



CHANDOS

Liszt

SYMPHONIC POEMS VOL. 3



Prometheus • Mazeppa • Festklänge • Héroïde funèbre

BBC Philharmonic GIANANDREA NOSEDA

CHAN 10417



AKG Images

Franz Liszt, c. 1860

Franz Liszt (1811–1886)

Symphonic Poems, Volume 3

Mazeppa, S 100

Symphonic Poem No. 6
after Victor Hugo

16:33

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | Allegro agitato – | 3:24 |
| [2] | Un poco più mosso, sempre agitato assai – | 4:57 |
| [3] | Andante – Allegro – | 2:51 |
| [4] | Allegro marziale | 5:20 |

Héroïde funèbre, S 102

Symphonic Poem No. 8

22:41

- | | | |
|-----|---|------|
| [5] | Lento lugubre – | 2:07 |
| [6] | Marcia funebre – | 8:24 |
| [7] | Più lento – | 3:40 |
| [8] | Più agitato ed accelerando il tempo poco a poco –
Tempo I [Marcia funebre] | 8:29 |



Prometheus, S 99

Symphonic Poem No. 5

- | | | |
|------|---|------|
| [9] | Allegro energico ed agitato assai – Maestoso, un poco ritenuto
il tempo – Andante (Recitativo) – | 2:00 |
| [10] | Allegro molto appassionato – Ritenuto il tempo (quasi
Recitativo) – | 3:28 |
| [11] | Allegro moderato – Poco a poco accelerando il tempo (sin' al
Allegro agitato assai) – | 1:53 |
| [12] | Tempo I (Allegro energico ed agitato assai) – Andante
(Recitativo) – | 1:34 |
| [13] | Allegro molto appassionato – Stretto. Più animato – Poco a poco
sempre più stringendo sin' al fine | 3:31 |

12:27

Festklänge, S 101

Symphonic Poem No. 7

- | | | |
|------|--|------|
| [14] | Allegro mosso con brio – Andante sostenuto –
Tempo I, Allegro mosso con brio – | 3:10 |
| [15] | Allegretto (Tempo rubato) – Allegro non troppo – Un poco
animato il tempo – Allegro mosso con brio – Allegretto – | 3:45 |

19:07

- | | | |
|------|---|------|
| [16] | Tempo I, Allegro mosso con brio – Andante sostenuto –
Tempo I, Allegro mosso con brio – | 5:34 |
| [17] | Allegretto (Tempo rubato) – Allegro non troppo – Un poco
animato il tempo – Allegro mosso con brio – Allegretto –
Allegro – | 4:06 |
| [18] | Andante sostenuto – Poco a poco accelerando il tempo sin' al
Allegro mosso con brio – Allegro mosso con brio – Stretto | 2:30 |

TT 71:24

BBC Philharmonic

Yuri Torchinsky leader

Gianandrea Noseda



Liszt: Symphonic Poems, Volume 3

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 composers had written works which they described as 'overtures', and which had a specific literary inspiration, such as Mendelssohn's *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 the term 'symphonic poem' was chosen 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 character, 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 of August Conradi (1821–1873), and afterward that of Joachim Raff (1822–1882). It used to be thought that these early 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 have endeavoured to make my intentions clear by providing exact marks of expression, I cannot conceal from myself that much, and that perhaps the most important, cannot be set forth on paper, but can only be successfully brought to light by the artistic capability and the sympathetic and enthusiastic reproduction by both conductor and executants. It may therefore be left to my colleagues in art to do the most and best that they can for my works.

At the end of August 1849 Liszt organised a Goethe Festival in Weimar to celebrate the centenary of the poet's birth. A year later another son of Weimar was celebrated: the philosopher Johann Gottfried Herder (1744–1803). For the unveiling on 24 August 1850 of a statue to commemorate Herder's 106th birthday, Liszt set some of the writer's *Der entfesselte Prometheus* (*Prometheus Unbound*) for chorus and orchestra, the overture to which setting became the foundation of

his Symphonic Poem *Prometheus* (1850). This was revised, and first performed in Braunschweig five years later, being published in 1856 as the fifth of Liszt's first group of six symphonic poems. The legend of Prometheus inspired Aeschylus' *Prometheus Bound* and Shelley's *Prometheus Unbound*. Even today the opening of Liszt's work can shock its audience as Liszt uses unconventional harmonies and rhythm (and later a fugue) to imply the struggle of Prometheus who in one version of the legend stole fire from heaven and as punishment was chained to a rock by Zeus, his liver to be pecked out by an eagle: over night the liver was renewed so that he would suffer the torment perpetually. In the preface to the score Liszt wrote about the many versions of the legend and explained:

It was sufficient to translate into music those phases of feeling which, under repeatedly varied forms of the myth, together constitute its entirety, its soul. Audacity, suffering, endurance, and salvation: bold aspirations towards the highest destinies which the human spirit can reach... expiatory sufferings which incessantly gnaw at our vitals, yet without destroying us... silent faith in a liberator who will raise the long-



tortured captive to those transmundane regions from which he stole the spark of light, and finally... the accomplishment of the work of mercy, the coming of the great day!

Suffering and apotheosis! Thus compressed, the fundamental idea of this too-truthful fable demanded a sultry, stormy, and tempestuous mode of expression. A desolating grief, triumphing at last by energy and perseverance, constitutes the musical character of the piece now offered here.

