

A painting of a narrow path between tall, dark cypress trees. The path leads towards a building with a window on the right. A small figure is visible in the distance on the left. The scene is bathed in soft, natural light, creating a sense of depth and atmosphere.

cpo

Franz Liszt
Harmonies poétiques
et religieuses

Michael Korstick

Deutschlandfunk



Friedrich Preller d. Ä., Liszt-Portrait, 1855

Franz Liszt (1811–1886)

Harmonies poétiques et religieuses (1853)

CD 1

Harmonies poétiques et religieuses 1–6

1	Invocation	6'45
2	Ave Maria	8'33
3	Bénédiction de Dieu dans la solitude	16'18
4	Pensée des morts	14'09
5	Pater noster	2'56
6	Hymne de l'enfant à son réveil	7'24

T.T.: 56'09

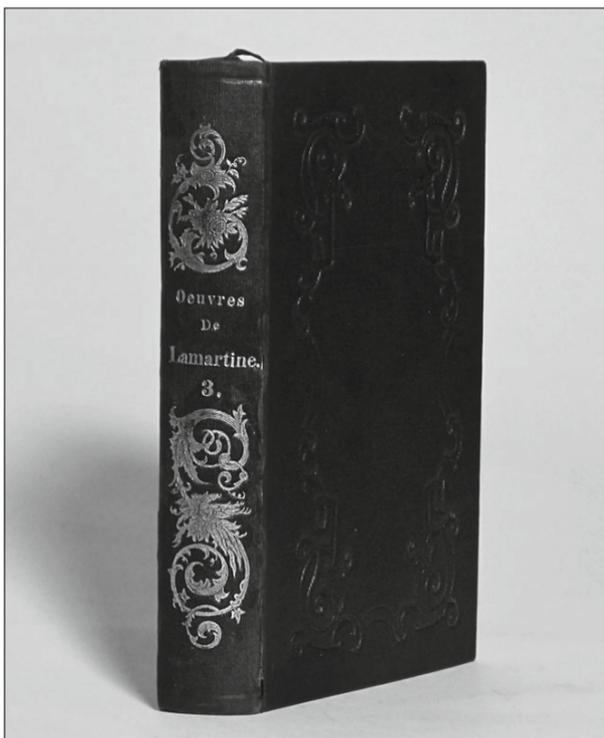
CD 2

Harmonies poétiques et religieuses 7-10

1	Funérailles	11'20
2	Miserere d'après Palestrina	3'58
3	Andante lagrimoso	7'46
4	Cantique d'amour	6'08

T.T.: 29'16

Michael Korstick, Piano (Steinway D)



Liszts 2014 wiederaufgefundenes Lese-Exemplar von Lamartines „Harmonies“
(Paris 1845)

Ich denke oft an Sie, jenseits aller Musik. Der Musiker in Ihnen erscheint mir umso bewundernswerter, seit ich den Menschen im Künstler fand. Seit jenen glücklichen Tagen [während eines Treffens 1845 in Burgund, Anm. d. Hg.] haben wir, Sie und ich, genügend Höhen und Tiefen in den menschlichen Dingen erlebt. Doch unsere Natur hat sich nicht durch äußere Umstände verändert, ist es doch den Umständen nur gegeben, Charaktere zu zerstören, die sie selbst geschaffen haben. Wir beide sind Söhne Gottes, nicht der Zeit.

Adieu und in Freundschaft, Lamartine

Auszug aus einem Brief Alphonse de Lamartines an Franz Liszt (26. August 1855)

Richard Armbruster

Poetische und religiöse Harmonien oder Liszt liest Lamartine

– Für Ernst Burger in München –

„Man sieht ihn Lamartine ebenso studieren wie das Sprachlexikon von Boiste – er kann dabei vier Stunden auf einem verborgenen Platz am Kamin zubringen und liest das eine wie das andere mit dem gleichen Forschergeist, der gleichen Genauigkeit.“

Schon der junge Liszt war bekannt für das intensive Interesse, das er der Literatur seiner Zeit entgegenbrachte. Nach unruhigen Lehrjahren und dem frühen Tod seines Vaters beständig auf der Ausschau nach neuen Leitbildern, suchte er mögliche Mentoren weniger unter Musikern, sondern vorwiegend unter Dichtern, Philosophen und Theologen. Mit Celebritäten wie Lamartine, Balzac, Hugo, Sainte-Beuve, Ballanche, Lamennais, Senancour und George Sand trat er schon früh in persönliche Verbindung, und nicht selten ergaben sich langjährige Freundschaften und Korrespondenzen. Es konnte nicht ausbleiben, dass Liszts hingebungs- und wechselvolle Schwärmereien für herausragende Schriftsteller manchmal auch leise Verwunderung erregten – Männern wie Alkan oder Chopin wäre es schließlich nie in den Sinn gekommen, sich näher (oder gar komponierend) mit symbolistischen Romantikern wie Lamartine oder Sozialreformern vom Schlage eines Lamennais zu beschäftigen. Doch die Breite des literarischen Interesses hat sich Liszt sein Leben lang bewahrt. Seine Ambitionen im Feld der Literatur werden, mit durchaus ironisch kommentierenden Untertönen, schon in der ersten ihm gewidmeten biographischen Skizze erwähnt, die Joseph

d'Ortigue im Juni 1835 in der „Revue et Gazette Musicale de Paris“ publizierte (aus der auch das vorangestellte Zitat stammt). Zum Zeitpunkt ihres Erscheinens war d'Ortigue berühmter Musikerfreund noch nicht einmal 24 Jahre alt.

1830 veröffentlicht Lamartine seine „Harmonies poétiques et religieuses“, eine Sammlung von 48 Gedichten in vier Abteilungen. Man weiß, dass Liszt eine (heute verschollene) frühe Ausgabe des Werks besessen hat, wahrscheinlich sogar die erste Edition. 1834 widmet Liszt dem verehrten Autor, den er seit mehreren Jahren persönlich kennt, ein innovatives (und später wieder verworfenes) Klavierstück, das – mit Erlaubnis des Dichters – umstandslos den Titel von Lamartines Gedichtband als seinen eigenen verwendet. Es erscheint zeitgleich und am gleichen Ort wie d'Ortigue biographische Liszt-Abhandlung, nämlich als Beilage zur „Revue et Gazette Musicale“ im Sommer 1835. Begeistert von dieser neuartigen literarisch-musikalischen Konzeption, hatte Liszt bereits in einem Brief vom Sommer 1834 an Marie d'Agoult das Vorhaben erwähnt, dem ersten Stück baldmöglichst ein Halbduzend weitere über Lamartine folgen zu lassen. Doch es dauerte Jahrzehnte, bis dieses Vorhaben veröffentlichungsreif wird. Lamartines Gedichtzyklus wird Liszt schließlich volle zwanzig Jahre lang beschäftigen. Erst 1853 erscheint bei Kistner in Leipzig die zehnteilige Zusammenstellung der „Harmonies poétiques et religieuses“ in ihrer endgültigen Fassung.

