

Franz Liszt: Années de Pèlerinage

CD 1

Première Année: Suisse

1	Chapelle de Guillaume Tell	5:29
2	Au lac de Wallenstadt	3:23
3	Pastorale	1:34
4	Au bord d'une source	4:44
5	Orage	4:36
6	Vallée d'Obermann	15:31
7	Eglogue	4:01
8	Le mal du pays	6:05
9	Les cloches de Genève	5:44

Total Time CD 1: 51:24

CD 2

Deuxième Année: Italie

1	Sposalizio	8:33
2	Il Penseroso	4:41
3	Canzonetta del Salvator Rosa	2:53
4	Sonetto 47 del Petrarca	7:02
5	Sonetto 104 del Petrarca	7:24
6	Sonetto 123 del Petrarca	8:30
7	Après une lecture de Dante – Fantasia quasi Sonata	17:03

Supplement: Venezia e Napoli

8	1. Gondoliera	6:20
9	2. Canzone	4:26
10	3. Tarantella	10:09

Total Time CD 2: 77:01

CD 3

Troisième Année

1	Angelus! (Prière aux anges gardiens)	10:49
2	Aux cyprès de la Villa d'Este No. 1 (Thrénodie)	6:02
3	Aux cyprès de la Villa d'Este No. 2 (Thrénodie)	10:43
4	Les jeux d'eau à la Villa d'Este	9:11
5	Sunt lacrymae rerum (En mode hongrois)	8:36
6	Marche funèbre (En mémoire de Maximilien I)	9:41
7	Sursum corda	2:41

Total Time CD 3: 57:56

Auf Pilgerfahrt durch die Welt und die Welt des Geistes

Franz Liszts drei Bände der *Années de Pèlerinage*

In den 1835 und 1836 aufgezeichneten, 1855 bearbeiteten, gleichsam gelichteten, auch in manchen Passagen gestrafften drei Bänden der *Années de Pèlerinage* bewegte sich Franz Liszt zum ersten Mal in seinem Leben bewusst in einem Klima der Künste, der Naturerfahrungen und der Literatur, gewissermaßen in einer Phase der grenzüberschreitenden Empfindlichkeit. Grenzüberschreitend insofern, als der gefeierte Virtuose sich über die engen Schranken des gelernten künstlerischen Metiers hinaus für die so genannten Schwesterkünste zu interessieren begann. Das harte Handwerk des Pianisten hatte Liszt bis zum Äußersten gefordert. Musikalische Studien hatten im Vordergrund gestanden, für Bildung im umfassenden Sinn war nur in geringem Umfang Raum gewesen.

So bedeutete für Liszt die Reise durch die Schweiz und im Folgenden nach Italien eine schier ungeheuerliche Erweiterung seiner Lebensperspektive. Es war eine Reise nicht von Konzertsaal zu Konzertsaal, nicht hastend von Station zu Station in mehr oder weniger komfortablen Gastzimmern, sondern ein Fahren durch eine Welt, die sich ihm in den verschiedensten Varianten eröffnete, die ihn inspirierte, ihn im besten Sinn zum Innehalten, zum Verweilen zwang. In Begleitung von Marie Gräfin d'Agoult,

jener eigenwilligen Frau, die Liszt das Blickfeld über den Tellerrand seiner Profession eröffnet hatte, begab er sich auf Reisen um des Reisens willen. Eine Bildungsreise durchaus im Sinne Goethes, wenn man etwa an die Erfahrungen und Erschütterungen seines *Wilhelm Meister* denkt. Auf dieser Fahrt durch die Gebirgswelt der Schweiz und in Richtung Süden durch die literarisch-historischen „Landschaften“ Italiens – mit vereinzelt Ausflügen in die italienische Folklore-Provinz! – eröffnete sich Liszt eine Welt der Farben und Bewegungen, der naturhaft sinnlichen Verführungen und der künstlerischen Überlieferungen. Dies alles inspirierte ihn zu Miniaturen, aber auch zu ausschweifenden Werken, die ihn als einen der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit auszeichnen – mehr noch: als einen Vorbereiter des Impressionismus' (auch wenn dieser Begriff von den führenden französischen Repräsentanten in Nachbarschaft zur Malerei immer wieder abgelehnt wurde).

Liszt gelang es in den drei Bänden der *Années de Pèlerinage* im Sinne eines Gesamtkunstwerkes in bald kühnen, bald schmeichelnden, in schroffen, aber auch in musikantisch gelassenen Zügen und Formationen die Welt in der Brechung seines Erlebens abzubilden. Er nimmt auf diesen Fahrten seine Umwelt nicht nur schauend und lesend wahr, er scheint sie zu inhalieren und in einem wundersamen Prozess der Sublimierung in lautere, brodelnde, tobende, herbe, süße Klaviermusik zu verwandeln, als habe sich das Komponieren nicht als Kräfte zehrend ereignet, sondern als unbeschwerte, spontane Umsetzung des je Erfahrenen.

