionné lorsque le poème de Vörösmarty, en quatorze strophes, est récité en son honneur par M. Horvát, ministre de la Justice hongrois. Dans une lettre datée du 28 septembre 1870 à sa compagne, la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein, Liszt écrit:

Son Excellence m'a fait l'insigne honneur de réciter en entier et par cœur, en guise de toast, la belle poésie que Vörösmarty m'a adressée en 1840 – à laquelle je crois avoir un peu répondu par la *Hungaria*, les *Funérailles* et d'autres opuscules. Ce surprenant à-propos du ministre est à la fois un tour de force de mémoire, et un incident ultra flatteur pour moi.

Le poème de Vörösmarty imploré Liszt le musicien de sortir ses compatriotes des "troubles qui durent depuis des siècles, notre

Histoire et nos péchés, dont le poids pèse sur nous". Il demande aussi à Liszt: "Faites vibrer pour nous vos cordes puissantes afin d'emplir nos coeurs de cette mélodie." Le poème symphonique de Liszt est musicalement empreint d'un climat nationaliste avec ses rythmes pointés, ses cadences pour violon solo, et sa transformation martiale de thèmes nationaux faisant beaucoup appel aux cuivres et à la percussion dans la section finale. *Hungaria* ne sera pas donné à Londres avant juin 1882. Dans son compte rendu de la saison musicale, un critique estime:

...on peut vraiment douter que le répertoire général ait été enrichi de manière importante ou permanente. Les deux œuvres les plus à même de survivre sont deux poèmes symphoniques de Liszt, *Hungaria* et *Dante*, le premier présenté par la Société philharmonique, le second par M. Ganz...

Liszt voit l'acteur Bogumil Dawison jouer *Hamlet* à Weimar en 1856, et bien qu'il écrive le poème symphonique *Hamlet* en 1858 comme prélude à la pièce de Shakespeare, l'œuvre n'est jamais utilisée comme tel. En fait, la première n'a lieu qu'en juillet 1876. Ce morceau ne décrit pas les événements de la pièce, mais esquisse le personnage. Nombre des indications portent sur le climat souhaité

par le compositeur: l'œuvre commence *Sehr langsam und düster* (très lent et lugubre), Liszt demandant ensuite que des passages soient joués *ironisch* (ironique), *disperato* (désespéré) ou *stürmisch* (tempétueux); à un endroit de la partition, il écrit: "Le trémolo des basses très dense et sépulcral." Ce n'est que plus tard que Liszt ajoute deux courts passages aux bois dépeignant Ophélie, notant dans la partition, pour le premier d'entre eux: "Cet épisode intermédiaire [...] doit passer comme une ombre et être joué de la manière la plus tranquille. Il se rapporte à Ophélie." À sa confidente Agnes Street-Klindworth, il précise que Hamlet aime certainement Ophélie, mais que Hamlet, comme toute personne exceptionnelle, exige impérieusement le vin de l'existence et ne se contente pas de petit-lait; il voudrait que la jeune femme le comprenne sans qu'il ait à s'expliquer. Ophélie ne résiste pas à sa mission, car elle est incapable de l'aimer comme il doit l'être, et sa folie n'est que le decrescendo de ses sentiments, trop peu assurés pour lui permettre de rester au niveau de Hamlet. De l'avis de certains commentateurs, ce poème symphonique concis est l'une des plus belles œuvres de Liszt, même s'il est rarement joué.

Wilhelm von Kaulbach (1805 – 1874) est un peintre allemand et le directeur de

l'Académie des beaux-arts de Munich pendant vingt-cinq ans, de 1849 à sa mort. Il rencontre Liszt en 1843, et les deux hommes se lient d'amitié; Kaulbach peint deux portraits du compositeur. Liszt estime beaucoup son œuvre et écrit à la princesse Carolyne, en juillet 1855:

Pour ce qui est de Kaulbach, c'est une autre paire de manches, et je crois bien qu'il est véritablement quelqu'un.
Dites-lui bien que j'ai toujours eu ce sentiment de lui, et que j'attache un très grand prix à son amitié. Quand je serai quitte de mon *Dante*, je verrai si je ne pourrais pas composer un de ses tableaux, *La Bataille des Huns*, par exemple...