Ivan Mazeppa (c. 1632–1709), born of a noble family in Podolia, became a page at the court of John Casimir, King of Poland. Because he had an affair with the wife of a Podolian Count, Mazeppa was punished by being tied naked to a wild horse that tore through the countryside before collapsing in death. Mazeppa was saved by Ukrainian Cossacks who appointed him their leader, and he later gained victory over his opponents on the battle field. This story provided inspiration for many artists of the romantic era, including Jean-Louis-Théodore Géricault (1791–1824) whose *Le Page Mazeppa* (1822–23) was painted a year after he completed his famous work *The Raft of the Medusa*. Horace Vernet (1789–1863) produced his canvas *Mazeppa*

and the Wolves in 1826. The painting *The Punishment of Mazeppa* (1827) by Louis Boulanger (1806–1867), like the one by Géricault, was inspired by the poem which Lord Byron had written on the subject in 1819, whilst Victor Hugo dedicated his poem ‘Mazeppa’ to Boulanger in 1828. It was the treatment of the story by Hugo, published in his cycle *Les Orientales* (1825–28), that inspired Liszt to write a work on the same subject. The Symphonic Poem *Mazeppa* is an orchestral version of the fourth of Liszt’s *Études d’exécution transcendante* for solo piano, composed in 1851, which has the same title. Although two previous versions of the *Étude* exist (from 1826 and 1837) it was not until a further reworking of the piece was published in Paris in 1840 that Liszt applied the title of *Mazeppa* for the first time and added a dedication to Victor Hugo. Liszt conducted the first performance of the symphonic poem (which is not a strict transcription of the final version for solo piano) in Weimar on 16 April 1854. Of all the symphonic poems, however, it is the one that received most criticism. A performance in Leipzig in March 1857 (with Liszt’s *Les Préludes*) almost had to be stopped due to disturbances by the audience. The weary critic of the *Neue Wiener Musikzeitung* wrote:

Mazeppa was but faintly applauded. After hearing both of these much-talked-of works with our own ears, we, also, are cured of the erroneous idea that they are something special, something we never heard before, something immense. They may be listened to very well with other things. Berlioz has made my head ache much more. People, however, must not allow themselves to be persuaded that they are music with any claims to importance, or destined to enjoy a great future.

Mazeppa is the most pictorially descriptive of Liszt’s symphonic poems (Hugo’s poem is printed in the score) with the wild ride vividly evoked by the orchestra. The final, martial section in the major key does not appear in the piano version and represents the victory of Mazeppa over his enemies.

Festklänge (Festival Sounds) was composed at the beginning of the 1850s and first performed on 9 November 1854 in Weimar at a concert in which Liszt also conducted Anton Rubinstein’s one-act opera *The Siberian Hunters*, and although it was then used to introduce a performance of Schiller’s play *Huldigung der Künste* (Homage to the Arts), *Festklänge* was

not conceived for that purpose. It is not based on any programme, but because Liszt referred to it as ‘my wedding music’ and it contains a polonaise in the middle section, it is known to have been inspired by the composer’s betrothal to the Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein; the wedding, however, never took place. In 1861 Liszt published an ‘appendix to *Festklänge*, cuts and errata’ in which he removed the change between 3/4 and 4/4 in the polonaise section and applied optional cuts of considerable length. The original version is the one most often performed and is the version recorded here.

As with many of Liszt’s symphonic poems, *Héroïde funèbre* (Heroic Elegy) had its origins in earlier ideas. Political unrest in 1830 inspired Liszt to commence work on a ‘Revolutionary Symphony’ and twenty years later more political unrest in Europe during 1849 and 1850 made Liszt decide to rework his earlier sketches. It was these which formed the basis of *Héroïde funèbre*. In a long preface to the published Symphonic Poem he wrote:

People have often spoken of a symphony which I composed in 1830. Various reasons have caused me to keep it in my portfolio. However, while



publishing this series of symphonic poems, I wanted to include part of this work, its first movement.

Liszt liked to use the key of F minor for sombre music and this work has similarities both to his masterpiece for piano solo in funereal mood, '*Funérailles*' (No. 7 of *Harmonies poétiques et religieuses*), and to the Variations on *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. The main motif on the trombone is similar to the opening figure of the *Fantaisie über ungarische Volksmelodien* for piano and orchestra, also in F minor. First performed on 10 November 1857, *Héroïde funèbre* is a vast three-part funeral march. In the preface also contemplating the subject of war and Art's transfiguring power, Liszt wrote:

...if we have managed to depict the devastation which subsides on ruins, the majesty which hovers around desolation, to give a voice to the silence which follows on catastrophe, to make a cry of terror echo after horrific events... then our impression must always and everywhere be seen as true.

This work is scored with extra percussion – four timpani, two bells, military side-drum, gong, cymbals and bass drum – but again, rather than depicting specific events, battles or heroes, it conjures the mood of a

universal funeral march. Liszt wrote that it had been his idea 'rather to erect a musical monument for heroes and revolutions in general, throughout the whole spectrum of human carnage'.

© 2007 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 has earned an international reputation as an outstanding conductor. He was born in Milan where he began his musical studies in piano, composition and conducting, later attending conducting courses elsewhere in Italy and in Vienna. After winning international competitions in 1994 he was invited to make his debut with the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. He has subsequently held appointments as Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre, home of the Kirov Opera and Ballet in St Petersburg, Principal Conductor of the Orquesta de Cadaqués (a Spanish ensemble consisting of musicians from European

symphony orchestras), Principal Guest Conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra (1999–2003), Principal Guest Conductor of the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI and Artistic Director of the international festival Settimane Musicali di Stresa. Gianandrea Noseda has worked with opera companies such as Los Angeles Opera and The Metropolitan Opera, New York, and has appeared with international orchestras such as the New York Philharmonic, Toronto Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Swedish Radio Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Vienna Chamber Orchestra, Tokyo Symphony Orchestra, and the Orchestre national de France. Since September 2002 he has been Principal Conductor of the BBC Philharmonic, and since 2003 is an exclusive artist of Chandos.



