



8.574546

DDD

COMPLETE  
PIANO  
MUSIC



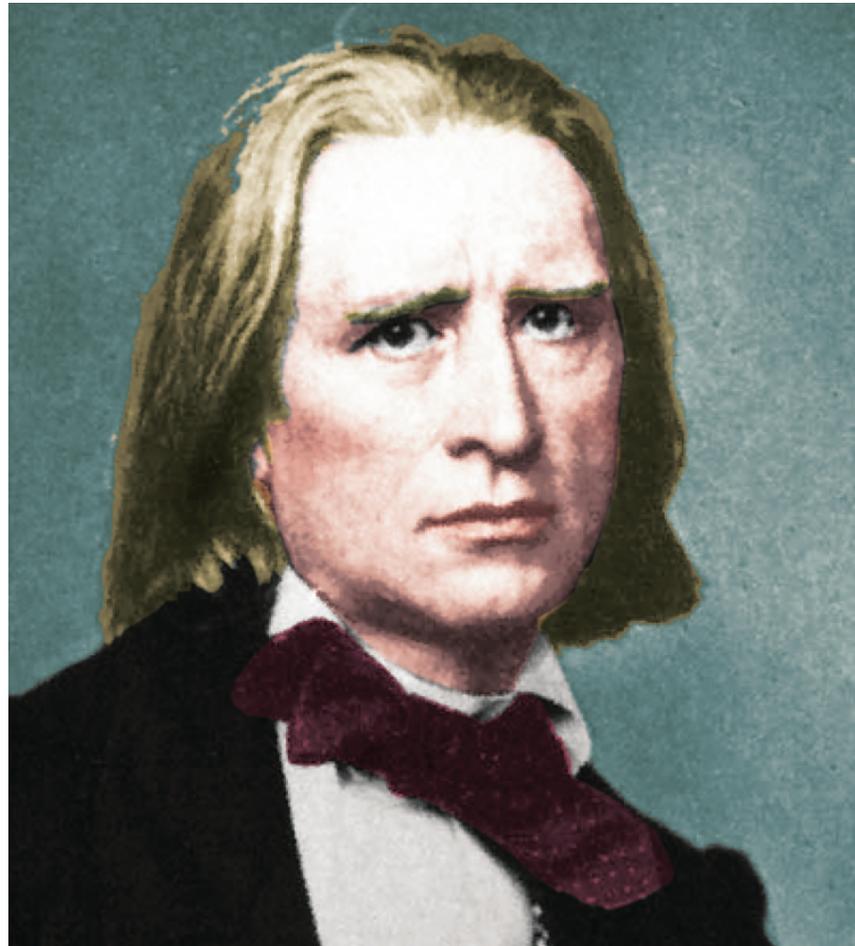
VOLUME  
62

# FRANZ LISZT

## Transcriptions of Religious Works

Liszt • Mozart • Rossini • Verdi • Goldschmidt

Martin Cousin, Piano



## Franz Liszt (1811–1886)

### Transcriptions of Religious Works

The spiritual and the mystical coloured Liszt's life, from growing up in Habsburg Hungary, through his years as a journeying transcendental pianist in the 1830s/40s – Europe's greatest – to joining the Third Order of St Francis in 1857, eight years later becoming an Abbé. Unreconcilable as it was for many, he was as much a man of the cloth as lord of the earth – both the alter and campfire his shrines of existence. 'He who acknowledges God does not value the Devil less' (Busoni). An occasion in October 1846 saw him 'paying a visit to the bishop ... but sending for the gypsies in the evening'. Their 'class of music,' he wrote to Ödön Singer, Hungarian concertmaster of his Weimar orchestra, 'is, for me, a kind of opium, of which I am sometimes in great need' (1 August 1855). He was exalted by the matter of their art, bewitched by the manner of their artistry. An unfettered people transforming the music of strangers and places into their own, slave to no printed page, their memory their fortune. Balancing his lifestyle, lapses and secularism with ecclesiastical values and example brought its frictions, contradictions and trespasses, particularly during his pre-Weimar years. His piety nevertheless, recognising 'the inscrutable will of God', was grounded early on, in his teens. He briefly brushed with Saint-Simonism. During the long *vie trifurquée* phase divided between Weimar, Pest and Rome – in Derek Watson's evocation the 'dusk and dawn' of Liszt's life from 1869 to 1886 – the church, attending morning Mass, clerical collar and black cassock polarised his being and appearance. Turning to Scriptures at the candle-hour was as necessary as keeping in step with Darwin, natural selection, and *La Revue scientifique*. 'I cannot believe in [Raphael's portrayal of] God [...] But I do believe in a personified, or, if you like, person-less justice which compensates for all that happens here on earth [...] an immense, unfathomable mystery' (to Gerhard Rohlf's, 1877). His entering the church bewildered many. His mother wept at the news. His son-in-law, Émile Ollivier, called it 'spiritual suicide'. Yet, on Liszt's own admission, 'in the severe sense of the word', monkhood was never in contention. As his biographer Alan Walker notes, 'he could not celebrate Mass, nor could he hear confession. He undertook no vows of celibacy, was free to marry, and was able at any time to retract' (*Franz Liszt – Volume 3: The Final Years, 1861–1886*, 1996). 'Convinced as I was that this act would strengthen me in the right road,' he wrote to Prince Constantin von Hohenzollern-Hechingen, 'I accomplished it without effort, in all simplicity and uprightness of intention. Moreover, it agrees with all the antecedents of my youth, as well as with the development that [my] musical composition has taken during [recent] years [...] which I propose to pursue with fresh vigour, as I consider it the least defective form of my nature' (11 May 1865).