Dans une lettre à Agnes Street-Klindworth, Liszt évoque avec bonne humeur ses idées pour l'orchestration de l'œuvre qui deviendra le poème symphonique **Hunnenschlacht** (Bataille des Huns). Il lui raconte que la princesse est revenue très satisfaite de ses explorations artistiques à Berlin, qu'elle a notamment ramené une magnifique esquisse de *Hunnenschlacht* par Kaulbach, et qu'il a très envie d'essayer de s'en inspirer pour une œuvre musicale. Il ajoute malicieusement que ce ne sera naturellement pas un solo de guitare, et que les cuivres seront très sollicités.

Le tableau, peint vers 1850, est inspiré par la bataille des champs Catalauniques en 451, entre les armées chrétiennes et les Huns, conduits par Attila. Il dépeint la légende selon laquelle les esprits des guerriers morts au combat s'envolent vers le Ciel et continuent la bataille dans les airs pendant trois jours et trois nuits. Manifestement, Liszt a déjà des idées concernant l'illustration musicale de ce tableau et écrit à la princesse, lui détaillant certains points musicaux:

Il faudra naturellement utiliser le long effet *pianissimo*, avec lequel il sera nécessaire de conclure – afin de laisser l'auditeur contemplant la bataille dans les cieux, comme terrifié et ébloui par ces ombres pas encore rassasiées de combats! Et j'ai parfois l'impression moi aussi d'être un Hun, jusqu'à la moelle des os. Quand mes os seront brisés, et réduits en poudre ou pourriture, mon esprit respirera dans les combats, le courage et – votre amour!

Finalement, Liszt choisit pourtant de ne pas terminer l'œuvre de cette façon.

Comme toujours, il est exigeant à propos de l'exécution de son poème symphonique et accompagne la première page de la partition d'une note "Pour les chefs d'orchestre: la couleur d'ensemble doit être dès le début

rendue très sombre, et tous les instruments doivent avoir sonner de façon fantomatique." Dans la préface de la partition, évoquant le tableau de Kaulbach, il précise:

...il nous sembla que si pensée se laisserait transporter en musique, cet art pouvant reproduire l'impression des deux lumières surnaturelles et contrastantes, par deux motifs, dont l'un représente la furie des passions barbares qui poussaient les Huns à la dévastation de tant de pays, au carnage de tant de populations; dont l'autre porte en lui les forces sereines, les vertus irradiantes de l'idée chrétienne. Cette idée n'est-elle pas comme incarnée dans l'antique chant grégorien: Crux fidelis?

La mélodie de cet hymne est jouée par l'orgue dans une section marquée *Lento*, et Liszt en cite les paroles en bas de page:

Crux fidelis, inter omnes
arbor una nobilis:
nulla silva talem profert
fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.

[Croix fidèle,
arbre noble entre tous.
Aucune forêt n'a jamais porté

un tel feuillage, de telles fleurs, un tel fruit.

Doux bois, qui avec de doux clous portes un doux fardeau.]

Il conclut la préface ainsi:

Plus le tumulte de la bataille devenait assourdissant, plus ce chant grandissait en force et en puissance. Les deux thèmes se rapprochant toujours, finirent par se toucher, s'étreindre, lutter corps à corps, comme deux géants, jusqu'à ce que celui qui s'identifie avec le vrai divin, la charité universelle, le progrès dans l'humanité, l'espérance transmondaire, fut victorieux et répandit sur toutes choses son jour radieux, transfigurant, éternel!

L'œuvre n'est achevée que deux ans plus tard, en 1857, et la création a lieu le 29 décembre de cette même année à Weimar, sous la direction du compositeur.