Liszt: Sinfonische Dichtungen, Teil 3

Zwischen 1848 und 1858 komponierte Liszt zwölf "Symphonische Dichtungen", von denen die ersten sechs 1856 und die restlichen in den Jahren 1857 bis 1861 veröffentlicht wurden. Liszt prägte um 1853 den Begriff sinfonische Dichtung, um damit jene musikalischen Werke zu beschreiben, deren Ideen durch andere Kunstformen, wie etwa die Poesie oder die Malerei, oder durch Personen und Szenen aus Geschichte oder Legende, inspiriert wurden. Schon früher hatte es in Werken wie Beethovens *Pastorale* Sinfonie und der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz, ja sogar in Vivaldis "Vier Jahreszeiten" musikalische Darstellungen szenischer Momente gegeben, und bereits in den 1820ern hatten Komponisten als "Ouvertüren" bezeichnete Werke geschaffen, die auf eine bestimmte literarische Quelle zurückgingen, wie etwa Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* (1826) und *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828). Viele von Liszts Klavierwerken aus den 1830er Jahren basieren auf einer Inspiration aus der Literatur oder sind durch Stimmungen und Umgebungen

inspiriert, doch der Begriff sinfonische Dichtung sollte ausdrücklich ein einsätziges, für Orchester komponiertes Werk beschreiben, und zwar jener Art, die oft als "Programmmusik" bezeichnet wird. Während Berlioz eine erzählende Technik wählte (wie etwa im "Marsch zum Schafott" aus seiner *Symphonie fantastique*, in dem Ereignisse beschrieben werden, die in der Enthauptung des Helden gipfeln), zog Liszt es vor, in seinen Werken nicht genaue Details, sondern eine vorherrschende Stimmung oder einen Gesamtcharakter darzustellen. Dies ist besonders in jenen seiner sinfonischen Dichtungen der Fall, in denen es um Charaktereigenschaften geht, wie *Prometheus* (1850) und *Orpheus* (1853/54), und ebenso *Hamlet* (1858). Ihre Blütezeit erlebte die sinfonische Dichtung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit Komponisten wie Tschaikowski, Smetana und Saint-Säëns, die das Genre alle mit Erfolg verwendeten, und sie fand in den Werken Richard Strauss', der seine Kompositionen "Tondichtungen" nannte, ihren Höhepunkt.

Als Liszt mit der Arbeit an seiner ersten sinfonischen Dichtung begann, hatte er erst wenig für Orchester komponiert. Er hatte kein großes Selbstvertrauen, was die Instrumentierung anbelangte, und nahm daher die Hilfe August Conradis (1821–1873) und später Joachim Raffs (1822–1882) in Anspruch. Man glaubte lange, diese frühen Werke seien ganz und gar von Liszts Assistenten orchestriert worden, aber Peter Raabe hat nachgewiesen, dass in den Endfassungen der Partituren alles vom Komponisten selbst stammt. In diesen Kompositionen erweiterte Liszt die Grenzen von Instrumentierung, Form, Harmonie und Struktur und benutzte oft Themen-Metamorphosen. Er schrieb zu diesen Werken:

Obschon ich bemüht war, durch genau Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhele ich doch nicht, dass Manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen lässt, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner

Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.

Ende August 1849 organisierte Liszt in Weimar ein Goethe-Fest, um den hundertsten Geburtstag des Dichters zu feiern. Ein Jahr später galt es einen weiteren Sohn Weimars zu ehren, nämlich den Philosophen Johann Gottfried Herder (1744–1803). Zur Enthüllung einer Statue am 24. August 1850 anlässlich Herders hundertsechsten Geburtstags setzte Liszt einen Teil dessen Schrift *Der entfesselte Prometheus* für Chor und Orchester, und die Ouvertüre zu dieser Vertonung diente dem Komponisten dann als Grundlage für seine sinfonische Dichtung *Prometheus* (1850). Das Werk wurde überarbeitet und fünf Jahre später in Braunschweig uraufgeführt, bevor es dann 1856 als das fünfte Stück in der ersten Sechsergruppe von Liszts sinfonischen Dichtungen veröffentlicht wurde. Sowohl Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* als auch Shelleys *Prometheus Unbound* (*Der entfesselte Prometheus*) wurden von der Legende des Prometheus inspiriert. Selbst heute noch kann die Eröffnung von Liszts Werk auf das Publikum wie ein Schock wirken, da der Komponist unkonventionelle Harmonien



und Rhythmen, sowie später auch eine Fuge einsetzt, um das Ringen des Prometheus darzustellen, der in einer Version der Sage das Feuer vom Himmel stahl und zur Strafe von Zeus an einen Felsen gekettet wurde. Dort hackte ihm ein Adler die Leber aus, die aber über Nacht immer wieder nachwuchs, so dass seine Qual nie aufhörte. Im Vorwort zu der Partitur schrieb Liszt über die vielen Fassungen der Legende und führte aus:

Es genügte, in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythus seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung. Kühnes Hinanstreben nach den höchsten Zielen, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen ... Sündentilgende Schmerzen, welche unablässig an dem Lebensnerv unsres Daseins nagen, ohne es zu zerstören ... untilgbarer Glaube an einen Befreier, welcher den langgequälten Gefangnen emporheben wird zu den überirdischen Regionen, denen er den lichten Funken entwandte, und endlich ... Vollendung des Werkes der Gnade, wenn der erschnte Tag gekommen.

