

Nicolas Dufetel

L I S Z T

Harmonies poétiques et religieuses



Franz Liszt (1811-1886)

Brigitte Engerer

Harmonies poétiques et religieuses S. 173, LW A158

1. Invocation	6'50
2. Ave Maria	5'16
3. Bénédiction de Dieu dans la solitude	16'52
4. Pensées des morts	11'14
5. Pater Noster	2'35
6. Hymne de l'enfant à son réveil	6'10
7. Funérailles	11'01
8. Miserere	4'00
9. Andante Lagrimoso	7'04
10. Cantique d'amour	6'34

Durée totale 78'

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard en avril 2010 / Direction artistique et montage : Anna Barry, Saltpier / Prise de son : Neil Hutchinson, Sound Classic / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Anton Solomoukha - Tableau : extrait d'une fresque de Giotto, Santa Croce / Piano et accord : Denijs de Winter, Pianomobil / Fabriqué par Sony DADC Austria.

© & © 2010 MIRARE, MIR 084 / www.mirare.fr

Lamartine, Liszt et la princesse de Sayn-Wittgenstein : Harmonies poétiques et religieuses

Dans les choses de ce monde il importe moins de s'y complaire en réussissant, que de bien mériter en s'élevant au-dessus d'elles par l'idéal.

(Franz Liszt)

En 1860, à l'âge de 49 ans, Franz Liszt fait le bilan de sa carrière et envisage de quitter Weimar, où il est maître de chapelle depuis 1848 : « *si je suis resté à Weimar une douzaine d'années*, écrit-il, *j'y ai été soutenu par un sentiment qui ne manquait pas de noblesse — l'honneur, la dignité, le grand caractère d'une femme à sauvegarder contre d'infâmes persécutions — et de plus, une grande idée : celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie.* » Selon ses propres mots, Liszt est donc resté dans la petite capitale du grand-duché de Saxe pour deux raisons : l'amour d'une femme — la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein — et une nouvelle conception de l'art. Ces deux idées sont réunies dans ses *Harmonies poétiques et religieuses* d'après Lamartine, qui constituent, avec les célèbres *Années de pèlerinage*, le plus important cycle poétique pour piano qu'il ait composé. Publiées en 1853 dans leur version définitive, les *Harmonies poétiques et religieuses* sont en réalité l'aboutissement de vingt ans d'élaboration.

Vingt ans après — d'un amour à l'autre

Tout commence à Paris, en 1833. Liszt a 22 ans et vient de rencontrer la comtesse Marie d'Agoult, qui sera la mère de ses trois enfants et la première

des deux grandes histoires d'amour de sa vie. Sa soif de culture est intarissable ; il se nourrit de lectures, fréquente la fine fleur de la génération romantique et se prend notamment de passion pour l'œuvre d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), dont la poésie, à la fois sociale et religieuse, politique et mystique, trouve chez lui de profondes résonances. George Sand, à l'instar des journaux, dit de ce jeune homme aux aspirations spirituelles prononcées et engagé dans les causes sociales, qu'il est un musicien « humanitaire ». Or c'est un terme qu'on applique aussi à Lamartine. En 1836, Liszt décrit *Jocelyn* comme un « épisode de 8000 vers de poème humanitaire ». Sa propre spiritualité et ses idéaux sociaux trouvent un écho chez Lamartine. En 1835, inspiré par son recueil de poésies *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), il publie une pièce sous le même titre. En exergue de la partition, il cite un extrait de l'Avertissement du recueil (reproduit ci-dessous). Lamartine, de son côté, portera un jour un toast à Liszt dont il loue l'humanitarisme : « *Non ! l'illustre artiste à qui nous avons le bonheur d'offrir l'hospitalité n'est étranger nulle part ; le génie est le compatriote de toutes les intelligences et de toutes les âmes qui le sentent. Mais ce n'est pas son génie que je vous propose de saluer ; c'est sa bonté, sa prodigalité de bienfaisance envers les classes souffrantes de*



ce peuple, qu'il aime, et qu'il va chercher dans ses infirmités et dans ses misères, pour lui porter en secret la dime de son talent, la dime de sa propre vie, car il met de sa vie dans son talent ! Je lui demande pardon de révéler devant lui des actes de charité cachée qu'il voudrait dérober à tous les regards, mais il faut quelquefois que la modestie souffre et que les vertus soient trahies, ne fût-ce que pour être imitées ! »