En juillet 1857, Liszt écrit à la princesse: "je vous envoie [...] la partition des *Ideale* que j'ai achevé de nuancer ce matin." Ce poème symphonique est créé le 5 septembre 1857 lors d'un concert à la mémoire du grand-duc Carl August, mécène de Goethe, où sont aussi dévoilées des statues de Goethe, Schiller et Wieland. Il est fondé sur un poème de Schiller, auquel Liszt a ajouté une "Apothéose" musicale. On a

un aperçu fascinant de Liszt interprète et chef d'orchestre dans une de ses lettres à la princesse, en date du 25 février 1859, relative à une interprétation de l'œuvre qu'il doit lui-même diriger peu de temps après, bien que l'orchestre ait été préparé sous la férule de Hans von Bülow. Liszt écrit:

À 9 heures, répétition préalable à la Singakademie. Hans me fit les honneurs des *Ideale* qu'il dirige admirablement, avec un sens parfait de l'œuvre. L'orchestre est par conséquent très bien préparé, et il me sera aisément d'y ajouter en plusieurs endroits le "je ne sais quoi" – *una certa idea*, comme dit Raphaël, qui j'imagine impressionnera l'auditoire.

Ce "je ne sais quoi" est-il ce que Liszt apporte à ses interprétations de pianiste soliste, et qui lui valent un succès phénoménal? Serait-ce cette ineffable profondeur de communication spirituelle que seuls possèdent quelques grands musiciens, qualité dont le public d'Anton Rubinstein ou d'Ignacy Paderewski a aussi pu faire l'expérience?

De tous les poèmes symphoniques, *Die Ideale* est celui qui reste le plus proche de sa source d'inspiration. Liszt a imprégné de longs extraits du poème en différents points de la partition, mais pas dans l'ordre du texte original de Schiller, et a ajouté quelques titres;

il tenait absolument à ce que le public en soit conscient. Le 10 août 1866, il écrit à son gendre, Émile Ollivier:

Dans la composition des *Ideale*, j'ai suivi strophe par strophe la poésie de Schiller [...] Bülow pourra vous faire faire bonne connaissance avec mes *Ideale*, qu'il sait par cœur et tient au bout de ses doigts.

En juillet 1879, Liszt écrit à August Manns, qui veut donner l'œuvre à Londres:

Si, cher monsieur, vous interprétez mon poème symphonique *Die Ideale*, je vous demanderai, pour faciliter la compréhension musicale des auditeurs de bonne volonté, d'ajouter le poème homonyme de Schiller au programme, et peut-être d'attribuer les lettres A, B, C, D, etc. aux différentes strophes, dans l'ordre où elles apparaissent dans la partition. Tout commentaire supplémentaire serait, me semble-t-il, superflu.

Des douze poèmes symphoniques de Liszt, c'est le plus avancé harmoniquement, et il contient de nombreuses idées remarquables. Aucune tonalité n'est établie pendant l'introduction de deux pages, et il est étonnant de constater que Liszt n'arrive pour la première fois sur l'accord de tonique de fa majeur, la tonalité de base, qu'à la mesure 111. À ce point,

la mélodie héroïque change de chiffrage d'une mesure à l'autre: 4/4, 3/2 et 4/2. La mélodie ascendante de la section intitulée *Aufschwung* (Essor) est fondée sur un arpège de neuvième de dominante avec tierce abaissée, mais quand l'idée revient, cette tierce n'est plus abaissée et le thème est soutenu par des accords de septième de dominante (en ut majeur) alternant avec des accords de si majeur. À la fin de l'œuvre, Liszt introduit un effet nouveau en demandant aux timbales de frapper une série de tierces simultanées entre les derniers accords, triple *forte*, de l'orchestre.