Leid und Verklärung! So zusammengedrängt erheischt die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphirt, bildet den musikalischen Character dieser Vorlage.

Ivan Mazeppa (ca. 1632–1709), Sohn einer adeligen Familie aus Podolien, war Page am Hofe des polnischen Königs Johann Kasimir. Als Bestrafung für eine Liebschaft mit der Ehefrau eines podolischen Grafen wurde er nackt auf ein wildes Pferd gebunden, welches mit ihm über Land jagte, bis es tot zusammenbrach. Mazeppa wurde von ukrainischen Kosaken gerettet, die ihn zu ihrem Anführer machten; später besiegte er seine Gegner auf dem Schlachtfeld. Diese Geschichte diente vielen romantischen Künstlern als Inspiration, so auch Jean-Louis-Théodore Géricault (1791–1824), dessen Gemälde *Le Page Mazeppa* (1822/23) ein Jahr nach der Vollendung seines wohl berühmtesten Werks *Le Radeau de la Méduse* entstand. Horace Vernet (1789–1863) malte sein *Mazeppa aux loups* im Jahre 1826. Das Bild *Le Supplice de Mazeppa* (1827) von Louis

Boulanger (1806–1876) wurde ebenso wie jenes Géricaults von dem Gedicht inspiriert, welches Lord Byron 1819 zu dem Thema geschrieben hatte, während Victor Hugo sein Gedicht "Mazeppa" aus dem Jahre 1828 wiederum Boulanger widmete. Es war diese Behandlung des Stoffs durch Hugo, veröffentlicht in seinem Zyklus *Les Orientales* (1825–1828), die Liszt dazu veranlasste, die Thematik selbst ebenfalls aufzugreifen. Bei der sinfonischen Dichtung *Mazeppa* handelt es sich um die Orchesterfassung der vierten seiner *Etudes d'exécution transcendante* für Solo-Klavier, welche 1851 entstand und den gleichen Titel trägt. Obwohl es zwei frühere Versionen dieser Etüde gibt (1826 und 1837) wurde sie erst nach einer weiteren Überarbeitung im Jahre 1840 in Paris veröffentlicht und von Liszt mit dem Namen *Mazeppa* und einer Widmung an Victor Hugo versehen. Liszt dirigierte die Uraufführung der sinfonischen Dichtung, bei der es sich nicht um eine strenge Transkription der endgültigen Klavierfassung handelt, am 16. April 1854 in Weimar. Von all seinen sinfonischen Dichtungen wurde diese jedoch am kritischsten aufgenommen. Eine Aufführung (zusammen mit Liszts *Les Préludes*) in Leipzig im März 1857 musste aufgrund

von Störungen aus dem Publikum fast abgebrochen werden. Der lustlose Kritiker der *Neuen Wiener Musikzeitung* schrieb:

Mazeppa erhielt nur wenig Applaus. Nachdem wir nun diese beiden viel besprochenen Werke mit eigenen Ohren gehört haben, sind auch wir von dem irrgen Gedanken kuriert, es hier mit etwas Besonderem, etwas nie zuvor Gehörttem, etwas Gewaltigem zu tun zu haben. Man kann sie sehr gut mit Anderem zusammen anhören. Berlioz hat mir viel mehr Kopfschmerzen bereitet. Man darf sich jedoch nicht überreden lassen, dies sei Musik von großer Bedeutung, oder ihr sei eine große Zukunft vorbestimmt.

Mazeppa ist die bildhaft beschreibendste von Liszts sinfonischen Dichtungen (Hugos Gedicht ist in der Partitur abgedruckt), und der wilde Ritt wird vom Orchester anschaulich heraufbeschworen. Der letzte, kriegerische Abschnitt in Dur, der in der Klavierfassung nicht erscheint, stellt den Sieg Mazepas über seine Feinde dar.

Festklänge entstand Anfang der 1850er und wurde am 9. November 1854 in Weimar im Rahmen eines Konzerts uraufgeführt, bei dem Liszt auch Anton Rubinstein's einaktige Oper *Die sibirischen*



Jäger dirigierte. Obwohl das Stück hier als Einleitung zu einer Aufführung von Schillers *Huldigung der Künste* erklang, war es doch nicht ursprünglich zu diesem Zweck konzipiert. Das Werk besitzt kein konkretes Programm, aber da Liszt selbst es als "meine Hochzeitsmusik" bezeichnete und im Mittelteil eine Polonaise steht, liegt der Schluss nahe, dass es durch die Verlobung des Komponisten mit Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein inspiriert wurde. Die Hochzeit fand jedoch nie statt. 1861 veröffentlichte Liszt einen Anhang zu *Festklänge* mit Strichen und Errata, in dem er den Wechsel zwischen 3/4 und 4/4 im Polonaise-Teil entfernte und fakultative Striche von beachtlicher Länge vornahm. Am häufigsten wird die Originalversion aufgeführt, so auch in dieser Einspielung.

Wie bei so vielen von Liszts sinfonischen Dichtungen der Fall, entsprang auch *Héroïde funèbre* älterem Ideengut. Politische Turbulenzen inspirierten Liszt im Jahre 1830, mit der Komposition einer "Revolution-Sinfonie" zu beginnen, und als zwanzig Jahre später Europa in den Jahren 1849 und 1850 wieder von politischen Unruhen erschüttert wurde, entschloss sich der Komponist, seine früheren Entwürfe neu zu überarbeiten. Diese bildeten dann

die Grundlage zu *Héroïde funèbre*. In einem langen Vorwort zur veröffentlichten Ausgabe der sinfonischen Dichtung schrieb Liszt:

Man hat mehrfach von einer Sinfonie gesprochen, welche wir im Jahre 1830 componirt haben. Verschiedene Gründe haben uns veranlasst, sie im Portefeuille zu bewahren. Indem wir aber diese Reihe von symphonischen Dichtungen veröffentlichen, fügen wir ein Fragment jenes Werkes, den ersten Theil desselben, bei.

