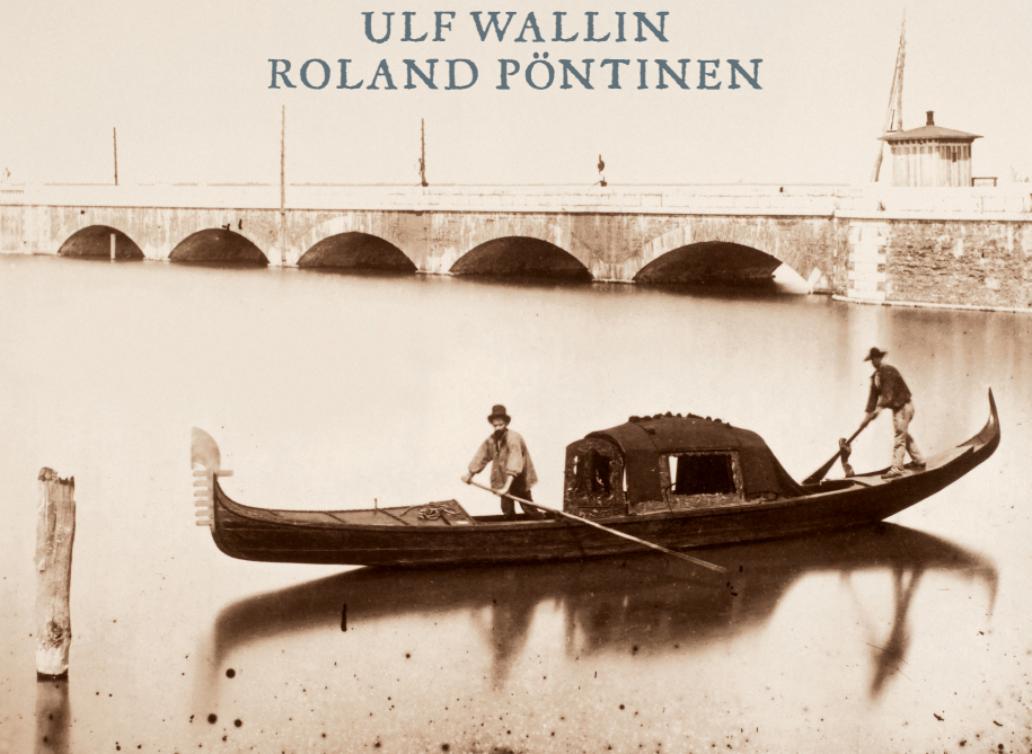


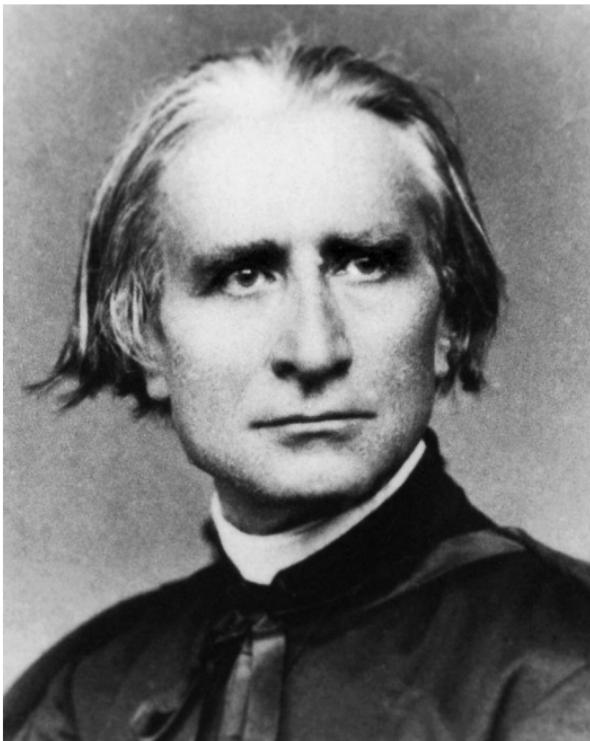
% BIS %

# FRANZ LISZT

*Works for Violin and Piano*

ULF WALLIN  
ROLAND PÖNTINEN





FRANZ LISZT, 1865 (Atelier Borsos és Doctor, Pest)

# LISZT, FRANZ (1811–86)

	GRAND DUO CONCERTANT, S 128 (1835/49)	16'15
①	<i>Lento assai – Animato quasi Allegro...</i>	3'28
②	Bar 72 [Theme]	1'58
③	<i>Var. I. Un poco piu animato</i>	1'41
④	<i>Var. II</i>	2'02
⑤	<i>Var. III. Allegretto pastorale</i>	3'27
⑥	<i>Var. IV. Tarantella</i>	1'51
⑦	<i>Finale. Animato marziale</i>	1'44
⑧	DIE ZELLE IN NONNENWERTH, S 382bis (1883)	6'40
⑨	EPITHALAM, S 129 (1872)	4'28
⑩	RAPSODIE HONGROISE XII, S 379a (c. 1850)	12'11
⑪	ZWEITE ELEGIE, S 131bis (1877–78)	4'46
⑫	ROMANCE OUBLIÉE, S 132 (c. 1880)	4'17
⑬	LA LUGUBRE GONDOLA, S 134bis (1882–83)	9'49

TT: 60'02

ULF WALLIN *violin*

ROLAND PÖNTINEN *piano*

*Editions: various first editions, the published versions by Bärenreiter, Liszt Society Publications and Hardie Press, and Liszt's original manuscripts*

## Génie oblige!

It is almost impossible to shed light on such a many-sided personality as Franz Liszt within the confines of a booklet note. I hope that this introduction will encourage music-lovers to engage more closely with him and with his impressive body of music.

Franz Liszt was born in 1811 in the village of Raiding, then in Hungary but now in Austria; his parents were German-speakers. The question of his national affiliation therefore defies an immediate answer. The composer's family tree can be traced back as far as his great-grandfather Sebastian List (c. 1703–93). Later, in all probability by Georg Adam List (1755–1844), the 'z' was added in order to make the name more Hungarian.

Liszt's mother tongue was German but, after he moved to Paris at the age of eleven, French soon became his main language. He also spoke a little Russian, English and – not particularly well – Hungarian. As he himself remarked, 'May it be conceded that, despite my lamentable lack of knowledge of the Hungarian language, I shall remain a Magyar from cradle to grave, in heart and in mind, and therefore that I desire sincerely to promote the culture of Hungarian music.'

In the anniversary year 1911 Béla Bartók remarked: 'On what basis may we regard Franz Liszt as a Hungarian? I must start by saying that from an artistic, aesthetic point of view this question is wholly irrelevant, as anyone who has achieved great things deserves recognition the world over, whatever his origins may be. The question gains a certain meaning only from an historical or political standpoint.' The musicologist Peter Raabe wrote in 1931 that the source of Liszt's Hungarianness was 'not a feeling of belonging but the sadness at being condemned to homelessness'.

Mostly, authors have chosen to write about Liszt as a pianist and about his piano music (early works). He gave his last piano recital in September 1847 in Elisabethgrad (now Kirovograd in Ukraine) when he was just 36 years old, however, and it is truly 'Génie oblige' is often described as Liszt's 'motto'; he first used it in print when discussing 'l'artiste de l'avenir' in an obituary for Paganini in *Gazette Musicale de Paris*, on 23rd August 1840.

remarkable that the last forty years of his life have attracted so little attention.

The biographies and writings of Lina Ramann, Princess Sayn-Wittgenstein and La Mara (Marie Lipsius), and the writings and letters of Liszt himself form an important starting point for Liszt research. Only since the publication of the thoroughly researched, very interesting biographies of Liszt by the musicologist Alan Walker (*Franz Liszt*, three volumes), Serge Gut (*Franz Liszt*) and Michael Stegemann (*Franz Liszt – Genie im Abseits*) however, has it really been possible to gain an accurate impression of Liszt's life and work – and thereby to rehabilitate him and pay him the respect that is due. In addition, the illustrated biographies by Ernst Burger provide valuable and inspirational source material about Liszt.

