

LISZT

Dante Symphony

Liszt – Adams

The Black Gondola

Orchestre Philharmonique
Royal de Liège

Gergely Madaras

LISZT, Franz (1811–86)

Dante Symphony, S. 109 (1855–56)

('A Symphony to Dante's Divine Comedy')

45'25

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | I. Inferno | 20'05 |
| | <i>Lento - Allegro frenetico - Andante amoroso</i> | |
| 2 | II. Purgatorio – Magnificat | 25'14 |
| | <i>Andante con moto quasi allegretto. Tranquillo assai</i> | |
| 3 | II. Second conclusion | 1'04 |
| | <i>(Alternative ending)</i> | |

LISZT, Franz

arr. ADAMS, John (b. 1947)

- | | | |
|----------|--|------|
| 4 | The Black Gondola (1989, rev. 1991) (<i>Boosey & Hawkes</i>) | 8'54 |
| | <i>Arrangement of La lugubre Gondola II, S. 200/2 (1883)</i> | |

TT: 56'12

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Alberto Menchen *leader* (*Dante Symphony: II. Magnificat*)

George Tudorache *leader* (*Dante Symphony: I. Inferno, II. Purgatorio & The Black Gondola*)

Chœur Symphonique de Namur

Benoît Giaux *artistic director*

Gergely Madaras *conductor*

OPRL Orchestre
Philharmonique
Royal de Liège



Franz Liszt's *Dante Symphony* ("A Symphony to Dante's Divine Comedy") dates from 1855–56, though sketches date back to the early 1840s. As early as February 1839 Liszt had written "I will undertake a composition based on Dante's Comedy." Liszt had already demonstrated his affinity with *The Divine Comedy* in composing his "Dante Sonata" for piano in 1837. That piece closes the second book of his cycle of *Années de pèlerinage* (Years of Pilgrimage) which he composed while travelling through Italy. In the "Dante Sonata" (*Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*) Liszt left no programmatic "signposts", whereas in writing the *Dante Symphony* he inserted many such descriptive/narrative references, quoting famous lines from Dante above certain points in the score. Though in the sonata Liszt indicates no specific narrative, the work is, by general agreement, solely preoccupied with the *Inferno*. For the symphony Liszt initially planned an all-encompassing composition in three movements: *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*. In his thirteen examples of the symphonic poem, a form in which his pioneering work proved to be widely influential, Liszt took diverse inspiration from Greek mythology, Shakespeare, Schiller, Byron, Lamartine and Hugo. For his two large-scale symphonies he drew upon two more of the greatest classics in literature – Faust and Dante's *Divine Comedy*. The *Dante Symphony* itself has been described as two self-contained symphonic poems with a choral conclusion.

The first movement – *Inferno* – is loosely in sonata form though, like the poem, episodic in character. Following a slow and majestic introduction, the next section (*Allegro frenetico*) begins with trombones and tuba forcefully intoning a stern theme above which Liszt writes "Per me si va ne la città dolente / per me si va ne l'eterno dolore / per me si va tra la perduta gente" ("Through me you enter the city of sorrow / Through me you pass to eternal pain / Through me you reach the people who are lost"). This is the inscription above the gates of hell in Dante's poem. Horns and trumpets now play a rhythmic representation of the final line of the inscription "Lasciate ogni

speranza, voi ch'entrate!" ("Abandon hope, all ye who enter here"), which will play a recurring role throughout the movement. The intense opening section finally gives way to calmer, lyrical music marked *Quasi Andante*. The bass clarinet has the first of two brief recitatives – *espressivo dolente* – then above a subsequent repeat of this passage on the cor anglais Liszt treats the recitative more as a fully-fledged melody with harp accompaniment. At this point in the score he also quotes from the episode of *Francesca da Rimini* and *Paolo*, whom Dante and Virgil encounter in the circle of Hell awaiting the lustful (*Canto V*): "Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria" – "There is no greater sorrow than to recall happy times in the midst of misery." A tenderly lyrical episode (*Andante amoroso*, in 7/4 and the key of F sharp major) evokes the adulterous love of Paolo and Francesca, before another harp cadenza heralds a rhythmic, march-cum-scherzo section, above which Liszt writes "This entire passage is intended to represent a blasphemous mocking laughter". An acceleration leads to a renewal of the frenzied music, now intensified and even more demonic. Liszt evokes the infernal winds of Hell, which relentlessly torment the damned, with rushing chromatic scales, ascending and descending. Originally, he considered having a wind-machine constructed, anticipating Strauss's *Don Quixote* and *Alpine Symphony*. He also envisaged the use of lantern-slides to create an audio-visual experience which, if realised, would have anticipated Scriabin. A more moderately-paced continuation culminates in the final devastating recall of the rhythm representing the "Abandon hope all ye who enter here".

The central *Purgatorio*, marked *Andante con moto quasi Allegretto. Tranquillo assai*, is distinguished by some of Liszt's most exquisite music, representing the ascent of Dante and Virgil from Hell to Mount Purgatory (an invention of Dante's), into the brightness of the stars and "The gentle hue of oriental sapphire". Liszt's musical material throughout this first section is refreshing in its simplicity. The middle section begins with a melancholy B minor fugue initiated by the violas and marked

Lamentoso, evoking the trials of the souls in purgatory as they hope to be spiritually equipped for paradise. (Liszt's use of fugue is usually connected to struggle.) This fugal passage builds to a tremendous, grandiose climax, giving way to a return of the tranquil mood from the opening of the movement. Here Liszt marks the rare term *gemendo* (moaning) in the woodwind parts. Purgatorio leads directly into the final movement of the symphony with no change of tempo. Now Liszt chooses, curiously, to set the *Magnificat*, but only the first two verses. However unorthodox, this inspires him to a radiant conclusion, its celestial character enhanced by the lavish harp-writing. A *fortissimo* for full orchestra precedes a series of Hallelujas and Hosannas, marked *quieto assai*, and the original version of the symphony ends in a serene pianissimo. The female (or boys') choir, according to Liszt's wishes, is to remain invisible, along with the harmonium. The Polish Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, Liszt's mistress for the remainder of his life, persuaded him to end the symphony differently, in a blaze of glory, but Wagner criticised this idea. ("Leave us the fine soft shimmer.") Previously, he had written to Liszt arguing that it was impossible for any human being to adequately convey the joys of paradise. Liszt dropped his initial plan and decided to end the symphony with the *Magnificat* setting. In the concert-hall the quiet ending is more often performed, but in this recording the additional bars (*Più mosso*, *Quasi Allegro*), fully scored, *fortissimo* and with further Hallelujas, are appended – an ecstatic and grandiose conclusion.