Vergleicht man Liszts Klavierstücke mit jenen der deutschen Romantik, so wird deutlich, wie sehr der aus dem burgenländischen Raiding gebürtige „Ungar“ dem französischen Denken und Fühlen verbunden war. In seinem Œuvre finden sich nur selten Titel, wie wir sie im Umfeld der Miniaturen und Zyklen etwa von Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy kennen. Inspiriert war Liszt in seinen Virtuosen-Jahren zunächst von den Romantikern Hector Berlioz, Victor Hugo oder auch Delacroix, die er in seinen frühen Kompositionen mit waghalsigen Kontrast-Programmen gewissermaßen spiegelt – mit Lust an bizarren Formulierungen und mit einem schon recht früh erkennbaren Hang auch zu religiösen Themenstellungen.

Franz Liszt folgt in seinen Klavierdichtungen der Vorstellung, Ereignisse, Ideen und ganz persönliche Erlebnisse in Klang und modulatoische Bewegung übersetzen zu können. Und er konnte es! In den *Années* zeigt sich, wie Liszt eine Landschaft, ein Landschaftsdetail – bald variiierend, bald monothematisch erforschend – in ein akustisches Bild umzuwandeln verstand. Zuweilen mit minimalen Mitteln wie etwa in der *Au lac de Wallenstadt*-Schilderung im ersten Band *Suisse*, wenn in der linken Hand eine gleichförmige, friedlich fordernde Figur an den Ruder Schlag eines Bootsmannes erinnert. Über dieser grundierenden Bewegung entfaltet sich in schönen, lieblichen Tönen eine Gebirgswelt, die zu diesem Zeitpunkt alles andere als bedrohlich erscheint. Wir haben es hier mit Schilderungen der Natur zu tun, aber auch mit Abstraktionen, mit Verdichtungen bis hin zu Verknapungen des

Gesehenen und Empfundnen, wie sie in dieser Klarheit der pianistischen Bebilderung bis dahin unbekannt waren. Gemeint sind damit die Charakterstücke zweit- und drittangiger Salon-Autoren, die mit ihren Stücken als Protagonisten von Naturscheinungen und Bildern aus dem Leben des Volkes ein gutes Geschäft zu machen wussten. Liszts Vorhaben war es, auf seiner Reise – die sich in Übersetzung des Französischen auch als „Pilgerreise“ beschreiben lässt – das Geschaute, das Gelesene der Musik als einer gleichberechtigten Disziplin zu überantworten, als Echo des Erlebten, frei von ästhetischen Erwägungen im Hinblick auf jenen Erfolg, den er mit seinen brillanten Stücken der früheren Jahre erzielt hatte.

Im ersten Band erschließt Franz Liszt die Schweiz auf zwei Ebenen pianistischer Gestaltung. Zum einen handelt es sich um idealisierte Naturbeobachtungen wie die erwähnte Bootsfahrt auf dem See von Wallenstadt oder auch die liquiden Figurationen *Au bord d'une source*, die in Vorahnung von Maurice Ravel's *Jeux d'eau* das klare Sprudeln einer Quelle geradezu greifbar machen. Liszt hatte sich mit schweizerischen Themen schon in früheren Jahren beschäftigt. In dem *Album d'un voyageur* findet man Volksliedparaphrasen, von denen er in den *Années* die Nr. 3 (*Pastorale*) und Nr. 8 (*Le mal du pays*) berücksichtigt.

Wenn man jedoch auf den ersten Blick von Naturefflektionen spricht, dann ist das nur die halbe Wahrheit. Schon in diesem ersten Band verbindet Liszt die Schweizer Gebirgswelt mit literarischen, mit historischen Vorkommnissen. Gleich zu Beginn konfrontiert der Komponist

den Ausführenden und den Hörer mit der wohl populärsten Gestalt der Schweiz, mit dem Volks- und Freiheitshelden Wilhelm Tell. *La Chapelle de Guillaume Tell* – die Tellskapelle am Vierwaldstätter See – wird als einleitende Reverenz an das mutige Aufbäumen der Schweizer wider alle Macht von außen vorangestellt. Und tatsächlich fügt Liszt im Mittelteil eine Art Kampfszene ein, in deren Verlauf auch die meteorologischen Widrigkeiten, nämlich ein heftiger Sturm auf dem Vierwaldstättersee, gewissermaßen eingeblendet werden.

In der knapp gehaltenen *Pastorale*-Geschichte, deren zwei Kuhreigen-Themen auf Liszts früher komponierte Sammlung *Fleurs mélodiques* zurückgehen, darf man Parallelen zur Hirtenszene in Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* sehen – einem Werk, das Liszt auch für Klavier solo bearbeitet und fähigen Virtuosen als Prüfstück zur Verfügung gestellt hat. Während am Rande der Quelle (*Au bord d'une source*) die freundlichen Seiten der Schweizer Gebirgswelt zu beobachten sind, geht es in der folgenden *Orange*-Zuspitzung um ernsthafte Ereignisse. Aber Liszt schildert nicht nur die Blitze, das Schäumen und das Kochen in einer aufgewühlten, bedrohlichen Natur, sondern in kämpferischen Oktavensalven auch das Leiden eines gefährdeten Individuums. Natur- und Ich-Erlebnis sind komprimiert in einem explosiven Stück, das Liszt von der Struktur und von der Botschaft her auch als eine seiner berühmten *Études d'exécution transcendante* hätte publizieren können.