Extremely inquisitive and always in search of new ideas, he developed his own unique compositional style and a musical language that was as difficult to categorize then as it is now. In the conflict between the New German School and the traditionalists he was caught in the crossfire – wholly without justification, given that Liszt, a free spirit and morally incorruptible, understood tradition, present and future as an inseparable unity. As Liszt himself remarked, 'The spirit flows where it desires, and the art of this century has its two pennies' worth to say, as did that of centuries gone by – and will say it, come what may...' He went on: 'as regards divisions in artistic matters, I merely segregate those people who are able to do things from whose who cannot. The latter may babble on and scribble away in peace – and even bark at the moon, if they so desire.' In vain Liszt attempted to mediate between the opposing camps and to distance himself from the conflict; in both of these aims he failed pitifully.

One regrettable aspect of this conflict was the behaviour of Robert and Clara Schumann – all the more because Liszt had keenly championed the publication and performance of Robert Schumann's then unknown or unpopular works. My respect and love for Robert Schumann's music are too profound, however, for me to reproduce his shameful utterances here.

Joseph Joachim's attitude is also a matter of concern. Liszt had promoted the 20-year-old violinist and had brought him to Weimar as leader of his orchestra; but in the mid-1870s Joachim definitely went too far when he tried to exclude Liszt's music from the concerts of new music in Leipzig by insisting on adhering to the stipulation 'that in the programmes heed should be paid exclusively to those composers whose reputation as artistic representatives of the German people is beyond dispute'.

Racism and narrow-minded nationalism were alien to Liszt. During his lifetime he was unjustly accused of anti-Semitism; his friendship and family ties with Wagner even led to them being spoken of in similar terms. Both of these attitudes ran contrary to Liszt's moral code and outlook on life. All through his life he remained impartial and open, supporting and promoting his friends – such as Saint-Saëns, Smetana and Berlioz – with the greatest conviction; but he also involved himself with the dissemination and publication of works by his opponents – such as Schumann and Mendelssohn. From the latter he gained no thanks; on the contrary he continued to be the target of sharp attacks, hostility and denigration. From Mendelssohn's point of view Liszt may have been 'a very charming man', but he was also 'the most dilet-tantish of dilettantes that I have ever encountered'.

Liszt left a determining imprint on the symphonic poem genre, and had a decisive influence on the next generation of composers (Smetana, Debussy, Richard Strauss, Sibelius). It is less widely known that in his late compositions – such as *Nuages gris* (1881), *Ossa arida* (1879), *Unstern! Sinistre, disastro* (1881), *Bagatelle ohne Tonart* (1885) or *La lugubre gondola* (1882–85) – Liszt's compositional style evolved in a manner that was wholly incomprehensible to his contemporaries and was far ahead of its time. He shattered all the conventions and thereby opened the door for the development of new music. Particular characteristics included the abolition of harmonic functions, unresolved dissonances, open fifths, whole-tone scales, sequences of tritones and cluster chords – to mention just a few. Today we can recognize these as pioneering elements that prepared the way for composers such as Schoenberg and Bartók.

Carolyne von Sayn-Wittgenstein commented: ‘We still do not comprehend his genius – much less than in Wagner’s case, because Wagner represents a reaction against the present; Liszt, on the other hand, cast his spear far further into the future. Many generations will come and go before he is fully understood.’ She was to be proved right. His (unfortunately lost) *Skizzen für eine Harmonik der Zukunft* (*Sketches for a Harmony of the Future*) prove that in his old age Liszt was working intensively in developing such a harmonic system. ‘Then he spoke about the tonal systems of Indian tribes, and mentioned that the further development of the European tonal system of today would arrive at the quarter-tone system’, recalled his pupil Arthur Friedheim, continuing (in reaction to the latter’s amazement and disbelief) ‘And why not? It is based on physical and psychic development – it doesn’t stand still, but proceeds in line with advancements in other matters. What else could come after chromaticism and enharmonics other than quarter-tones? Quite how this happens, time will tell.’

Schoenberg, recipient of a Liszt scholarship, wrote in the essay ‘Franz Liszt’s work and being’ in 1911: ‘We are all his pupils’, and in 1922 Bartók stated: ‘The importance of Liszt for the further development of music is greater than that of Wagner’. Debussy put it like this: ‘Liszt’s *Faust*, wherein an entire generation of musicians has found sustenance, in terms of food and drink, and even orchestrations.’

Unfortunately Liszt and his music have all too often been compared or regarded as inferior to the utterances, compositional techniques and musical language of Richard Wagner. As a composer it was in fact Wagner who profited from Liszt, not the other way round. To take just one of many examples: towards the end of August 1878 Cosima Wagner confided in her diary: ‘My father’s indescribable modesty with regard to his works is also very moving for R., who for his part declares with splendid good humour that he has “stolen” so much from the symphonic poems... he called his symphonic poems *un repaire des voleurs* [a den of thieves]...’

As a pianist, publisher and conductor Liszt became a very early champion of the mature works of Beethoven and Schubert. For example he conducted the première of

Schubert's opera *Alfonso und Estrella* – not to mention those of Wagner's *Lohengrin*, Berlioz's *Benvenuto Cellini* (revised version) and Schumann's *Manfred*.

Throughout history, hardly any musician has supported people in need with such generosity and altruism, and encouraged cultural projects and other musicians, as much as Franz Liszt. One thinks of his charity concerts in Vienna in 1838 for the victims of the Danube floods or the financial support he provided for building work at Cologne Cathedral – not to mention the Beethoven Memorial in Bonn, which was to a large extent funded by Liszt personally. On a financial and personal level he supported Richard Wagner and the Bayreuth Opera, and he campaigned for the promulgation of Wagner's music with total devotion. He founded the Budapest Conservatory where, alongside his teaching work in Weimar, he nurtured – free of charge – a magnificent generation of pianists. In the course of his life he trained four hundred pupils: a legendary school of piano playing of which Moritz Rosenthal, Arthur Friedheim, Alexander Siloti, Hans von Bülow and Emil von Sauer were the most successful products. The high esteem in which he was held by his pupils is documented in many letters and statements. With many of them he enjoyed a lifelong close friendship. His circle of friends also included Balzac, Heine, Hugo, Sand and Delacroix.

Despite all of these merits, Liszt was one of those people who received hardly anything in return for their remarkable generosity. Embittered and suffering constantly from severe depression, he wrote shortly before his death to his friend Ödön (Edmund von) Mihalovich (c. 1885): 'Everyone is against me. Catholics because they find my church music profane, Protestants because to them my music is Catholic, Freemasons because they think my music is too clerical; to conservatives I am a revolutionary, to the "futurists" an old Jacobin. As for the Italians, in spite of Sgambati, if they support Garibaldi they detest me as a hypocrite, if they are on the side of the Vatican I am accused of bringing the Venusberg into the Church. To Bayreuth I am not a composer but a publicity agent. The Germans reject my music as French, the French as German; to the Austrians I write Gypsy music, to the Hungarians foreign music. And the Jews

loathe me, my music and myself, for no reason at all.' Liszt died – more or less unnoticed by the public at large – from pneumonia in Bayreuth in 1886. His daughter Cosima did not even allow her devoutly Catholic father to confess or receive the last rites. His struggle with death and the hour of his passing were kept strictly secret, while she went to the opera with her children and attended various parties with the guests of honour. His faithful pupils kept watch and, to Cosima's irritation, succeeded in paying their last respects to the master at his funeral.

Astonishingly even today, almost 150 years after Liszt's death, a large proportion of his œuvre – a total of more than 800 works – remains unknown or scarcely explored. It is to be hoped that in future Liszt's marvellous music will receive the respect that it deserves.

As early as 1832 Liszt composed Two Waltzes for violin and piano, and he remained loyal to this instrumental combination until the end of his life. His last work for violin and piano was *La lugubre gondola* from 1882–83. These works present the interpreters with exceptional technical, sonic and, especially, interpretative difficulties. Above all in the late works Liszt takes us on a journey into his own innermost soul with all its doubts, contradictions and abysses. The tension in the pauses between notes and chords is overwhelming; the expressive range exceeds all bounds. At the same time we sense a longing for calm and for inner peace. Only in the early *Grand Duo concertant* are pure virtuosity and the joy of playing to the fore, whilst in the Hungarian Rhapsody No. 12 the focus is upon passion and brilliance. Some of the pieces are arrangements of earlier compositions, but these reworkings are well adapted to the nature and characteristics of the new medium, and show it in its best light.

Finally, also on behalf of my colleague Roland Pöntinen, I should like express my heartfelt gratitude to the Klassik Stiftung Weimar's Goethe and Schiller Archive for its support and for the copies of Liszt's original manuscripts.