Around five per cent of Liszt's output – transcriptions and arrangements aside – centred around religious-themed works. In the 1830s he fancied uniting theatre and church 'on a colossal scale'. Two decades later he believed he might become the Palestrina of his age. His master statements, covering a period roughly from the late 1840s to the late 1870s, were imposingly conceived – among them psalm settings *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*, the *Christus* oratorio ('my musical Will and Testament'), the *Graner Mass*, *Requiem*, *Ungarische Krönungsmesse*, *Die heilige Cäcilia* and *Via Crucis*. A handful of focussed piano poems, not to mention numerous incidental references or episodic allusions spanning more than 50 years, magicked theology wondrously into the recital room – most famously the two Franciscan *Legends* (1863, subsequently orchestrated), *Bénédiction de Dieu dans la solitude* from the *Harmonies poétiques et religieuses* after Lamartine (1847), and numbers from the third volume of the *Années de pèlerinage* (published in 1883).

Liszt the transcriber-paraphraser-metamorphoser – Western civilisation's finest – ranged copiously and historically, from the 1500s to his own time. From Palestrina and Lassus through Bach, Mozart and Beethoven, to Chopin, Berlioz and Wagner. From pulpit to podium, symphony to Italian opera and German song. The world was his for the taking, no empire or kingdom, neither the profound nor profane beyond his curiosity or translator's pen. In the mansions of his mind lofty voices and alluring spectres – Paris to St Petersburg, Aragon to Constantinople, Hungary to the Balkans – met, crossed and mingled without frontier.

*'The piano is the microcosm of music' – Liszt, 18 December 1877*

**Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi, S499/R191** (1881 [?1880–82])

*Text from St Francis of Assisi – Laudes Creaturarum ('Canticle of the Sun'). F major.*

Orbiting the medieval Christmas chorale *In dulci jubilo*, this hymn comes in alternatively organised accounts and truncations – principally for (a) baritone, optional male chorus, piano/organ/harmonium (Rome 1862, *Cantico di San Francesco*); and (b) baritone, male chorus, organ, orchestra (Weimar 1879–81, *Cantico del Sol di Francesco d'Assisi*, premiered in Pressburg/Bratislava, 21 December 1884).<sup>1</sup> The piano version integrates elements from both the Weimar revision and unpublished 1862 autograph.

Praised be my Lord God with all his creatures, and specially our brother the sun, who brings us the day and who brings us the light; fair is he and shines with a very great splendour: O Lord, he signifies to us thee! Praised be my Lord for our sister the moon, and for the stars, the which he has set clear and lovely in heaven.

– Matthew Arnold's translation, *Essays in Criticism*, 1865

**San Francesco, S498d/R392 'Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi'** (Siena, 17–20 September 1880) *F major*.

In character more sketch (in three and four time) than finished article, this condenses, re-orders and re-focuses the canticle and its *In dulci jubilo* framework in just under half its 1862 length. Liszt wrote it out in the Villa Torre Fiorentina, a *palazzo* near Siena, while staying briefly with the Wagners, Richard and Cosima, embracing the 'fond' attentions of his grandchildren.

**Excelsior!, S500/R337 'Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters'**

(c. 1874–76 [?1869–75]) *E major*.