Über die Erstfassung der *Vallée d'Obermann*-Erkundung hat Liszt die romantisch angehauch-

ten Fragen „Was will ich? Was bin ich?“ gestellt. Es handelt sich um Zitate aus dem 1804 erschienenen Briefroman *Oberman* von Étienne Pivert de Senancour, einem Autor vor allem unter dem Eindruck von Rousseaus Weltverbesserung und Verletzlichkeit. Der Hauptdarsteller des Romans lebt, einem Klausner gleich, in der Einsamkeit des Obermann-Tales im schweizerischen Jura. Er hängt seinen Gedanken nach, sucht Frieden in einer Welt der Verwerfungen, fühlt sich im Einklang mit der Natur. Selten hat sich Liszt in seinen Werken so offen mitgeteilt, also seine innersten Wünsche formuliert, als ob er nach seinen hektischen Virtuosenjahren im Schicksal dieser Person, in ihrer Zurückgezogenheit eine Möglichkeit für sein zukünftiges Leben gesehen hätte.

Der romantischen Verklärung von Einsamkeit folgen gefühlvolle Naturbetrachtungen auf der Basis von munteren Tanzmelodien (*Egloge, Le mal du pays*). Hier verwendet Liszt schweizerische Kuhreigen-Themen aus dem Vorrat des Volkstümlichen. Während die heitere, unbekümmert instrumentalisierte Welt des Gebirges den hörenden Blick erweitert, führt Liszt mit den *Cloches de Genève* in eine Sphäre der dunkleren, sehnsüchtigen Heimwehstimmung (falls man das so interpretieren darf!). Das Glocken-Motiv in seiner feierlichen Schwerblütigkeit gemahnt an Wagners *Parsifal*, es erinnert aber auch an Liszts späteren Lebensweg im Spannungsfeld von Weltoffenheit und religiöser Zurücknahme.

Liszts Wanderjahre führten von der Schweiz nach Italien und somit aus einer Region der mächtigen Gebirgsnatur in eine Szene der bil-

denden Kunst und der literarischen Brisanz. Ähnlich wie vor ihm Johann Wolfgang von Goethe dürfte Liszt überwältigt gewesen sein von den religiösen Gemälden, von den Skulpturen und von den Schriften der großen Meister. In der Brera zu Mailand schaute Liszt Raffaels Gemälde *Sposalizio*, die Vermählung von Maria und Joseph im Tempel. Auch hier wieder Glockenmotive, zudem irrealer Klangmuster, aber auch hymnische Einfügungen, vor allem aber Klänge im Sinne gleichsam indirekter Farbgebung, wie sie Raffael liebte. Im starken Kontrast zu diesem Stück steht *Il Penseroso* in seiner kargen, starren Verhaltenseinheit. Es bezieht sich auf Michelangelos Denkmal für Giuliano di Medici in Florenz. Mit seinen Trauermarsch-Formatierungen bestätigt es nicht nur die Endlichkeit allen Lebens, sondern auch die ewige Fragwürdigkeit des Denkens in all seiner Beschränktheit.

Mit dem lebenslustigen Marschlied *Canzonetta del Salvatore Rosa* bittet Liszt überraschend in eine völlig andere Welt, freilich nur im Sinne eines Scherzando-Zwischenspiels. Es handelt sich um die Transkription einer Melodie des Barockmalers Salvator Rosa („Vado ben spesso cantando loco“), dem ein verrücktes, abenteuerliches Leben nachgesagt wird. Die Einbeziehung dieser Vorlage mag in einem Umfeld von Nachdenklichkeit und anspruchsvollster Literatur überraschen, aber im Schaffen von Liszt gibt es zahlreiche Brüche, ja stilistische Unbekümmertheiten. Hier fällt das besonders ins Gewicht, da mit den folgenden drei Petrarca-Sonetten ohne Überleitung eine völlig andere Welt eröffnet und pianistisch erkundet wird. Es

sind die pathetischen, glühenden, von Leid und Liebe berichtenden Sonett-Dichtungen des aus Arezzo stammenden Francesco Petrarca (1304–1374), die Liszt in flammende Klavier-Monologe verwandelt hat. Ursprünglich konzipierte er die drei Sonette als Lieder für Tenor und Klavier, für die *Années de Pèlerinage* bearbeitete er sie für sein Instrument – und als solche zählen sie zu bevorzugten Stücken des Liszt-Repertoires.

Das Sonett 47 fesselt mit seinen „intimo sentimento“ erwünschten, wie unrealen Synkopen. Im Sonett 104 wird mit rezitativischen Erregungen, hymnischen Melodiepassagen und reichen, auch in Doppelgriffen ausgesetzten pianistischen Girlanden eine Atmosphäre der leidenschaftlichen Hochstimmung beschrieben. Verhaltener in der musikalischen Temperatur zeigt sich das ungemein raffiniert alle Lagen und Klangmischungen ausnützende Sonett 123. Ein wie unter Schmerzen unterdrückter Liebes-Hymnus, ein gebändigter Aufschrei mit unvergleichlicher poetischer Aussagekraft sozusagen in einer Formatierung „ohne Worte“!