Die enorm ausgedehnte Entstehungszeit ist einerseits als Symptom, andererseits auch als eine Ermöglichung mehrerer grundsätzlicher Umschwünge und Neuansätze bei der Konzeption des Zyklus zu sehen. Ohne Zweifel stellen die „Harmonies“ während der 1830er- und 1840er-Jahre ein intendiertes Hauptwerk im Rahmen von Liszts sich beständig steigernden kompositorischen

Ambitionen und Aktivitäten dar (ein Großvorhaben, das während der zwanzig Jahre seiner Entstehung allerdings oft von anderen Projekten überholt und in den Hintergrund gedrängt wird). Vergleichbar ausführlich hat sich Liszt jedenfalls niemals sonst mit einer zeitgenössischen Gedichtsammlung befasst. Dass er die Realisierung des „Harmonies“-Vorhabens nie aus den Augen verlor, dürfte auch damit zusammen hängen, dass regelmäßige Treffen mit Lamartine sein Interesse stets auf Neue anregten und wachhielten; auf Lamartines Landsitz in burgundischen Prissé bzw. in Saint-Point war Liszt beispielsweise gleich mehrfach zu Gast, 1837, 1844 und dann zum letzten Mal 1845.

2014 wurde der Forschung bekannt, dass ein Exemplar von Lamartines „Harmonies“ aus Liszts Besitz aufgefunden wurde (heute in einer norddt. Privatsammlung). An zahlreichen Stellen weist die Ausgabe handschriftliche Eintragungen von Liszt auf. Das Buch erschien 1845 bei Gosselin in Paris, im gleichen Jahr also, als der Komponist besonders intensive Kontakte zu Lamartine hatte. Liszts musikalische und markierende Notizen in dem Band dürften um 1845/46 entstanden sein. Ein neues Dokument wie dieses ist aus mehreren Gründen willkommen. Zum einen lassen sich mehrere Zwischen- und Konzeptionsschritte von Liszts „Harmonies“-Projekt heute nicht mehr vollständig nachvollziehen, da wichtige Skizzen und Materialien (etwa auch ein Großteil der Stichvorlage zur Druckfassung) nicht erhalten blieben; das Buch gibt hier neue Hinweise. Zum anderen ist Liszts literarische Bibliothek, heute in Weimar und Budapest aufbewahrt, nur noch sehr fragmentarisch erhalten. Aus seiner Sammlung Lamartinescher Werke stand der Forschung bisher z. B. kein einziger Band mehr zur Verfügung, nachdem der Großteil dieser Bibliothek unmittelbar nach seinem Tod antiquarisch (und ohne nähere Sichtung) veräußert worden war.

Liszts Lamartine-Ausgabe enthält teilweise sehr überraschende Einträge. In mindestens zwei Arbeitsschritten hat Liszt neben Überschriften, Gedichtanfängen und einzelnen Strophen Lamartines mehrfach Notenincipits notiert; sie alle sind konkreten, vorhandenen Stücken aus den „Harmonies“ und ihrem Umkreis zuzuordnen und markieren endgültige Stückfassungen (wie sie 1853 erscheinen), aber auch später wieder verworfene Ideen (gerade diese sind von hohem Interesse). Zu diesen Incipits treten Anstreichungen mehrerer für die Vertonung wichtig werdender Gedichtpassagen hinzu. Betrachtet man diese Eintragungen, gewinnt man spontan den Eindruck, als beobachte man eine konzipierende Lektüre Liszts (d. h. natürlich eine *Wieder*-Lektüre der 1840er-Jahre), die den musikalischen Zyklus neu zu disponieren beginnt und augenscheinlich vollständige oder zumindest begonnene Stücke (als Gedächtnisstütze?) den Gedichtpassagen zuzuordnen versucht. Zur gedruckten Ausgabe von 1853 verhält sich der Band dementsprechend spiegelbildlich: Während dort Zitate aus Lamartine drei Stücken direkt vorangestellt werden, zeigt sich in Liszts Buch der umgekehrte Fall, stehen also Notenincipits bei den jeweiligen Gedichtstrophen.

Wie entwickelt sich Liszts musikalisch-poetisches Assoziations- und Kompositionsverfahren im konkreten Fall? Charakteristisch für ihn war ein oft wiederholter Lesevorgang (dass es sich auch bei den „Harmonies“ so verhielt, wissen wir aus einem Brief Liszts an Lamartine vom September 1835, in dem er das beständige „lire et relire“ der Gedichte betont, dem er anheimgefallen sei). Die Gedichte der „Harmonies“, intensiv gelesen, scheinen die musikalischen Assoziationen allerdings auf durchaus unterschiedliche Weise auszulösen. Einerseits werden über die Notate „deklamierende Kompositionen“ festgehalten, die die Prosodie einzelner Gedichtzeilen ganz unmittelbar aufnehmen und sozusagen

musikalisch „mitsprechen“. Andererseits gibt es Stellen, wo Gedichte nur atmosphärisch eingefangen sind – ohne direkte melodische „Deklamation“ von genauen Gedichtabschnitten. Für beide musikalische Transformationswege bieten Liszts Notate interessante Beispiele. Die Eintragungen und Notizen, welche den Stand der Auseinandersetzung mit Lamartine in den Jahren 1845/46 dokumentieren, sind ein Beispiel für seinen bemerkenswerten Assoziationsreichtum beim Umgang mit dichterischen Vorlagen und Anregungen.