*The Bells of Strasburg Cathedral* for mezzo-soprano, baritone, mixed chorus and orchestra was based on the prologue to Longfellow's 1851 dramatic poem *The Golden Legend* (set also by Arthur Sullivan shortly after he met with Liszt in London in 1886). 'The Spire of Strasburg Cathedral. Night and storm. Lucifer, with the Powers of the Air, [tries] to tear down the Cross.' The voices of the bells repel the forces of evil. Dedicated to the poet, the first performance was given in the Vigadó, Budapest on 10 March 1875, opening a concert conducted by Wagner, with Liszt playing Beethoven's *Emperor Concerto*. Liszt himself directed it – in the opinion of one member of the audience (Henselt's Estonian friend Georg von Schultz) 'a good deal of noise, much ado about nothing'. Wagner's *Grundthema* (Hans von Wolzogen's 1891 *Abendmahlthema, Liebesmahlspruch*) launching the *Act I Prelude* to *Parsifal* tellingly shares its initial notes and slow tempo: 'Wagner once reminded me of the similarity of his *Parsifal* theme and my previously written *Excelsior*' (*Am Grabe Richard Wagners* manuscript, Weimar, 22 May 1883). Sanctioned officially, the vocal score's piano reduction doubles as the present *a capella* solo.

**Liebesszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium Die sieben Todsünden von Adalbert von Goldschmidt.**

**Fantasiestück, S490/R165** (1880)

A disciple of Liszt and Wagner, the Jewish-Viennese composer, poet and satirist Adalbert von Goldschmidt (1848–1906) was a friend of Hugo Wolf and Bruckner. A discerning practitioner and patron of the arts, politically and socially conscious, he worked originally for the Rothschilds (his father governing their Viennese banking wing), living to see the rise of Mahler and Schoenberg, Klimt and the Secessionists before meeting his end in solitude. Seen by many as a Judas within Brahms's Austrian stronghold, he wasn't without vitriolic enemies, Hanslick for one, inevitably. But Liszt supported him, and an entry in Heinrich Schenker's diary notes '[his] picture and songs, the scent of which lingers as a last remembrance' (9 January 1907). His salon, Opernring 6, enriched Sunday afternoons, nurturing Vienna's free spirits and burgeoning *fin de siècle* modernists. 'With him,' believed Karl Kraus, 'died one of those rare people whose value to recognise is not an ability that requires knowledge of their subject, but a matter of cultural feeling.' Fruit of a young man in his late twenties, predating his operas, the three-part allegorical drama/oratorio *The Seven Deadly Sins*

(1876), dedicated to Liszt and inspired by Hans Makart's lionised if controversial 1868 painting *The Plague in Florence*, was premiered in Berlin on 3 May 1876. To a libretto by Richard Metzdorff, it's a tonally complex, texturally dense, orchestrally enveloping score, more than a little indebted to Wagnerian vocabulary and techniques, along with parodistic elements. The harmonically expanded *Love Scene* from *Part II*, fading into arpeggiated D major, forms the lyrical opening half of Liszt's *Fantasiestück*, Tristan's Isolde from afar, maidenly in her tresses and turns. Ghosted by Liszt's *Wilde Jagd*, *Fortuna's Ball* comes from the *Greed Scene* – C major music which Liszt cadences dramatically in unison Bs and C sharps of no fixed abode.

**Deux Transcriptions d'après Rossini, S553/R238** (1847) *A flat major; E major*.

Lamartine considered Liszt 'a metaphysical musician, similar to [...] Mozart and Beethoven: he sings more the symphonies of heaven than the melodies of earth; he has nothing in common with Rossini. Rossini sings of sensations and intoxications; he has more verve than sensitivity: he is the Boccaccio of music [...] Beethoven and Liszt are [...] aerial spirits. Rossini is more man: they are more angels.' (*Cours familier de littérature*, Vol. 10, 1860). Liszt's 1838 arrangement of the *William Tell* overture, like his *Tannhäuser* counterpart ten years later, is embedded among the warhorses of transcendental pianism. Not so mighty but as distinctively cut, his pair of *Transcriptions d'après Rossini* address the tenor aria *Cujus animam* from the post-operatic *Stabat Mater* (1841); and *La Charité*, the third of Rossini's three *Chœurs religieux* published in Paris in 1844 to words by Louise Colet, Flaubert's future lover.

**Harmonie nach Rossini's Carità (La Charité), S701j** (1847) (fragments)

Intended at one stage for inclusion in the *ur*-version of the *Harmonies poétiques et religieuses* anthology, two previous 1847 drafts of *La Charité* from the *Deux Transcriptions* survive: *Caritas* S552a, first version; *La carità* S552b, second version (simplified). Recorded here is an unfinished sketch.