Den ersten Band der Italien-Jahre beschließt die so genannte „Dante-Sonate“ – korrekt bezeichnet: *Après une lecture de Dante*, eine „Fantasia quasi sonata“. Liszt liebte Dantes *Göttliche Komödie*, und in dieser Fantasie-Sonate entzündete er – im Vorfeld seiner *Dante-Sinfonie* – alle Phasen von Inferno, Verdammnis und Liebespiel, wie sie in der berührenden Geschichte der Francesca da Rimini für alle Zeiten überliefert sind und auch Tschaikowsky zu einer sinfonischen Dichtung angeregt haben. Der berüchtigte „Trionus“ dominiert diese Sonate – wenn man will

eine Vorstudie zur Sonate in h-Moll – mit seiner drohend herabstürzenden, beißenden Energie. Schon in musikalischen Urzeiten wurde dieser bittere Dreiklang als „diabolus in musica“, also als teuflische Erscheinung in der musikalischen Wissenschaft genannt und gefürchtet.

In die Sphäre gehobener Unterhaltungsmusik führt der „Anhang“ des Italien-Jahres. 1838 skizzierte Liszt dieses Triptychon unter dem fast schon touristischen Motto *Venezia e Napoli*. 1861 entstand die endgültige, wie so oft von manchen Unbequemlichkeiten „gereinigte“ Fassung, wobei zu sagen ist, dass die abschließende *Tarantella* mit ihren furiosen Tonrepetitionen zu den schwierigsten Stücken der gesamten Liszt-Literatur zu rechnen ist. Vorlagen für diese drei Stücke sind italienische Canzonen, die Liszt pianistisch ausgeschmückt und – wie im Fall der *Tarantella* – bis in virtuose Grenzbereiche ausgeformt hat. Die einleitende *Gondoliera* überhöht die Canzone des Cavaliere Peruchini *La biondina in gondoletta* zu einem liebenswürdigen, von Trillern und silbernen Passagen erregten Stimmungsbild venezianischer Lebenskultur. In der folgenden *Canzone* bezeugt Liszt seine Kenntnis des aktuellen Opern-Repertoires, indem er das Lied des Gondoliers aus Rossinis *Otello* mit reichen Tremolo- und Mandolin-Imitationen dem Klavier anvertraut. Ohne kadenzierende Überleitung wird der Pianist in das Furiose der *Tarantella* geworfen, in deren Mittelteil eine neapolitanische Melodie kunstvoll variiert und ausgeziert wird.

Die sieben Stücke des dritten Bandes der *Années de Pèlerinage* entstanden in den Jahren

zwischen 1870 und 1877. Sie sind stilistisch nicht leicht zu lokalisieren, führen sie doch in ihren Natur- und Ortsbeschreibungen bereits in die Bereiche impressionistischer Klang- und Bewegungsmalereien. Andererseits sind sie von jener musikalischen Askese, von thematischer Selbstbeschränkung geprägt, wie sie das Spätwerk Liszts bis zu seinem Tod kennzeichnen sollte. Hauptgegenstand von Liszts Erwägungen ist nun Italien als Mutterland des Katholizismus, natürlich auch aus der Sicht eines Abbé. Zur Frömmigkeit hatte sich Liszt inzwischen auch institutionell bekannt – im Kontrast zu seinem früheren Leben im grellen Licht der internationalen Öffentlichkeit. Einige der Stücke knüpfen im Tonfall und in der religiösen Färbung an die *Harmonies poétiques et religieuses* an. Aber im Grundton sind die Meditationen (*Angelus*, „*Thrénodies*“) Belege eines auf jede Äußerlichkeit verzichtenden, wie nach innen gewendeten Komponierens. Es sind Klagegesänge, die Liszt eher für sich selbst geschrieben haben dürfte. Vielleicht für eine Nachwelt, die ihn – als Visionär – besser verstehen würde. Im Gegensatz zu den kargen, zuweilen auch aufbrausenden Stücken dieses Bandes stehen *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*, die Wasserspiele der Villa d’Este mit ihren faszinierenden Klavierkaskaden, mit ihren geradezu körperlich spürbaren Wassereffekten. Sie hielten in ihrer Bildhaftigkeit Alfred Brendel davon ab, Debussy und Ravel zu spielen, weil – wie er meinte – der Impressionismus schon völlig ausgeprägt sei.

Spröde, unzugänglich formuliert Liszt das fünfte Stück (*Sunt lacrymae rerum. En mode hon-*

grois), ein Abgesang auf das Leben mit verborgenen, ja verheimlichten Anklängen an frühere „Rhapsodien“-Gesundheit. Liszt begnügte sich in den finalen Stücken der *Années* mit dem ihm Wesentlichen, ungeachtet, fast schon in Verachtung einer Öffentlichkeit, wie er sie in seinen jungen Jahren quer durch Europa erlebt hatte. *Sursum corda* – Erhebet eure Herzen – damit schließt er diese Sammlung, ein Appell, eine Bitte, ein Vermächtnis? Die Interpreten mögen es entscheiden. **Peter Cossé**

Julian Gorus

Der aus Bulgarien stammende, 1978 geborene Julian Gorus zeigte bereits früh große musikalische Begabung, die an der Musikschule seiner Heimatstadt Varna gefördert wurde. Er erhielt ab dem sechsten Lebensjahr Klavierunterricht bei Elisaveta Stoyanova an der Secondary School of Varna und schloss dort 1993 mit Auszeichnung ab. Nach verschiedenen Wettbewerbserfolgen in jungen Jahren erhielt Julian Gorus 1991 den 1. Preis beim Wettbewerb „Master of the Piano“ Varna.