The fact that Liszt begins this symphony in D minor and ends it in B major indicates that he was ahead of Mahler, Nielsen and other composers in the use of progressive tonality. His handling of key relationships throughout is advanced. Only a few bars into the symphony, at the end of the first theme (D minor), Liszt lands on G sharp, focusing on the inevitable *diabolus in musica*, or augmented fourth or tritone, usually associated with the Devil, Hell or evil in general. In many ways Liszt was ahead of his time, for instance in his use of the whole-tone scale and its harmonic

derivations. One striking instance is the descent of the bass-line from G sharp to A sharp near the end of the *Magnificat*. Liszt expressed his particular pride in this passage to Julius Schöffler, the music director of the Schwerin orchestra. One of the techniques which Liszt developed, more thoroughly than almost any other composer, is thematic transformation or metamorphosis. The device is especially obvious in his symphonic poems, but almost entirely absent from the Dante Symphony. Liszt's handling of his orchestra is expressively wide-ranging, with some powerful writing for heavy brass and percussion but, in common with Berlioz's grandest works, it is the modest, thinner, chamber-like textures which are more remarkable.

Due to insufficient rehearsal time, the première of the *Dante Symphony*, given in Dresden on 7 November 1857 with the composer conducting, was little short of a disaster and a humiliating occasion for Liszt.

Soon after completing the last of his thirteen symphonic poems – *Von der Wiege bis zum Grabe* (From the Cradle to the Grave) – Liszt composed two pieces entitled *La Lugubre Gondola* (The Black Gondola). The first piece is for piano, the second for cello or violin with piano – later arranged for piano alone. On 19 November 1882 Liszt travelled to Venice to stay with Wagner, remaining until 13 January the following year. It was obvious that Wagner had not long to live. Moved by the sight of a funeral procession of gondolas on the Grand Canal, Liszt experienced a premonition. He interrupted his work on an oratorio in order to compose the two *Black Gondola* pieces. His music proved prophetic, as Wagner's body was indeed borne by gondola from his final home on 13 February 1883. ***La Lugubre Gondola II*** (*Andante mesto, non troppo lento*) is one of several pieces in elegiac mood which Liszt composed during his late period, including *Thrénodies*, *Resignazione*, *Sospiri!* and *Abschied*. The American composer John Adams orchestrated the later version (1883) of *La Lugubre Gondola II* in 1989 (revised 1991). After four introductory bars of an oscillating accompaniment figure of widely spaced intervals

(evoking the gentle rocking of the gondola), muted violins play an expressive phrase marked *recitando*. Further *recitando* violin phrases alternate with repetitions of the oscillating accompaniment, before the music becomes more sustained and hopeful in character. The rocking accompaniment is now in quavers, with tied-over syncopation in the middle of each bar. A more impassioned section leads to a massive climax, before the opening oscillation and *recitando* phrases return. The bleak conclusion, reduced to a single line, conveys little sense of either pulse or key. Wilfrid Mellers has commented: “There is no music in the nineteenth century which disrupts tonality so completely.” This highly chromatic, mysterious, comfortless yet strangely beautiful work is typical of Liszt’s late compositions in its economical style and visionary quality. Biographer Derek Watson has described Liszt’s late works as “sketches for a music of the future”, while Alfred Brendel observed: “The sonorities become bleak and dwindle until only that which is indispensable remains, and sometimes less.” Both Liszt’s temperament and his musical language encompassed diverse, even contradictory aspects. *La Lugubre Gondola II*, epitomising the introverted, meditative aspects of his character, may prove a revelation to those listeners more familiar with the composer’s flamboyance, rhetoric and bombast.

John Adams conducted the St. Paul Chamber Orchestra in the première of his orchestration in 1989. Also that year Adams made an arrangement for chamber orchestra of Busoni’s *Berceuse élégiaque*, a piece of strong spiritual affinity with Liszt’s *La Lugubre Gondola II*.

© *Philip Borg-Wheeler 2026*

Founded in 1960, the **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) is the only professional symphony orchestra in French-speaking Belgium. Supported by the Wallonia-Brussels Federation and the City of Liège, it performs in the prestigious Salle Philharmonique (1887), throughout Belgium and abroad

(in Europe, Japan and South America). Under the successive music directors Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming, Gergely Madaras and (since 2025) Lionel Bringuier, the OPRL has established a sound identity at the crossroads of the Germanic and French traditions. By developing original concepts (Music Factory, Family Sundays, OPRL+), it reaches out to young people in particular, through events in schools, themed concerts and community ensemble projects. In addition to a strong commitment to supporting creative work, promoting the Franco-Belgian heritage and exploring new repertoire, the orchestra has a substantial discography, with over 140 recordings that have been widely acclaimed by the international press. Since 2016, it has enjoyed a partnership with the TV channel Mezzo Live HD (Europe, Asia, Canada) and, since 2021, with Medici.tv.

www.oprl.be

Founded in 1990 as a joint initiative of the OPRL and the CAV&MA (Centre for Vocal Art and Early Music, Namur), the **Chœur Symphonique de Namur** quickly established itself as a valued partner in the symphonic repertoire of the 19th and 20th centuries, working alongside the OPRL, the BNO and the orchestras of Luxembourg and Lille. Since 2020, the choir includes the Chœur de Chambre de Namur (1987) and the Chœur de Chambre de l'IMEP (2013), under the direction of Benoît Giaux. With support from the Fédération Wallonie-Bruxelles, the Loterie Nationale, the City and the Province of Namur, it has performed with the OPRL in Debussy's *Nocturnes* (2024), Mahler's Symphony No. 2 "*Resurrection*" (2025) and *Beethoven Wars* (2026).