**À la Chapelle Sixtine, S461/R114 'Miserere d'Allegri et Ave verum corpus de Mozart'** (1862) (first version, ed. L. Howard)

Here, paraphrase/fantasia-like, two works are combined, reworked and variously transposed. (a) The opening of Gregorio Allegri's double-choir *Miserere mei, Deus* written during the reign (1623–44) of Pope Urban VIII for the Tenebrae services of Holy Week ('Have mercy on me, O God'). (b) Mozart's *Ave verum corpus* motet K.618 composed in 1791 for the feast of Corpus Christi, observed that year on 23 June ('Hail, True Body'). 'In the *Miserere* the anguish and wretchedness of Man finds voice; in the *Ave verum corpus* the infinite mercy and grace of God answers in song. This touches upon the sublimest of mysteries; to Him who shows us Love triumphant over Evil and Death' (Liszt to the Grand Duke Carl Alexander of Saxe-Weimar-Eisenach, Rome, 1 November 1862). Leslie Howard (1998) observes that the original manuscript (Goethe-Schiller Archive, Weimar) 'shows a great deal of reworking and cancelled first thoughts [...] The early version outstrips the later in the level of terror raised at the climax of the *Miserere*.'

**Ave verum corpus de Mozart, S461a** (c. 1861 [?1862, 1867]) *B major*.

'A cadence to an excerpt' from *À la Chapelle Sixtine* (Howard, 1993), less literal than Liszt's 1886 D major organ arrangement.

**Agnus Dei de la Messe de Requiem de Giuseppe Verdi, S437/R270** (1877–82 [?1877–78]) (second version) *C major*

Liszt's Verdi transcriptions (paraphrases, *réminiscences*) are an encircling, personal response to the Italian's operatic genius, here respectful, there elaborately re-shaped and re-painted, mood, atmosphere, psychological nuance and individualised interpretation carrying the moment. That Liszt and the domestic parlour rarely shared ground pianistically little bothered his publishers ... nor Verdi's. But here he simplified his writing to poetically expressive effect, purged of excess in its 'white' clarity.



## Martin Cousin

Martin Cousin is regarded as one of the most exceptional pianists of his generation, having been awarded First Prize at the 2005 Ettore Pozzoli International Piano Competition and the Gold Medal at the 2003 Royal Over-Seas League Annual Music Competition. Cousin regularly appears at major British music venues, and has performed internationally since graduating from the Royal College of Music, making his London solo debut at the Purcell Room in 1998. He has appeared as a soloist with the London Philharmonic, Hallé, Royal Philharmonic, Philharmonia and BBC Concert orchestras. In 2006 the release of his debut album of Rachmaninov's *Sonata No.1* and *Morceaux de salon* (SOMM Recordings) was selected as Classical CD of the Week by the *Daily Telegraph*, and his 2014 release of Rachmaninov's *Études-tableaux* was acclaimed by *The Observer*, receiving a five-star review. His debut release for Naxos, *Anton Rubinstein: Preludes and Études* (8.574426), was lauded by *Gramophone*, *American Record Guide* and *Fanfare*, among others, and was awarded five stars from *Musica Magazine* and four stars from *Ritmo*. Cousin is also a member of the Aquinas Piano Trio, and his hands were featured in the Oscar-winning film *Shine*.

[www.martincousin.com](http://www.martincousin.com)

## Franz Liszt (1811–1886) Transkriptionen religiöser Werke

Das Spirituelle und Mystische tönnte in Liszts Leben von der Kindheit im frühen Ungarn über die dreißiger und vierziger Jahre, in denen er als größter »transzendenter« Pianist durch Europa reiste, bis hin zum Eintritt in den Dritten Orden des heiligen Franziskus (1857) und dem Empfang der niederen Weihen, durch die er acht Jahre später zum Abbé wurde. So unvereinbar das auch für viele war – er war sowohl ein Mann Gottes als auch ein Herr der Welt; der Altar und das Lagerfeuer waren die Kultstätten seines Daseins. Mit der Anerkennung Gottes ging für ihn, ähnlich wie für Ferruccio Busoni, die Wertschätzung des Teufels einher.

So stattete er im Oktober 1846 dem Bischof einen Besuch ab, bevor er abends nach den Zigeunern schickte, deren Musik für ihn, wie er 1855 gegenüber Eduard (Ödön) Singer, dem Konzertmeister seines Weimarer Orchesters zugab, so etwas wie ein bisweilen dringend benötigtes Rauschmittel sei.