Même si Liszt publie dès 1835 une version « primitive » des *Harmonies poétiques et religieuses* en un seul mouvement, il a immédiatement l'idée de composer une suite de pièces d'après le recueil de Lamartine. Pendant ses tournées à travers l'Europe à partir de 1838, et même après sa rupture avec la comtesse d'Agoult, survenue en 1844, il en imagine plusieurs versions, dont il est impossible de reconstituer ici l'histoire très complexe, tant les manuscrits sont nombreux : Liszt est un esprit en perpétuelle gestation et il ne cesse de retravailler ses œuvres en visant toujours à l'idéal. N'écrivit-il pas que « *dans les choses de ce monde il importe moins de s'y complaire en réussissant, que de bien mériter en s'élevant au-dessus d'elles par l'idéal* » ? Liszt compose donc une première version du recueil dans les années 1840, qu'il ne publie pas. Des 12 pièces que comporte alors le cycle, quelques-unes seront retravaillées et insérées dans la version définitive, mais d'autres seront tout simplement mises de côté et ne seront redécouvertes qu'à partir des années 1990, notamment grâce à Albert Brusee et Serge Gut.

1847 est une année fondamentale dans la vie et dans la carrière de Liszt. Alors qu'il est en tournée dans l'est de l'Europe, en Ukraine (Podolie) et à Istanbul, il rencontre Carolyne de Sayn-Wittgenstein, une riche princesse russo-polonaise, épouse d'un prince avec qui elle a une fille. Depuis des années, Liszt, empereur des pianistes,

première superstar de la musique, vivait sa carrière de virtuose adulé des foules comme une tunique de Nessus qui l'empêchait de se consacrer à ce qu'il pensait être sa destinée et son idéal d'artiste : composer. Or, la princesse l'encourage dans cette voie ; elle devient sa muse, son *amanuensis*. Chez elle, à Weimar, Liszt a repris son idée d'un cycle d'après les *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine : il commence à composer de nouvelles pièces et à remanier les anciennes (celle de 1835 devient « *Pensée des morts* »). Les amants comprennent immédiatement que leurs destinées sont liées. Liszt met alors brutalement fin à sa carrière itinérante, et, quelques semaines après, la princesse décide de fuir pays et mari pour le suivre à Weimar. En 1851, c'est là que le compositeur met la touche finale au recueil qui sera publié à Leipzig deux ans plus tard. Au tout début de la partition, Liszt ajoute la dédicace suivante : « *À Jeanne Elisabeth Carolyne* », les trois noms de la princesse. Les *Harmonies poétiques et religieuses* ont donc vu le jour avec la comtesse d'Agoult, mais c'est la princesse Wittgenstein, avec qui Liszt partagera toute sa vie une foi catholique profonde, qui a permis leur accomplissement. Quelques années plus tard, il dédiera à cette dernière l'ensemble de ses poèmes symphoniques, pierre de touche de son œuvre symphonique et de ses idéaux esthétiques : « *À celle qui a accompli sa foi par l'amour* », écrira-t-il dans la préface.

L'alliance de la musique et de la poésie

À Weimar, dans les années 1850, Liszt compose une série de poèmes symphoniques, terme de son invention qui résume, par la juxtaposition des deux mots, sa « *grande idée* » de l'alliance entre musique et poésie. Il a cherché de nouvelles voies pour la musique instrumentale en l'associant à un



élément extra-musical : de la prose, un poème ou même un tableau peuvent l'inspirer et en constituer l'argument, avant tout destiné à guider l'interprétation et l'écoute. La musique revêt alors un programme et renvoie au-delà du simple phénomène sonore : elle ouvre une fenêtre sur l'essence du poétique.

