

Liszt

A portrait of pianist Alexander Ullman, wearing a black turtleneck sweater, looking directly at the camera. His hands are positioned as if playing a piano, with fingers extended. The background is dark and textured.

Alexander
Ullman

Piano Concertos 1 & 2
Piano Sonata

BBC
Symphony
Orchestra

Andrew Litton

RUBICON



Franz Liszt 1811–1886

Piano Concerto No.1 in E flat S.124

1	I. Allegro maestoso – Tempo giusto	5.38
2	II. Quasi Adagio	4.44
3	III. Allegretto vivace: Allegro animato	4.16
4	IV. Allegro marziale animato	4.20

Piano Sonata in B minor S.178

5	Lento assai –	7.50
6	Allegretto energico come prima –	4.20
7	Andante sostenuto –	7.41
8	Allegro energico (Fugue) –	3.09
9	Recapitulation (accentuato il canto) –	4.04
10	Andante sostenuto	3.35

Piano Concerto No.2 in A S.125

11	I. Adagio sostenuto assai –	5.32
12	Allegro agitato assai	2.05
13	II. Allegro moderato – (Susan Monks <i>cello</i>)	5.50
14	III. Allegro deciso –	2.55
15	Marziale un poco meno allegro –	4.41
16	IV. Allegro animato	1.59

Alexander Ullman *piano*

BBC Symphony Orchestra

Leader: Stephen Bryant

Andrew Litton *conductor*

Between 1840 and the last months of 1847 Liszt performed over 1000 concerts that took him across virtually the whole of Europe, from southwest Spain to the outer reaches of northeast Russia. Then in September 1847, five weeks before his 36th birthday, he gave it all up. In February 1848 he took up his post as kapellmeister of the Duchy of Weimar, where he remained for 12 years, to devote his life to what he punningly called 'self-composure and composition'. Of course it wasn't quite like that. Despite his new concern for the orchestra – 12 of his 13 symphonic poems were written at Weimar as were the 'Faust' and 'Dante' Symphonies – the piano remained central to his creative imagination. Nor did he stop playing (though never again for a fee), or creating virtuoso piano works of tremendous power and originality. As for self-composure, Liszt's life at Weimar was hectic, onerous and beset by institutional and political obstacles. He also had to suffer continual denigration of his compositions.

His turn towards orchestral music naturally led him back to the piano concerto. Both his concertos had been in his mind for years (the first as early as 1830); both were largely completed during his second year at Weimar. The first performance of the E flat Concerto was given in 1855 by Liszt himself, with Berlioz conducting; for the premiere of the Concerto in A major two years later, Liszt was the conductor (and his pupil Hans von Bronsart the soloist). The E flat Concerto was panned by the hugely influential Eduard Hanslick, pilloried as 'the triangle concerto' (on account of the triangle heard at the opening of the third section, and again in the fourth), and consequently was rarely played. This would be the fate of much of Liszt's music almost to the end of his life.

The marked contrast between the two Concertos is often compared to the Dionysian (No.1) and the Apollonian (No.2), the opposing life forces identified famously by Nietzsche in his early book *The Birth of Tragedy* (1872) – frenzied (Romantic) activity and ordered (Classical) beauty. The comparison captures something of the differing characters of the two works but by no means everything. Applied to the opening themes of each, there is something in it, but the sublime beauty of the slow movement of No.1 could equally be Apollonian, and the final Allegro animato of No.2 Dionysian. Nietzsche sent Liszt a copy of his book, and wrote to him: 'When I look around me for the few people who have grasped with true instinct the phenomenon I have described... it is to you above all that my eyes turn again and again.'

Both concertos exemplify Liszt's technique of thematic transformation, his ability to cast a large-scale structure from the subtle manipulation, and disguise, of only a few themes. His characteristic 'double-function' method is especially on display in the E flat Concerto, in which the four traditional movements of the symphony are clearly audible, while combined into a single entity without interruption. This outline is less apparent in the Second Concerto, which to the ear seems more loosely structured, more like a fantasy, though the material is actually tightly unified. One can draw huge pleasure, both emotional and intellectual, from repeated listenings to Liszt's large-scale works, as the transformations and connections become more discernible.

This is supremely the case in the B minor Sonata, in which the thematic transformation is equally masterful. This is another 'double-function' construction, conveying the idea of traditional sonata movements within a single edifice that suggests the exposition, development and recapitulation of sonata form.

When the Sonata reached publication in May 1854 [Liszt had completed it in February the previous year], he wrote: 'I will finish with the piano, for the time being, in order to occupy myself exclusively with orchestral compositions, and to attempt a number of things in this area that for quite some time have become an inner necessity for me.' The inner necessity was his desire to explore the union of poetry and music in his 'Faust' and 'Dante' Symphonies and his symphonic poems – his 'programme music'. His sonata would be the opposite, a proud demonstration that he could write an extended work of pure music, unadorned by title, epigraph or story, a perfectly formed sonata that could stand comparison with the greatest piano works of Beethoven.