Für eher düster gehaltene Musik bevorzugte Liszt die Tonart f-Moll, und diese Komposition ähnelt sowohl seinem ebenfalls in Trauerstimmung abgefassten Meisterwerk für Solo-Klavier, "Funérailles" (Nr. 7 der *Harmonies poétiques et religieuses*), als auch den Variationen über *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* von J.S. Bach. Das Hauptmotiv der Posaune erinnert an die Anfangsfigur der *Fantaisie über ungarische Volksmelodien* für Klavier und Orchester, ebenfalls in f-Moll. Bei *Héroïde funèbre*, das am 10. November 1857 uraufgeführt wurde, handelt es sich um einen gewaltigen dreiteiligen Trauermarsch. Im Vorwort beschäftigte sich Liszt außerdem mit dem Thema des Krieges und der verklärenden Macht der Kunst. Dazu schrieb er:

... wenn wir vermocht haben, die Verheerung zu schildern, welche sich niedersenkt auf Trümmer, die Majestät, welche um verödete Ruinen schwebt, dem Schweigen eine Stimme zu leihen, das auf Katastrophen folgt, den Schrei des Entsetzens während Schreckensereignissen nach tönen zu machen, ... so möchte unser Bild immer und überall als wahr befunden werden.

Das Werk ist mit zusätzlichem Schlagzeug instrumentiert – vier Pauken, zwei Glocken, Militärtrommel, Gong, Becken und großer Trommel –, doch einmal mehr beschwört es, statt konkrete Geschehnisse, Schlachten oder Helden zu beschreiben, die Stimmung eines allgemeingültigen Trauermarschs herauf. Liszt schrieb, es sei seine Idee gewesen, vielmehr ein musikalisches Denkmal für alle Helden und Revolutionen an sich, das gesamte Spektrum menschlicher Zerstörung umfassend, zu errichten.

© 2007 Jonathan Summers
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

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 Yannick Nézet-Séguin, als dieser nach elf Jahren zum Ehrendirigenten ernannt wurde. Wassily 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.

Der internationale Spitzendirigent **Gianandrea Noseda** nahm seine musikalische Ausbildung in der Heimatstadt Mailand in den Fächern Klavier,



Komposition und Dirigieren auf; später absolvierte er Dirigierkurse anderswo in Italien und in Wien. Nach seinen Erfolgen bei internationalen Wettbewerben im Jahre 1994 wurde er eingeladen, mit dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi zu debütieren. Dem folgten Verpflichtungen als Hauptgästdirigent am Mariinski-Theater in St. Petersburg (dem Stammhaus der Kirow-Ensembles), Chefdirigent beim Orquestra de Cadaqués (einem spanischen Ensemble, das aus Mitgliedern europäischer Sinfonieorchester besteht), Hauptgästdirigent beim Rotterdams Philharmonisch Orkest (1999 – 2003), Hauptgästdirigent beim Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI und künstlerischer Leiter des

internationalen Festivals Settimane Musicali di Stresa. Gianandrea Noseda hat mit Opernensembles wie der Los Angeles Opera und der Metropolitan Opera New York zusammengearbeitet und ist mit zahlreichen international renommierten Orchestern aufgetreten: City of Birmingham Symphony Orchestra, Europäisches Kammerorchester, Sveriges Radios Symfoniorkester, Oslo Filharmoniske Orkester, Wiener Kammerorchester, Tokyo Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Toronto Symphony Orchestra und Orchestre national de France, um nur einige zu nennen. Seit September 2002 ist er Chefdirigent des BBC Philharmonic, und seit 2003 steht er als Schallplattenkünstler exklusiv bei Chandos unter Vertrag.

Liszt: Poèmes symphoniques, volume 3

Entre 1848 et 1858, Liszt composa douze “poèmes symphoniques”: les six premiers parurent en 1856, les autres entre 1857 et 1861. C'est lui qui inventa l'expression *Symphonische Dichtung* vers 1853 pour décrire ces œuvres musicales dont les idées étaient inspirées par d'autres modes d'expression artistiques, tels la poésie ou la peinture, ou par des scènes et des personnages tirés de l'histoire ou de légendes. La peinture de scènes en musique n'était pas chose nouvelle, pour preuve la Symphonie *Pastorale* de Beethoven et la *Symphonie fantastique* de Berlioz, voire même les “Quatre Saisons” de Vivaldi, et déjà dans les années 1820 certains compositeurs avaient écrit des pièces qu'ils qualifiaient d’“ouvertures” et qui puisaient leur inspiration dans une œuvre littéraire spécifique, comme *Ein Sommernachtstraum* (Le Songe d'une nuit d'été, 1826) et *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Mer calme et voyage prospère, 1828) de Mendelssohn. De nombreuses pièces pour piano de Liszt datant des années 1830 sont inspirées par la littérature, par une atmosphère ou un environnement, mais

le terme de “poème symphonique” fut choisi spécifiquement pour décrire une œuvre en un seul mouvement écrite pour orchestre, relevant de ce qu'on appelle fréquemment la “musique à programme”. Si Berlioz recourt à une technique narrative (par exemple, dans la “Marche au supplice” de sa *Symphonie fantastique*, qui décrit les événements culminant avec la décapitation du héros), Liszt choisit dans ses œuvres de représenter une atmosphère générale ou un tempérament plutôt que des détails particuliers. Cette technique est particulièrement manifeste dans les poèmes symphoniques illustrant certains traits d'un personnage, comme *Prometheus* (Prométhée, 1850) et *Orpheus* (Orphée, 1853–1854) ainsi que dans *Hamlet* (1858). Le poème symphonique s'épanouit durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle; Tchaïkovski, Smetana et Saint-Saëns s'essayèrent avec succès à ce genre qui atteignit son apogée avec les compositions de Richard Strauss.