C'est pourtant dès les années 1830, qui sont pour lui une sorte de « laboratoire » esthétique expérimental, que Liszt a cherché à allier musique et poésie. La musique à programme plonge d'ailleurs ses racines en France. La *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie* de Berlioz sont des modèles pour lui — cependant, il ira au-delà de Berlioz, qui compose encore des « symphonies » alors que lui-même désire renouveler non seulement le contenu (l'idée), mais aussi le contenant (la forme). Il faut donc inventer de nouveaux genres, une nouvelle musique : « *Pour du vin nouveau, il faut de nouvelles bouteilles* », écrit-il. Il ne compose donc pas de « Symphonies », mais invente le « poème symphonique ». Ses cahiers d'esquisses des années 1830 foisonnent de citations de Goethe, Chateaubriand, Hugo, Madame de Staël, etc. Dans ses *Harmonies poétiques et religieuses*, il insère quelques extraits des poèmes de Lamartine destinés à donner la « *Stimmung* » des pièces qu'ils accompagnent (textes reproduits ci-dessous). Ce procédé vise à la fois à expliciter l'idée qui a inspiré la composition et à guider l'interprétation du pianiste. Les citations, disséminées dans la partition, sont comme une énergie et un esprit poétiques secrètement insufflés à la musique, dont elles constituent les fondations et dont l'interprète doit transmettre l'essence et l'alchimie à l'auditeur. Car il n'y a pas juxtaposition, mais bien *fusion*, *alliance*, entre la musique du compositeur et les vers du poète. À travers eux, c'est comme si Liszt livrait son « secret » de fabrication en se confiant au seul lecteur de la partition et à son interprète,

chargé de livrer au public et l'idée poétique et l'idée musicale, qui ne font qu'une. Les lire sur la musique serait un contresens fondamental, une redondance, car ils sont dans la musique.

Accomplir la foi par l'amour : les dix *Harmonies poétiques et religieuses*

Les *Harmonies poétiques et religieuses* sont l'expression d'une spiritualité dans laquelle poésie, amour et foi sont réunis — la dédicace à la princesse Wittgenstein est fondamentale pour comprendre leur portée. Les dix pièces sont inspirées plus ou moins directement des poèmes de Lamartine. Certaines sont accompagnées de vers et reprennent les titres des poèmes (« Invocation », « Bénédiction dans la solitude », « Pensée des morts », « Hymne de l'enfant à son réveil »).

Le recueil de Liszt commence, comme celui de Lamartine, par une « Invocation ». Avec son écriture majestueuse et son dessin mélodique irrésistiblement attiré vers le haut, cette « Harmonie » constitue une sorte d'*Introït* ou portique d'entrée monumental à la cathédrale du sentiment poétique et religieux que constituent les *Harmonies poétiques et religieuses*. Un thème de cantique, fait de simples accords, alterne avec le motif ascendant et prépare à l'exaltation finale exprimée par le poème. Telle une prière qui s'élève, tel un orant levant ses mains vers le ciel pour chanter et exalter sa foi, « Invocation » n'est pas sans rappeler « *Sursum corda* » (*Troisième Année de pèlerinage*). Dans la tonalité de *mi majeur*, qui est chez Liszt celle de l'apothéose religieuse, ces deux pièces expriment la même obsession d'élévation (« Élévons notre cœur »). Or, comme on le sait, l'idée de transcendance (*Excelsior* !) est une constante chez Liszt.

Liszt insère parmi ses *Harmonies* les deux prières

les plus connues du catholicisme, dont il a aussi composé des versions chorales : l'« Ave Maria » et le « Pater Noster ». Dans ces deux pièces, il prend soin d'inscrire le texte liturgique au fil de la mélodie. Comme pour renforcer encore le lien avec l'Église, il compose le *Pater Noster* à partir du plainchant grégorien, qu'il harmonise. Le « Miserere d'après Palestrina » est écrit selon un principe similaire, puisque les premiers versets de la prière accompagnent le début de la partition. Mais à l'inverse de l'« Ave Maria » et du « Pater Noster », dans lesquels règne une simplicité émouvante, de grandioses arpèges se déploient en halos sonores dans ce « Miserere », comme s'il était destiné à résonner dans les vastes voûtes d'une cathédrale — ou plutôt dans la chapelle Sixtine, puisqu'il est écrit « d'après Palestrina ».