Er war begeistert von der Art ihrer Kunst, verzaubert

von ihrer besonderen Kunstfertigkeit. Ein freies Volk, das die Musik von Fremden und bestimmten Orten in seine eigene verwandelt, das sich nicht von gedrucktem Papier unterjochen lässt, und dessen Vermögen in seinem Gedächtnis besteht. Indem er seinen Lebensstil, seine Fehler und seine Weltlichkeit mit ekklesiastischen Werten und Exempeln ausbalancierte, kam es zu Reibungen, Widersprüche und Übertretungen, besonders in den Jahren vor Weimar. Seine Frömmigkeit, die an den unergründlichen Willen Gottes glaubte, war schon in seiner Jugendzeit begründet. Kurzfristig streifte er den Saint-Simonismus. Während seiner langen *vie trifurquée* zwischen Weimar, Pest und Rom (nach Derek Watson die »Abend- und Morgendämmerung« des Liszt'schen Lebens von 1869 bis 1886) polarisierten Kirche, Frühmesse, Priesterkragen und Soutane sein Wesen und seine Erscheinung. Der abendliche Blick in die Heilige Schrift war ebenso notwendig wie der Gleichschritt mit Darwin, die natürliche Auswahl und die *Revue scientifique*.

Er könne nicht an Gott glauben, meinte er 1877 zu Gerhard Rohlf's. Woran er indes glaube, sei eine personifizierte oder gewissermaßen unpersönliche Gerechtigkeit, die alle irdischen Geschehnisse ausgleiche – ein ebenso unermessliches wie unergründliches Geheimnis.

Sein Eintritt in die Kirche überraschte viele. Seine Mutter weinte bei der Nachricht. Sein Schwiegersohn, Émile Ollivier, sprach von »geistigem Selbstmord«. Doch wie Liszt selbst einräumte, stand ein Mönchstum im strengen Sinne des Wortes nie zur Debatte. Sein Biograph Alan Walker bemerkte, dass er »weder die Messe zelebrieren noch die Beichte abnehmen« konnte: »Er legte kein Enthaltensgelübde ab, hätte heiraten und jederzeit alles rückgängig machen können« (*Franz Liszt, Band 3: Die letzten Jahre 1861-1886* (1996)).

»In der Überzeugung, dass dieser Akt mich auf dem richtigen Wege stärken wird«, so schrieb er am 11. Mai 1865 an Fürst Constantin von Hohenzollern-Hechingen, »habe ich denselben ohne Mühe, in aller Einfachheit und aufrichtiger Intention vollzogen. Außerdem stimmt er mit allen früheren Erfahrungen meiner Jugend überein – wie auch mit der Entwicklung, die meine kompositorische Arbeit in den letzten vier Jahren genommen hat, die ich mit frischem Elan fortzusetzen gedenke, da ich sie für die am wenigsten fehlerhafte Seite meiner Natur halte« [Original in französischer Sprache, Anm. d. Übs.].

Von Transkriptionen und Bearbeitungen abgesehen, drehen sich etwa fünf Prozent des Liszt'schen Œuvres um geistliche Sujets. In den dreißiger Jahren dachte er daran, Theater und Kirche in kolossalem Ausmaß zu vereinen. Zwei Jahrzehnte glaubte er, der Palestrina seiner Zeit werden zu können. Seine Meisterwerke, die ungefähr die Zeit von den späten Vierzigern bis zu den späten Siebzigern abdecken, sind imposante Konzeptionen: darunter sind Psalmvertonungen, *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*, das »musikalische Testament« des *Christus-Oratoriums*, die Graner Messe, das Requiem, die Ungarische Krönungsmesse, die *Heilige Cäcilia* und die *Via Crucis*.

Mit einigen konzentrierten Dichtungen für Klavier, ganz zu schweigen von zahlreichen Randbemerkungen oder episodischen Anspielungen, die sich über mehr als fünfzig Jahre erstreckten, zauberte er die Theologie auf wundersame Weise in den Konzertsaal. Besonders bekannt sind die beiden 1863 entstandenen, später orchestrierten Franziskus-Legenden, die *Bénédiction de Dieu dans la solitude* aus den *Harmonies poétiques et religieuses* nach Lamartine (1847) sowie verschiedene Nummern aus dem dritten, 1883 veröffentlichten Band der *Années de pèlerinage*.

Der Bearbeiter, Paraphrasierer und Metamorphist Liszt – der beste der westlichen Zivilisation – spannte einen weiten historischen Bogen von 1500 bis in seine eigene Gegenwart, von Palestrina und Orlando di Lasso über Bach, Mozart und Beethoven bis hin zu Chopin, Berlioz und Wagner; von der Kanzel zum Podium; von der Symphonie zur italienischen Oper und zum deutschen Lied. Die Welt gehörte ihm. Kein Kaiser- oder Königreich, weder Profundes noch Profanes blieben seiner Neugier oder dem Stift des Übersetzers verschlossen. In den Palästen seines Geistes begegneten, kreuzten und vermischten sich erhabene Stimmen und verführerische Gespenster – von Paris bis St. Petersburg, von Aragon bis Konstantinopel, von Ungarn bis zum Balkan. Es gab da keine Grenzen.

»Das Klavier ist der Mikrokosmos der Musik« Franz Liszt am 18. Dezember 1877.