Von 1999 bis 2003 absolvierte er ein künstlerisches Aufbaustudium am Peter Cornelius Konservatorium in Mainz bei Wolfgang Schamschula. 2002 wurde ihm der Publikumspreis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb Darmstadt verliehen. Im Anschluss an das Mainzer Aufbaustudium erhielt er Unterstützung und Anregung bei Nikolaus Lahusen in Bremen und bei András Hamary in Würzburg. Meisterklassen u.a. von

Günter Ludwig (Köln) und Paul van Ness (USA) schlossen sich an, aber auch persönliche Unterweisungen wie etwa durch den ungarischen Pianisten Ferenc Rados. 2008 beendete Julian Gorus seine Ausbildung in Weimar mit Konzertexamen.

Im Jahre 2003 nahm Julian Gorus an zwei international ausgeschriebenen Wettbewerben teil: am „Bremer Klavierwettbewerb“ und nur wenige Wochen später am Weimarer „Franz Liszt“-Wettbewerb. Beide Konkurrenzen gewannen der Interpret souverän, in Bremen zusätzlich den Publikumspreis und den Preis für die überzeugendste Darbietung eines eigens für den Wettbewerb komponierten Stückes!

Julian Gorus' Beziehung zum Medium Klavier darf man mit dem unmodernen Wort „innig“ bezeichnen. Er überzeugt bei den gestalterischen Entscheidungen mit seiner Vorstellungsgabe, einem auf Text- und Werkanalyse beruhenden Eigensinn und vor allem durch seine rein manuellen Möglichkeiten. Sie liegen weit über dem Durchschnitt, zeigen ihn nicht nur als gründlich ausgebildeten Pianisten, sondern als Virtuosen – im Bedachtsamen wie im Exzentrischen. Julian Gorus ist ein Tastenstrategie von eminenter Begeisterungsfähigkeit, nicht allein bei Werken Franz Liszts, zu denen er fraglos eine besondere Beziehung hat, völlig auf der Höhe energischer, gleichwohl kontrollierter Empfindungen.

Von Julian Gorus' wichtigen Auftritten wären Konzerte im Rahmen des Bonner Beethovenfestes, beim „Varna Summer“, im Rahmen einer „Europäischen Liszt-Nacht“-Tournee mit Stationen in Utrecht, Budapest, Paris und Wei-



FOTO: PRIVAT

A pilgrimage through the world and the world of the spirit

Franz Liszt: The three volumes of *Années de Pèlerinage*

Franz Liszt's *Années de Pèlerinage*, sketched in 1835 and 1836, were revised in 1855, when he also pruned them and tautened up various passages. Here, for the first time in his life, the famous virtuoso was moving knowingly in a climate new to him – that of the arts, of direct contact with nature and literature, and to some extent in a phase of sensitivity that crossed the boundaries, in that he began to step outside the narrow limits of the métier he had learnt and turn his attention to its “sister arts”. The hard craft of the pianist had made the utmost demands on him. His musical studies had occupied the foreground, leaving little room for culture in the wider sense.

mar sowie ein viel beachteter Abend beim namhaften Deutschlandsberger „Klavierfrühling“ in der südösterreichischen Steiermark hervorzuheben. Erst unlängst spielte Gorus in Salt Lake City beim Gina Bachauer Festival. Julian Gorus konzertierte in Deutschland bisher u.a. mit den Bremer Philharmonikern, der Neuen Philharmonie Westfalen und der Weimarer Staatskapelle.

Thus Liszt's journey through Switzerland and down into Italy significantly widened his perspective of life. It was a journey, not from concert hall to concert hall, not involving rushing from place to place in guest rooms of varying standards of comfort, but a progress through a world that opened itself up to him in its most varied aspects, which inspired him and compelled him, in the best sense of the term, to pause and reflect. In the company of Countess Marie d'Agoult, the unconventional woman who had opened up for him a field of vision way beyond that of his profession, he embarked on

travel for travelling's sake. It was an educational odyssey, with new experiences both good and bad, after the model of Goethe's great novel *Wilhelm Meister*. In the course of this journey through the mountainous scenery of Switzerland and continuing southwards through the landscapes of Italy that were so redolent of literature and history – with the occasional détour into the provincial countryside to experience Italian folklore – Liszt found opening up to him a world of colour and movement, of enticements of a natural and sensuous kind, and of artistic heritage. All this gave him inspiration for both the miniatures and the large-scale works that make him one of the most important composers of his time; what was more, he became a harbinger of impressionism (a term constantly rejected by the leading French representatives of impressionism in painting).