Les *Harmonies poétiques et religieuses* comportent aussi deux grandes fresques qui prennent leurs titres chez Lamartine. « Bénédiction de Dieu dans la solitude » est un extraordinaire cantique de paix et d'épanouissement contemplatif en *fa # majeur*, tonalité qui, chez Liszt, évoque la plénitude et le mystère religieux. « Pensée des morts », dérivé de la version primitive de 1835, est en revanche à la fois mystérieux et mouvementé. « Funérailles (October 1849) », sans doute la pièce la plus célèbre du recueil, a fait couler beaucoup d'encre. Cette violente marche funèbre est-elle un hommage à Chopin, qui était justement mort en octobre 1849 ? Liszt l'a en réalité composée sous le coup du martyre de patriotes hongrois, victimes de la violence révolutionnaire qui venait de secouer l'Europe et notamment la Hongrie, son pays natal. On sait grâce à Adrienne Kaczmarczyk que le titre des premières esquisses de « Funérailles » était « Magyar » (Hongrois), mais il est pourtant vrai que la pièce revêt un caractère d'hommage à Chopin avec sa section centrale, dans laquelle les basses obstinées sont, de l'aveu de Liszt lui-même,

inspirées de la *Polonaise « héroïque »* : « *c'est bien une imitation de la célèbre Polonaise de Chopin, confia-t-il à la fin de sa vie, mais ici j'en ai fait autre chose.* »

L'« Andante lagrimoso » et le « Cantique d'amour » furent les dernières pièces composées pour le recueil, en 1851. Le thème à contretemps de l'« Andante lagrimoso », à la main droite, semble tomber comme des perles de larmes évoquant celles du poème en épitaphe, « silencieuses » et versées « sur une terre sans pitié ». Le « Cantique d'amour » final répond à l'« Invocation » initiale : les *Harmonies poétiques et religieuses* apparaissent ainsi dans leur unité. À l'exaltation de la foi exprimée dans « Invocation » fait écho l'expression de l'amour dans l'ultime cantique, comme si Liszt anticipait la dédicace des poèmes symphoniques à venir : « *À celle qui a accompli sa foi par l'amour.* » Il y a en effet des correspondances musicales entre ces deux pièces, qui sont dans la même tonalité de *mi majeur*. « Invocation », au-delà de son expression exaltée, était parcourue par un thème de cantique, et c'est un cantique d'amour qui clôt le cycle.

Les dix « Harmonies » de Liszt sont comme des chants poétiques, comme des cantiques religieux. Les sentiments poétiques et religieux entrent en harmonie dans ce recueil où Liszt exprime à la fois ses idées esthétiques et une partie de son autobiographie : on y entend sa foi et son amour — pour la comtesse d'Agoult d'abord, dont l'idylle accompagna la naissance du projet — pour la princesse Wittgenstein enfin, qui permit son accomplissement vingt ans après.

Nicolas Dufetel

**Dédicace, texte de Liszt et citations de Lamartine tels qu'ils apparaissent
dans la première édition des *Harmonies poétiques et religieuses***

Ci-dessous sont reproduits tous les textes littéraires publiés dans la première édition du recueil (Leipzig, 1853). Soit ils précèdent la musique sur une page vierge, soit ils sont inscrits en épitaphe au-dessus de la première portée d'une pièce. Tous les textes sont de Lamartine à l'exception de la dédicace, du paragraphe signé « F. Liszt » et de la parenthèse avant l'Hymne de l'enfant à son réveil.

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES POUR LE PIANO PAR F. LISZT

À Jeanne Élisabeth Carolyne

Il y a des âmes méditatives, que la solitude et la contemplation, élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion ; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne muet à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles mêmes et dans la création qui les environne des degrés pour monter à Dieu, des expressions et des images pour se le révéler à elles mêmes, pour se révéler à lui : puissé-je leur en prêter quelques-unes !

Il y a des cœurs brisés par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme, pour pleurer, pour attendre ou pour adorer ; puissent-ils se laisser visiter par une Muse solitaire comme eux, trouver une sympathie dans ses accords et dire quelquefois en l'écoutant : nous prions avec tes paroles, nous pleurons avec tes larmes, nous invoquons avec tes chants !

(Lamartine, Avertissement des *Harmonies poétiques et religieuses*)



Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années [1835] par une inadvertance trop pressée. L'auteur désavoue aujourd'hui complètement cette édition tronquée et fautive à tant d'égards en replaçant le même fragment au commencement de la 4^{ème} Harmonie « Pensée des Morts » avec les changemens qu'il exigeait.