Liszt schriftliche Zeugnisse sind selten auskunftsfreudig, was kompositorische Intentionen seiner eigenen Werke angeht. Auch zur inhaltlichen Ausrichtung und formalen Anlage des „Harmonies“-Zyklus sind so gut wie keine Ausführungen des Komponisten überliefert. Festzuhalten ist, dass sich in dem endgültigen Zyklus, wie er nach mehreren Revisionsritten gegen 1851 fertiggestellt und 1853 veröffentlicht wurde, ein sehr offener Umgang mit Lamartines Inspirationsquelle zeigt. Denn Liszts „Harmonies“-Fassung bleibt inhaltlich nicht bei Lamartineschen Sujets, bei dem Gedichtband aus dem Jahre 1830 stehen. Liszt entschied sich bewusst dafür, am Ende nur noch sechs der zehn Stücke auf Lamartines Gedichte zu beziehen – die Nummern I, III, IV, VI, IX und X (wobei die letzte, „Cantique d’amour“, nicht auf die „Harmonies“, sondern den älteren Band der „Nouvelles méditations poétiques“ zurückgeht). Dem gegenüber steht eine zusammenhängende Gruppe (II, V und VIII), die drei christliche Gebetsstücke umfasst, nämlich „Ave Maria“ und „Pater Noster“ (nach Chorstücken von Liszt aus dem Jahr 1846) sowie die Transkription einer Psalmkomposition des „Miserere“ (fälschlich als „nach Palestrina“ ausgewiesen). Einen Solitär in diesem Konzept stellen an der VII. Position die „Funérailles“ dar, eine hochaktuelle Gedächtniskomposition auf den tragisch niedergeschlagenen Ungarn-Aufstand

von 1849. Einerseits ist die Reihe der auf Lamartine bezogenen Nummern also vielfach unterbrochen, andererseits fällt als erstes die deutliche Rahmung des Zyklus durch zwei große Lamartine-Stücke auf, die beide in der Tonart E-Dur komponiert sind. Der Ton, welchen die monumentale „Invocation“ setzt, wird sehr subtil mit dem hymnisch angelegten „Cantique d’amour“ beantwortet, einem bis in seine letzten Lebensmonate hinein regelmäßig von Liszt vorgetragenen Lieblingsstück (dessen Titelgebung übrigens von einem Lamartine-Kommentar in der 1849 erfolgten, luxuriös ausgestatteten Wiederveröffentlichung der erwähnten „Nouvelles méditations“ angeregt ist).

Da sich Lamartines Poesie doch insgesamt aus der christlichen Sphäre erhebt – warum sind, wie erwähnt, in Liszts Konzept zusätzlich gleich sehr unmittelbar auf die christliche Liturgie bezogene Stücke hineingenommen worden? Es liegt nahe anzunehmen, dass das Religiöse sozusagen musikalisch unmittelbar ausgesprochen werden sollte. Liszt dürfte es nicht genügt haben, diese Sphäre nur durch die poetisierten Inhalte Lamartines anzudeuten; er wird wahrscheinlich der Auffassung gewesen sein, mit der Einbindung direkter Gebetsstücke die innersten Bestrebungen Lamartines noch genauer treffen zu können.

Hier darf man jedoch einen wichtigen Aspekt der Entstehung dieses Werks nicht außer acht lassen. Mit den in den Weimarer Jahren Liszts fertiggestellten „Harmonies“ verbinden sich auch eine Vielzahl privater Anspielungen und Konnotationen. In der aufwendig gestalteten Druckfassung von 1853 ist jedes Heft des in sieben Einzelleistungen unterteilten Zyklus auf separaten Vorsatzblättern der zweiten Lebensgefährtin Liszts, Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, gewidmet. Anfang 1847 hatte Liszt die Fürstin in Kiew kennengelernt; die ursprüngliche Chorfassung des „Pater noster“ der

späteren „Harmonies“ war überhaupt eine der ersten Kompositionen von Liszt, die Carolyne hören konnte, als sie im Februar 1847 in der Kiewer Sophienkathedrale aufgeführt wurde. Für beide hatte das Stück insofern eine besondere Bedeutung. Ähnlich wird es bei mehreren anderen Stücken des Werks gewesen sein. Denn auch eine wichtige Vorfassung des „Harmonies“-Zyklus wurde im Herbst 1847 im Beisein Carolynes fertiggestellt, in völliger Abgeschiedenheit auf ihrem Gut in Woronince. Während der dann folgenden gemeinsam verbrachten Jahre in der Weimarer Altenburg seit 1848, die auch die Schlussrevision der „Harmonies“ sahen, begann Carolyne vielfältig unterstützend und beratend in Liszts kompositorische Pläne einzugreifen. Von großer Religiosität geprägt, förderte sie in jeder Weise seine neu begonnenen Überlegungen, sich fortan stärker in für kirchliche Zwecke geeigneten Musikformen zu engagieren. Dass sich Carolynes Ideen und Bestrebungen nicht nur auf Großwerke wie Liszts später entstehende Oratorien richteten, sondern auch in kleineren Formaten wie den religiösen Betrachtungsmusiken für Klavier ihre Spuren hinterließen, kann nicht verwundern. Liszt wirkte lange unerschütterlich, wie er den Zyklus der „Harmonies“ überhaupt in eine endgültige Form bringen sollte – vermutlich sind es tatsächlich erst Hinweise und Anregungen Carolynes gewesen, die einerseits die Fertigstellung des Werks, andererseits aber auch die noch stärker ins unmittelbar Religiöse zielende Ausrichtung des Zyklus erbrachten. Dem Liszt der ersten 1840er-Jahre wäre sicher noch ein weitgespanntes musikaliterarisches Konzept als möglich erschienen, das sich ganz auf Lamartine bezogen hätte – die inhaltlichen Schwerpunkte der Weimarer Jahre aber begannen sich allmählich zu verändern.

Liszt war zeit seines Lebens ein feinsinniger, auf die Nuancen achtender Leser. Die Werke Lamartines

blieben ihm über Jahrzehnte hinweg wichtig. Ohne Zweifel schätzte der junge Liszt, aber auch der der Weimarer Zeit schon Lamartines Titel der „Harmonies poétiques et religieuses“ als eine besonders glückliche literarische Wendung. Denn er deutet in unnachahmlich prägnanter Weise die Sphären an, in denen sich auch Liszt aufhielt bzw. – als einem Lebensideal – aufhalten wollte: Musik (für sie als Metapher die „Harmonie“) – Dichtung („Poésie“, in ihrem Wechselverhältnis mit der Musik) – und Religion (gleichermaßen als Kunstreligion wie im streng christlich-katholischen Sinne gedacht). In Liszts langjähriger künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Gesinnungsfreund Lamartine spiegelt sich einerseits deutlich die religiöse Lebensausrichtung, doch genauso auch das poetische Generalthema, das er im November 1860 in einem Brief an Agnes Street-Klindworth einmal so formulierte: „Über die ganze Zeit von einem Dutzend Jahren hinweg, die ich in Weimar zubrachte, hat mich eine große Idee in Atem gehalten – die Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst.“

Michael Korstick

Wenige Karrieren sind so eng mit dem Medium der Schallplatte verbunden wie die des Pianisten Michael Korstick. Bei Kritikern und Kennern der Klavierwelt hat sich der gebürtige Kölner seit langem den Ruf eines der führenden deutschen Pianisten erworben. Als charakteristische Eigenschaft seines Spiels wird von der Kritik immer wieder die erstaunliche Balance zwischen brillanter Virtuosität und musikalischer Verinnerlichung im Spannungsfeld einer stark ausgeprägten Persönlichkeit und kompromissloser Werktreue hervorgehoben.