Lorsque Liszt s'attaqua à son premier poème symphonique, il avait jusque-là très peu composé pour l'orchestre. Doutant



de ses talents d'orchestre, il se fit aider par August Conradi (1821–1873) puis par Joachim Raff (1822–1882). On pensait autrefois que ces premiers essais dans le genre avaient été entièrement orchestrés par les assistants de Liszt, mais Peter Raabe a prouvé que dans la version finale de ces partitions, tout est de la main de Liszt. Dans ces œuvres, Liszt repoussa les limites de l'orchestration, de la forme, de l'harmonie et de la structure, recourant fréquemment à des métamorphoses de thèmes. Il écrit à leur sujet:

Je me suis attaché à rendre mes intentions par rapport aux nuances, à l'accélération et au retard des mouvements, etc. aussi sensibles que possible par un emploi détaillé des signes et des expressions usitées; néanmoins ce serait une illusion de croire qu'on puisse fixer sur le papier ce qui fait la beauté et le caractère de l'exécution. Le talent et l'inspiration des artistes dirigeants et exécutants en ont seuls le secret, et la part de sympathie que ceux-ci voudront bien accorder à mes œuvres, seront pour elles le meilleur gage de succès.

À la fin du mois d'août 1849, Liszt organisa un Festival Goethe à Weimar pour célébrer le centenaire de la naissance

du poète. Un an plus tard un autre fils de Weimar était à l'honneur: le philosophe Johann Gottfried Herder (1744–1803). À l'occasion de l'inauguration le 24 août 1850 d'une statue commémorant le cent-sixième anniversaire de Herder, Liszt mit en musique, pour chœur et orchestre, des extraits de la pièce de Herder *Der entfesselter Prometheus* (Prométhée libéré), et l'ouverture de cette composition allait servir de base à son poème symphonique *Prometheus* (1850). Après révision, l'œuvre fut créée à Braunschweig cinq ans plus tard, puis publiée en 1856 en tant que cinquième pièce du premier groupe de six poèmes symphoniques de Liszt. La légende de Prométhée inspira à Eschyle son *Prométhée enchaîné* et à Shelley son *Prometheus Unbound* (Prométhée délivré). Aujourd'hui encore, le début de l'œuvre de Liszt risque de choquer certains auditeurs, car le compositeur recourt à des accords et des rythmes (puis à une fugue) peu conventionnels pour évoquer la lutte de Prométhée qui, dans l'une des versions de la légende, ayant dérobé le feu aux dieux, fut condamné par Zeus à être enchaîné à un rocher où un aigle viendrait lui ronger le foie: la nuit venue, le foie repoussait pour que Prométhée subît à jamais ces souffrances. Dans la préface de sa partition,

Liszt parle des nombreuses versions de la légende et explique:

Il suffit à la musique de s'assimiler les sentiments qui, sous toutes les formes successivement imposées à ce mythe, en ont fait le fond et comme l'âme. Audace, Souffrance, Endurance, et Salvation: aspiration hardie vers les plus hautes destinées que l'esprit humain puisse aborder... douleurs expiatoires livrant à un rongement incessant nos organes vitaux, sans nous anéantir... foi tacite en un libérateur qui fera monter le captif longtemps torturé aux régions transmondaines dont il dérobait la lumineuse étincelle... et enfin, l'accomplissement de l'œuvre de miséricorde, le grand jour venu!

Malheur et Gloire! ainsi resserrée, la pensée fondamentale de cette trop véridique fable, ne se prêtait qu'à une expression orageuse, fulgurante dirions nous. Une désolation triomphante par la persévérance de la hautaine énergie forme le caractère musical de cette donnée.

Ivan Mazeppa (c. 1632–1709), issu d'une noble famille de Podolie, devint page à la cour de Jean II Casimir, roi de Pologne. Surpris en délit d'adultère avec l'épouse

d'un comte de Podolie, Mazeppa fut attaché nu sur un cheval sauvage qui traversa la campagne au galop avant de s'effondrer, mort. Mazeppa fut sauvé par des Cosaques ukrainiens qui en firent leur chef; par la suite il fut victorieux de ses ennemis sur le champ de bataille. Cette histoire inspira de nombreux artistes de l'époque romantique, comme Jean-Louis-Théodore Géricault (1791–1824) qui peignit *Le Page Mazeppa* (1822–1823) un an après avoir achevé son célèbre *Radeau de la Méduse*. Horace Vernet (1789–1863) peignit en 1826 une toile intitulée *Mazeppa aux loups*. La toile *Le Supplice de Mazeppa* (1827) par Louis Boulanger (1806–1867), tout comme celle de Géricault, fut inspirée par le poème que Lord Byron avait consacré à ce sujet en 1819, tandis que Victor Hugo dédia son poème "Mazeppa" à Boulanger en 1828. Ce fut le traitement de l'histoire par Hugo, publié dans son cycle *Les Orientales* (1825–1828), qui inspira à Liszt son œuvre sur le même sujet. Le poème symphonique *Mazeppa* est une version orchestrale éponyme de la quatrième *Étude d'exécution transcendante* pour piano seul, composée en 1851. Bien qu'il existe deux versions antérieures de l'*Étude* (datant de 1826 et 1837), ce n'est qu'après la publication à Paris en 1840



d'une nouvelle révision de cette pièce que Liszt utilisa pour la première fois le titre de *Mazepa*, ajoutant une dédicace à Victor Hugo. Liszt dirigea la création du poème symphonique (qui n'est pas une stricte transcription de l'ultime version pour piano seul) à Weimar le 16 avril 1854. Mais de tous ses poèmes symphoniques, *Mazepa* fut le plus critiqué. Une lecture à Leipzig en mars 1857 (dans un concert où figuraient aussi *Les Préludes* de Liszt) faillit être interrompue à cause d'un public tapageur. Le critique blasé du *Neue Wiener Musikzeitung* écritif:

Mazepa ne reçut que de maigres applaudissements. Ayant entendu ces deux fameuses œuvres de nos propres oreilles, nous voici guéris de l'idée fausse selon laquelle il s'agirait de pièces exceptionnelles, originales, immenses. Elles s'écoutent sans doute facilement avec d'autres choses. Berlioz m'a donné bien plus mal à la tête. Mais que les gens ne se laissent pas convaincre qu'il s'agit là d'une musique d'exception promise à un grand avenir.

Mazepa est le plus imagé des poèmes symphoniques de Liszt (le poème de Hugo est imprimé sur la partition) et l'orchestre évoque à merveille la chevauchée sauvage. La dernière section en majeur, avec ses rythmes

martiaux, n'apparaît pas dans la version pour piano et représente la victoire de Mazepa sur ses ennemis.

Festklänge (Bruits de fête) fut composé au début des années 1850 et créé le 9 novembre 1854 à Weimar lors d'un concert où Liszt dirigea également *Les Chasseurs de Sibérie*, opéra en un acte d'Anton Rubinstein; si *Festklänge* servit à cette occasion à introduire une représentation de la pièce de Schiller *Huldigung der Künste* (Hommage aux Arts), il ne fut pourtant pas conçu à cette intention. L'œuvre ne se base sur aucun programme, mais comme Liszt la qualifia de "ma musique de mariage" et qu'elle renferme une polonoise dans la section centrale, on sait qu'elle fut inspirée par les fiançailles du compositeur et de la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein; le mariage, quant à lui, n'eut jamais lieu. En 1861 Liszt publia un "appendice à *Festklänge*, coupures et errata", dans lequel il retira le changement de tempo de 3/4 à 4/4 dans la polonoise et appliqua des coupures optionnelles relativement longues. La version originale reste la plus souvent interprétée et c'est celle que l'on entend dans le présent enregistrement.

Comme plusieurs des poèmes symphoniques de Liszt, *Héroïde funèbre* trouva sa source dans des idées antérieures.

Les troubles politiques de l'année 1830 poussèrent Liszt à s'atteler à une "Symphonie révolutionnaire" et, vingt ans plus tard, de nouveaux troubles politiques en Europe durant les années 1849 et 1850 le persuadèrent de remanier ses premières esquisses. Ces dernières servent de base à *Héroïde funèbre*. Dans une longue préface au poème symphonique, il écritif:

On a parlé plusieurs fois d'une symphonie que nous avons composée en 1830. Diverses raisons nous ont engagé à la garder en portefeuille. Cependant, en publiant cette série de poèmes symphoniques, nous avons voulu y insérer un fragment de cet ouvrage, sa première partie.

Liszt recourrait volontiers à la tonalité de fa mineur pour peindre une musique sombre et cette œuvre présente des points communs avec son chef d'œuvre funèbre pour le piano, "Funérailles" (no 7 des *Harmonies poétiques et religieuses*) et avec les Variations sur *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Le motif principal au trombone rappelle le motif initial de la *Fantaisie sur des mélodies populaires hongroises* pour piano et orchestre, également en fa mineur. Crée le 10 novembre 1857, *Héroïde funèbre* est une vaste marche funèbre en trois parties. Dans la préface où il évoque

aussi le sujet de la guerre et le pouvoir transfigurateur de l'Art, Liszt écrit:

...si nous avons réussi à peindre la désolation qui s'abat sur les décombres et les majestés qui se répandent sur les ruines, à prêter une voix aux silences qui suivent les catastrophes, à répéter les cris effarés jetés durant les désastres... un pareil tableau peut être vrai partout et toujours.

Cette œuvre fait intervenir des percussions supplémentaires – quatre timbales, deux cloches, une caisse claire, un gong, des cymbales et une grosse caisse –, mais ici encore, plutôt que d'illustrer certains événements, batailles ou héros particuliers, elle évoque l'atmosphère d'une marche funèbre universelle. Liszt confia qu'il avait voulu "ériger en musique un monument aux héros et aux révolutions en général, embrassant toute la gamme du carnage humain".

© 2007 Jonathan Summers

Traduction: Nicole Valencia

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

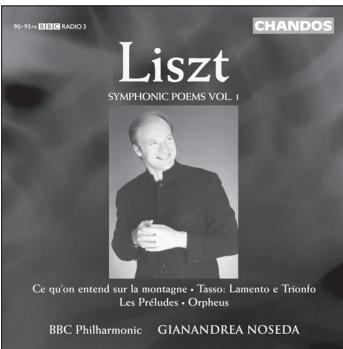


ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour la BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002, Gianandrea Noseda succéda à Yan Pascal Tortelier (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.