© Ulf Wallin 2014

### **Grand Duo concertant, S 128 (1835/49)**

*sur la romance de M. Lafont ‘Le départ du jeune marin’ par François Liszt*

A happy, untroubled display piece, entirely typical of the young virtuoso ‘François Liszt’. After an imaginative, quasi-improvised introduction the theme – by the violinist Charles-Philippe Lafont – is presented, followed by variations and ending with a grand finale.

### **Die Zelle in Nonnenwerth, S 382 bis (1883)**

On Nonnenwerth, an island in the Rhine between Bonn and Koblenz, Liszt felt especially at ease, and he seriously considered buying it. Lina Ramann writes: ‘From this time dates his decisive turn to German poetry’. There he spent the summer months of 1841 and 1843 together with Marie d’Agoult and their three children Cosima, Blandine and Daniel before the couple finally separated. In this piece we sense great nostalgia and longing.

### **Epithalam, S 129 (1872)**

*Epithalam* was composed for the wedding of the violinist Ede Reményi, who premiered the piece on the eve of the wedding, with Liszt himself at the piano. Liszt and Reményi enjoyed a long friendship. Unfortunately the violin concerto that Liszt composed for Reményi is lost.

### **Rapsodie hongroise XII, S 379a (c. 1850)**

This is a reworking of the Hungarian Rhapsody No. 12 and at times deviates significantly from the piano version. This highly virtuosic and impassioned work surpasses many of the virtuoso pieces by Paganini and Wieniawski in terms of difficulty and aspiration.

### **Second Elegy, S 131 bis (1877–78)**

The Second Elegy is dedicated to Liszt’s first biographer, Lina Ramann. The piece

begins in an introverted mood but becomes more dramatic and ecstatic as it progresses until it reaches an impassioned climax, before dying away again.

### **Romance oubliée, S 132 (c. 1880)**

The yearning, sad song *O pourquoi donc* was originally composed around 1843. In the present version a coda was added with figurations that are highly reminiscent of the *Canto religioso* which closes the second movement of Berlioz's *Harold in Italy*. Berlioz and Liszt were lifelong friends and Liszt was a great champion of Berlioz's music.

### **La lugubre gondola, S 134 bis (1882–83)**

This masterful work shows how far ahead of his time Liszt was. It was composed between November 1882 and January 1883, shortly before Wagner's death, when Liszt and his daughter Cosima were visiting him in Venice. Cosima noted in her diary that Wagner referred to Liszt's works as 'budding madness'. Liszt wrote later: 'As if by premonition, I wrote this elegy in Venice six weeks before Wagner's death.'

**Ulf Wallin** studied at the Royal College of Music in Stockholm and at the University of Music and Performing Arts in Vienna. Equally devoted to performing solo and chamber music, he has collaborated with conductors such as Jesús López-Cobos, Paavo Järvi, Andrew Manze, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller and Franz Welser-Möst. In chamber music his partners includes Bruno Canino, Heinz and Ursula Holliger, Roland Pöntinen, András Schiff and Tabea Zimmermann.

Concert tours have taken Ulf Wallin throughout Asia, Europe and the United States, and to prestigious concert venues such as the Berlin Philharmonie, La Scala in Milan, Théâtre des Champs-Elysées in Paris, Wigmore Hall in London and Vienna's Musikverein. He is regularly invited to major festivals including the Berliner Festwochen,

Schleswig-Holstein Musik Festival, Schubertiade in Schwarzenberg, Musiktage in Mondsee and Marlboro Music Festival. Ulf Wallin's dedication to contemporary music is highlighted through the close contacts he has enjoyed with eminent composers such as Anders Eliasson, Alfred Schnittke and Rodion Shchedrin. He has made a number of radio and television appearances and his more than 40 CD recordings, many of them for BIS, have gained much acclaim and attention from the international media. Since 1996 he has been a professor of violin at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Ulf Wallin was awarded the Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau in 2013, and in 2014 he was elected into the Royal Swedish Academy of Music.

Since his début in 1981, **Roland Pöntinen** has performed with major orchestras throughout the world, collaborating with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Evgeny Svetlanov, and Neeme and Paavo Järvi. Highlights of his career include appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Roland Pöntinen has acquired a vast repertoire, and many composers have dedicated works to him. In great demand as a recitalist, Pöntinen has appeared at prestigious festivals such as Schleswig-Holstein, Edinburgh, La Roque d'Anthéron and Klavier Festival Ruhr. He regularly works with distinguished chamber music partners including Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger and Christian Lindberg, as well as with Love Derwinger in a piano duo. With an extensive and wide-ranging discography on different labels, Roland Pöntinen made his first solo disc in 1984 on BIS, and appears on more than 60 discs in the label's catalogue. As a composer, Pöntinen has had works performed at venues such as the Carnegie Hall and Wigmore Hall, while his arrangements are performed by musicians such as Martin Fröst and Håkan Hardenberger. Roland Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music. *For further information please visit [www.rolandpontinen.com](http://www.rolandpontinen.com)*

## Génie oblige!

Es ist nahezu unmöglich, in der Kürze eines Booklets eine so vielseitige Persönlichkeit wie Franz Liszt zu beleuchten. Ich hoffe, dass diese Einführung Musikinteressierte animiert, sich eingehender mit ihm und seinem beeindruckenden Werk zu beschäftigen.

Franz Liszt wurde 1811 im damals zu Ungarn und heute zu Österreich gehörigen Dorf Raiding als Kind deutschsprachiger Eltern geboren. Die Frage seiner nationalen Zugehörigkeit ist daher nicht auf Anhieb zu beantworten. Der Stammbaum des Komponisten lässt sich bis zu seinem Urgroßvater Sebastian List (ca. 1703–1793) zurückverfolgen. Später wurde höchstwahrscheinlich von Georg Adam List (1755–1844) das „Z“ zugefügt um den Namen zu „magyarisieren“.

Liszts Muttersprache war Deutsch, doch nach dem Umzug des Elfjährigen nach Paris wurde schnell das Französische zu seiner eigentlichen Sprache. Außerdem sprach er ein bisschen Russisch, Englisch und nicht besonders gut Ungarisch. Liszt dazu: „Man darf mir wohl gestatten, dass ungeachtet meiner beklagenswerthen Unkenntnis der ungarischen Sprache, ich von Geburt bis zum Grabe im Herzen und Sinne, Magyar verbleibe, und demnach die Cultur der ungarischen Musik ernstlich zu fördern wünsche.“

Béla Bartók sagte im Jubiläumsjahr 1911: „Mit welchem Recht dürfen wir Franz Liszt als Ungarn ansehen? Ich muss vorausschicken, dass diese Frage vom künstlerischen, ästhetischen Standpunkt aus völlig belanglos ist, denn wer wirklich Großes schuf, dem gebührt Anerkennung von der ganzen Welt, welcher Abstammung er auch immer sei. Eine bestimmte Bedeutung kommt dieser Frage nur aus historischer oder politischer Sicht zu.“ Der Musikwissenschaftler Peter Raabe schrieb 1931, die Quelle für Liszts Ungartum sei „nicht das Heimatsgefühl sondern die Trauer darüber, zur Heimatslosigkeit verdammt zu sein.“

„Génie oblige“ wird oft als Liszts „Motto“ bezeichnet; zum ersten Mal hat er es in einem Nachruf auf Paganini am 23. August 1840 in der *Gazette Musicale de Paris* im Zusammenhang mit „l'artiste de l'avenir“ verwendet.

Meistens wird nur über den Pianisten Liszt und sein Klavierwerk (Frühwerk) geschrieben. Wenn man aber bedenkt, dass er schon im September 1847 in Elisabethgrad (im heutigen Kirovograd in der Ukraine) als 36-jähriger seinen letzten Klavierabend gab, ist es umso seltsamer, dass seine restlichen 40 (!) Lebensjahre so wenig Beachtung finden.

Die Biografien und Schriften von Lina Ramann, Fürstin Sayn-Wittgenstein, La Mara (Marie Lipsius) und die Schriften und Briefe von Liszt bilden eine wichtige Grundlage der Liszt-Forschung. Allerdings ist es erst seit der Veröffentlichung der seriös recherchierten und hochinteressanten Biografien der Musikwissenschaftler Alan Walker (*Franz Liszt* in drei Bänden), Serge Gut (*Franz Liszt*) und Michael Stegemann (*Franz Liszt – Genie im Abseits*) endlich gelungen, das Leben und Schaffen Liszts wahrhaftig darzustellen und ihn damit zu rehabilitieren und gebührend zu würdigen. Außerdem stellen die Dokumentarbiografien Ernst Burgers über Liszt wertvolle und inspirierende Quellen bereit.