Aber erst im Alter von 43 Jahren entschließt er sich, seine ersten CDs einzuspielen, und prompt machen seine Aufnahmen von Beethovens letzten drei Klaviersonaten oder der h-moll-Sonate von Liszt Furore. Im Jahre 2004 schließlich veröffentlicht er seine bahnbrechende Einspielung von Beethovens „Hammerklaviersonate“ op. 106, und diese rückt den besonnenen Musiker endgültig im Bewusstsein eines breiten Publikums in die erste Reihe. Einstimmig wertet die Fachpresse diese Interpretation als Sensation, und ein gewaltiges Medienecho ist die Folge (Süddeutsche Zeitung: „Ein Glücksfall“, Die Zeit: „grandios... ein spektakulärer Beethoveninterpret“). Seitdem steht Michael Korstick auch im Blickpunkt des allgemeinen Interesses, insbesondere als „einer der wichtigsten Beethoven-Interpreten unserer Zeit“ (Audiofile). Wenig später trifft die hier wieder veröffentlichte Aufnahme von Schuberts großer B-Dur-Sonate auf ähnliche Zustimmung und wird mit dem Echo Klassik 2005 als solistische Einspielung des Jahres ausgezeichnet.

Korstick war unter anderem Schüler von Hans Leygraf und Tatiana Nikolaieva, er beendete seine Ausbildung mit einem siebenjährigen Studienaufenthalt als Stipendiat bei Sascha Gorodnitzki an der New Yorker Juilliard School.

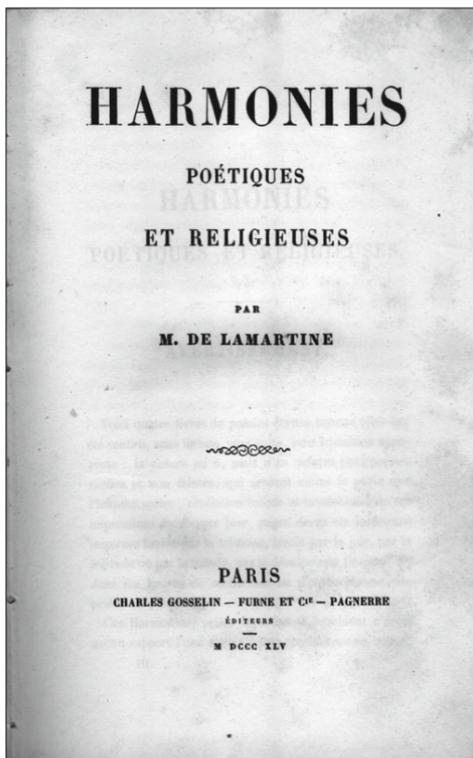
Er konzertiert weltweit mit einem Repertoire von inzwischen 110 Klavierkonzerten, spielte zyklische Auführungen sämtlicher Konzerte von Beethoven, Bartók, Brahms (beide Konzerte an einem Abend), Prokofieff und Rachmaninoff; er setzt sich zugleich immer wieder für selten gespielte Werke ein wie das monumentale Konzert von Ferruccio Busoni, das Konzert von Samuel Barber, dessen chilenische Erstaufführung 1992 in seinen Händen lag, oder Liszts wiederentdecktes Konzert Es-Dur op. post. und das Concertino von Wladyslaw Szpilman, welche er beide für den Bayerischen Rundfunk eingespielt hat.

2005 wurde Korstick's Aufnahme von Beethovens Diabelli-Variationen, Volume 1 eines kompletten Beethoven-Zyklus bei Oehms Classics, mit dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnet und in der Süddeutschen Zeitung von Joachim Kaiser zur „Entdeckung des Jahres“ gekürt.

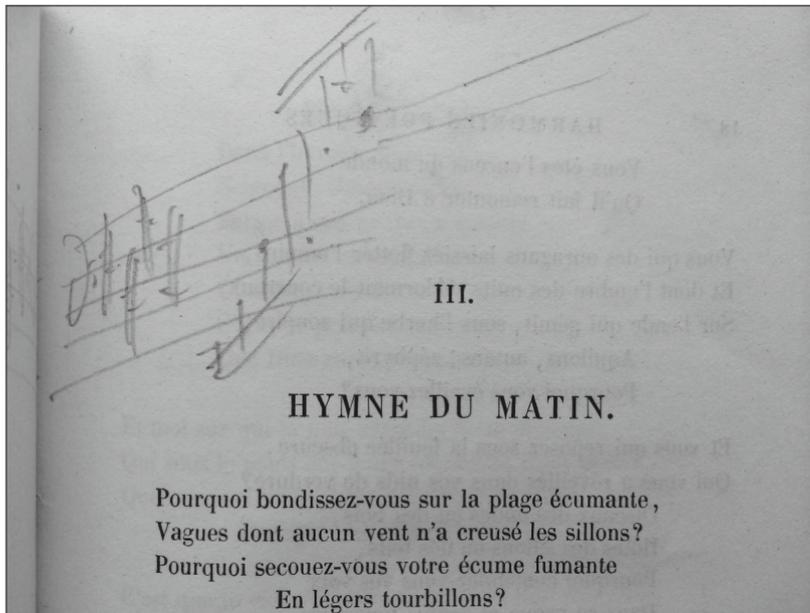
Auch die weiteren CDs dieser Reihe erhielten zahlreiche Auszeichnungen, unter ihnen sind zwei weitere Male der „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ sowie der „MIDEM Classical Award 2009“ in Cannes.