### **Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi, S499/R191** (1881 [?1880-82])

*Text aus dem »Sonnengesang« des Heiligen Franz von Assisi. F-Dur.*

Dieser Hymnus, der den mittelalterlichen Weihnachtschoral *In dulci jubilo* umkreist, liegt in verschiedenen Fassungen und Kürzungen vor – in der Hauptsache für a. Bariton, Männerchor *ad lib.* und Klavier/Orgel/Harmonium (*Cantico di San Francesco*, Rom 1862); und b. Bariton, Männerchor, Orgel und Orchester (Weimar 1879-81 und als *Cantico del Sol di Francesco d'Assisi* am 21. Dezember 1884 in Pressburg uraufgeführt). Die Klavierfassung enthält Elemente sowohl aus der Weimarer Fassung als auch aus dem unveröffentlichten Autograph von 1862.

»Gelobt seist du, mein Herr, samt all deinen Geschöpfen, insonderheit dem Bruder Sonne, welcher der Tag ist und durch den du uns leuchtest. Schön ist er und strahlend mit großem Glanz: ein Sinnbild für dich, Höchster. Gelobt seist du, mein Herr, durch Schwester Mond und die Sterne; du hast sie am Himmel gebildet, klar und kostbar und schön.«

**San Francesco, S498d/R392 »Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi«** (Siena, 17.-20. September 1880) *F-Dur*.

Dieses Werk ist eher eine Skizze (im Dreier- und Vierertakt) als ein abgeschlossenes Stück; es verdichtet, ordnet und konzentriert die Kantate samt ihrem umrahmenden *In dulci jubilo* auf knapp die Hälfte der 62-er Länge. Liszt arbeitete daran in der Villa Torre Fiorentina, einem Palazzo in der Nähe von Siena, als er sich kurz bei Richard und Cosima Wagner aufhielt und die liebevolle Aufmerksamkeit seiner Enkelkinder erfuhr.

**Excelsior!, S500/R337 »Preludio zu den Glocken des Straßburger Münsters«** (ca. 1874-76 [?1869-75]) *E-Dur*.

*Die Glocken des Straßburger Münsters* für Mezzosopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester basieren auf dem Prolog zu Longfellows dramatischem Gedicht *The Golden Legend* (1851), das auch Arthur Sullivan kurz nach seiner Begegnung mit Liszt in London (1886) vertont hat. »Die Thurmspitze des Strassburger Münsters. Nacht und Sturm. Lucifer mit den Luftgeistern bemüht sich das Kreuz herabzureissen.« Die Stimmen der Glocken vertreiben die Mächte des Bösen. Die dem Dichter gewidmete Komposition wurde am 10. März 1875 im Budapester Vigadó uraufgeführt, wo sie am Anfang eines von Richard Wagner dirigierten Konzertes stand, bei dem Liszt unter der Leitung seines Schwiegersohnes Beethovens fünftes Klavierkonzert spielte. Die Premiere leitete Liszt selbst – es sei »viel Lärm um nichts« gewesen, wie Henselts estnischer Freund Georg von Schultz meinte, der unter den Zuhörern war. Das *Grundthema* Wagners (das Hans von Wolzogen 1891 als *Abendmahlthema* und *Liebesmahlspruch* bezeichnete), mit dem das Vorspiel zum ersten Akt des *Parsifal* beginnt, hat bezeichnenderweise dieselben Anfangstöne und das langsame Tempo:

»Wagner erinnerte mich einst an die Ähnlichkeit seines Parsifal-motivs mit einem früher geschriebenen – »Excelsior« – (Einleitung zu den Glocken von Straßburg). Möge diese Erinnerung hiermit verbleiben. Er hat das Große und Hehre in der Kunst der Jetztzeit vollbracht«, vermerkte Liszt am 22. Mai 1883 zu seiner Komposition *Am Grabe Richard Wagners*.

Die Klavierstimme der Gesangspartitur ist zugleich das vorliegende *a capella*-Solo.

**Liebeszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium *Die sieben Todsünden* von Adalbert von Goldschmidt. Fantasiestück, S490/R165** (1880)

Der jüdisch-wienerische Komponist, Dichter und Satiriker Adalbert von Goldschmidt (1848-1906) war Schüler von Franz Liszt und Richard Wagner und sowohl mit Hugo Wolf als auch mit Anton Bruckner befreundet. Der scharfsichtige, politisch und sozial aufmerksame Praktiker und Kunstmäzen arbeitete ursprünglich für die Rothschilds (sein Vater leitete ihre Wiener Bankfiliale) und erlebte den Aufstieg von Mahler und Schönberg, Klimt und den Secessionisten, bevor er ein einsames Ende fand. Für viele war er ein Judas in Brahms' österreichischer Hochburg, und er war nicht ohne giftige Feinde – darunter Eduard Hanslick, der ihn zwangsläufig attackierte. Franz Liszt hingegen unterstützte ihn.