© 2008 Jonathan Summers
Traduction: Josée Bégaud

Reconnu partout comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le BBC Philharmonic est basé à Manchester et se produit régulièrement au magnifique Bridgewater Hall, la salle de concerts de la ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour la BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002, Gianandrea Noseda succéda à Yan Pascal Tortelier (chef principal depuis 1991) lorsque

ce dernier fut nommé chef lauréat. Vassili Sinaïski est chef principal invité et Sir Edward Downes (chef principal de 1980 à 1991) en est le chef honoraire. Le BBC Philharmonic s'est produit sous la direction de nombreux chefs distingués et, par suite de sa politique d'introduire dans ses programmes des œuvres nouveaux et innovateurs, plusieurs des grands compositeurs du monde ont également dirigé l'orchestre. En 1991, Sir Peter Maxwell Davies devint le premier compositeur / chef du BBC Philharmonic; James MacMillan lui succéda au poste en 2000.

Gianandrea Noseda est le nouveau premier chef du BBC Philharmonic après avoir été pendant quatre ans son chef principal. Il est également directeur artistique des Settimane Musicale di Stresa, chef principal de l'Orquesta de Cadaqués et, à partir de septembre 2007, directeur musical du Teatro Regio de Turin.

Depuis qu'il est devenu le premier chef étranger à être nommé chef principal invité du Théâtre Mariinski (Opéra de Kirov) à Saint-Pétersbourg en 1997, Gianandrea Noseda s'est produit à la tête de grands orchestres tels que le New York Philharmonic, les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Cincinnati, Boston, Toronto et Montréal,

la Philharmonie d’Oslo, les orchestres symphoniques des radios de Suède, Finlande et Danemark, l’Orchestre symphonique de Tokyo et l’Orchestre symphonique NHK, l’Orchestre du Capitole de Toulouse et l’Orchestre national de France. Pendant la saison 2006/2007, il a fait ses débuts avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, la Filarmonica della Scala et l’Orchestre philharmonique d’Israël. Sa collaboration avec le Metropolitan Opera de New York a commencé en 2002 avec *Guerre et Paix* de Prokofiev (qu’il a également dirigé au Royal Opera de Covent Garden et au Teatro alla Scala); il est retourné en 2006 pour *La forza del destino* de Verdi.

Il a effectué de nombreuses tournées avec le BBC Philharmonic en Italie, Espagne, Allemagne, Autriche, Hongrie, dans la République tchèque et la République slovaque; après une première tournée triomphale, ils se rendront de nouveau au Japon en 2008. Leurs interprétations en public du cycle complet des symphonies de Beethoven au Bridgewater Hall de Manchester ont attiré 1.4 million de demandes de téléchargements. La vaste discographie de Gianandrea Noseda pour Chandos inclut des œuvres de Respighi, Prokofiev, Karłowicz, Dallapiccola, Dvořák, Chostakovitch, Liszt et Rachmaninoff.



Gianandrea Noseda

Les Idéals

Ta joie et ta douleur et tes douces chimères
Tu veux me les ravis, infidèle, à jamais?
Sans pitié pour mon cœur et ses larmes amères,
Tu ne me laisses rien de tout ce que j'aimais!
Temps doré de ma vie, ô printemps, ô jeunesse,
Qu'est-ce qui pourrait bien te retenir captif?
Non, je l'invoque en vain! Riant de ma détresse,
Dans l'éternelle mer le cruel fugitif

Précipite sa course!... Ô rayon magnifique
Brillant à mon aurore: idéal, joie, amour,
Tu remplissais mon cœur d'une force magique,
Et maintenant, éteint et perdu sans retour.
[Le beau fruit qui à peine commençait
À germer, le voilà qui déjà se flétrit.
Le présent, de sa rude main,
Me réveille de mes songes riants.

La réalité enferme dans ses barrières
l'esprit emprisonné dans des chaînes;
Elle s'écroule, la création de mes pensées,
Le beau voile de la poésie se déchire.^{1]}
L'enfant de mes rêves a péri,
Ma foi en les êtres s'est éteinte;
Les espoirs divins qu'autrefois je caressais
Sont aujourd'hui la proie de la vérité.