In the three volumes of the *Années de Pèlerinage* Liszt succeeded in capturing the world as reflected in his own experiences in a kind of *Gesamtkunstwerk* (a synthesis of the arts) in relaxed musical brush-strokes and formulations. On these journeys he takes cognizance of the world around him by more than just observing and reading; he seems to inhale it and transform it, by a wonderful process of sublimation, into piano music that is by turns limpid, seething, wild, austere and sweet, as if the act of composing was not something that sapped him of his strength but which became a carefree, spontaneous process of transforming his experiences into music.

In comparing Liszt's piano music with that of the German romantics it becomes clear how closely this "Hungarian" composer from Raiding, on the Austrian border, was bound up with French thought and feeling. In his œuvre it is unusual to find titles like those chosen by composers such as Schumann and Mendelssohn for their miniatures and suites. In his virtuoso years Liszt was inspired first and foremost by French romantics – Berlioz, Victor Hugo and even Delacroix – whom he reflected to some extent in his early compositions in programmes containing daring contrasts and showing a zest for bizarre formulations and a predilection, evident very early on, for treating religious subjects.

In his poetic compositions for piano Liszt followed the principle of translating events, ideas and personal experiences into sound and freely modulating movement – and he was extremely good at it. The *Années de Pèlerinage* show clearly how well he understood how to transform a landscape or a detail of a landscape into an acoustic picture, sometimes with variations, sometimes exploring a single theme, sometimes with minimal means, as in *Au lac de Wallenstadt* in the first volume, *Suisse*, when in the left hand an unvarying, evenly progressing figure conjures up the falling oars of a boatman. Above this steady movement there arises in beautiful, lyrical lines a mountainous scene that seems anything but threatening at this point. We are concerned here with the depiction of nature but also with abstractions and with the compression, even to quite a drastic extent, of what the composer has seen or felt, achieving a clar-

ity of scene-painting unprecedented in piano music. The comparison here is with the character pieces for piano by those second- or third-rate salon composers who were adept at making money by posing as champions of natural phenomena and scenes from everyday life. Liszt's intention on his journey, or rather his pilgrimage, was to reproduce in music what he had seen and read, treating music as an equally valid discipline and as an echo of experience, free from aesthetic calculation in relation to the success that had been his goal in the brilliant pieces written earlier in his career.

In the first volume Liszt opens Switzerland up pianistically on two levels. On one level his aim is to present idealised scenes from nature, such as the boat trip on the lake of Wallenstadt mentioned above, and the liquid ripples in *Au bord d'une source*, which in anticipation of Ravel's *Jeux d'eau* vividly conjures up the bubblings of a crystal-clear spring. Liszt had already turned his attention to Swiss themes earlier in his career: the *Album d'un voyageur* includes paraphrases of folksongs which are recalled in the *Années de Pèlerinage* in no. 3 (*Pastorale*) and no. 8 (*Le mal du pays*).

Yet if our first impressions lead us to speak of reflections of nature, this is only half the truth. Even in this first volume Liszt combines the Swiss mountains with allusions to literature and events from history. Right at the beginning the composer confronts the performer and listener with Switzerland's arguably most famous figure, the popular hero and freedom fighter, William Tell. *La Chapelle de Guillaume Tell* (the Tell

chapel on Lake Lucerne) comes as an introductory homage to the plucky resistance of the Swiss to any power imposed from outside. Indeed Liszt includes in the central section a sort of battle scene in which the meteorological phenomenon of a violent storm on the lake also has its part to play.

In the concisely-told *Pastorale*, whose two cowbell themes refer back to his earlier collection *Fleurs mélodiques*, it is legitimate to draw parallels with Berlioz's *Symphonie fantastique*, which Liszt had arranged for piano solo and had made available to capable virtuosos as a test piece. Whereas *Au bord d'une source* conjures up the benign aspects of the Swiss mountain landscape, things become serious in *Orage* (storm) that comes next. Here Liszt depicts not only the flashes of lightning and the tumult and chaos of nature turned turbulent and threatening, but also, in salvos of aggressive octaves, the ordeal of an individual in danger. These responses to nature and the self are compressed into an explosive piece which, from the point of view of structure and message, Liszt could have published as one of his famous *Études d'exécution transcendante*.

In the first version of *La Vallée d'Obermann* Liszt posed the romantically half-formulated questions "What do I want? What am I?". These are quotations from *Oberman*, an epistolary novel published in 1804 by Étienne Pivert de Senancour, an author on whom the dominant influence was Jean-Jacques Rousseau, with his campaign for improving the world and his vulnerability. The main protagonist of the novel

lives like a hermit in the isolated Obermann valley in the Swiss Jura. He loses himself in his thoughts, seeks peace in a world of repeated rejection and feels himself to be in harmony with nature. Seldom did Liszt express himself so openly or formulate his inmost desires so clearly in his compositions as here, as if after his hectic years as a travelling virtuoso he could see, in the destiny of this reclusive character, a possible model for his own future life.