F. Liszt

Avant Invocation :

Élevez-vous, voix de mon âme
Avec l'Aurore, avec la nuit !
Élanchez-vous comme la flamme
Répandez-vous, comme le bruit !
Flottez sur l'aile des nuages,
Mêlez-vous aux vents, aux orages,
Au tonnerre, au fracas des flots !

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

Avant Bénédiction de Dieu dans la solitude :

D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui
m'inonde ?
D'où me vient cette foi dont mon cœur
surabonde,
À moi qui tout à l'heure, incertain, agité,
Et sur les flots du doute à tout vent ballotté,
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des
sages,

Et la paix dans des cœurs retentissant
d'orages ?
À peine sur mon front quelques jours ont
glissé,
Il me semble qu'un siècle et qu'un monde ont
passé,
Et que, séparé d'eux par un abîme immense,
Un nouvel homme en moi renaît et
recommence.

Avant Hymne de l'enfant à son réveil :

« (Composé sur le texte de l'Harmonie
de Lamartine) »

Avant Andante lagrimoso :

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

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

Brigitte Engerer piano

Des études musicales commencées à l'âge de cinq ans, un premier concert donné en public l'année suivante, tels sont les débuts de Brigitte Engerer... Elle obtient à quinze ans, au Conservatoire de Paris, un premier prix de piano à l'unanimité. A seize ans, elle est lauréate du Concours Marguerite Long et accepte l'invitation du Conservatoire de musique de Moscou d'aller suivre pendant cinq ans les cours de perfectionnement de S. Neuhaus. Elle sera par la suite lauréate du Concours Tchaïkovski et du Concours Reine Elisabeth de Belgique.

La carrière internationale de Brigitte Engerer prend un tournant décisif en 1980 lorsque H. von Karajan, après l'avoir entendue, l'invite à jouer avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin ; Daniel Barenboim l'invitera à jouer avec l'Orchestre de Paris, Zubin Mehta avec le New York Philharmonic au Lincoln Center à New York.

Elle fait ainsi d'éclatants débuts avec un égal succès à Berlin, Paris, Vienne et New York, où elle triomphe au Carnegie Hall. Depuis, Brigitte Engerer se produit dans le monde entier en récital ou avec les orchestres les plus renommés : l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Berlin, le New York Philharmonic, le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, le Los Angeles Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Philharmonique de Berlin, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre symphonique de Detroit, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre philharmonique de Munich, le Tokyo NHK Symphony, l'Orchestra National de Belgique, l'Orchestre National de France, ... sous la baguette des chefs les plus réputés comme Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropovich, Casadesu, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, López Cobos...



Son infaillibilité, y compris dans les concertos romantiques les plus redoutables, et sa présence rayonnante n'occulent pas un tempérament plus torturé, raffiné et sensible. Il suffit de l'écouter avec ses partenaires chambristes, tels que O. Charlier, H. Mercier, D. Geringas, D. Sitkovetsky, H. Demarquette, B. Berezovsky, A. Kniaziev, O. Maisenberg ou G. Caussé, ainsi qu'avec Laurence Equilbey et le Chœur *Accentus*, pour se rendre compte de la délicatesse, de la subtilité de son jeu ainsi que de la connivence qu'elle établit avec eux. Brigitte Engerer a enregistré pour Mirare, des pièces pour piano seul (« Rêve d'amour », « Souvenirs d'enfance » et « Hymne à la nuit »), et les *Suites pour deux pianos* de Rachmaninov avec B. Berezovsky. Chez Harmonia Mundi, elle a enregistré l'intégrale des *Nocturnes* de Chopin, des sonates de Beethoven, Grieg, Schumann avec O. Charlier ; chez Intrada, l'intégrale de la musique de chambre de Chopin avec le violoncelliste H. Demarquette. Elle a également gravé, avec le Chœur *Accentus* et L. Equilbey, le *Via Crucis* de Liszt, et le *Stabat Mater* de Dvorák.