Ebenfalls mit dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnet wurde das Volume 1 einer Gesamteinspielung der Klavierwerke des französischen Komponisten Charles Koechlin beim Label Hänssler Classic. Den selben Preis erhielt auch Korstick's erste Produktion für **cpo**, das Gesamtwerk für Klavier und Orchester von Darius Milhaud (**cpo** 777 162-2). Einen weiteren Höhepunkt der Zusammenarbeit zwischen **cpo** und Michael Korstick bildet die aufsehenerregende Einspielung des Klavierkonzerts von Max Reger (**cpo** 777 373-2) zusammen mit dem Münchner Rundfunkorchester unter Leitung von Ulf Schirmer (gekoppelt mit Bach-Busonis d-moll-Konzert) sowie die Einspielung der Klavierkonzerte von Kabalewsky (**cpo** 777 658-2).

Im Liszt-Jahr 2011 komplettierte Korstick seine Gesamteinspielung von dessen „Années de Pèlerinage“ für **cpo** (**cpo** 777 478-2, **cpo** 777 585-2, **cpo** 777 663-2), welche verschiedene Auszeichnungen erhielt. So urteilt Fanfare (USA): „Dies dürfte die beste Klavier-Platte des Jahres sein.“



Titel der Gosselin-Ausgabe von 1845 (aus dem Besitz von Liszt)



Eigenhändiger Eintrag Liszts vor Lamartines „Hymne du matin“: eine Skizze für die gleichnamige Komposition, welche für den endgültigen Zyklus seiner „Harmonies“ von 1853 nicht berücksichtigt wurde

Richard Armbruster

**Poetic and Religious Harmonies
or
Liszt reads Lamartine**

– For Ernst Burger in Munich –

“One can watch him studying Lamartine as well as the language encyclopedia of Boiste – in doing so he is able to spend four hours in a hidden spot near the fireplace, and he reads one and the other with the same spirit of the explorer, with the same meticulousness.”

Even in his young years, Liszt was known for the keen interest which he brought to contemporary literature. After his restless years of apprenticeship, and after the untimely death of his father, he was constantly on the lookout for guidance, and he was searching for possible mentors less among musicians but, predominantly, among poets, philosophers, and theologians. At an early stage, he entered into personal relationships with celebrities such as Lamartine, Balzac, Hugo, Sainte-Beuve, Ballanche, Lamennais, Senancour, and George Sand, and more often than not these relationships resulted in longterm friendships and exchanges of correspondence. In consequence, Liszt’s devoted and sometimes volatile fancies may seem somewhat curious – after all, it would not even have occurred to personalities like Alkan or Chopin to deal with symbolist romantics of Lamartine’s sort or social reformers like Lamennais, let alone in connection with writing music. But the breadth of his literary interest remained one of the characteristic features of Liszt’s entire life. His ambitions in the realm of literature are already mentioned in the very first biographical sketch dedicated to him, published by Joseph d’Ortigue, complete with ironic undertones in the “Revue et Gazette

Musicale de Paris” of June 1835 (from which the above quote is taken). At the time of publication, d’Ortigue’s famous musician friend was not yet 24 years old.

In 1830, Lamartine published his “*Harmonies poétiques et religieuses*”, a collection of 48 poems divided into four parts. It is a known fact that Liszt owned an early (and now lost) copy of this work, most likely its first edition. In 1834, Liszt dedicated an innovative (and later discarded) piano piece to the venerated author with whom he had been acquainted for several years, which carried – with the poet’s authorization – the exact title of Lamartine’s collection of poems as its own. The piece appeared at the same time and in the same place as d’Ortigue’s biographical essay, that is, as an attachment to the “*Revue et Gazette Musicale*” in the summer of 1835. Infatuated with this novel literary-musical concept, Liszt had already mentioned in a letter to Marie d’Agoult, dated summer 1834, that he intended to follow up on this work with another half-dozen pieces based on Lamartine. But it took several decades until this plan came to fruition: in fact, the cycle of poems was to keep Liszt occupied for a period of twenty years. It was not until 1853 that the ten-part cycle of the “*Harmonies poétiques et religieuses*” finally appeared in print in its final version at the Kistner publishing firm in Leipzig.

This enormously long gestation period can be considered to be symptomatic, but it may also be seen as a precondition for the numerous basic changes of approach and fresh starts which can be observed in the conception of this cycle. There can be no doubt that during the 1830’s and 40’s the “*Harmonies*” were intended to become a “*chef d’oeuvre*” in Liszt’s output which was continuously growing in terms of ambition and dimension (however, it turned out to be a “*major enterprise*” which was constantly outdistanced and pushed into the background by other projects during the twenty

years of its development). In any case, this is the only known case in which Liszt had been dealing with a single contemporary collection of poems for two decades in such a comprehensive manner. The fact that he never allowed the realization of his "Harmonies" project to drop out of sight may also be owed to his regular meetings with Lamartine which constantly stimulated and revived his interest; for example, Liszt was a guest at Lamartine's country estates in Prissé and Saint-Point in Burgundy on several occasions, for example in 1837, 1844, and, for the last time, in 1845.

In 2014 music historians learned that a copy of Lamartine's "Harmonies" owned by Liszt had been found (now part of a private collection located in North Germany), a volume containing numerous entries in Liszt's own hand. The book had been published in 1845 by Gosselin in Paris, a year during which Liszt's contact with Lamartine was particularly intensive. Liszt annotated this book with musical ideas and commentaries in 1845/1846. A new document of this calibre is welcome for a number of reasons. On the one hand, it is a fact that a number of conceptual stages and intermediate steps remain in the dark today as important sketches and materials (such as the major part of the engraver's copy for the first edition) are lost; and this book furnishes new clues. On the other hand, Liszt's library, the remainder of which is now kept in Weimar and Budapest, survived only in fragments. For example, not a single volume from Liszt's collection of Lamartine's works has been available to researchers owing to the fact that the major part of this library was sold off after Liszt's death without classification.

Liszt's Lamartine volume contains a number of astonishing entries. In more than one instance, Liszt has notated musical incipits – in two stages of development – around headlines, beginnings of poems, or individual

stanzas of Lamartine's – all of them can be related to the existing pieces of the „Harmonies“ and their environment – not only to those pieces which form part of the final version as published in 1853, but also to those pieces which had been discarded in the process (and those, particularly, are of special interest). These incipits are joined by the underlining of those passages of the poems which were to become important for the musical setting. Looking at these entries, one immediately gets the impression of watching a creative act of reading on Liszt's part (bearing in mind that this was a re-reading in the 1840's) which lead to a new disposition of this cycle as Liszt obviously tried to relate seemingly complete or at least partially finished pieces to the poems. This volume is, therefore, a mirror image of the 1853 printed edition of the musical score: while Lamartine quotations immediately precede three pieces there, the opposite is true for Liszt's book, because here we find musical incipits preceding the poems.