Extrem neugierig und ständig auf der Suche entwickelte er einen eigenen, einzigartigen Kompositionsstil und eine Tonsprache, die damals wie heute sehr schwer ein- oder zuzuordnen ist. Im sogenannten Parteienstreit, Neudeutsche Schule versus Traditionalisten, geriet er zwischen die Fronten – völlig unverdient, da er, ein freier Geist und moralisch unbestechlich, Tradition, Gegenwart und Zukunft als eine unzertrennliche Einheit verstand. So Liszt: „Der Geist fließt wo er will, und die Kunst dieses Jahrhunderts hat ebenso ihr Wörtchen zu sagen wie die der vorausgegangenen Jahrhunderte – und sie wird es sagen, komme was da wolle ...“ Und weiter: „was Partheiungen in Kunst Sachen anbetrifft so unterscheide ich bloß die Leute die etwas können, von denen die nichts können. Letztere mögen nur ungestört fortgeschwätzen und schmieren – ja sogar den Mond anbellen wenn es ihnen beliebig.“ Vergebens hat er versucht, zwischen den Lagern zu schlüchten oder sich von dem Konflikt zu distanzieren. Mit beiden Vorhaben ist er kläglich gescheitert.

Bedauerlich in diesem Streit war allerdings das Benehmen und Verhalten von

Robert und Clara Schumann – umso mehr, da Liszt sich sehr dafür eingesetzt hatte, die damals noch unbekannten und unbeliebten Werke Robert Schumanns zu veröffentlichen und aufzuführen! Mein Respekt und meine Liebe zu Robert Schumanns Werk sind zu groß, um seine beschämenden Aussagen an dieser Stelle zu wiedergeben.

Bedenklich war auch Joseph Joachims Haltung. Liszt hatte den erst 20-jährigen Geiger gefördert und als Konzertmeister seines Orchesters nach Weimar geholt, dagegen ging Joachim entscheidend zu weit, als er Mitte der 1870er Jahre versuchte, Liszt von den Leipziger Novitäten-Konzerten fernzuhalten, indem er auf eine Klausel bestand, „dass nur solche Componisten in den Programmen Berücksichtigung erfahren sollten, deren Ruf als künstlerische Vertreter der deutschen Nation feststeht.“

Rassismus oder enger Nationalismus war für Liszt fremd. Zu Unrecht wurde ihm sowohl zu seinen Lebzeiten als auch danach eine antisemitische Haltung vorgeworfen. Er wurde sogar mit Wagner – durch seine Freundschaft und Verwandtschaft – gleichgestellt. Beide Haltungen waren gegen seine Moral und Lebensvorstellung. Er blieb zeitlebens ein unparteiischer und offener Mensch und hat mit der allergrößten Überzeugung weiterhin seine Freunde, wie z.B. Saint-Saëns, Smetana und Berlioz, unterstützt und gefördert, aber sich auch für die Verbreitung und Veröffentlichung der Werke seiner Gegner, wie Schumann und Mendelssohn, eingesetzt. Von Letzteren hat er allerdings keinen Dank geerntet, sondern wurde weiterhin scharf angegriffen, bekämpft und in den Schmutz gezogen. Aus der Sicht Mendelssohns war Liszt zwar „ein sehr liebenswürdiger Mann“, aber auch „der dilettantischste Dilettant, der mir vorgekommen“.

Liszt hat maßgebend die Gattung Symphonische Dichtung geprägt und die nachfolgenden Komponisten Generationen (Smetana, Debussy, Richard Strauss, Sibelius) entschieden beeinflusst. Weniger bekannt ist aber, dass Liszt in seinen Spätkompositionen, u.a. *Nuages gris* (*Triübe Wolken*, 1881), *Ossa arida* (*Morsche Knochen*, 1879), *Unstern! Sinistre, disastro* (1881), *Bagatelle ohne Tonart* (1885) oder *La lugubre gondola* (*Trauergondel*, 1882–85) einen für seine Zeitgenossen völlig unver-

ständlichen Kompositionsstil entwickelte, der seiner Zeit weit voraus war. Er brach mit allen Konventionen und öffnete damit die Pforte für die Entwicklung der Neuen Musik. Besondere Merkmale sind die Aufhebung der harmonischen Funktionen, unaufgelöste Dissonanzen, leere Quinten, Ganztonleitern, Tritonusfolgen und Clusterakkorden, um nur einige zu nennen. Sie können aus heutiger Sicht als bahnbrechende Charakteristika gesehen werden, mit denen er den Weg für Komponisten wie u.a. Schönberg, und Bartók ebnete.

Carolyne von Sayn-Wittgenstein: „Man versteht seinen Genius noch nicht – viel weniger als den von Wagner, weil Wagner eine Reaktion der Gegenwart repräsentiert; Liszt aber hat seinen Speer viel weiter in die Zukunft geworfen. – Es werden mehrere Generationen vergehen, bevor er ganz und gar begriffen wird.“ Sie sollte Recht behalten! Seine leider verschollenen *Skizzen für eine Harmonik der Zukunft* bezeugen, dass Liszt sich in seinen späten Jahren intensiv mit der Entwicklung einer solchen Harmonik beschäftigte. „(E)r sprach nun von den Tonsystemen indischer Stämme und warf hin, dass das europäische Tonsystem heutiger Zeit in seiner Weiterentwicklung bei dem Vierteltonsystem ankommen werde“, berichtet sein Schüler Arthur Friedheim (und auf seine Verwunderung und Zweifel hin) … „Warum nicht? Das beruht auf physische(r) und psychische(r) Entwicklung – sie steht nicht still, sie schreitet mit dem Fortschritt der Dinge – : was kann nach der Chromatik und Enharmonik anderes kommen als der Viertelton? Das Wie wird die Zeit lösen.“

Der Liszt-Stipendiat Schönberg schrieb 1911 in seinem Aufsatz über Franz Liszts Werk und Wesen: „Wir alle sind seine Schüler“ und Béla Bartók behauptete: „Die Bedeutung Liszts für die Weiterentwicklung der Musik ist größer als die Wagners“ (1922). Debussy formulierte dies so: „Von Liszts *Faust* hat sich eine ganze Generation von Musikern trinkend und essend und sogar orchestrierend ernährt.“

Leider wurde er in seinem Schaffen allzu oft fälschlicherweise mit den Aussagen, Kompositionstechniken und der Tonsprache von Richard Wagner gleichgesetzt oder diesem untergeordnet. Kompositorisch hat eher Wagner von Liszt profitiert als

umgekehrt. Um ein Beispiel von vielen zu erwähnen: In ihrem Tagebuch Ende August 1878 verrät Cosima Wagner: „Die unsägliche Bescheidenheit meines Vaters in Bezug auf seine Werke röhrt auch R. sehr, welcher seinerseits herrlich heiter erklärt, er habe so vieles aus den Symphonischen Dichtungen ‚gestohlen‘ (...) seine Symphonischen Dichtungen nennt er: *un repaire des voleurs* [eine Räuberhöhle] ....“

Als Pianist, Verleger und Dirigent hat Liszt sich sehr früh für die Spätwerke von Beethoven und Schubert eingesetzt. Er hat z.B. die Uraufführung von Schuberts Oper *Alfonso und Estrella* geleitet aber auch Wagners *Lohengrin*, Berlioz' *Benvenuto Cellini* und Schumanns *Manfred* wurden unter seine Stabführung uraufgeführt.

Es hat in der Musikgeschichte kaum einen Musiker wie Franz Liszt gegeben, der sich derart generös und altruistisch für Menschen in Not eingesetzt sowie Kulturprojekte und Musiker unterstützt hat. Man denke an seine Wiener Benefizkonzerte für die Opfer der Donauüberschwemmung im Jahr 1838, die finanzielle Unterstützung für den Kölner Dombau und das Beethoven-Denkmal in Bonn, das zum größten Teil von ihm selbst finanziert wurde. Er unterstützte finanziell und persönlich Richard Wagner und die Bayreuther Oper und setzte sich mit voller Hingabe für die Verbreitung von dessen Musik ein. Er gründete das Budapester Konservatorium, an welchem er neben seiner Lehrtätigkeit in Weimar unentgeltlich eine großartige Pianistengeneration hervorbrachte. Moritz Rosenthal, Arthur Friedheim, Alexander Siloti, Hans von Bülow und Emil von Sauer galten als die erfolgreichsten Vertreter seiner legendären Klavierschule unter den 400(!) Schülern, die er im Laufe seines Lebens ausbildete. Die Verehrung seiner Schüler ist in vielen Briefen und Aussagen bestens dokumentiert. Mit vielen von ihnen pflegte er eine lebenslange enge Freundschaft. Zu seinem Freundeskreis gehörten außerdem u.a. Balzac, Heine, Hugo, Sand und Delacroix.