Attirant les éloges par sa maturité et une sensibilité rare, par la puissance et la délicatesse de son jeu, Brigitte Engerer prend naturellement place parmi les grands interprètes de sa génération. Depuis 1992, elle enseigne au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Le gouvernement français a nommé Brigitte Engerer Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite et Commandeur des Arts et Lettres. Elle est également membre-correspondant de l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts.

« Elle a prouvé qu'elle était l'une des plus grandes pianistes du monde. »

NEW YORK TIMES

Lamartine, Liszt and Princess von Sayn-Wittgenstein: Harmonies poétiques et religieuses

Insofar as the things of this world are concerned, it is less important to take delight in one's success in them than to prove one's worth by rising above them through the ideal. (Franz Liszt)

In 1860, at the age of forty-nine, Franz Liszt took stock of his career and envisaged leaving Weimar, where he had been Kapellmeister since 1848: 'If I have stayed in Weimar for the past dozen years', he wrote, 'it is because I was sustained there by a sentiment not lacking in nobility – to protect the honour, the dignity, and the elevated character of a woman from loathsome persecutions – and moreover by a grand idea: the renewal of Music through a closer union with Poetry.' By his own account, then, Liszt stayed in the little capital of the grand-duchy of Saxony for two reasons: his love for a woman – Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein – and a new conception of art. These two ideas are combined in his *Harmonies poétiques et religieuses* after Lamartine, which constitutes, along with the celebrated *Années de pèlerinage*, the most important poetic cycle for piano he composed. Published in its definitive version in 1853, the *Harmonies poétiques et religieuses* is in reality the culmination of twenty years' work.

Twenty years after – from one love to another

It all began Paris, in 1833. Liszt was twenty-two and had just met Countess Marie d'Agoult, who was to be the mother of his three children and the first of the two great loves of his life. His thirst for culture

was unquenchable; he nourished it with reading, frequented the flower of the Romantic generation, and developed a particular passion for the œuvre of Alphonse Lamartine (1790-1869), whose poetry, at once social and religious, political and mystical, set off deep resonances in him. George Sand, like the newspapers of the day, called this young man with pronounced spiritual aspirations and a commitment to social causes a 'humanitarian' musician. The same epithet was applied to Lamartine. In 1836, Liszt described *Jocelyn* as an 'episode of 8,000 lines from a humanitarian poem'. His own spirituality and social ideals found an echo in Lamartine. In 1835, inspired by the latter's collection of poems *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), he published a piece with the same title. At the head of the score he quoted a passage from the preface to the anthology (printed below). Lamartine, for his part, once proposed a toast to Liszt, extolling his humanitarianism: 'No! The illustrious artist to whom we have the pleasure of offering our hospitality is nowhere a stranger; genius is the compatriot of all intellects and all souls that sense its presence. But it is not his genius that I propose we salute here; it is his goodness, his abundant benefactions to the suffering classes among this people, whom he loves, and whom he seeks out in their infirmities and their miseries, in

order secretly to bring them the tithe of his talent, the tithe of his own life, for he places his life in his talent! I ask his pardon for revealing before him acts of hidden charity which he would prefer to conceal from the view of all, but sometimes it is necessary for modesty to suffer and virtues to be disclosed, if only so that they may be imitated!

Although Liszt published in 1835 an 'original' version of the *Harmonies poétiques et religieuses* in a single movement, he had immediately had the idea of composing a whole suite of pieces based on Lamartine's collection. During his tours around Europe from 1838 onwards, and even after he broke off his relationship with Marie d'Agoult in 1844, he conceived several different versions, whose highly complex history is impossible to reconstruct here, given the multiplicity of manuscripts: Liszt's was a mind in perpetual gestation and he never ceased revising his works, always aiming at the ideal. Did he not write that 'insofar as the things of this world are concerned, it is less important to take delight in one's success in them than to prove one's worth by rising above them through the ideal'? To summarise: Liszt composed an initial version of the collection in the 1840s, which he did not publish. Of the twelve pieces which then comprised the cycle, some were revised and incorporated in the definitive version, but others were quite simply set aside and only began to be rediscovered in the 1990s, thanks notably to Albert Brussee and Serge Gut.