How does Liszt's musical-poetic way of composing by association work in this case, then? A characteristic feature is his method of repeated readings (we know for sure that this was significant in the case of the "Harmonies" from a letter of Liszt's to Lamartine where he emphasizes the constant process of "lire et relire" of the poems to which he succumbed). The intensive reading of the "Harmonies", however, seems to have triggered musical images in different ways. On the one hand we find "declamatory" compositions which take their inspiration directly from the prosody of individual stanzas and "recite along" musically. On the other hand there are pieces which simply evoke the atmosphere of a poem without melodic "declamation" of its lines. Liszt's annotations provide interesting examples for both approaches. These entries which document Liszt's coming to terms with Lamartine in 1845/46 are a prime example of

Liszt's richness of association when dealing with poetic models or stimuli.

Liszt's written testimonies are sparse when it comes to his musical intentions and ideas. Most sources remain dry concerning content, intentions, and structure of the "Harmonies". It can be said, however, that the final version of the cycle (which had been accomplished after several stages of revision around 1851, and published in 1853) bears witness to a very liberal attitude towards Lamartine's source of inspiration, because Liszt's version of the "Harmonies" does not content itself solely with Lamartine's subjects of his 1830 volume of poems. Liszt arrived at the decision to relate only six out of ten pieces directly to Lamartine's poems – numbers I, III, IV, VI, IX, and X (while the latter, "Cantique d'amour", actually does not go back to the "Harmonies" but to the earlier volume of the "Nouvelles méditations poétiques"). In contrast to this we find a group of pieces (II, V, and VIII) which consists of the Christian prayer pieces "Ave Maria" and "Pater noster" (after choral works of Liszt's from the 1840's) as well as a transcription of a psalm composition, "Miserere" (mistakenly labeled "after Palestrina"). A foreign body in this concept is the seventh piece, „Funérailles“, a highly topical memorial work inspired by the 1849 uprising in Hungary which was so tragically put down. While the succession of Lamartine-based pieces is, therefore, consistently interrupted, it is obvious that the cycle is framed by two large-scale Lamartine pieces which are both in the key of E major. The atmosphere set by the monumental "Invocation" finds a subtle echo in the hymnic "Cantique d'amour", a personal favorite which Liszt performed regularly up to the very end of his life (the title goes back to an earlier book of Lamartine's which saw a lavish reissue in 1849).

Considering the fact that, as a whole, Lamartine's poetry rises directly from the Christian sphere, it is an interesting question why Liszt goes one step further by including three pieces which are directly taken from Christian liturgy. One might assume that the intention was to make the religious element appear "unfiltered", in a manner of speaking. It seems that Liszt was not satisfied with just hinting at this sphere through Lamartine's poetic elaborations; he seems to have thought that the inclusion of these "prayer pieces" would harmonize even better with Lamartine's innermost intentions.

But there is a very important aspect of the genesis of this work which must also be taken into consideration. There can be no doubt that the "Harmonies", finished during Liszt's Weimar years, contain a multitude of personal allusions and connotations. In the lavishly printed version of 1853 consisting of seven individual volumes, each part has a separate title page with a dedication to Liszt's second life companion, the Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. Liszt had met the princess at the beginning of the year 1847 in Kiev; and the original chorus version of the "Pater noster" was one of the first of Liszt's compositions which the princess heard when it was performed at the Kiev Cathedral in February of 1847. For this reason the piece obviously had a special meaning for both of them. The same might be true for other pieces in this collection, because an important early version of the "Harmonies" was completed in the fall of 1847 in the presence of Carolyne, in complete seclusion at her country estate in Woronince. During the following years which the couple spent together at Weimar's Altenburg from 1848 on – the final revision of the "Harmonies" took place at this time – Carolyne began involving herself in Liszt's musical creative process, giving him advice as well as support in many ways. Deeply religious herself, she strongly supported Liszt's new ways of thinking,

including his plans to create musical forms fit for church purposes. It comes as no surprise that Carolyne's ideas and efforts were not only directed at large works such as Liszt's later oratorios, but also left traces in smaller formats such as his contemplative religious pieces for the piano.

Liszt appears to have been indecisive for a long period of time about how to bring the cycle of the „Harmonies“ into a final form – it is, therefore, quite feasible that Carolyne's advice and encouragement resulted not only in the mere completion of the work but also in the even more obviously religious attitude of this cycle. The Liszt of the early 1840's might have had a more far-reaching literary concept in mind, completely in tune with Lamartine – but the Weimar years led to a gradual change of priorities.

As long as he lived, Liszt remained a cultivated reader sensitive to the fine points. Lamartine's work continued to have importance for him over decades. There is no doubt that not only the young Liszt, but also the mature Liszt of his Weimar years considered Lamartine's title “Harmonies poétiques et religieuses” a particularly serendipitous literary inspiration, because it unmistakably conjures up the spheres in which Liszt dwelled – or wished to dwell as a design for life: music (with “Harmonie” serving as a metaphor) – literature (“Poésie”, interrelated with music) – and religion (equally in an artistic and a strictly Catholic sense). Liszt's many years of occupying himself with his soulmate Lamartine mirror not only his religious attitude towards life but also a subject which he describes in a letter from November 1860 to Agnes Street-Kindnordthaus: “During this entire dozen of years which I spent in Weimar there was one great idea always on my mind – the reformation of music through its deeper bond with the art of poetry.”

Translated by Michael Korstick

Michael Korstick

Few careers are so closely linked to the recording medium as that of the pianist Michael Korstick. Among critics and experts in the piano world the Cologne-born Korstick has long enjoyed renown as one of the leading German pianists. Critics repeatedly emphasize the outstanding balance maintained by him between brilliant virtuosity and musical introspection, so richly informed by his striking personality and by his uncompromising faithfulness to the works he performs.