The romantic idealisation of solitude is followed by the contemplation of nature in pieces that are full of feeling and based on lively dance melodies (*Églogue*, *Le mal du pays*). Here Liszt uses Swiss cowbell themes drawn from the stock of folk music. Whereas the evocation of the sunny mountain scenery, with its uncomplicated instrumentation, gives breadth to the aural experience, Liszt moves with *Les cloches de Genève* into a darker mood of yearning homesickness (if such an interpretation can be justified!). The bell motif, solemn and ponderous, is reminiscent of Wagner's *Parsifal* but also recalls the direction that Liszt's own life was to take as regards both his cosmopolitan attitudes and his withdrawal into a religious contemplative state.

Liszt's years of travel took him from Switzerland into Italy and thus out of an impressive mountainous landscape into a scene of artistic activity and explosive literary power. Like Goethe before him, Liszt was overwhelmed by the works of the great masters of religious painting, sculpture and literature. In the Brera art gallery in Milan he saw Raphael's *Sposalizio della Vergine*, depicting the marriage of Mary

and Joseph in the temple. Here too were bell motifs and also other, imaginary, sounds but with hymn-like elements added and, above all, sounds suggested indirectly by the colours that Raphael particularly favoured. In stark contrast with this comes *Il Penseroso*, redolent of rigid, spare restraint. This piece refers to Michelangelo's monument to Giuliano di Medici in Florence. Structured like a funeral march, the piece underlines not only the finite nature of all life but also the eternally dubious nature of thought in all its limitations.

With the zestful marching song *Canzonetta del Salvatore Rosa* Liszt surprises us by opening up a completely different world, although only as a sort of playful interlude. This is a transcription of a melody by the baroque painter Salvator Rosa ("Vado ben spesso cangiando loco"), who reputedly led the life of a crazed adventurer. The inclusion of this melody may seem surprising in the context of thoughtful meditation and high-quality literature, but Liszt's œuvre contains numerous examples of abrupt contrasts and a lack of inhibition as regards style. This is particularly applicable here because with the three Petrarch sonnets that follow with no transition Liszt opens up a quite different world and explores it pianistically. These passionate, glowing sonnets by the Arezzo-born Francesco Petrarca (1304–1374), telling of suffering and love, are transformed into ardent piano monologues. He originally conceived the sonnets as songs for tenor and piano, but re-worked them for the *Années de Pèlerinage*. In this form they are amongst the best-loved pieces in his whole output.

Sonnet 47 is arresting because of its intimacy of sentiment and its bizarre syncopations. In sonnet 104 an atmosphere of passionately heightened mood is conveyed by recitative-like agitation, hymn-like melodic passages, and rich pianistic garlands set out in double octaves. Sonnet 123 is more moderate in its musical temperature and is exceptionally subtle, exploiting all registers and blends of tonal colours: it is a hymn to love, as if subdued by pain, a partially suppressed cry with incomparable poetic expressive power – a song formulated, as it were, "without words".

The first volume of the Italian years of pilgrimage ends with the *Dante Sonata*, more correctly entitled "*Fantasie quasi sonate: D'Après une lecture de Dante*". Liszt loved Dante's *Divine Comedy*, and in this "fantasy sonata" – anticipating his *Dante Symphony* – he illuminates all the phases of the *Inferno*, damnation and love-play, as they are transmitted for all time in the touching tale of Francesca da Rimini, inspiration also for a symphonic poem by Tchaikovsky. This sonata (which can be regarded as a sketch for the B Minor sonata) is dominated by the infamous "tritone" with its threateningly plunging, mordant energy. Even in the very early days of music this unpleasant interval (an augmented fourth) was known and feared by musical theorists as "*diabolus in musica*", a diabolical apparition.

The "appendix" to the Italian year leads into the sphere of highest-quality light music. Liszt sketched this triptych in 1838 and gave it the almost touristic title "*Venezia e Napoli*". The final version, "cleansed" (as was often the case)

of numerous awkward moments, emerged in 1861: it should be noted here that the closing *Tarantella*, with its furious repeated notes, is reputed to be one of the most difficult pieces Liszt ever wrote. The models for these three pieces were Italian songs which he developed for his piano versions and, in the case of the *Tarantella*, took into virtuosic realms. The *Gondoliera* which opens the set takes the canzone of Cavaliere Peruchini *La biondina in gondoletta* and transforms it with trills and silvery passages into a charming mood-picture of the Venetian life-style. In the *Canzone* that follows, Liszt displays his knowledge of the contemporary operatic repertoire by entrusting to the piano the gondolier's song from Rossini's *Otello*, complete with a wealth of tremolandos imitating mandolins. The pianist is then thrown, with no transition passage, into the wild *Tarantella*, in the middle section of which a Neapolitan melody undergoes skillful variations and embellishments.