This has not stopped many commentators, myself included, from hearing connections with one of Germany's greatest literary works, revered by Liszt, Goethe's *Faust*. Liszt was conceiving his 'Faust Symphony' at exactly this period, he was surrounded by the example of Goethe and the imaginative presence of what was already becoming one of the Western world's most indelible archetypes, Faustian man. At the very least performers and listeners alike might see the *Faust* story – the striving for knowledge, the anguish as well as the ecstasy of love, the realities of good and evil – as a metaphor for the overwhelming power of this great music, and the vivid actuality of its themes. Or we can just leave the sonata as it is, a Sonata in B minor. As another philosopher, Vladimir Jankélévitch, has written: 'Music means nothing and yet means everything. One can make notes say what one will, grant them any power of analogy: they do not protest.'

Paul Roberts

Paul Roberts is the author of Reading Franz Liszt: Revealing the Poetry Behind the Piano Music (Rowman & Littlefield, 2022).

Zwischen 1840 und den letzten Monaten des Jahres 1847 gab Liszt mehr als 1000 Konzerte und kam dabei nahezu durch ganz Europa, vom nordwestlichen Spanien bis an den Rand des nordöstlichen russischen Reiches. Dann, im September 1847, fünf Wochen vor seinem 36. Geburtstag, gab er all das auf. Im Februar 1848 trat er seine Stellung als Kapellmeister des Großherzogs von Weimar an, eine Position, die er 12 Jahre innehielt, um sein Leben fortan dem zu widmen, was er wortspielerisch als eine Zeit der „Selbstfindung und Erfindung“ bezeichnete. Aber natürlich war es nicht ganz so. Seinem neuerwachten Interesse für das Orchester zum Trotz – 12 seiner 13 Tondichtungen entstanden in Weimar, dazu noch die „Faust“ und „Dante“ Sinfonien – blieb das Klavier der Dreh- und Angelpunkt seiner künstlerischen Vorstellungskraft. Und was die Selbstfindung anging, so war Liszts Leben in Weimar hektisch und von belastenden institutionellen und politischen Widerständen geprägt. Zudem litt er unter der beständigen Herabwürdigung seiner Kompositionen.

Seine Beschäftigung mit Orchestermusik führte ihn naturgemäß zurück zur Gattung des Kla-vierkonzertes. Mit seinen beiden Konzerten hatte er sich schon über etliche Jahre hin beschäftigt (mit dem ersten bereits seit 1830), und beide vollendete er zu größten Teilen in seinem zweiten Jahr in Weimar. Die erste Aufführung des Es-Dur Konzertes gab Liszt noch selbst 1855 unter dem Dirigat von Berlioz. Bei der

Uraufführung des A-Dur Konzertes zwei Jahre darauf stand dann Liszt am Pult, während der Solopart in den Händen seines Schülers Hans von Bronsart lag. Der überaus einflussreiche Musikkritiker Eduard Hanslick mokierte sich spöttisch über das „Triangel-Konzert“ (was sich auf die zu Beginn des dritten Satzes und dann erneut im Finale eingesetzte Triangel bezieht) und wurde in der Folge selten aufgeführt. Es war dies das Schicksal der meisten Werke Liszts bis zum Ende seines Lebens.

Den merkwürdigen Kontrast zwischen den beiden Konzerten hat man oft mit dem Begriffspaar dionysisch (Nr. 1) und apollinisch (Nr. 2) umschrieben, jenen gegensätzlichen Lebenskräften, die Friedrich Nietzsche in seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) thematisierte – also ausgelassene (romantische) Aktivität einerseits und geordnete (klassische) Schönheit andererseits. Dieser Vergleich fängt zwar etwas vom unterschiedlichen Grundcharakter der beiden Werke ein, bei weitem aber nicht alles. Angewandt auf die beide Konzerte jeweils eröffnenden Themen mag da noch etwas dran sein, aber die erhabene Schönheit des langsamen Satzes des Ersten Konzertes könnte ebenso als apollinisch gelten wie das finale Allegro animato des Zweiten Konzertes als dionysisch. Nietzsche sandte Liszt ein Exemplar seines Buches mit den Worten: „Denn wenn ich mich nach den Wenigen umsehe, die das von mir beschriebene Phänomen ... wahrhaft instinctiv erfasst haben – so haftet immer wieder mein Blick vor Allem bei Ihnen.“

In beiden Werken zeigt sich exemplarisch Liszts Technik der thematischen Transformation, seine Fähigkeit, großangelegte Strukturen aus subtilen Veränderungen und Abwandlungen einiger weniger Themen zu erschaffen. Die für ihn charakteristische Methode der „doppelten Funktion“ zeigt sich namentlich im Es-Dur Konzert, in dem die vier traditionellen Sätze einer Sinfonie zwar klar erkennbar sind, doch aber zu einer einzigen, ununterbrochenen Einheit verbunden werden. Diese Anlage ist im A-Dur Konzert weniger deutlich; es klingt freier strukturiert, mehr wie eine Fantasie, obschon das Material auch hier sehr streng vereinheitlicht ist. Sowohl emotional wie auch intellektuell kann man sich mit großem Gewinn am wiederholten Hören von Liszts größer angelegten Werken erfreuen, bei dem die Transformationen und Bezüge deutlicher werden.