Inaugurated in 1887 with the participation of the violinist Eugène Ysaÿe, the **Salle Philharmonique de Liège** is eclectic in style but basically of Renaissance

inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1,000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats. The large stage, decorated with murals depicting André Grétry and César Franck (1954), includes a Pierre Schyven organ (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Orchestre Philharmonique Royal de Liège, the hall is used regularly as a recording venue for symphonic, chamber or early music. On the recommendation of artists such as Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet and Jean-Marc Luisada, several major recording companies have chosen this hall for its very fine acoustics.

Born in Budapest, **Gergely Madaras** studied the folk music of his homeland from the age of five with the last generation of authentic Romani and Hungarian peasant musicians. He went on to study classical flute, violin and composition, graduating from the Franz Liszt Academy of Music in Budapest and the University of Music and Performing Arts Vienna. Music director of the Orchestre Dijon Bourgogne (2013–19), principal conductor of the Savaria Symphony Orchestra in Hungary (2014–20) and music director of the Orchestre Philharmonique Royal de Liège (2019–25), Gergely Madaras is also renowned as an opera conductor in Brussels, London, Amsterdam, Geneva and Budapest. He is a regular guest with major orchestras across Europe, Asia, the Americas and Australia. Firmly rooted in the classical and Romantic repertoire, he is also an ardent champion of Bartók, Kodály, Dohnányi and Liszt, and maintains a close relationship with contemporary music.

www.gergelymadaras.com

Franz Liszts *Dante-Symphonie* („Eine Symphonie zu Dantes Göttlicher Komödie“) stammt aus den Jahren 1855–56, wobei bereits in den frühen 1840er Jahren Skizzen entstanden. Im Februar 1839 hatte Liszt geschrieben: „Ich werde eine Komposition auf der Grundlage von Dantes Komödie in Angriff nehmen.“ Liszt hatte seine Verbundenheit mit der *Göttlichen Komödie* schon 1837 mit der Komposition seiner „Dante-Sonate“ für Klavier gezeigt. Dieses Stück bildet den Abschluss des zweiten Bandes seines Zyklus *Années de pèlerinage* (Pilgerjahre), den er während seiner Reisen durch Italien komponierte. In der „Dante-Sonate“ (*Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*) hinterließ Liszt keine programmatischen „Wegweiser“, während er bei der Komposition der *Dante-Symphonie* viele solcher beschreibenden Bezüge einfügte und an bestimmten Stellen der Partitur berühmte Zeilen von Dante zitierte. Obwohl Liszt in der Sonate keine spezifische Erzählung angibt, befasst sich das Werk nach allgemeiner Auffassung ausschließlich mit dem *Inferno*. Für die Symphonie plante Liszt ursprünglich eine allumfassende Komposition in drei Sätzen: *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*. In seinen dreizehn symphonischen Dichtungen, einer Form, in der sich sein Pionierwerk als sehr einflussreich erwies, ließ sich Liszt vielfältig von der griechischen Mythologie, Shakespeare, Schiller, Byron, Lamartine und Hugo inspirieren. Für seine beiden groß angelegten Symphonien griff er auf zwei weitere der größten Klassiker der Literatur zurück – *Faust* und Dantes *Göttliche Komödie*. Die *Dante-Symphonie* selbst wurde als zwei in sich geschlossene symphonische Dichtungen mit einem choralen Schluss beschrieben.

Der erste Satz – „*Inferno*“ – ist zwar lose in Sonatenform gehalten, hat aber, wie das Gedicht, episodischen Charakter. Nach einer langsamen und majestätischen Einleitung folgt der nächste Abschnitt (*Allegro frenetico*) beginnt mit Posaunen und Tuba, die kraftvoll ein strenges Thema intonieren, über das Liszt schreibt: „Per me si va ne la città dolente / per me si va ne l’eterno dolore / per me si va tra la

perduta gente“ („Der Eingang bin ich zu der Stadt der Trauer / Der Eingang bin ich zu dem ew'gen Schmerze / Der Eingang bin ich zum verlornen Volke!“). Dies ist die Inschrift über den Toren der Hölle in Dantes Gedicht. Hörner und Trompeten spielen nun eine rhythmische Darstellung der letzten Zeile der Inschrift „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!“ („Lasst, die ihr eingeht, jede Hoffnung fahren.“), die im gesamten Satz eine wiederkehrende Rolle spielt. Der intensive Eröffnungsteil weicht schließlich einer ruhigeren, lyrischen Musik mit der Bezeichnung *Quasi Andante*. Die Bassklarinette spielt das erste von zwei kurzen Rezitativen – *espressivo dolente* –, dann behandelt Liszt über einer anschließenden Wiederholung dieser Passage auf dem Englischhorn das Rezitativ eher als vollwertige Melodie mit Harfenbegleitung. An dieser Stelle der Partitur zitiert er auch aus der Episode von *Francesca da Rimini* und *Paolo*, denen Dante und Vergil im Kreis der Hölle begegnen, wo die Lüsternen warten (*Canto V*): „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria“ – „Es gibt kein größeres Leiden / Als sich der frohen Zeiten zu erinnern / Im Elend...“ Eine zart-lyrische Episode (*Andante amoroso*, im 7/4-Takt und in Fis-Dur) beschwört die ehebrecherische Liebe von Paolo und Francesca herauf, bevor eine weitere Harfenkadenz einen rhythmischen, marschartigen Scherzo-Abschnitt einleitet, über den Liszt schreibt: „Diese gesamte Passage soll ein blasphemisches, spöttisches Lachen darstellen“. Eine Beschleunigung führt zu einer Wiederaufnahme der rasenden Musik, die nun noch intensiver und noch dämonischer wirkt. Liszt beschwört die höllischen Winde der Unterwelt herauf, die die Verdammten unerbittlich quälen, mit rasenden chromatischen Tonleitern, auf- und absteigend. Ursprünglich erwog er, eine Windmaschine bauen zu lassen, und nahm damit Strauss' *Don Quixote* und *Eine Alpensinfonie* vorweg. Er stellte sich auch den Einsatz von Laterna-Magica-Dias vor, um ein audiovisuelles Erlebnis zu schaffen, das, wäre es verwirklicht worden, Skrjabin vorweggenommen hätte. Eine Fortsetzung in gemäßigerem Tempo gipfelt in der abschließenden, vernichtenden

Wiederaufnahme des Rhythmus, der das „Lasst, die ihr eingeht, jede Hoffnung fahren“ verkörpert.