Trotz aller Verdienste gehört Liszt zu den Menschen, die für ihre bemerkenswerte Großzügigkeit kaum etwas zurückbekommen haben. Verbittert, unter ständigen schweren Depressionen leidend schreibt er ca. 1885 kurz vor seinem Tod an seinen

Freund Ödön (Edmund von) Mihalovich: „Alle sind gegen mich. Die Katholiken, weil sie meine Kirchenmusik profan finden, die Protestant, weil sie finden, dass meine Musik katholisch ist, die Freimaurer, weil sie meine Musik als klerikal empfinden; für die Konservativen bin ich ein Revolutionär, für die Zukunftsapostel ein falscher Jakobiner. Was die Italiener betrifft, trotz Sgambati: Wenn sie Anhänger Garibaldis sind, hassen sie mich als Frömmel, wenn sie auf Seiten des Vatikan stehen, klagen sie mich an, den Venusberg in die Kirche gebracht zu haben. Für Bayreuth bin ich kein Komponist, sondern bloß ein Werbeträger. Die Deutschen verabscheuen meine Musik als französisch, die Franzosen als deutsch, für die Österreicher schreibe ich Zigeuneramusik, für die Ungarn fremdartige Musik. Und die Juden hassen mich und meine Musik ohne jeden Grund.“ Liszt starb von der Öffentlichkeit mehr oder weniger unbemerkt 1886 in Bayreuth an einer Lungenentzündung. Seine Tochter Cosima ließ nicht einmal zu, dass ihr tiefgläubiger katholischer Vater beichtete und die letzte Ölung bekam! Sein Todeskampf und seine Sterbestunde wurden streng geheim gehalten, während sie mit ihren Kindern zu Opernaufführungen und diversen Feiern mit den Ehrengästen ging. Seine treuen Schüler hielten Wache und setzten zu Cosimas Ärger durch, ihrem Meister bei der Beerdigung die letzte Ehre erweisen zu dürfen.

Heute, fast 150 Jahre nach Liszts Tod, ist erstaunlicherweise ein Großteil seines mehr als 800 Werken umfassenden Œuvres immer noch unbekannt oder noch sehr wenig erforscht. Es ist zu hoffen, dass in der Zukunft Liszts genialer Musik die Ehre erwiesen werden wird, die ihr gebührt!

Liszt komponierte bereits im Jahr 1823 die Zwei Walzer für Violine und Klavier und blieb dieser Besetzung bis zu seinem Lebensende treu. Mit der *Trauergondel* schuf er 1882/83 das letzte Werk für Violine und Klavier. Diese Werke stellen höchste technische und klangliche, aber vor allem interpretatorische Ansprüche an die Ausführenden. Vor allem im Spätwerk unternimmt er eine Reise ins eigene Innere mit allen ihren Zweifeln, Widersprüchen und Abgründen. Die Spannung in den Pausen zwischen Tönen und Akkorden ist erdrückend, das Ausdrucksspektrum sprengt alle

Grenzen. Zugleich spürt man eine Sehnsucht nach Ruhe und innerem Frieden. Lediglich bei seinem Frühwerk *Grand Duo concertant* steht pure Virtuosität und Spiel-freude im Vordergrund, bei der *Ungarische Rhapsodie Nr. XII* Leidenschaft und Bravour. Einige der Werke sind Bearbeitungen bereits vorhandener Kompositionen. Jedoch handelt es sich hier um Umarbeitungen, die dem Wesen und den Eigenheiten der neuen Besetzung entgegenkommen und diese zu voller Geltung bringen.

Zum Schluss möchte ich mich auch im Namen meines Kollegen Roland Pöntinen, herzlich bei der Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv für ihre Unterstützung und für die Kopien der Original-Handschriften und Manuskripte Liszts bedanken.

© Ulf Wallin 2014

### **Grand Duo concertant, S 128 (1835/49)**

*sur la romance de M. Lafont „Le départ du jeune marin“ par François Liszt*

Ein heiteres und unbekümmert virtuoses Stück, ganz in der Manier des jungen François Liszt. Nach einer fantasievollen und quasi improvisierten Einleitung wird das Thema vom Geiger Charles-Philippe Lafont präsentiert, gefolgt von Variationen mit einem Kehrauseffekt im Finale.

### **Die Zelle in Nonnenwerth, S 382bis (1883)**

Auf Nonnenwerth, einer Insel im Rhein zwischen Bonn und Koblenz, fühlte sich Liszt besonders wohl und überlegte ernsthaft, sie zu erwerben. Lina Ramann schreibt: „Von hier datiert sein entschiedenes Hinwenden zur deutschen Dichtung“. Dort verbrachte er 1841 und 1843 zusammen mit Marie d'Agoult und deren drei Kindern Cosima, Blandine und Daniel die Sommermonate, bevor es 1844 zur endgültigen Trennung kam. Man verspürt im Stück große Nostalgie und Sehnsucht.

## **Epithalam, S 129 (1872)**

*Epithalam* wurde zur Hochzeit des Geigers Ede Reményi komponiert und wurde mit Liszt am Vorabend der Hochzeit uraufgeführt. Liszt und Reményi verband eine langjährige Freundschaft. Leider ist das von Liszt für Reményi komponierte Violinkonzert verschollen.

## **Rapsodie hongroise XII, S 379a (ca. 1850)**

Es handelt sich hier um eine Umarbeitung der zwölften Ungarischen Rhapsodie, die zum Teil stark von der Klavierversion abweicht. Das hochvirtuose und leidenschaftliche Stück übersteigt die Schwierigkeiten und Ansprüche so mancher Virtuosenstücke von Paganini und Wieniawski.

## **Zweite Elegie, S 131bis (1877/78)**

Die Zweite Elegie ist Liszts erster Biografin Lina Ramann gewidmet. Die Elegie beginnt introvertiert, entfaltet sich immer dramatischer, ekstatischer, hin zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt, um wieder in sich einzukehren.

## **Romance oubliée, S 132 (ca. 1880)**

Ursprünglich wurde das sehnsgütige und traurige Lied: *O pourquoi donc* ca. 1843 komponiert. In der vorliegenden Version wurde eine Coda mit Figurationen hinzugefügt, die sehr an das Canto religioso erinnert, welches den zweiten Satz aus *Harold en Italie* von Hector Berlioz beschließt. Berlioz und Liszt blieben ein Leben lang eng befreundet und Liszt war ein großer Verfechter von Berlioz' Musik.

## **La lugubre gondola, S 134bis (1882/83)**

Dieses geniale Werk zeigt, wie weit Liszt seiner Zeit voraus war. Es entstand in der Zeit von November 1882 bis Januar Dezember 1883, kurz vor Wagners Tod, als Liszt ihn und seine Tochter Cosima in Venedig besuchte. Cosima notierte in ihrem Tagebuch

dass Wagner die Arbeiten Liszts als „keimenden Wahnsinn“ bezeichnete. Liszt schrieb später: „Wie aus Vorahnung schrieb ich diese Elegie in Venedig sechs Wochen vor Wagners Tod.“

**Ulf Wallin** studierte an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Er ist ebenso als Solist wie als Kammermusiker aktiv und hat mit Dirigenten wie Jesús López-Cobos, Paavo Järvi, Andrew Manze, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller und Franz Welser-Möst zusammengearbeitet; zu seinen Kammermusikpartnern gehören Bruno Canino, Heinz und Ursula Holliger, Roland Pöntinen, András Schiff und Tabea Zimmermann.

Konzertreisen führten Ulf Wallin durch Asien, Europa und die USA und in renommierte Konzertsäle wie die Berliner Philharmonie, die Mailänder Scala, das Théâtre des Champs-Elysées in Paris, die Wigmore Hall in London und den Musikverein Wien. Er wird regelmäßig zu bedeutenden Festivals wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, der Schubertiade Schwarzenberg, den Musiktagen Mondsee und dem Marlboro Music Festival eingeladen.