The seven pieces making up volume 3 of the *Années de Pèlerinage* were written between 1870 and 1877. Stylistically they are hard to pinpoint, since their descriptions of nature and particular places lead into realms of impressionistic painting of sound and movement. On the other hand they are marked by that musical asceticism and thematic restraint that were to characterize Liszt's late work. The main preoccupation of his advanced years is Italy as the natural home of Catholicism, as seen from his new status as an abbé. He had in the interim formally confessed to piety, in stark contrast to his earlier life spent under the glare of an international spot-

light. Some of these pieces have an affinity in their melodic lines and religious colouring with the *Harmonies poétiques et religieuses*, but basically the *Meditations (Angelus, "Thrénoodies")* are examples of his new style of composition in which he renounced external considerations and became introspective. These are songs of lament which Liszt may have written primarily for himself – or perhaps for posterity, by which he might be better understood as a visionary. In contrast to the sober but occasionally turbulent pieces in this volume comes the *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*, depicting the famous waterfalls and fountains by means of mesmerising cascades of notes on the piano, making the water effects almost palpable. Alfred Brendel said that the graphic effect of this piece kept him from playing Debussy or Ravel since, as he opined, impressionism had already received its fullest expression.

The fifth piece, *Sunt lacrymae rerum: En mode hongrois*, an austere, unapproachable piece, is Liszt's leavetaking of life, though it includes hidden, cryptic allusions to wholesome earlier rhapsodies. In the final pieces of the *Années de Pèlerinage* he confined himself to what he considered essential, regardless, indeed almost disdainful, of public fame such as he had formerly experienced in his travels all over Europe. *Sursum corda* – lift up your hearts – is his chosen end to this collection. Is it an appeal, a request, a legacy? It is up to each performer to decide.

Peter Cossé

Julian Gorus

The Bulgarian pianist Julian Gorus, born in 1978, showed great musical gifts from an early age, and received encouragement at the music school in his home town of Varna. From the age of six he took lessons from Elisaveta Stoyanova at Varna secondary school, gaining distinction in his leaving examination in 1993. He was awarded prizes in various competitions in his early years and in 1991 won first prize at the "Master of the Piano" competition in Varna.

From 1999 to 2003 he trained at the Peter Cornelius Conservatoire in Mainz, studying with Wolfgang Schamschula, and won the Publikumspreis (for being the audience's choice) at the International Chopin Competition in Darmstadt in 2002. After completing his studies at Mainz he received support and stimulation from Nikolaus Lahusen in Bremen and András Hamary in Würzburg. He then attended master-classes with Günter Ludwig (Cologne) and Paul van Ness (USA), but also received personal tuition from such figures as the Hungarian pianist Ferenc Rados. Julian Gorus completed his training and gained his performance diploma in Weimar in 2008.

In 2003 Julian Gorus took part in two internationally advertised competitions – the "Bremer Klavierwettbewerb" and, a few weeks later, the Franz Liszt Competition in Weimar. He gained the top award in both; he also won the Publikumspreis in Bremen and the prize for the most convincing presentation of a piece composed specially for the competition.



FOTO: PRIVAT

an outstanding capacity for enthusiasm. His capabilities extend well beyond the works of Liszt, but he unquestionably has a particular affinity to this composer on the level of energetic yet controlled emotional reponses.

Amongst his most important appearances, mention should be made of his concerts at the Bonn Beethoven-Fest, at the "Varna Summer", in the context of a "European evening of Liszt", foreign tours with engagements in Utrecht, Budapest, Paris and Weimar, and also a notable concert at the "Piano Spring" in Styria, Austria. He recently played at the Gina Bachauer Festival in Salt Lake City. In Germany he has performed to date with the Bremer Philharmoniker, the Neue Philharmonie Westfalen and the Weimarer Staatskapelle.

Julian Gorus's relationship with the medium of the piano can be described, perhaps somewhat unfashionably, as "intimate". In his decisions on interpretation he wins the listener over with his gifts of communicating his own sense of the music, based on the analysis of each work and its text, and most of all with his purely manual proficiency. His dexterity is far above the average and reveals him to be not only a pianist with a very sound training but a real virtuoso, meticulous yet unique in his way. Julian Gorus is a strategist of the keyboard with



Vol.
15Joseph
Haydn

1732–1809

COMPLETE SYMPHONIES

hänssler
CLASSIC

Heidelberger Sinfoniker • Thomas Fey

Symphony No. 53 L'ImpérialeD-Dur / D Major Hob. I:53 **27:08**

- | | | |
|----------|----------------------------|-------|
| 1 | Largo maestoso – Vivace | 10:30 |
| 2 | Andante | 7:00 |
| 3 | Menuetto | 4:57 |
| 4 | Finale. Capriccio Moderato | 4:41 |

Symphony No. 54G-Dur / G Major Hob. I:54 **31:02**

- | | | |
|----------|--------------------------|-------|
| 5 | Adagio maestoso – Presto | 7:30 |
| 6 | Adagio assai | 12:53 |
| 7 | Menuet. Allegretto | 4:04 |
| 8 | Finale. Presto | 6:35 |

Symphony No. 53 L'Impériale

- | | | |
|----------|---|------|
| 9 | Finale. Presto (Alternativsatz /
Alternative movement) | 4:00 |
|----------|---|------|

Total Time: 62:10Mit Unterstützung von:
With generous support by:

athenaem
Dietrich Götzte Stiftung
für Kultur und Wissenschaft

Made in Germany



hänssler CLASSIC
P.O. Box
D-71087 Holzgerlingen/Germany
www.haenssler-classic.de
classic@haenssler.de

© & © 2011 hänssler CLASSIC
im SCM-Verlag GmbH & Co. KG

CD 98.626