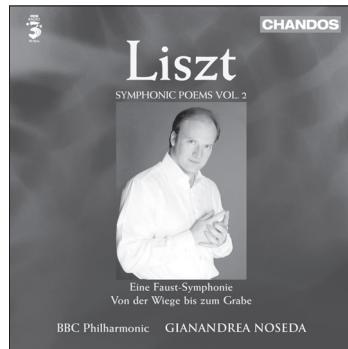
Gianandrea Noseda est reconnu dans le monde entier pour ses talents exceptionnels de chef d'orchestre. C'est dans sa ville natale de Milan qu'il commença ses études musicales, se partageant entre le piano, la composition et la direction avant de suivre des cours de direction à Vienne et en

Italie. Après avoir remporté des concours internationaux en 1994, il fut invité à faire ses débuts avec l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan. Il travailla ensuite comme chef principal invité au Théâtre Mariinski, résidence de l'Opéra Kirov et des Ballets Kirov à Saint-Pétersbourg, chef principal de l'Orchestre de Cadaqués (ensemble espagnol regroupant des musiciens d'orchestres symphoniques européens), chef principal invité de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et de l'Orchestre symphonique national de la RAI et directeur artistique du festival international Settimane Musicali di Stresa. Gianandrea Noseda a collaboré avec des compagnies lyriques comme le Los Angeles Opera et le Metropolitan Opera, New York, et dirigé des orchestres de renom international tels le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de chambre de Vienne, le Tokyo Symphony Orchestra, le New York Philharmonic, le Toronto Symphony Orchestra et l'Orchestre national de France. Il est depuis septembre 2002 chef principal du BBC Philharmonic et il enregistre en exclusivité pour Chandos depuis 2003.

Also available



Liszt
Symphonic Poems, Volume 1
CHAN 10341



Liszt
Symphonic Poems, Volume 2
CHAN 10375



Jonathan Keenan

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

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 Owain Williams

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 12 and 13 December 2006

Front cover Photograph of Gianandrea Noseda by Jonathan Keenan

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

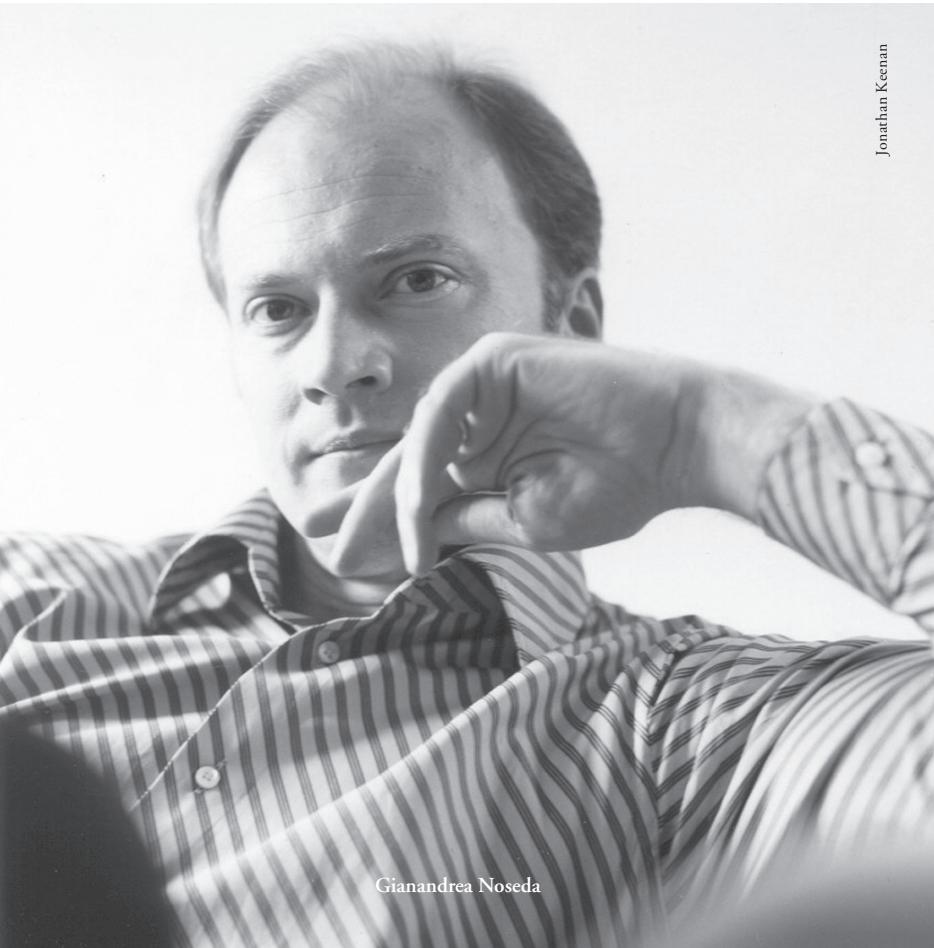
Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2007 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Gianandrea Noseda



CHANDOS DIGITAL

CHAN 10417

Printed in the EU	Public Domain
0 95115141724	
LC 7038	DDD
TT 71:24	
Recorded in 24-bit/96 kHz	

Franz Liszt (1811–1886)

Symphonic Poems, Volume 3

[1] - [4] Mazeppa, S 100 16:33
Symphonic Poem No. 6
after Victor Hugo

[5] - [8] Héroïde funèbre, S 102 22:41
Symphonic Poem No. 8

[9] - [13] Prometheus, S 99 12:27
Symphonic Poem No. 5

[14] - [18] Festklänge, S 101 19:07
Symphonic Poem No. 7

TT 71:24

LISZT: SYMPHONIC POEMS, VOL. 3 – BBC Phil./Noseda

CHANDOS
CHAN 10417CHANDOS
CHAN 10417