Ulf Wallins Engagement für zeitgenössische Musik wird durch seinen engen Kontakt zu namhaften Komponisten wie Anders Eliasson, Alfred Schnittke und Rodion Schtschedrin unterstrichen. Er hat an zahlreichen Radio- und Fernsehaufnahmen mitgewirkt und mehr als 40 CDs eingespielt, viele davon für BIS. Diese Aufnahmen haben große Anerkennung und Aufmerksamkeit in den internationalen Medien gefunden. Seit 1996 ist er Professor für Violine an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Ulf Wallin wurde 2013 mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet; 2014 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie gewählt.

Seit seinem Debüt im Jahr 1981 hat **Roland Pöntinen** mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt konzertiert und dabei mit so namhaften Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Jewgenij Swetlanow sowie Neeme und Paavo Järvi zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie Auftritte bei den BBC Proms. Mit unersättlichem musikalischen Appetit und stupender Technik hat Roland Pöntinen sich ein umfangreiches Repertoire erworben; zahlreiche Komponisten haben ihm Werke gewidmet. Als vielgefragter Rezitalist ist Pöntinen u.a. bei zahlreichen bedeutenden Festivals zu Gast (u.a. Schleswig-Holstein, Edinburgh, La Roque d'Anthéron und Klavier Festival Ruhr). Regelmäßig arbeitet er mit herausragenden Kammermusikpartnern wie Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger und Christian Lindberg zusammen; mit Love Derwinger bildet er ein Klavierduo. Roland Pöntinen hat eine ausgedehnte und umfangreiche Diskografie bei verschiedenen Labels vorgelegt; sein erstes Soloalbum spielte er 1984 für BIS ein; mittlerweile ist er auf über 60 BIS-Alben vertreten. Pöntinen tritt auch als Komponist hervor, dessen Werke u.a. in der Carnegie Hall und der Wigmore Hall aufgeführt werden; seine Arrangements werden von Musikern wie Martin Fröst und Håkan Hardenberger gespielt. Roland Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

Weitere Informationen finden Sie auf [www.rolandpontinen.com](http://www.rolandpontinen.com)

## Génie oblige !

Il est pratiquement impossible de cerner une personnalité aussi complexe que celle de Franz Liszt dans le cadre de notes de programme. J'espère que cette introduction encouragera les mélomanes à pousser plus loin leur connaissance du compositeur et de son œuvre impressionnante.

Franz Liszt est né en 1811 dans le village de Raiding, alors en Hongrie et aujourd'hui en Autriche, de parents de langue allemande. Il n'est donc pas facile de répondre à la question au sujet de sa nationalité. La généalogie du compositeur peut être retracée jusqu'à son grand-père, Sebastian List (vers 1703–1793). Le « z » sera probablement ajouté plus tard par le père, Georg Adam Liszt (1755-1844), afin de « magyariser » le patronyme. La langue maternelle de Liszt était l'allemand, mais après son déménagement à Paris à l'âge d'onze ans, le français est rapidement devenu sa langue de tous les jours. Il avait également des connaissances de russe, d'anglais et parlait un hongrois rudimentaire. Il dit à ce sujet : « On peut certainement m'autoriser, en dépit de ma lamentable ignorance de la langue hongroise, à rester de ma naissance à la tombe, magyar de cœur et d'esprit et je souhaite ainsi soutenir la culture musicale hongroise ».

A l'occasion du centenaire de la naissance de Liszt en 1911, Béla Bartók dit : « De quel droit pouvons-nous remettre en question Franz Liszt en tant qu'hongrois ? Tout d'abord, je dois dire que cette question au sujet de l'origine artistique et esthétique est totalement vaine car celui qui parvient à créer quelque chose de grand mérite la reconnaissance du monde entier, peu importe son origine ethnique. Cette question ne revêt une importance particulière que dans une perspective historique et politique. » Le musicologue Peter Raabe écrivit en 1931 que la source de la « magyarité » de Liszt n'était pas liée « à l'appartenance à son pays natal mais correspondait plutôt à la tristesse d'être condamné au déracinement. »

L'expression 'génie oblige' est souvent considérée comme la maxime de Liszt. Il l'utilisa pour la première fois alors qu'il évoquait « l'artiste de l'avenir » dans une notice nécrologique pour Paganini dans la *Gazette Musicale de Paris*, le 23 août 1840.

On n'écrit la plupart du temps que sur le pianiste Liszt et sur ses œuvres de jeunesse pour piano. Une fois que l'on sait qu'il donna en septembre 1847 à Elizabethgrad (aujourd'hui Kirovograd en Ukraine) son dernier récital de piano à l'âge de trente-six ans, il est d'autant plus étrange que les quarante années suivantes retiennent si peu l'attention.

Les biographies et les écrits de Lina Ramann, de la princesse Sayn-Wittgenstein, de La Mara (Marie Lipsius) ainsi que les écrits et la correspondance de Liszt constituent une base importante de la recherche consacrée au compositeur. Ce n'est cependant qu'avec la publication des biographies sérieuses et très intéressantes des musicologues Alan Walker (*Franz Liszt* en trois volumes), Serge Gut (*Franz Liszt*) et Michael Stegemann (*Franz Liszt – Genie im Abseits*) que la vie et l'œuvre de Liszt ont enfin été vraiment bien abordées et que le compositeur a ainsi pu être réhabilité et honoré. Les biographies documentaires d'Ernst Burger a révélé de plus de précieuses sources inspirantes.

Curieux de tout et constamment à l'affut, Liszt a développé son propre style musical et un langage sonore qui, hier comme aujourd'hui, demeure difficile à catégoriser. Dans la bataille entre les tenants de la nouvelle école et les traditionalistes, il s'est retrouvé sous un tir croisé, ce qui était totalement injuste car cet esprit libre et cet incorruptible affirmait que tradition, présent et futur constituaient un tout indivisible. Pour reprendre ses paroles : « L'esprit souffle où il veut, et l'art de ce siècle a son mot à dire tout aussi bien que celui des siècles précédents, et il le dira infailliblement. » Et, de poursuivre : « en ce qui concerne la prise de parti en matière d'art, je ne fais la différence qu'entre ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas. Ces derniers peuvent se perdre en bavardages sans fin et salir, ils peuvent même aboyer à la lune si cela leur fait plaisir. » Il tentera, en vain, de servir de médiateur entre les camps et de prendre ses distances d'avec le conflit. Il échouera lamentablement dans ses deux tentatives.

L'attitude de Robert et de Clara Schumann dans ce conflit est d'autant plus regrettable que Liszt avait travaillé avec acharnement à la publication et l'exécution

d'œuvres alors inconnues ou impopulaires de Robert Schumann. Mon respect et mon amour pour l'œuvre de Robert Schumann sont cependant trop grands pour que je tienne compte des déclarations gênantes du compositeur à ce sujet. L'attitude de Joseph Joachim fut également discutable. Liszt avait soutenu le violoniste alors qu'il était âgé de vingt ans et l'avait nommé premier violon de son orchestre à Weimar. Mais Joachim alla vraiment trop loin lorsqu'il tenta au milieu des années 1870 de tenir Liszt éloigné des Novitäten-Konzerten en incluant une clause qui stipulait que « seuls seront programmés les compositeurs dont la réputation en tant que représentant artistique de la nation allemande est confirmée. »

Le racisme et le nationalisme obtus étaient étrangers à Franz Liszt. Plus tard, il sera également accusé à tort aussi bien de son vivant qu'après sa mort d'antisémitisme. On le comparera même avec Wagner en raison de son amitié et de son lien familial avec ce dernier. Les deux attitudes allaient à l'encontre de sa conception morale. Il demeurera impartial sa vie durant, refusera de prendre parti et continuera à encourager et à soutenir ses amis dont faisaient partie Saint-Saëns, Smetana et Berlioz et œuvrera également à la diffusion des œuvres de ses adversaires comme Schumann et Mendelssohn. Il n'obtiendra du reste de ce dernier aucun remerciement mais se vaudra plutôt d'être attaqué et traîné dans la boue. Selon Mendelssohn, Liszt était en effet un homme certes très aimable mais aussi le plus grand dilettante qu'il n'ait jamais rencontré.