Dies gilt insbesondere auch für die h-Moll Sonate, in der die thematische Transformation gleichfalls meisterhaft umgesetzt ist. Auch hier handelt es sich vom Aufbau her um eine „Doppelfunktion“, in der die Idee der traditionellen Sonate in einem einzigen großen Korpus umgesetzt ist, in dem man Exposition, Durchführung und Reprise der Sonatenform wiederfinden kann.

Als die Sonate im Mai 1854 veröffentlicht wurde (Liszt hatte sie im Februar des Vorjahres abgeschlossen), schrieb er: „Mit diesen Sachen will ich einstweilen mit dem Clavier abschließen, um mich ausschließlich mit Orchester-Compositionen zu beschäftigen und auf diesem Gebiet mehreres zu versuchen, was mir schon seit längerer Zeit eine innerliche Nothwendigkeit geworden.“ Die innere Notwendigkeit war sein Verlangen, mit seinen „Faust“ und „Dante“ Sinfonien sowie seinen symphonischen Dichtungen, seiner „Programm-Musik“, die Einheit von Poesie und Musik zu erkunden. Seine Sonate sollte das Gegenteil sein, ein beredtes Zeugnis davon, dass er ein umfangreiches Werk reiner Musik schreiben konnte, frei von Titeln, Epigraphen oder Handlungen, eine vollendet ausgeformte Sonate, die dem Vergleich mit den bedeutendsten Klavierwerken Beethovens standhalten könnte.

Dies hat freilich viele Kommentatoren, mich selbst eingeschlossen, nicht davon abgehalten, Verbindungen zu einem der größten literarischen Werke des deutschsprachigen Raums herauszuhören, nämlich zu dem auch von Liszt sehr verehrten *Faust* Goethes. Seine „Faust Sinfonie“ schuf Liszt nämlich genau zur gleichen Zeit, und so war er gewissermaßen umgeben von Goethe und der imaginären Gegenwart dessen, was schon seinerzeit zu einem aus der westlichen Kultur nicht mehr wegzudenkenden Archetypus wurde, der faustischen Natur. Zumindest kann man als Interpret oder auch als Zuhörer die *Faust* Geschichte – das Streben nach Wissen, die Qualen wie die Verzückung der Liebe, das Gegensatzpaar von Gut und Böse – als Metapher für die überwältigende Kraft dieser großartigen Musik und die lebendige Aktualität ihrer Themen begreifen. Oder wir können die Sonate einfach auch nur für sich betrachten, als eine Sonate in h-Moll. Wie schon ein weiterer Philosoph, Vladimir Jankélévitch, schrieb: „Musik bedeutet nichts und doch alles. Man kann sich Notizen machen, sagen, was man will, ihnen jede Macht der Analogie zugestehen: sie erheben keinen Einspruch.“

Paul Roberts

Paul Roberts ist Autor von Reading Franz Liszt: Revealing the Poetry Behind the Piano Music (Rowman & Littlefield, 2022).

Übersetzung: Matthias Lehmann

Executive producer: Matthew Cosgrove

Recording: Henry Wood Hall, London, 26 September 2020 (Sonata);

BBC Maida Vale Studios, London, 24 & 25 September 2021 (Concertos)

Producer: Andrew Keener

Recording engineer: Dave Rowell

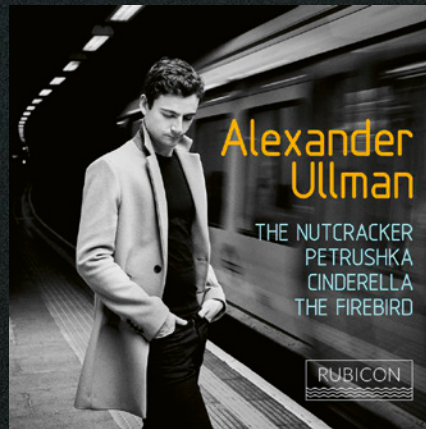
Editing: Matthew Swan

Photography: © Matt Russell

Performance edition (Sonata): Peters Edition, ed. Leslie Howard

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Booklet editorial: WLP London Ltd



Russian Ballet Music
Alexander Ullman
RCD1029



Romantic Virtuoso Music for Flutes & Piano
Noemi Gyori · Gergely Madaras · Alexander Ullman
RCD1078



Transformation
Lea Birringer
RCD1069



Caprices
Fenella Humphreys
RCD1074