Der Mittelteil „*Purgatorio*“, überschrieben mit „*Andante con moto quasi Allegretto. Tranquillo assai*“, zeichnet sich durch einige von Liszts erlesensten Kompositionen aus und stellt den Aufstieg Dantes und Vergils von der Hölle zum Berg des Fegefeuers (eine Erfindung Dantes) dar, hin zur Helligkeit der Sterne und „dem sanften Schimmer orientalischen Saphirs“. Liszts musikalisches Material in diesem ersten Abschnitt besticht durch seine erfrischende Einfachheit. Der Mittelteil beginnt mit einer melancholischen Fuge in h-Moll, die von den Bratschen eingeleitet wird und mit *Lamentoso* bezeichnet ist; sie beschwört die Prüfungen der Seelen im Fegefeuer herauf, während diese darauf hoffen, geistig für das Paradies gerüstet zu sein. (Liszts Verwendung der Fuge steht meist im Zusammenhang mit Kampf.) Diese Fugenpassage steigert sich zu einem gewaltigen, grandiosen Höhepunkt und weicht dann der Rückkehr der ruhigen Stimmung aus dem Anfang des Satzes. Hier setzt Liszt in den Holzbläserpartien den seltenen Begriff „*gemendo*“ (stöhnend) ein. Das „*Purgatorio*“ geht ohne Tempowechsel direkt in den Schlusssatz der Symphonie über. Nun entscheidet sich Liszt seltsamerweise dafür, das „*Magnificat*“ zu vertonen, allerdings nur die ersten beiden Zeilen. So unorthodox dies auch sein mag, es inspiriert ihn zu einem strahlenden Schluss, dessen himmlischer Charakter durch die üppige Harfenstimme noch verstärkt wird. Ein *Fortissimo* für das gesamte Orchester geht einer Reihe von Hallelujas und Hosannas voraus, die mit „*quieto assai*“ bezeichnet sind, und die ursprüngliche Fassung der Symphonie endet in einem ruhigen Pianissimo. Der Frauen- (oder Knaben-)Chor soll nach Liszts Wunsch ebenso wie das Harmonium unsichtbar bleiben. Die polnische Prinzessin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, Liszts Geliebte für den Rest seines Lebens, überredete ihn, die Symphonie anders zu beenden, in einem Glanz der Herrlichkeit, doch Wagner kritisierte diese Idee. („... sondern bleiben wir bei dem sanften, edlen

Verschweben!“) Zuvor hatte er an Liszt geschrieben und argumentiert, es sei für keinen Menschen möglich, die Freuden des Paradieses angemessen zu vermitteln. Liszt gab seinen ursprünglichen Plan auf und beschloss, die Symphonie mit der Vertonung des *Magnificat* zu beenden. Im Konzertsaal wird meist das ruhige Ende aufgeführt, doch in dieser Aufnahme sind die zusätzlichen Takte (*Più mosso*, *Quasi Allegro*) – voll instrumentiert, *fortissimo* und mit weiteren *Hallelujas* – angefügt: ein ekstatischer und grandioser Schluss.

Die Tatsache, dass Liszt diese Symphonie in d-Moll beginnt und in H-Dur beendet, deutet darauf hin, dass er Mahler, Nielsen und anderen Komponisten im Umgang mit progressiver Tonalität voraus war. Sein Umgang mit Tonartbeziehungen ist durchweg fortschrittlich. Schon wenige Takte nach Beginn der Symphonie, am Ende des ersten Themas (d-Moll), landet Liszt auf Gis und konzentriert sich dabei auf den unvermeidlichen „diabolus in musica“ oder die übermäßige Quarte, die üblicherweise mit dem Teufel, der Hölle oder dem Bösen im Allgemeinen assoziiert wird. In vielerlei Hinsicht war Liszt seiner Zeit voraus, zum Beispiel in seiner Verwendung der Ganztonleiter und ihrer harmonischen Ableitungen. Ein eindrucksvolles Beispiel ist der Abstieg der Basslinie von Gis nach Ais gegen Ende des *Magnificat*. Liszt brachte gegenüber Julius Schäffer, Hofkapellmeister des Schweriner Orchesters, seinen besonderen Stolz auf diese Passage zum Ausdruck. Eine der Techniken, die Liszt gründlicher als fast jeder andere Komponist entwickelte, ist die thematische Transformation oder Metamorphose. Dieses Stilmittel ist besonders deutlich in seinen symphonischen Dichtungen zu erkennen, fehlt jedoch fast gänzlich in der Dante-Symphonie. Liszts Umgang mit dem Orchester ist ausdrucksstark und vielfältig, mit einigen kraftvollen Passagen für schwere Blechbläser und Schlagzeug, doch ähnlich wie in Berlioz' großartigsten Werken sind es die bescheidenen, dünneren, kammermusikalischen Klangfarben, die besonders bemerkenswert sind.

Aufgrund unzureichender Probenzeit war die Uraufführung der *Dante-Symphonie*, die am 7. November 1857 in Dresden unter der Leitung des Komponisten stattfand, fast eine Katastrophe und ein demütigender Moment für Liszt.