Liszt imposera une marque décisive sur le genre du poème symphonique et influencera les générations suivantes de compositeurs comme Smetana, Debussy, Richard Strauss et Sibelius. On sait cependant moins que dans ses compositions ultérieures dont *Nuages gris* (1881), *Ossa Arida [Ossements desséchés]* (1879), *Unstern ! Sinistre, disastro [Étoile de malheur ! Sinistre, désastre]* (1881), *Bagatelle sans tonalité* (1885) et *La lugubre gondola* (1882 à 1885) Liszt développa un style de composition qui fut totalement incompréhensible pour ses contemporains et qui était en avance sur son temps. Il rompit avec toutes les conventions et ouvrit ainsi la porte au développement de la nouvelle musique. Parmi les caractéristiques de ce nouveau langage,

mentionnons l'abrogation des fonctions harmoniques, les dissonances non résolues, les quintes à vide, les gammes par tons, les successions de tritons et les clusters, pour n'en nommer que quelques-unes. Elles peuvent être aujourd'hui considérées comme des caractéristiques d'avant-garde qui ouvrirent la voie à des compositeurs tels que Schoenberg et Bartók.

Carolyne von Sayn-Wittgenstein écrit : « Nous ne comprenons pas encore son génie – beaucoup moins que celui de Wagner parce Wagner représente une réaction face au présent. Liszt en revanche a projeté sa lance beaucoup plus loin, dans l'avenir. – Il faudra plusieurs générations avant qu'il ne soit complètement compris. » Qu'elle avait donc raison ! Les *Esquisses pour une harmonie du futur* malheureusement perdues témoignent du travail acharné de Liszt pour le développement d'une telle harmonie. « Il parlait maintenant des systèmes musicaux des tribus indiennes et affirmait que le système musical européen d'aujourd'hui allait poursuivre son développement avec le recours aux quarts de ton » rapporte son élève Arthur Friedheim qui ajoutait, intrigué : « pourquoi pas ? Cela correspond au développement physique et psychique – la musique ne reste pas immobile, elle évolue avec le progrès : – que peut-il survenir d'autre après le chromatique et l'enharmonique que le quart de ton ? Le temps s'occupera du comment. »

Le récipiendaire de la bourse Liszt, Arnold Schoenberg, écrit en 1911 dans son essai *L'œuvre et la personne de Franz Liszt* : « Nous sommes tous ses élèves » et Bartók prétendit que « l'importance de Liszt pour le développement de la musique est supérieure à celle de Wagner » (1922). De son côté, Debussy dit : « le *Faust* de Liszt où toute une génération de musiciens a trouvé à boire et à manger, voire même à orchestrer. »

Son œuvre fut malheureusement trop souvent assimilée à tort aux déclarations, aux techniques de composition et au langage musical de Richard Wagner ou subordonnée à ceux-ci. C'est plutôt Wagner qui, au point de vue compositionnel, profita de Liszt et non le contraire. Pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres : dans son journal de

fin août 1878 Cosima Wagner écrivit : « La modestie indicible de mon père au sujet de ses œuvres émeut aussi beaucoup R. qui de son côté déclare, superbement enjoué, qu'il avait beaucoup « volé » des poèmes symphoniques [...] il qualifie même ses poèmes symphoniques de repaire de voleurs... »

Franz Liszt s'est beaucoup consacré en tant que pianiste et chef d'orchestre aux œuvres de Beethoven et de Schubert. Il a, par exemple, assuré la création de l'opéra de Schubert *Alfonso und Estrella*. Il dirigera aussi les premières représentations de *Lohengrin* de Wagner, de la version remaniée de *Benvenuto Cellini* de Berlioz et de *Manfred* de Schumann.

Il n'existe guère de musiciens tels que Franz Liszt dans l'histoire de la musique qui se sont montrés si généreux et si altruiste envers ceux qui étaient dans le besoin et qui ont soutenu autant de musiciens et de projets culturels. Songeons aux concerts de bienfaisance donnés à Vienne pour les victimes de la crue du Danube en 1838, à son soutien financier pour la construction de la cathédrale de Cologne et du monument Beethoven à Bonn dont il fut le principal contributeur financier. Il a soutenu financièrement et personnellement Richard Wagner ainsi que l'opéra de Bayreuth et se consacra avec un dévouement complet à la diffusion de sa musique. Il a fondé le Conservatoire de Budapest où, en plus de son travail de professeur à Weimar, il contribua gratuitement à l'émergence d'une génération exceptionnelle de pianistes. Moritz Rosenthal, Arthur Friedheim, Alexander Siloti, Hans von Bülow et Emil von Sauer sont considérés comme les représentants les plus accomplis de sa légendaire école de piano parmi les quatre cents (!) qu'il forma au cours de sa vie. Le culte voué par ses élèves est attesté par de nombreuses lettres et déclarations et il maintint des relations d'amitié à vie avec plusieurs d'entre eux. Son cercle d'amis incluait également Honoré de Balzac, Heinrich Heine, Victor Hugo, George Sand et Eugène Delacroix.

Malgré tous ses mérites, Liszt ne sera guère payé de retour pour sa remarquable générosité. Aigrí, constamment en proie à de graves crises de dépression, il écrivit à

son ami Ödön (Edmund) Mihalovich vers 1885, peu avant sa mort : « Tout le monde est contre moi. Catholiques, car ils trouvent ma musique d'église profane, protestants car pour eux ma musique est catholique, francs-maçons car ils sentent ma musique cléricale ; pour les conservateurs je suis un révolutionnaire, pour les « aveniristes » un faux jacobin. Quant aux Italiens, malgré Sgambati, s'ils sont garibaldiens, ils me détestent comme cagot, s'ils sont côté Vatican, on m'accuse de transporter la grotte de Vénus dans l'église. Pour Bayreuth, je ne suis pas un compositeur, mais un agent publicitaire. Les Allemands répugnent à ma musique comme française, les Français comme allemande, pour les Autrichiens je fais de la musique tzigane, pour les Hongrois de la musique étrangère. Et les Juifs me détestent, moi et ma musique, sans raison aucune. » La mort de Liszt d'une pneumonie en 1886 passa plus ou moins inaperçue. Sa fille Cosima ne laissa même pas son père, pourtant profondément catholique, se confesser et recevoir les derniers sacrements ! Son agonie et l'heure de sa mort furent gardées secrètes pendant qu'elle alla assister avec ses enfants à des représentations d'opéra et à diverses célébrations avec invités d'honneur. Les fidèles disciples du compositeur veillèrent le corps et s'attirèrent la colère de Cosima qui les empêcha de rendre les derniers hommages à l'enterrement de leur maître.

Aujourd'hui, près de cent-cinquante ans après la mort de Liszt, une grande partie de son œuvre prolifique qui compte plus de huit cent œuvres est étonnamment inconnue ou sous-explorée. Il est à espérer que dans le futur, la musique géniale de Franz Liszt reçoive l'honneur qui lui est due !

Liszt composa dès 1823 deux Valses pour violon et piano et demeurera fidèle à cette formation jusqu'à sa mort. *La lugubre gondola*, composé en 1882–83, sera sa dernière œuvre pour violon et piano. Ces œuvres réclament des interprètes la plus haute exigence technique et musicale. Liszt entreprend avant tout dans les œuvres tardives un voyage intérieur qui inclut doutes, contradictions et gouffres. La tension créée par les silences entre les notes et les accords est insoutenable alors que la palette expressive repousse les limites alors connues. Cependant, on ressent en même temps

une aspiration au calme et à la paix intérieure. Ce n'est que dans son œuvre de jeunesse, *Grand Duo concertant*, que l'on retrouve une virtuosité pure et que l'enthousiasme y est mis au premier plan tandis qu'avec sa douzième *Rhapsodie hongroise*, on retrouve passion et panache. Certaines des œuvres présentées ici sont des arrangements de compositions existantes. Cependant, ces arrangements tiennent compte de la nature et des caractéristiques du nouvel effectif instrumental afin de lui permettre d'explorer tout son potentiel.

Je voudrais enfin remercier, en mon nom et au nom de mon collègue Roland Pöntinen, la fondation classique de Weimar, Goether- und Schiller-Archiv pour leur soutien et pour les copies des écrits et des manuscrits de Liszt mis à notre disposition.

© Ulf Wallin 2014

### **Grand Duo concertant, S 128 (1835/49)**

*sur la romance de M. Lafont « Le départ du jeune marin » par François Liszt*

Une pièce virtuose enjouée et insouciante, bien dans la manière du jeune virtuose François Liszt. Après une introduction imaginative et quasi-improvisée, le thème principal est exposé par le violoniste Charles-Philippe Lafont, suivi de variations avec un coup de balai dans le finale.