Comme Pygmalion de sa lèvre brûlante
Embrassait autrefois la pierre avec ardeur
Jusqu'à ce que le corps de la statue amante

¹ Le poète supprima les passages entre crochets après la première publication du poème dans l'*Almanac des Muses* de 1796.

Die Ideale

[15] So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allen unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

Erlöschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunken Herz geschwelt;
[Die schöne Frucht, die kaum zu keimen
Begann, da liegt sie schon erstarbt.
Mich weckt aus meinen frohen Träumen
Mit rauem Arm die Gegenwart.

Die Wirklichkeit mit ihren Schranken
Umlagert den gebunden Geist;
Sie stürzt, die Schöpfung der Gedanken,
Der Dichtung schöner Flor zerreißt.]^{1]}
Er ist dahin, der süße Glaube,
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

[16] Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalten Wangen

¹ Die eingeklammerten Passagen wurden nach der ersten Veröffentlichung der Dichtung im *Musenalmanach* 1796 von Schiller selbst gestrichen.

The Ideals

So wilt thou, faithless one, desert me,
With thine enchanting phantasy,
With joys untold and pains that hurt me,
Wilt thou with all relentless flee?
Can naught your hasty flight delay,
Thou golden time of life's young dream?
In vain! Your waves must roll away,
Merge with eternity's vast stream.

The gladsome sunlight now is banished
That made in youth my path so bright;
Now all ideals and hopes have vanished
That once my swelling heart made light.
[The splendid fruit had barely flourished
Before it shrivelled, died away.
The happy dreams that once I cherished
Are nothing in the light of day.

Reality with all its fetters
Holds captive the imprisoned mind;
Creation now is empty letters,
Poetic fabric is untwined.]^{1]}
The offspring of my dream has perished,
My faith in beings passed away;
The godlike hopes that once I cherished
Are now reality's sad prey.

As once Pygmalion, fondly yearning,
Embraced the statue made by him
Till the cold marble's cheeks were burning

¹ Passages in brackets were struck by the poet after the poem first appeared in the *Musenalmanach* in 1796.

Répondant à l'amour, s'échauffât sur son cœur;
De même, je pressais sur mon cœur de poète
La divine nature; elle, à ma passion
S'animaît, à ma voix ne restait pas muette,
Et semblait consacrer notre intime union.

Et que, partageant l'ardeur de ma flamme,
Elle trouvât, muette, un langage;
Me rendit le baiser de l'amour,
Et comprit la voix de mon cœur.
Alors vivaient pour moi les arbres et les roses,
La source me chantait son harmonieux chant,
Alors je confondais les arbres et les choses
Qui tressaillaient de vie à mon souffle puissant.

À mon esprit étroit la nature infinie
Donnait une puissante et forte impulsion,
L'entraînait vers la vie, aussi vers l'action
Et faisait naître en lui le rythme et l'harmonie.
Qu'elle était magnifique, la forme de ce monde,
Tant qu'il resta caché comme la fleur en son bouton!
Que de tout cela peu de chose est éclos,
Et ce peu, qu'il est chétif et petit!

[Tel qu'on voit un torrent des flancs de la montagne
Soudre pour se frayer un pénible chemin,
Le voilà devenu, dans la verte campagne
Fleuve majestueux, supportant mal de frein
De ses bords élevés. Pierre, rocher informe,
Forêt avaient voulu modérer son élan:
Lui, triomphe toujours: dans l'océan énorme,
Tout fier des mâts, qu'il porte, il se jette, en grondant.]

Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwärmen
Begann an meiner Dichterbrust,

Und, theilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
[17] Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

[16] Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben,
In That und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg;
Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg!