Kurz nach der Fertigstellung seiner letzten der dreizehn symphonischen Dichtungen – „Von der Wiege bis zum Grabe“ – komponierte Liszt zwei Stücke mit dem Titel „*La Lugubre Gondola*“ (Die schwarze Gondel). Das erste Stück ist für Klavier, das zweite für Cello oder Violine mit Klavier, welches später für Klavier solo bearbeitet. Am 19. November 1882 reiste Liszt nach Venedig, um bei Wagner zu wohnen, und blieb dort bis zum 13. Januar des folgenden Jahres. Es war offensichtlich, dass Wagner nicht mehr lange zu leben hatte. Bewegt vom Anblick eines Trauerzuges aus Gondeln auf dem Canal Grande, hatte Liszt eine Vorahnung. Er unterbrach seine Arbeit an einem Oratorium, um die beiden Stücke der „Schwarzen Gondel“ zu komponieren. Seine Musik erwies sich als prophetisch, denn Wagners Leichnam wurde tatsächlich am 13. Februar 1883 von einer Gondel aus seinem letzten Wohnsitz fortgetragen. ***La Lugubre Gondola II*** (*Andante mesto, non troppo lento*) ist eines von mehreren Stücken in elegischer Stimmung, die Liszt in seiner Spätphase komponierte, darunter *Thrénodies*, *Resignazione*, *Sospiri!* und *Abschied*. Der amerikanische Komponist John Adams orchestrierte 1989 (überarbeitet 1991) die spätere Fassung (1883) von „*La Lugubre Gondola II*“. Nach vier einleitenden Takten mit einer oszillierenden Begleitfigur aus weit auseinanderliegenden Intervallen (die an das sanfte Schaukeln der Gondel erinnert) spielen gedämpfte Violinen eine ausdrucksstarke Phrase mit der Bezeichnung „*recitando*“. Weitere „*recitando*“-Phrasen der Violinen wechseln sich mit Wiederholungen der oszillierenden Begleitung ab, bevor die Musik einen ausdauernden und hoffnungsvolleren Charakter annimmt. Die schaukelnde Begleitung besteht nun aus Achtelnoten mit übergebundenen Synkopen in der Mitte jedes Takts. Ein leidenschaftlicherer Abschnitt führt zu einem gewaltigen Höhepunkt,

bevor die oszillierende Einleitung und die „*recitando*“-Phrasen wiederkehren. Der düstere Schluss, der auf eine einzige Stimme reduziert ist, vermittelt kaum ein Gefühl für Puls oder Tonart. Wilfrid Mellers hat dazu bemerkt: „Es gibt im 19. Jahrhundert keine Musik, die die Tonalität so vollständig aufbricht.“ Dieses höchst chromatische, geheimnisvolle, trostlose und doch seltsam schöne Werk ist in seinem ökonomischen Stil und seiner visionären Qualität typisch für Liszts Spätwerke. Der Biograf Derek Watson hat Liszts Spätwerke als „Skizzen für eine Musik der Zukunft“ beschrieben, während Alfred Brendel bemerkte: „Die Klangfülle wird düster und schwindet, bis nur noch das Unverzichtbare übrig bleibt, und manchmal noch weniger.“ Sowohl Liszts Temperament als auch seine musikalische Sprache umfassen vielfältige, ja sogar widersprüchliche Aspekte. *La Lugubre Gondola II*, das die introvertierten, meditativen Seiten seines Charakters verkörpert, könnte für jene Zuhörer eine Offenbarung sein, die eher mit der Extravaganz, Rhetorik und Bombastik des Komponisten vertraut sind.

John Adams dirigierte das St. Paul Chamber Orchestra bei der Uraufführung seiner Orchestrierung im Jahr 1989. Im selben Jahr fertigte Adams zudem eine Bearbeitung von Busonis *Berceuse élégiaque* für Kammerorchester an, ein Stück, das eine starke spirituelle Affinität zu Liszts *La Lugubre Gondola II* aufweist.

© **Philip Borg-Wheeler 2026**

Das 1960 gegründete **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) ist die einzige professionelle belgische Symphonikerformation im frankophonen Raum. Es wird von der Wallonisch-Brüsseler Föderation und der Stadt Lüttich gefördert und spielt in der renommierten Salle Philharmonique (1887) sowie in ganz Belgien und im Ausland (Europa, Japan, Südamerika). Unter der Leitung seiner Musikdirektoren Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming, Gergely Madaras und

Lionel Bringuier (seit 2025) hat das OPRL eine klangliche Identität im Zentrum der deutschen und französischen Traditionen entwickelt. Mit originellen Formeln (Music Factory, Dimanches en famille, OPRL+) wendet es sich vor allem an Jugendliche, mit Hilfe von Animationen in Schulen, Konzerten und Quartiersorchestern. Zu seinem großen Engagement für die Förderung von Kreativität, des französischen Kulturerbes und der Erkundung neuer Werke gesellt sich eine umfangreiche Diskografie mit mehr als 140 Aufnahmen, die von der internationalen Presse honoriert werden. Seit 2016 unterhält es eine Partnerschaft mit dem Sender TV Mezzo Live HD (Europa, Asien, Kanada) und seit 2021 mit Medici.tv.

www.oprl.be

Der Chor wurde 1990 auf gemeinsame Initiative des OPRL und des CAV&MA (Centre d'Art Vocal et de Musique Ancienne, Namur) gegründet. hat sich der **Chœur Symphonique de Namur** schnell als geschätzter Partner im symphonischen Repertoire des 19. und 20. Jahrhunderts etabliert, zusammen mit dem OPRL, dem BNO und den Orchestern aus Luxemburg und Lille. Seit 2020 besteht er aus dem Kammerchor von Namur (1987) und dem Kammerchor des IMEP (2013) unter der Leitung von Benoît Giaux. Mit Unterstützung der Föderation Wallonie-Brüssel, der Nationallotterie sowie der Stadt und der Provinz Namur sang er gemeinsam mit dem OPRL in Debussys „Nocturnes“ (2024), Mahlers Sinfonie Nr. 2 „Auferstehung“ (2025) und *Beethoven Wars* (2026).