Goldschmidts Salon am Opernring 6 bereicherte jeden Sonntagnachmittag und förderte die Wiener Freigeister und die sprießenden Modernisten des *fin de siècle*. Karl Kraus schrieb nach seinem Tod: »Mit ihm starb einer jener seltenen Menschen, deren Wert zu erkennen keine Fähigkeit ist, die Fachwissen voraussetzt, sondern eine Frage des kulturellen Empfindens.«

Das dreiteilige allegorische Drama und Oratorium *Die sieben Todsünden* (1876) wurde von Hans Makarts vielgelobtem, wenngleich umstrittenen Gemälde *Die Pest in Florenz* (1868) inspiriert und ist Franz Liszt gewidmet. Die Uraufführung fand am 3. Mai 1876 in Berlin statt. Das Libretto von Richard Metzendorff goss der Komponist in eine klanglich komplexe, strukturell dichte, alles umhüllende Orchesterpartitur, die in nicht geringem Maße dem Vokabular und den Techniken Wagners verpflichtet ist, daneben aber auch parodistische Elemente enthält. Die harmonisch weitgreifende *Liebeszene* des zweiten Teiles, die in ein arpeggiertes D-Dur aufblendet, bildet die lyrische erste Hälfte des Liszt'schen *Fantasiestücks* – in der Ferne sieht man Tristans Isolde mit ihren mädchenhaften Locken und Bewegungen. Geisterhaft von Liszts *Wilder Jagd* verfolgt, rollt *Fortunas Kugel* aus der Szene über die Gier herein – eine Musik in C-Dur, die Liszt dramatisch mit heimatlosen H's und »Cissen« im unisono kadenziiert.

**Deux Transcriptions d'après Rossini, S553/R238** (1847) *As-Dur; E-Dur*.

Für Lamartine war Liszt ein »metaphysischer Musiker, ähnlich [...] Mozart und Beethoven: er singt mehr die Symphonien des Himmels als die Melodien der Erde; mit Rossini hat er nichts gemein. Rossini singt von Sensationen und Rauschzuständen; er hat mehr Verve als Sensibilität: er ist der Boccaccio der Musik [...] Beethoven und Liszt sind [...] Luftgeister. Rossini ist mehr Mensch: sie sind mehr Engel.« (*Cours familier de littérature*, Bd. 10, 1860).

Liszts Arrangement der *Wilhelm Tell*-Ouvertüre von 1838 gehört, wie sein zehn Jahre jüngeres *Tannhäuser*-Gegenstück, zu den Schlachtrössern seines transzendenten Klavierspiels. Nicht so mächtig und gewaltig, aber nicht minder unverwechselbar gestaltet sind die beiden *Transcriptions d'après Rossini*: Diese befassen sich mit der Tenorarie *Cujus animam* aus dem im Jahre 1841 (also nach der letzten Oper) entstandenen *Stabat Mater* sowie mit *La Charité*, dem letzten der drei *Chœurs religieux*, die Rossini 1844 in Paris auf Texte von Louise Colet, Flauberts künftiger Geliebten, veröffentlichen ließ.

**Harmonie nach Rossinis Carità (La Charité), S701j** (1847) (Fragmente)

Zeitweilig sollte das Stück in die Urfassung der *Harmonies poétiques et religieuses* eingehen. Von *La Charité* aus den *Deux Transcriptions* sind zwei Entwürfe des Jahres 1847 erhalten: Die erste Fassung *Caritas* S552a sowie die zweite, vereinfachte *La carità* S552b. Die vorliegende Einspielung bringt die unvollendete Skizze.

**À la Chapelle Sixtine, S461/R114 »Miserere d'Allegri et Ave verum corpus de Mozart«** (1862) (Erste Fassung, Hrsg. L. Howard)

Hier werden zwei Werke paraphrasen- und phantasieartig miteinander verbunden, umgestaltet und vielfältig transponiert: a. Der Anfang des doppelchörigen *Miserere mei, Deus* von Gregorio Allegri, das während der Regierungszeit des Papstes Urban VIII. (1623-1644) für die *Tenebrae*-Gottesdienste der Karwoche geschrieben wurde (»Erbarme dich meiner, o Herr«), und b. Mozarts Motette *Ave verum corpus* KV 618, die für das Fronleichnamfest von 1791 entstand, das in jenem Jahr auf den 23. Juni fiel (»Gegrüßet seist du, wahrer Leib«).