The year 1847 was a crucial one in Liszt's life and career. While touring eastern Europe, in Ukraine (Podolia) and later in Constantinople he encountered Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein, a rich Russo-Polish woman married to a prince to whom she had borne a daughter. For years now, Liszt the emperor of pianists, the first superstar of music, had felt that his career as a virtuoso adulated by the masses was like a tunic

of Nessus which prevented him from devoting his energies to what he believed to be his destiny and his artistic ideal: composition. The princess encouraged him in this direction; she became his muse, his amanuensis. On her estate at Woronince, Liszt returned to his idea of a cycle based on Lamartine's *Harmonies poétiques et religieuses*: he began to write new pieces and rework the old ones (the single movement of 1835 became *Pensée des morts*). The lovers immediately realised that their destinies were linked. Liszt then brought his itinerant career to an abrupt end, and some weeks later the princess decided to abandon her country and her husband to join him in Weimar. It was there that, in 1851, the composer put the finishing touches to the collection, which was to be published in Leipzig two years later. At the very beginning of the score Liszt added the dedication 'À Jeanne Elisabeth Carolyne', the princess's three Christian names. The collection of *Harmonies poétiques et religieuses* thus began life with Countess Marie d'Agoult, but it was Princess Wittgenstein, with whom Liszt shared a lifelong deep Catholic faith, who created the conditions in which it was finished. Some years later, Liszt was to dedicate to her his complete symphonic poems, the touchstone of his symphonic œuvre and his aesthetic ideals: 'To her who accomplished her faith through love', he wrote in the preface.

The union of music and poetry

At Weimar in the 1850s, Liszt composed a series of symphonic poems, a term of his own invention which sums up, in the juxtaposition of the two words, his 'grand idea' of the union of music and poetry. He sought new paths for instrumental music by associating it with an extra-musical element – a piece of prose, a poem, or even a picture might inspire him and constitute the argument of his work,



intended above all as a guide to interpretation and listening. Thus music acquires a programme and refers to matters beyond the simple phenomenon of sound: it opens a window onto the essence of the poetic.

But as early as the 1830s, which were for him a sort of aesthetic 'laboratory', Liszt had attempted to combine music and poetry. Indeed, the roots of programme music were to be found in France, where he resided at the time. Berlioz's *Symphonie fantastique* and *Harold en Italie* served him as models – however, he went further than Berlioz, who still composed 'symphonies' whereas Liszt desired to renew not only the content (the idea) but also its receptacle (the form). He therefore needed to invent new genres, a new music: 'New wine requires new bottles', he wrote. And so he did not compose 'symphonies', but invented the 'symphonic poem'. His sketchbooks of the 1830s are teeming with quotations from Goethe, Chateaubriand, Hugo, Madame de Staël, etc. In his *Harmonies poétiques et religieuses*, he inserted excerpts from Lamartine's poems which were intended to indicate the *Stimmung* (mood) of the pieces they accompany (these texts are printed below). This device aims both to explain the idea which inspired the composition and to guide the pianist's interpretation. The quotations scattered through the score are like poetic energy and spirit secretly breathed into the music, whose foundations they constitute and whose essence and alchemy the performer must convey to the listener. For we are not dealing here with juxtaposition, but with genuine *fusion, union*, between the composer's music and the poet's verse. It is as if, through them, Liszt were giving away his 'trade secrets' by confiding only in readers of the score and its interpreter, the latter being charged with the task of revealing to the public both the poetic idea and the musical idea, which form but a single

entity. To read them aloud over the music would be a basic misinterpretation, a redundancy, for they are *in* the music.

Accomplishing faith through love: the ten *Harmonies poétiques et religieuses*

The *Harmonies poétiques et religieuses* are the expression of a spirituality in which poetry, love and faith are combined – the dedication to Princess Sayn-Wittgenstein is fundamental to the understanding of their significance. The ten pieces are inspired more or less directly by Lamartine's poems. Some are accompanied by lines of verse and adopt the titles of the poems (*Invocation, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Pensée des morts, Hymne de l'enfant à son réveil*).