Die 1887 unter Mitwirkung des Lütticher Geigers Eugène Ysaÿe eingeweihte **Salle Philharmonique de Liège** ist ein Gebäude im eklektischen Renaissance-Stil. Als Saal „im italienischen Stil“ konzipiert, reich mit Gold und rotem Samt verziert und zwischen 1998 und 2000 vollständig restauriert, verfügt der Saal über mehr als 1.000 Sitzplätze, die sich auf ein Parterre, einen Balkon, drei Logenränge und ein

Amphitheater mit 240 Plätzen verteilen. Die große Bühne mit Wandmalereien, die André Grétry und César Franck darstellen (1954), verfügt über eine Orgel von Pierre Schyven (1888, restauriert 2002–05). Die Salle Philharmonique de Liège ist Sitz des Orchestre Philharmonique Royal de Liège und dient regelmäßig als Aufnahmestudio für Symphonik, Kammermusik und Alte Musik. Aufgrund der Empfehlungen von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet und Jean-Marc Luisada haben mehrere große Plattenfirmen die hervorragende Akustik dieses Saals schätzen gelernt.

Gergely Madaras wurde in Budapest geboren und studierte ab seinem fünften Lebensjahr die Volksmusik seines Landes bei der letzten Generation echter Roma-Musiker und ungarischer Bauern. Anschließend studierte er klassische Flöte, Violine und Komposition an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Als Musikdirektor des Orchestre Dijon Bourgogne (2013–2019), Chef des Savaria Symphonieorchesters (Ungarn, 2014–2020) und Musikdirektor des Orchestre Philharmonique Royal de Liège (2019–2025) ist Gergely Madaras auch als Opernchef in Brüssel, London, Amsterdam, Genf und Budapest bekannt. Er wird regelmäßig von den großen Orchestern Europas, Asiens, Amerikas und Australiens eingeladen. Im klassischen und romantischen Repertoire verankert, ist er auch ein leidenschaftlicher Verfechter von Bartók, Kodály, Dohnányi und Liszt und pflegt eine enge Beziehung zur heutigen Musik.

www.gergelymadaras.com

La *Dante-Symphonie* de Franz Liszt (« Une symphonie pour la *Divine Comédie* du Dante ») date de 1855–56, bien que les premières esquisses remontent au début des années 1840. Dès février 1839, Liszt avait écrit : « Je vais entreprendre une composition inspirée de la *Comédie* de Dante. » Le compositeur avait déjà démontré son affinité avec la *Divine Comédie* avec une « Sonate Dante » pour piano en 1837. Cette pièce clôt le deuxième livre du cycle des *Années de pèlerinage* qu'il composa lors de son séjour en Italie. Dans la « Sonate Dante » (*Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*), Liszt n'a laissé aucun « repère » programmatique, alors que dans la *Dante-Symphonie* il a inséré de nombreuses références descriptives et narratives, citant des vers célèbres au-dessus de certains passages de la partition. Bien que Liszt n'indique aucun récit spécifique dans la sonate, celle-ci est, de l'avis général, exclusivement consacrée à l'Enfer. Pour la symphonie, Liszt avait initialement prévu une composition en trois mouvements : *Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso*. Dans ses treize poèmes symphoniques – une forme dans laquelle son travail pionnier s'est avéré très influent – Liszt s'est inspiré de sources diverses : la mythologie grecque, Shakespeare, Schiller, Byron, Lamartine et Hugo. Pour ses deux grandes symphonies, il s'est tourné vers deux autres monuments de la littérature mondiale : *Faust* et la *Divine Comédie*. La *Dante-Symphonie* elle-même a été décrite comme deux poèmes symphoniques autonomes suivis d'une conclusion chorale.

Le premier mouvement – *Inferno* – est librement inspiré de la forme sonate, bien que, à l'instar du poème, il présente un caractère épisodique. Suivant une introduction lente et majestueuse, la section suivante (*Allegro frenetico*) s'ouvre sur les trombones et le tuba entonnant avec force un thème austère, au-dessus duquel Liszt inscrit : « Per me sì va ne la città dolente / per me sì va ne l'eterno dolore / per me sì va tra la perduta gente » (« Par moi, vous entrez dans la cité de la douleur / Par moi, vous passez vers la douleur éternelle / Par moi, vous rejoignez les âmes perdues »).

Il s'agit de l'inscription au-dessus des portes de l'Enfer dans le poème de Dante. Les cors et les trompettes jouent alors une représentation rythmique de la dernière ligne de cette inscription : « Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate ! » (« Abandonnez tout espoir, vous qui entrez ici ») qui jouera un rôle récurrent tout au long du mouvement. La section d'ouverture, d'une intensité implacable, cède finalement la place à une musique plus calme et lyrique marquée *Quasi Andante*. La clarinette basse joue le premier de deux brefs récitatifs – *espressivo dolente* – puis, à la reprise du même passage confié au cor anglais, Liszt traite ce récitatif davantage comme une mélodie à part entière, avec un accompagnement à la harpe. Dans la partition, Liszt cite à cet endroit l'épisode de Francesca da Rimini et Paolo, que Dante et Virgile rencontrent dans le cercle de l'Enfer réservé aux luxurieux (*Chant V*) : « Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria » – « Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des temps heureux dans la misère. » Un épisode tendrement lyrique (*Andante amoroso*, à 7/4 et en fa dièse majeur) évoque l'amour adultère de Paolo et Francesca, avant qu'une nouvelle cadence de harpe n'annonce une section rythmée, à mi-chemin entre la marche et le scherzo, au-dessus de laquelle Liszt écrit : « Tout ce passage est destiné à représenter un rire moqueur et blasphématoire. » Une accélération conduit à un regain de la musique frénétique, plus intense et plus démoniaque encore que précédemment. Liszt évoque par des gammes chromatiques précipitées, ascendantes et descendantes les vents infernaux qui tourmentent sans relâche les damnés. Il avait initialement envisagé de faire construire une machine à vent, anticipant ainsi *Don Quichotte* et la *Symphonie alpestre* de Richard Strauss. Il avait également songé à l'utilisation de projections lumineuses pour créer une expérience audiovisuelle qui, si elle avait vu le jour, aurait devancé Scriabine. La section suivante, au tempo plus modéré, culmine dans le rappel final et dévastateur du rythme associé à « Abandonnez tout espoir, vous qui entrez ici ».