Im *Miserere*, so schrieb Liszt an Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1862), fänden Schmerz und Elend des Menschen eine Stimme, im Gesang des *Ave verum corpus* antworteten Gottes unendliche Barmherzigkeit und Gnade. Hier werde das erhabenste Geheimnis berührt, aus dem ersichtlich ist, dass die Liebe über alles Böse und den Tod triumphiert.

Leslie Howard stellte 1998 fest, dass das im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrte Originalmanuskript »viele Umarbeitungen und gestrichene Einfälle aufweist ... Die frühe Fassung übertrifft die spätere hinsichtlich des Schreckens, der auf dem Höhepunkt des *Miserere* entsteht.«

**Ave verum corpus de Mozart, S461a** (ca. 1861 [?1862, 1867]) *H-Dur*.

»Kadenz zu einem Ausschnitt« aus *À la chapelle Sixtine* (Howard, 1993), weniger wörtlich als die 1886 entstandene Orgelbearbeitung in D-Dur.

**Agnus Dei de la Messe de Requiem de Giuseppe Verdi, S437/R270** (1877-82 [?1877-78]) (Zweite Fassung) *C-Dur*.

Mit seinen Verdi-Transkriptionen (*Paraphrasen* und *Réminiscences*) gab Franz Liszt eine ebenso persönliche wie umfassende Antwort auf das Operngenie des Italieners – mal respektvoll, mal kunstvoll umgestaltet und neu gezeichnet, wobei Stimmung, Atmosphäre, psychische Nuancen und individuelle Interpretation den jeweiligen Moment festhalten. Dass Liszt und der heimische Salon selten gemeinsame Sache gemacht haben, hat weder seine ... noch Verdis Verleger gestört. Im vorliegenden Fall aber reduzierte er seinen Klaviersatz auf einem poetischen, expressiven Effekt, der in seiner »weißen« Klarheit von allem Übermaß reinigt.

Franz  
**LISZT**  
(1811–1886)

**Complete Piano Music • 62**

**Transcriptions of Religious Works**

- |           |  |              |
|-----------|--|--------------|
| <b>1</b>  | <b>Cantico del Sol di San Francesco d’Assisi, S499/R191 (1881)</b>   | <b>13:25</b> |
| <b>2</b>  | <b>San Francesco, S498d/R392 ‘Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco d’Assisi’ (1880)</b>  | <b>5:00</b>  |
| <b>3</b>  | <b>Excelsior!, S500/R337 ‘Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters’ (c. 1874–76)</b>  | <b>3:38</b>  |
|           | <b>Liebesszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium Die sieben Todsünden von Adalbert von Goldschmidt. Fantasiestück, S490/R165 (1880)</b>     | <b>12:40</b> |
| <b>4</b>  | <b>Liebesszene</b>   | <b>7:52</b>  |
| <b>5</b>  | <b>Fortunas Kugel</b>  | <b>4:46</b>  |
|           | <b>Deux Transcriptions d’après Rossini, S553/R238 (1847)</b>   | <b>18:11</b> |
| <b>6</b>  | <b>No. 1. Air du Stabat Mater: Cujus animam</b>  | <b>8:24</b>  |
| <b>7</b>  | <b>No. 2. La Charité</b>   | <b>9:43</b>  |
| <b>8</b>  | <b>Harmonie nach Rossini’s Carità (La Charité), S701j (1847) (fragments)</b>   | <b>2:05</b>  |
| <b>9</b>  | <b>À la Chapelle Sixtine, S461/R114 ‘Miserere d’Allegri et Ave verum corpus de Mozart’ (1862) (first version) (ed. Leslie Howard, b. 1948)</b> | <b>12:03</b> |
| <b>10</b> | <b>Ave verum corpus de Mozart, S461a (c. 1861)</b>   | <b>2:58</b>  |
| <b>11</b> | <b>Agnus Dei de la Messe de Requiem de Giuseppe Verdi, S437/R270 (1877–82) (second version)</b>  | <b>5:41</b>  |

**Martin Cousin, Piano**

Recorded: 16–17 February 2023 at Trinity Concert Hall, Trinity School, Croydon, UK  
Producer, engineer and editor: Jim Unwin • Booklet notes: Ateş Orga • Publishers: Editio Musica  
Budapest **1** **2** **11**; The Liszt Society Journal – Music Section: Music Journal 29 (2004) **3**, Music  
Journal 26 (2001) **4** **5**, Music Journal 28 (2003) **8**, Music Journal 32 (2007) **9**; Schott Music **6** **7**;  
C. F. Peters, Leipzig **10** • Cover photo (colourised) of Franz Liszt, 1858, by Franz Hanfstaengl (1804–1877)