[Wie aus des Berges stillen Quellen
Ein Strom die Urne langsam füllt,
Und jetzt mit königlichen Wellen
Die hohen Ufer überschwillt;
Es werfen Steine, Felsenlasten
Und Wälder sich in seine Bahn,
Er aber stürzt mit stolzen Masten
Sich rauschen in den Ozean.]

And life diffused in every limb,
So I, with youthful passion fired,
My longing arms round Nature threw,
Until she clung to me, inspired,
Began to breathe and kindle too.

And all my fiery ardour proving,
Though mute, her tale she could tell,
Returned each kiss I gave her loving,
The beating of my heart read well.
Then living seemed each tree, each flower,
Then sweetly sang the waterfall,
And e'en the soulless in that hour
Shared in the heavenly bliss of all.

How then swelled with tremendous longing
My bosom's bounds! I felt the need
To venture there where men were thronging,
And make my mark in word and deed.
This world, how wondrous great I deemed it,
Ere yet its blossoms could unfold!
When open, oh, how puny seemed it,
How little, oh, how mean and cold!

[And as the mountain-spring's beginning
The urn but slowly fills at first,
Yet on its course, in volume winning,
O'er lofty banks at times will burst
While sturdy boulders, rocks high'-tow'ring
And woods in vain its course would stay,
It rushes on with force o'er-pow'ring
To oceans' depths it makes its way:]

[Tel] Comme, hardi, s'élançait sans craindre de barrière,
Le jeune homme fougueux, rempli d'illusion;
Il marchait, confiant, dans la vaste carrière,
De la beauté suprême ayant la vision.
Alors il se fiait à son aile légère,
Il quittait cette terre, il volait vers les cieux,
Des astres éloignés contemplait la lumière,
Qui des autres mortels ne frappe point les yeux.

Comme aisément il y atteignait!
Dans son bonheur, que jugeait-il possible?
Et de ma jeune vie ô le riant cortège,
Allègre compagnon de mes pensées joyeux:
C'étaient le tendre amour et son doux privilège,
Le bonheur qui promet d'exaucer tous nos vœux,
Et la gloire portant sa couronne étoilée,
Et la vérité sainte en toute sa clarté.

Cette auréole hélas fut si vite voilée!
Au milieu du chemin, pleins d'infidélité,
Mes cruels compagnons de moi se détournèrent
Et disparurent tous pour ne plus revenir.
La Fortune s'était échappée d'un pied léger;
La soif de savoir n'était pas étanchée;
Les sombres nuages du doute
S'amassèrent autour du brillant soleil de la Vérité.

Je vis les saintes couronnes de la Gloire
Profanées sur les fronts vulgaires.
Trop vite, hélas après un court printemps,
La belle saison de l'Amour s'enfola.
Désormais, solitude et silence planèrent
Sur le rude sentier qu'il me fallait gravir.

[So] Wie sprang, von kühnem Muth beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.
Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Wie leicht war er dahin getragen,
Was war dem Glücklichen zu schwer!
[19] Wie tanzte vor des Lebens Wagen
Die luftige Begleitung her!
Die Liebe mit dem süßen Lohn,
Das Glück mit seinem goldenen Kranz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkronen,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!

[20] Doch, ach! schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich,
Sie wandten treulos ihre Schritte,
Und einer nach dem andern wich.
Leichtfüßig war das Glück entflohen,
Des Wissens Durst blieb ungestillt,
Des Zweifels finstre Wetter zogen
Sich um der Wahrheit Sonnenbild.

Ich sah des Ruhmes heil'ge Kränze
Auf der gemeinen Stirn entweicht.
Ach, allzuschnell, nach kurzem Lenze
Entfloß die schöne Liebeszeit!
[20b] Und immer stiller ward's und immer
Verlaßner auf dem rauhen Steg;

[Thus] How rushed the youth in fond illusion,
With valour winged, his part to take
In life, as yet without intrusion
Of care, his sanguine hopes to shake.
The dimmest stars in air's dominions
Seemed not too distant for his flight;
His young and ever eager pinions
Soared far beyond all mortal sight.