Le *Purgatorio* central, indiqué *Andante con moto quasi Allegretto. Tranquillo assai*, révèle certains des passages les plus exquis de toute l'œuvre de Liszt. Il y représente l'ascension de Dante et Virgile de l'Enfer vers le Mont Purgatoire (une invention de Dante), vers la clarté des étoiles et « la douce teinte du saphir oriental ». Le matériau musical de Liszt, tout au long de cette première section, séduit par sa simplicité. La section centrale s'ouvre sur une fugue mélancolique en si mineur, lancée par les altos et marquée *Lamentoso*, qui évoque les épreuves des âmes au purgatoire dans leur espoir d'être spirituellement préparées pour le paradis. (L'emploi de la fugue chez Liszt est généralement associé à l'idée de lutte.) Ce passage fugué gagne en intensité et atteint un point culminant grandiose et saisissant, avant de laisser place au retour de l'atmosphère tranquille du début du mouvement. Liszt y indique le terme rare de *gemendo* (gémissant) dans les parties des bois. Le *Purgatorio* s'enchaîne directement au mouvement final sans changement de tempo. Liszt choisit alors, de manière singulière, de mettre en musique le *Magnificat*, mais en n'en retenant que les deux premiers versets. Ce choix, peu orthodoxe, lui inspire une conclusion radieuse dont le caractère céleste est rehaussé par un passage somptueux aux harpes. Un *fortissimo* de l'orchestre au complet précède une série d'Alléluias et d'Hosannas marqués *quieto assai*, et la version originale de la symphonie s'achève dans un serein *pianissimo*. Conformément aux vœux de Liszt, le chœur de femmes (ou de garçons) doit demeurer invisible, tout comme l'harmonium. La princesse polonaise Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, compagne de Liszt jusqu'à la fin de sa vie, le persuade de conclure la symphonie différemment, dans un déploiement de gloire — idée que Wagner critiqua vivement (« Non, non ! Pas cela ! Enlève cela ! (...) Conservons ce flottement vague et délicat. »). Wagner avait auparavant écrit à Liszt pour lui faire valoir qu'il était impossible à un être humain de rendre compte adéquatement des joies du paradis. Liszt renonça finalement à ce projet et décida de terminer la symphonie par le

Magnificat. En salle de concert, c'est le plus souvent la conclusion calme qui est retenue. Ici, en revanche, les mesures supplémentaires (*Più mosso*, *Quasi Allegro*), pour l'orchestre au grand complet, fortissimo et accompagnées d'autres Alléluias, sont ajoutées pour une conclusion extatique et grandiose.

Fait intéressant, Liszt commence cette symphonie en ré mineur et la termine en si majeur, ce qui montre qu'il précédait Mahler, Nielsen et d'autres compositeurs dans l'utilisation de la tonalité évolutive. Son traitement des relations tonales tout au long de l'œuvre est d'une grande modernité. À peine quelques mesures après le début de la symphonie, à l'issue du premier thème (ré mineur), Liszt rejoint le sol dièse, soulignant l'inévitable *diabolus in musica* – la quarte augmentée ou triton –, généralement associé au Diable, à l'Enfer et au mal en général. À bien des égards, Liszt était en avance sur son temps, notamment dans son utilisation de la gamme par tons et de ses dérivations harmoniques. Un exemple frappant est la descente de la ligne de basse du sol dièse au la dièse vers la fin du *Magnificat*, passage dont Liszt s'est déclaré particulièrement fier auprès de Julius Schäffer, *Hofkapellmeister* de l'orchestre de Schwerin. Parmi les techniques que Liszt a cultivées avec une profondeur inégalée figure la transformation thématique, ou métamorphose – procédé particulièrement présent dans ses poèmes symphoniques, mais quasi absent de la *Dante-Symphonie*. La maîtrise orchestrale de Liszt se révèle d'une grande richesse expressive, avec des passages puissants dévolus aux cuivres graves et aux percussions ; mais, à l'instar des œuvres les plus grandioses de Berlioz, ce sont les textures légères et modestes, de caractère chambriste, qui frappent davantage l'oreille.

En raison d'un temps de répétition insuffisant, la création de la *Dante-Symphonie* – qui eut lieu à Dresde le 7 novembre 1857 sous la direction du compositeur – fut pratiquement un désastre et une humiliation pour Liszt.