It was not until Korstick reached the age of forty-three, however, that he decided to record his first CDs, and his recordings of Beethoven's last three piano sonatas and Liszt's B minor sonata created a sensation. In 2004 he released his pathbreaking recording of Beethoven's *Hammerklavier* Sonata op. 106, with this release earning the thoughtful musician a permanent and prominent place in the consciousness of a broad public. The music press unanimously rated this interpretation as a sensation, and a massive media echo was the result (*Süddeutsche Zeitung*: “A stroke of luck”; *Die Zeit*: “Magnificent ... a spectacular Beethoven interpreter”). Ever since then Michael Korstick has stood at the center of general interest, especially as “one of the most important Beethoven interpreters of our time” (*Audiophile*). A little later his recording of Schubert's grand Sonata in B flat major met with a similarly positive response and was awarded the Echo Klassik 2005 as the solo recording of the year.

Korstick's teachers included Hans Leygraf and Tatiana Nikolaieva, and he concluded his training with a fellowship enabling him to study for seven years under Sascha Gorodnitzki at the Juilliard School in New York.

Korstick concertizes around the globe with a repertoire now including 110 piano concertos and has

presented cyclical performances of the complete concertos of Beethoven, Bartók, Brahms (both concertos on a single evening), Prokofiev, and Rachmaninov. He also has repeatedly enlisted himself in the cause of rarely performed works such as Ferruccio Busoni's monumental concerto and Samuel Barber's concerto (presenting its Chilean premiere in 1992) or Liszt's rediscovered Concerto in E flat major op. posth. and Wladyslaw Szpilman's concertino, both of which he recorded for the Bavarian Radio.

In 2005 Korstick's recording of Beethoven's *Diabelli Variations*, volume one of a complete Beethoven cycle on OehmsClassics, was awarded the Prize of the German Record Critics and named "the discovery of the year" by Joachim Kaiser in the *Süddeutsche Zeitung*.

The other CDs in this series also received numerous distinctions, including two further Prizes of the German Record Critics and the MIDEM Classical Award in Cannes in 2009.

The first volume of Korstick's complete recording of the piano works of the French composer Charles Koechlin for the Hänssler Classic label was also awarded the Prize of the German Record Critics. His first production for **cpo**, containing Darius Milhaud's complete oeuvre for piano and orchestra (**cpo** 777 162-2), won the same prize. A further high point in his cooperation with **cpo** was his sensational recording of Max Reger's Piano Concerto (**cpo** 777 373-2) with the Munich Radio Orchestra under the conductor Ulf Schirmer together with Bach-Busoni's Concerto in D minor and his recording of Kabalevsky's Piano Concertos (**cpo** 777 658-2). In the Liszt year 2011, Korstick completed his award-winning recording of the composer's cycle "Années de Pèlerinage" (**cpo** 777 478-2, **cpo** 777 585-2, **cpo** 777 663-2). Fanfare (USA): **"This may be the best piano disc of the year."**



Michael Korstick

HARMONIES
POÉTIQUES ET RELIGIEUSES.

LIVRE DEUXIÈME.

I.

PENSÉE DES MORTS.

Voilà les feuilles sans sève
Qui tombent sur le gazon ;
Voilà le vent qui s'élève
Et gémit dans le vallon ;
Voilà l'errante hirondelle
Qui rase du bout de l'aile
L'eau dormante des marais ;
Voilà l'enfant des chaumières
Qui glane sur les bruyères
Le bois tombé des forêts.

II.

7

Eigenhändiger Eintrag Liszts: das Hauptmotiv des ersten
Abschnitts seines Klavierstücks „Pensée des morts“

Lamartines Gedichte und Liszts „Harmonies“-Zyklus von 1853

I Invocation.

(In der Erstausgabe von Liszts „Harmonies“
abgedruckte Auszüge aus einem mittleren Abschnitt der
I. Harmonie [Livre Premier] von Lamartine.)*

Élevez-vous, voix de mon âme,
Avec l'aurore, avec la nuit!
Élancez-vous comme la flamme,
Répandez-vous comme le bruit!
Flotez sur l'aile des nuages,
Mêlez-vous aux vents, aux orages,
Au tonnerre, au fracas des flots;
[...]

Élevez-vous dans le silence
A l'heure où dans l'ombre du soir
La lampe des nuits se balance,
Quand le prêtre éteint l'encensoir;
Élevez-vous au bord des ondes
Dans ces solitudes profondes
Où Dieu se révèle à la foi!

** Franz Liszt, „Harmonies poétiques et religieuses“
pour le Piano, Livres I-VII. Leipzig, chez Friedrich
Kistner [1853]. Platten-Nr. 1885–1891.*

I Anrufung.

Erhebe, wenn das frühe Morgenroth
Erglüht, wenn niedersinkt die duft'ge Nacht,
Erhebe Dich, o Stimme meiner Seele!
Schwing Dich empor gleich einem Flammenblitz,
Verbreite Dich gleich unbegrenztem Schall,
Schwimm auf der Wolken Fittich durch die Welt!
Mit dem Gebräus der Winde mische Dich,
Mit Sturmgeheul, mit Donner, Wogengrimm!
[...]

Erhebe Dich, ertöne meine Stimme
Im tiefen Schweigen, wenn des Abends Leuchte
In Lüften schwebend durch die Schatten glänzt;
Wenn sich das Gotteshaus der Andacht schließt.
Erhebe Dich am Stromesufer, dring'
Durch Waldesnacht und stille Einsamkeit,
Wo sich der Herr dem Gläub'gen offenbart.

III Bénédiction de Dieu dans la solitude.

*[In der Erstausgabe von Liszts „Harmonies“
abgedruckter Auszug. Beginn der V. Harmonie [Livre
Premier].]*

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

IV Pensée des morts.

*[In Liszts Lese-Exemplar des Lamartine-Gedichtbands mit
dem Hauptmotiv des Stücks annotierter Beginn der I.
Harmonie [Livre Deuxième], Abb. siehe S. 19. In der
Erstausgabe von 1853 nicht abgedruckt.]*

Voilà les feuilles sans sève
Qui tombent sur le gazon;
Voilà le vent qui s'élève
Et gémit dans le vallon;
Voilà l'errante hirondelle
Qui rase du bout de l'aile
L'eau dormante des marais;
Voilà l'enfant des chaumières
Qui glane sur les bruyères
Le bois tombé des forêts.

III Gottes Segen in der Einsamkeit.