How joyously he soared aloft,
No load, no task he could not do!
How gaily danced before Life's chariot
His ever nimble retinue!
Sweet Love was there, her guerdon bearing,
And Fortune with her crown of gold,
And Fame, her starry chaplet wearing,
And Truth, whom sunbeams did enfold.

But ere the journey was half done
The retinue began to stray;
Faithless, they wanted to be gone
And one by one they turned away.
Light-footed Fortune first retreating,
Then Wisdom's thirst remained unstill'd,
While heavy storms of doubt were beating
Upon the path Truth's radiance filled.

I saw Fame's sacred wreath adorning
The brows of an unworthy crew;
Alas! How soon Love's happy morning,
When spring had faded, vanished too!
More silently and still more weary
Became the stony path I trod;

À peine l'Espérance jetait encore
Une pâle lueur sur le sombre chemin.

Après avoir perdu mon escorte enivrante
Qui reste près de moi pour calmer mon tourment,
Pour tâcher de guérir ma blessure saignante,
Pour soutenir mes pas à mon dernier moment?
C'est toi, noble amitié, que j'ai bientôt trouvée,
Toi qui panses le cœur de ta légère main,
Toujours présente à l'heure où l'âme est éprouvée,
Adoucissant toujours notre sombre destin.

Et toi, calmant aussi les orages de l'âme,
Toi qu'avec l'amitié dans mon cœur j'unissais,
Toi qui brûles toujours d'une puissante flamme,
Qui produis lentement, mais ne détruis jamais,
Saint amour du travail qui n'apportes sans doute
Que quelques grains de sable au grand œuvre éternel,
Mais qui, sans te lasser, du temps la longue route
Effaces, délivrant l'infortuné mortel.

Version française: E. Montaubrie
revue et complétée par Francis Marchal

Apothéose

La foi en l'idéal, à la réalisation duquel nous ne pouvons pas nous empêcher de participer, est le but suprême de notre vie. C'est dans ce sens que reprenant les motifs contenus déjà dans la première partie je me suis permis de compléter et confirmer la poésie de Schiller par une apothéose finale retentissant d'allégresse.

F. Liszt

Kaum warf noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.

[21] Von all dem rauschenden Geleite
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite
Und folgt mir bis zum finstern Haus?
[22] Du, die du alle Wunden heilst,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend theilst,
Du, die ich fröhle sucht' und fand.

[23] Und du, die gern sich mir ihr gattet,
Wie sie, der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

Friedrich Schiller (1759–1805)

And even hope a glimmer dreary
Scarce cast upon the dismal road.

Of all that crowd, so full of gladness,
Who kept the faith until the end?
Who now will seek to cheer my sadness
And to the grave my steps attend?
Thou, Friendship, of all guides the fairest
Who gently healest every wound,
Who all life's heavy burdens sharest,
Thou, whom I early sought and found!

Activity, thy loving neighbour
That quells the bosom's rising storms,
Never grows weary of all labour,
Never destroys, though slowly forms;
Although but grains of sand are placed
To shape eternity sublime,
Yet minutes, days, years are effaced
From the dread reckoning kept by Time.

Nineteenth-century translations by E. Bowring and Harry Brett
revised and completed by Gery Bramall

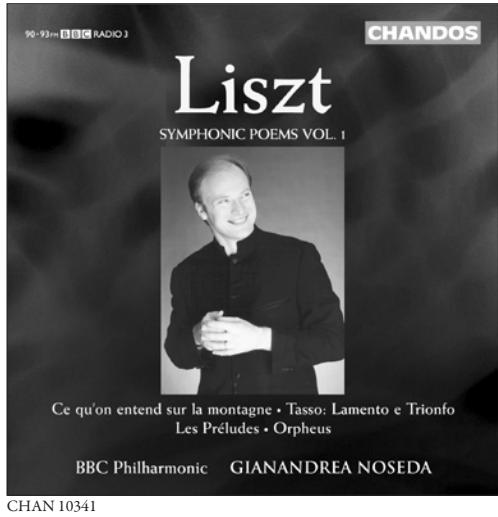
Apotheosis

The adherence to and the inexorable confirmation of the Ideal is the supreme purpose of man's existence.
This premise encouraged me to complement Schiller's poem by adding as a concluding apotheosis the triumphant reprise of the motifs from the first movement.