### **Die Zelle in Nonnenwerth [La cellule du couvent de Nonnenwerth], S 382 bis (1883)**

Liszt se sentait particulièrement bien à Nonnenwerth, une île sur le Rhin entre Bonn et Coblenze et envisagea sérieusement de l'acquérir. Lina Ramann écrivit : « C'est de là que date son étude approfondie de la poésie allemande ». Il y passera les mois d'été 1841 et 1843 en compagnie de Marie d'Agoult de leurs trois enfants, Cosima, Blanche et Daniel, avant leur séparation définitive en 1844. On ressent dans cette pièce une grande nostalgie et une mélancolie.

## **Epithalam, S 129 (1872)**

*Epithalam* a été composée pour le mariage du violoniste Ede Reményi qui l'a créé en compagnie de Liszt la veille de son mariage. Liszt et Reményi furent unis par des liens d'amitié pendant de nombreuses années. Malheureusement, le concerto pour violon composé par Liszt à l'intention de Reményi est aujourd'hui perdu.

## **Rhapsodie hongroise XII, S 379a (vers 1850)**

Il s'agit ici d'un arrangement de la douzième *Rhapsodie hongroise* qui, par endroit, diffère grandement de la version pour piano. La pièce virtuose et passionnée dépasse en difficultés et en exigences techniques de nombreuses pièces virtuoses de Paganini et de Wieniawski.

## **Seconde Élégie, S 131bis (1877/78)**

La Seconde Élégie est dédiée au premier biographe de Liszt, Lina Ramann. Elle baigne initialement dans un climat introverti mais devient de plus en plus dramatique, extatique même au moment où elle atteint un sommet passionné. Elle revient ensuite au climat initial.

## **Romance oubliée, S 132 (vers 1880)**

À l'origine, cette mélodie mélancolique et triste intitulée : *O Pourquoi donc* avait été composée vers 1843. Dans cette version, une coda avec ornements y a été ajoutée qui rappellent le *Canto religioso* qui termine le second mouvement d'*Harold en Italie* d'Hector Berlioz. Berlioz et Liszt furent des amis proches leur vie durant. Liszt fut également un défenseur acharné de la musique de Berlioz.

## **La lugubre gondola, S 134bis (1882/83)**

Cette œuvre géniale démontre à quel point Liszt était en avance sur son temps. Elle a été conçue entre novembre 1882 et janvier 1883 peu de temps avant la mort de

Wagner, alors que Liszt lui rendait visite à Venise. Cosima, qui s'y trouvait également, écrivit dans son journal que Wagner qualifiait les œuvres de Liszt de « folie en germe ». Liszt écrivit plus tard : « Comme dans un pressentiment, j'ai composé cette élégie à Venise six semaines avant la mort de Wagner. »

Le violoniste suédois **Ulf Wallin** a d'abord étudié au Collège de musique royal de Stockholm puis à l'Universität für Musik und darstellende Kunst à Vienne. Il se consacre avec la même ferveur tant à la musique concertante qu'à la musique de chambre et s'est produit en compagnie de chefs tels Jesús López Cobos, Paavo Järvi, Andrew Manze, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller ainsi que Franz Welser-Möst. En tant que chambriste, il a régulièrement joué avec Bruno Canino, Heinz et Ursula Hollinger, Roland Pöntinen, András Schiff et Tabea Zimmermann.

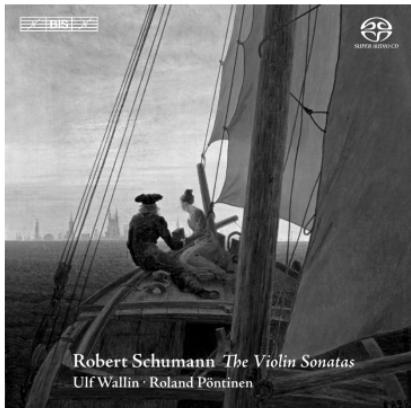
Ulf Wallin s'est produit un peu partout en Asie, en Europe et aux États-Unis et dans des salles aussi prestigieuses que la Philharmonie de Berlin, la Scala de Milan, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Wigmore Hall à Londres et le Musikverein de Vienne. Il est régulièrement invité dans le cadre de festivals importants tels les Festwochen de Berlin, les Musiktage de Mondsee, les Schubertiade de Feldkirch et ceux de Schleswig-Holstein et de Marlboro.

Son intérêt marqué pour la musique contemporaine a mené à une collaboration étroite avec plusieurs compositeurs importants comme Anders Eliasson, Alfred Schnittke et Rodion Shchedrin. On peut l'entendre et le voir régulièrement à la radio et à la télévision. Sa production discographique comptait en 2015 plus de quarante enregistrements dont plusieurs chez BIS qui ont été acclamés un peu partout à travers le monde. Wallin est depuis 1996 professeur de violon à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin. Il a enfin reçu le Prix Robert Schumann de la ville de Zwickau en 2013 et fut élu au sein de l'Académie royale de musique de Suède en 2014.

Depuis ses débuts en 1981, **Roland Pöntinen** a joué avec des orchestres importants à travers le monde et a collaboré avec des chefs tels Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Evgeny Svetlanov et Neeme et Paavo Järvi. Parmi les sommets de sa carrière, mentionnons ses concerts avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi qu'aux Proms de la BBC. Avec son appétit musical insatiable et sa technique stupéfiante, Roland Pöntinen maîtrise un vaste répertoire et plusieurs compositeurs lui ont dédié des œuvres. Très demandé comme récitaliste, Pöntinen s'est produit à des festivals prestigieux dont ceux de Schleswig-Holstein, d'Édimbourg, de La Roque d'Anthéron ainsi qu'au Klavier Festival Ruhr. Il travaille régulièrement avec des chambristes réputés dont Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen et Håkan Hardenberger, ainsi qu'avec Love Derwinger en duo pour piano. La liste des enregistrements de Roland Pöntinen chez différents labels est longue. Il a enregistré en 1984 son premier récital solo chez BIS chez qui il a depuis réalisé plus de soixante enregistrements. Ses compositions ont été jouées entre autres à Carnegie Hall et au Wigmore Hall de Londres tandis que ses arrangements ont été joués par des musiciens tels Martin Fröst et Håkan Hardenberger. Roland Pöntinen est membre de l'Academie royale de musique de Suède.

*Pour plus d'informations, veuillez consulter [www.rolandpontinen.com](http://www.rolandpontinen.com)*

FROM THE SAME PERFORMERS



ROBERT SCHUMANN  
Sonata No. 1 in A minor, Op. 105  
Sonata No. 2 in D minor, 'Große Sonate', Op. 121  
Sonata No. 3 in A minor, WoO2  
BIS-1784 SACD

'Hands-down the most impressive readings of these sonatas I have ever heard... a partnership that surely would give Ferdinand David and Clara Schumann a run for their money.' *Fanfare*

„Eine geradlinige, ungekünstelte Wiedergabe, die die poetischen wie die leidenschaftlichen Momente gleichermaßen zu ihrem Recht kommen lässt.“ *klassik-heute.com*

„Eine Aufnahme ... die aufgrund ihrer Intensität und ihres Detailreichtums in die vorderste Reihe der Einspielungen von Schumanns Violinsonaten gehört.“ *klassik.com*

« Les deux musiciens trouvent ici le ton juste et parviennent à édifier un discours musical d'une réelle profondeur. Un SACD de belle facture que l'on ne saurait ignorer. » *opushd.net*

'One of most compelling accounts of the Second Sonata that I've ever heard.' *BBC Music Magazine*

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).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

**[INSTRUMENTARIUM:**

Violin: Domenico Montagnana, Venice. Bow: Grand Adam 1850  
Grand piano: Steinway D

**RECORDING DATA**

Recording: April 2014 at the Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, Germany  
Producer and sound engineer: Martin Nagorni  
Piano technician: Martin Jerabek

Equipment: DPA and Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high-resolution A/D converter;  
MADI optical cabling; Sequoia and Pyramix digital audio workstations; B&W loudspeakers; AKG headphones  
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni  
Executive producers: Robert Suff (BIS); Stefan Lang (Deutschlandradio)

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Ulf Wallin 2014

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover image: View of a funeral gondola (black and white photograph, taken between 1880 and 1920)

Back cover photo of Ulf Wallin: © anemel photographie / annett melzer

Back cover photo of Roland Pöntinen: © Mats Bäcker

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2085 © & © 2015, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.

**Ulf Wallin**



**Roland Pöntinen**



**Deutschlandradio Kultur**

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio Kultur

BIS-2085