Peu après avoir achevé le dernier de ses treize poèmes symphoniques

–*Von der Wiege bis zum Grabe* (Du berceau à la tombe) – Liszt composa deux pièces intitulées *La lugubre gondola*. La première est pour piano seul ; la seconde, pour violoncelle ou violon avec piano, fut arrangée ultérieurement pour piano seul. Le 19 novembre 1882, Liszt se rendit à Venise pour séjourner chez Wagner où il demeura jusqu’au 13 janvier de l’année suivante. Il était manifeste que Wagner n’avait plus longtemps à vivre. Ému par la vue d’un cortège funèbre de gondoles sur le Grand Canal, Liszt fut saisi d’une prémonition. Il interrompit alors son travail sur un oratorio pour composer les deux versions de *La lugubre gondola*. Sa musique s’avéra prophétique : le corps de Wagner fut en effet transporté en gondole depuis sa dernière demeure, le 13 février 1883. ***La lugubre gondola II*** (*Andante mesto, non troppo lento*) est l’une des nombreuses pièces à l’atmosphère élégiaque que Liszt composa durant sa dernière période, parmi lesquelles les *Thrénodies*, *Resignazione*, *Sospiri!* et *Abschied*. Le compositeur américain John Adams a orchestré la version tardive (1883) de *La lugubre gondola II* en 1989 (révisée en 1991). Après quatre mesures d’introduction formées d’une figure d’accompagnement oscillante aux intervalles largement espacés – évoquant le doux balancement de la gondole –, les violons en sourdine exposent une phrase expressive marquée *recitando*. D’autres phrases de violon en *recitando* alternent avec des reprises de l’accompagnement oscillant, avant que la musique ne prenne un caractère plus soutenu et plus optimiste. L’accompagnement berçant se présente désormais en croches, avec une syncope liée au milieu de chaque mesure. Une section plus passionnée mène à un climax massif, avant que l’oscillation initiale et les phrases *recitando* ne reviennent. La conclusion sombre, réduite à une seule ligne, n’évoque guère de sentiment de rythme ni de tonalité. Wilfrid Mellers a noté : « Il n’y a aucune musique au XIX^e siècle qui bouleverse aussi complètement la tonalité. » Cette œuvre hautement chromatique, mystérieuse, inquiétante et pourtant étrangement belle est représentative du style épuré et de la qualité visionnaire des dernières compositions de Liszt. Le biographe

Derek Watson a décrit ces œuvres tardives comme des « esquisses pour une musique du futur », tandis qu'Alfred Brendel a observé : « Les sonorités deviennent sombres et s'amenuisent jusqu'à ce qu'il ne reste que l'indispensable, et parfois moins encore. » Le tempérament de Liszt comme son langage musical embrassaient des aspects divers, voire contradictoires. *La lugubre gondola II*, qui incarne les aspects introvertis et méditatifs de sa nature, pourrait s'avérer une révélation pour les auditeurs plus habitués à la flamboyance, à la rhétorique et à la grandiloquence du compositeur.

John Adams dirigea le St. Paul Chamber Orchestra lors de la création de son orchestration en 1989. La même année, il réalisa également un arrangement pour orchestre de chambre de la *Berceuse élégiaque* de Busoni, une pièce présentant une forte affinité spirituelle avec *La lugubre gondola II* de Liszt.

© *Philip Borg-Wheeler 2026*

Fondé en 1960, l'**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Ville de Liège, l'orchestre se produit dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et à l'étranger (en Europe, au Japon, en Amérique du Sud). Sous l'impulsion de ses directeurs musicaux, Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming, Gergely Madaras et, depuis 2025, Lionel Bringuier, l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. Cultivant les formules originales (Music Factory, Dimanches en famille, OPRL+), il s'adresse en particulier aux jeunes, au moyen d'animations dans les écoles, de concerts thématiques et d'orchestres de quartier. À une volonté marquée de soutien à la création, de promotion du patrimoine franco-belge, d'exploration de nouveaux

répertoires s'ajoute une politique discographique forte de plus de 140 enregistrements largement récompensés par la presse internationale. Depuis 2016, il bénéficie d'un partenariat avec la chaîne TV Mezzo Live HD qui diffuse en Europe, en Asie et au Canada) et, depuis 2021, avec Medici.tv.

www.oprl.be

Créé en 1990 à l'initiative conjointe de l'OPRL et du CAV&MA (Centre d'Art Vocal et de Musique Ancienne, Namur), le **Chœur Symphonique de Namur** s'est rapidement imposé comme un partenaire apprécié dans le répertoire symphonique des XIX^e et XX^e siècles, en compagnie de l'OPRL, du BNO et des orchestres du Luxembourg et de Lille. Depuis 2020, il est constitué du Chœur de Chambre de Namur (1987) et du Chœur de Chambre de l'IMEP (2013), placés sous la direction de Benoît Giaux. Bénéficiant de l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de Namur, il a chanté avec l'OPRL dans les Nocturnes de Debussy (2024), la Symphonie n° 2 « *Résurrection* » de Mahler (2025) et *Beethoven Wars* (2026).

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la **Salle Philharmonique de Liège** est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888, restauré de 2002 à 2005) et des peintures murales évoquant André Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les

musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet, Jean-Marc Luisada... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

Né à Budapest, **Gergely Madaras** étudie, dès l'âge de cinq ans, la musique folklorique de son pays avec la dernière génération d'authentiques musiciens Roms et de paysans hongrois. Il étudie ensuite la flûte classique, le violon et la composition à l'Académie Franz Liszt de Budapest ainsi qu'à l'Université de la musique et des arts du spectacle de Vienne. Directeur musical de l'Orchestre Dijon Bourgogne (2013 à 2019), chef principal de l'Orchestre symphonique de Savaria en Hongrie (2014 à 2020) et directeur musical de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (2019 à 2025), Gergely Madaras est également réputé comme chef d'opéra à Bruxelles, Londres, Amsterdam, Genève et Budapest. Il est régulièrement invité par des orchestres majeurs d'Europe, d'Asie, des États-Unis et d'Australie. Très attaché au répertoire classique et romantique, il est également un fervent défenseur des œuvres de Bartók, Kodály, Dohnányi et Liszt, et cultive une relation étroite avec la musique contemporaine.

www.gergelymadaras.com

2 Magnificat anima mea Dominum
Et exultavit spiritus meus in
Deo salutari meo.
Hosanna hallelujah

My soul doth magnify the Lord,
And my spirit hath rejoiced in
God my Saviour

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 14th April (Dante Symphony: Magnificat) and 14th-16th July 2025 (Dante Symphony: I. Inferno and II. Purgatorio, Black Gondola) at the Salle Philharmonique, Liège, Belgium
Producer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Sound engineer: Stephan Reh

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA, Gefell and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, AKG and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Philip Borg-Wheeler 2026

Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Cover photo: © Cloudyew / Adobe Stock

Booklet design: Will Dyrdahl / Platoon

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
info@bis.se www.bis.se

BIS-2800 © & © 2026 BIS Records, a division of PLATOON Ltd.

Gergely Madaras

© Marco Borggreve



BIS-2800