Woher, mein Gott, strömt dieser Friede mir?
Woher quillt dieser Glaube, der mein Herz
Erfüllet, mir, der eben schwankend noch,
Umhergeschleudert auf des Zweifels Wellen
Von jedem Windstoß, in den Träumerei'n
Der Weisheit dieser Welt das Wahre, Gute
Gesucht, und in der sturmbelegten Brust
Den Frieden? Wen'ge Tage zogen kaum
Mir über'm Haupte hin, und schon bedünkt
Es mich, daß ein Jahrhundert, eine Welt
Entflohen sey, ein unermeßlich Grab
Mich scheidet von dem Hingeschwundenen;
Daß ich ein neuer Mensch auf neuer Bahn
Erwache und begönne!

IV Gedanken an die Todten.

Die Blätter fallen saftlos auf das Gras,
Der Wind durchbraus't das farbenlose Thal,
Die Schwalbe, hin und wieder flatternd, streift
Mit ihrem Flügel auf dem toten See
Des Sumpfgewässers, durch den Nebel scheu
Schleicht dort das Kind der Hütte, seinen Bündel
Gebroch'nen Holzes von der Haide sammelnd.

VI Hymne de l'enfant à son réveil.

(Der Beginn des Klavierstücks wiederholt das Hauptthema der früher entstandenen Frauenchorfassung der „Hymne de l'enfant“, welches mit der hier zitierten ersten Strophe der VII. Harmonie [Livre Premier] einsetzt. In der Erstaussgabe von 1853 nicht abgedruckt.)

Ô père qu'adore mon père!
Toi qu'on ne nomme qu'à genoux!
Toi, dont le nom terrible et doux
Fait courber le front de ma mère!

IX Une larme, ou Consolation. (Andante lagrimoso)

(In der Erstaussgabe von Liszts „Harmonies“ abgedruckter Auszug. Beginn der IX. Harmonie [Livre Premier].)

Tombez, larmes silencieuses,
Sur une terre sans pitié,
Non plus entre des mains pieuses,
Ni sur le sein de l'amitié!

Tombez comme une aride pluie
Qui rejaillit sur le rocher,
Que nul rayon du ciel n'essuie,
Que nul souffle ne vient sécher.

VI Hymne des Kindes. Bei seinem Erwachen.

Du lieber Himmelsvater, welchen man
Nur knieend nennt, zu dem mein Vater fleht,
Vor dessen Namens wundervollem Klang,
Furchtbar und sanft, die fromme Mutter
Ihr Haupt zur Erde niederbeugt.

IX Eine Thräne oder Trost.

Fallt auf den trüben, regungslosen Grund
Hernieder, stille Thränen! Freundeshand
Wischt euch nicht mehr vom trüben Aug, ihr fließt
Nicht sanft an treuer Liebe Brust dahin.

Gleich einem unfruchtbaren Regen rinnt
Hernieder, der um starre Klippen sprüht,
Die weder Sonnenstrahl noch Lufthauch trocknet.

X Chant d'amour. (Cantique d'amour)

*(Auszug eines mittleren Abschnitts der XXIV. Méditation aus den „Nouvelles méditations poétiques“.)**

Souviens-toi de l'heure bénie
Où les dieux, d'une tendre main,
Te répandirent sur ma vie
Comme l'ombre sur le chemin.
Depuis cette heure fortunée,
Ma vie à ta vie enchaînée,
Qui s'écoule comme un seul jour,
Est une coupe toujours pleine,
Où mes lèvres à longue haleine
Puissent l'innocence et l'amour.

** Anmerkung: Seit der 2009 erfolgten Veröffentlichung des Supplementbands zu den „Harmonies“ im Rahmen der Liszt-Gesamtausgabe ist bekannt, dass Liszt ursprünglich „Chant d'amour“ betitelte Komposition erst im letzten Revisionschnitt in „Cantique d'amour“ umbenannt wurde. Die Titelveränderung hängt mit einem Kommentar von Lamartine zusammen, der seine Méditation „Chant d'amour“ (mit ihren deutlichen Bezügen zum „Hohelied“ des Alten Testaments) in einer Neuauflage der Gedichtsammlung „Nouvelles méditations poétiques“ 1849 selbst als „Cantique des cantiques“ bezeichnete. Liszt bzw. Carolyne Sayn-Wittgenstein wird Lamartines Hinweis vor der Herausgabe des Klavierstücks zur Kenntnis gekommen sein; die Verbindung des Stücks zu dieser Lamartine-Méditation ist jedenfalls eindeutig. Ausgewählt ist hier ein Abschnitt, der ein gutes Beispiel für den „Ton“ gibt, in dem Lamartines weiträumiges Gedicht gehalten ist – und in dem darüber hinaus Prosodie und Deklamation (etwa im ersten Vers) eine durchaus starke Ähnlichkeit zu Rhythmisierung und Aufbau von Liszts Hauptthema (ab T. 7) zeigen.*

X Liebeslied.

Den Blick in jene Zeit gelenket,
Da hohe Götter, wohlgesinnt,
Dich wie ein Schatten mir gesenket
Auf meine Lebensbahn, mein Kind!
Mein Leben ist seit jenen Stunden
Fest an das deine gebunden,
Das wie Ein Tag hinfließet dir,
Ein Becher ist, der stets gefüllet,
Daraus in langen Strömen quillet
Die Unschuld und die Liebe mir.

Bibliographische Hinweise.

Der französische Originaltext der „Harmonies poétiques et religieuses“ wird nach dem von Liszt benutzten und annotierten Lese-Exemplar zitiert (Paris, Gosselin 1845, III. Band der sechsbändigen Lamartine-Ausgabe). Der Text von „Chant d'amour“ folgt gleichfalls dieser Edition („Nouvelles méditations poétiques“, ebd., II. Band). In der Erstausgabe von Liszts „Harmonies“ erscheinen die vom Komponisten ausgewählten Gedichte Lamartines nur in französischer Sprache.

Die anonyme deutsche Übersetzung der „Harmonies“ publizierte Joseph Rösli in München 1831 unter dem Titel „Poetische und religiöse Harmonien“. Einige sinnenstellende Übersetzungsfehler wurden stillschweigend korrigiert. Georg Herweghs Übersetzung des „Chant d'amour“ aus den „Nouvelles méditations poétiques“ erschien 1839 bei Rieger & Comp. in Stuttgart im Rahmen der Ausgabe „A. von Lamartine's Sämmtliche Werke“.

(Zusammengestellt und kommentiert von Richard Armbruster.)



Michael Korstick (© George Berg)

cpo 777 951-2