F. Liszt

Translation: Gery Bramall

Also available



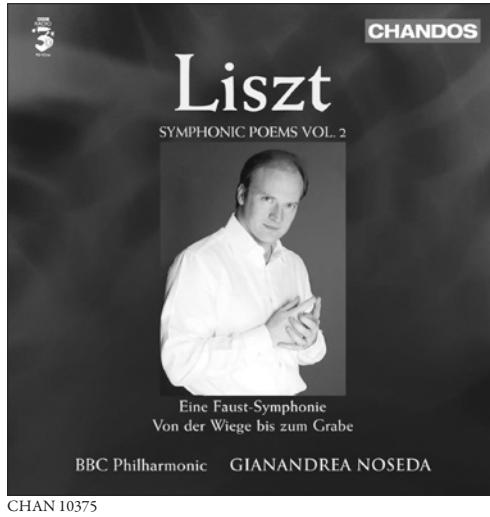
Liszt

Ce qu'on entend sur la montagne • Tasso: Lamento e Trionfo • Les Préludes • Orpheus



40

Also available



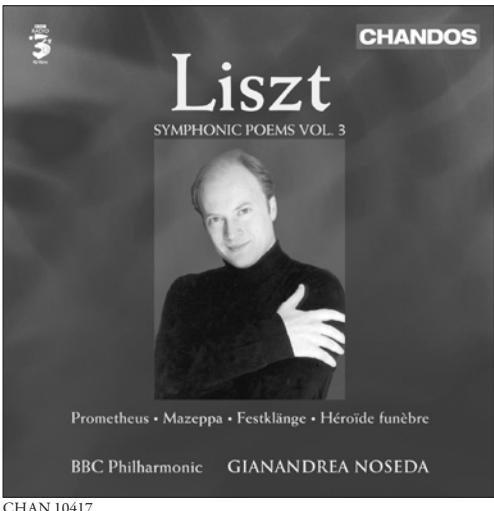
Liszt

Eine Faust-Symphonie • Von der Wiege bis zum Grabe



41

Also available



Liszt

Prometheus • Mazeppa • Festklänge • Héroïde funèbre



You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producers Mike George and Brian Pidgeon

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Mike Smith

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 1 and 2 February 2008

Front cover Photograph of Gianandrea Noseda by Giovanni Caccamo, dress by Ermenegildo Zegna

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

LISZT: SYMPHONIC POEMS, VOL. 4 – BBC Phil./Noseda

CHAN 10490

CHAN 10490

Printed in the EU | Public Domain

LC 7038 | DDD | TT 79:58

Recorded in 24-bit/96 kHz



Franz Liszt (1811–1886)

Symphonic Poems, Volume 4

- | | | |
|-------------|--|-------|
| [1] - [6] | Hungaria, S 103
Symphonic Poem No. 9 | 22:01 |
| [7] - [10] | Hamlet, S 104
Symphonic Poem No. 10 | 13:47 |
| [11] - [14] | Hunnenschlacht, S 105
Symphonic Poem No. 11 | 15:08 |
| [15] - [24] | Die Ideale, S 106
Symphonic Poem No. 12 | 28:45 |
- TT 79:58

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky *leader*

GIANANDREA NOSEDA

© 2008 Chandos Records Ltd © 2008 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

LISZT: SYMPHONIC POEMS, VOL. 4 – BBC Phil./Noseda

CHAN 10490