Liszt's collection, like Lamartine's, begins with an 'Invocation'. With its majestic piano writing and its melodic contour drawn irresistibly upwards, this 'Harmony' constitutes as it were an introit or a monumental portico leading into the cathedral of poetic and religious sentiment formed by the *Harmonies poétiques et religieuses*. A hymn-like theme, built on simple chords, alternates with the ascending motif and prepares the way for the final exaltation expressed by the poem. In its resemblance to a prayer rising up or a worshipper raising his hands heavenwards to sing and extol his faith, *Invocation* sometimes recalls *Sursum corda* from the *Troisième Année de pèlerinage*. These two pieces, both in E major, which in Liszt is the key of religious apotheosis, show the same obsession with elevation ('Lift up your hearts'). As we know, the notion of transcendence (*Excelsior!*) is a constant theme in his output.

Liszt includes in his *Harmonies* the two best-known Catholic prayers, which he also set for chorus, the *Ave Maria* (Hail Mary) and the *Pater noster* (Our Father). In both pieces, he takes care to insert the

liturgical text above the melody. As if to reinforce further the link with the Church, he based the *Pater noster* on the plainchant melody, which he harmonises. The *Miserere d'après Palestrina* is founded on a similar principle, since the first verses of the psalm accompany the opening bars of the score. But unlike the *Ave Maria* and the *Pater noster*, in which a moving simplicity prevails, this *Miserere* deploys grandiose arpeggios in haloes of sound, as if it were intended to resonate amid the vast vaults of a cathedral – or rather in the Sistine Chapel, since it is composed 'after Palestrina'.

The set of *Harmonies poétiques et religieuses* also contains two vast epic pieces which take their titles from Lamartine. *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (God's benediction in solitude) is an extraordinary hymn of peace and contemplative radiance in F sharp major, a tonality which for Liszt evokes plenitude and sacred mystery. By contrast, *Pensée des morts* (A thought of the dead), derived from the work's original version of 1835, is at once mysterious and turbulent. Much ink has been spilt over *Funérailles* (October 1849), probably the most famous piece in the collection. Is this vehement funeral march a tribute to Chopin, who died in that very month of October 1849? In fact Liszt composed it under the impact of the martyrdom of Hungarian patriots, victims of the revolutionary violence which had just shaken Europe and especially his homeland of Hungary. Thanks to Adrienne Kaczmarczyk, we now know that the title of the first sketches of *Funérailles* was 'Magyar' (Hungarian). It is nevertheless true that the piece also takes on the character of a tribute to Chopin with its central section in which the ostinato basses are by Liszt's own admission inspired by the 'Polonaise héroïque': 'It is indeed an imitation of Chopin's celebrated Polonaise', he acknowledged at the end of his life, 'but here I made it into something else.'



The *Andante lagrimoso* (Tearful andante) and *Cantique d'amour* (Hymn of love) were the last pieces composed for the collection, in 1851. The syncopated right-hand theme of the *Andante lagrimoso* seems to fall like pearls of tears evoking those of the poem quoted in the epigraph, 'silent' and shed 'on an earth without pity'. The concluding *Cantique d'amour* answers the initial *Invocation*: thus the *Harmonies poétiques et religieuses* appear in their unity. The exaltation of faith expressed in *Invocation* echoes the expression of love in the final hymn, as if Liszt were anticipating the future dedication of the symphonic poems 'To her who accomplished her faith through love'. There are musical correspondences between these two pieces, which are in the same key of E major. *Invocation*, over and above its exalted expression, was pervaded by a hymnic theme, and it is a 'hymn of love' that now closes the cycle.

Liszt's ten *Harmonies* resemble poetic songs or sacred hymns. Poetic and religious sentiments harmonise with one another in this collection in which Liszt conveys both his aesthetic ideas and a portion of his autobiography: we can hear his faith and his love – first of all for Countess d'Agoult, his romance with whom accompanied the birth of the project, and then for Princess Sayn-Wittgenstein, who made possible its accomplishment twenty years later.

Nicolas Dufetel

Dedication, text by Liszt and quotations from Lamartine as they appear in the first edition of the *Harmonies poétiques et religieuses*

We reprint below all the literary texts published in the first edition of the collection (Leipzig, 1853). They either precede the music on an otherwise blank page or are placed as an epigraph above the first system of a piece. All the texts are by Lamartine except for the dedication, the paragraph signed 'F. Liszt', and the parenthesis before the Hymne de l'enfant à son réveil (The child's hymn on waking).

POETIC AND RELIGIOUS HARMONIES FOR THE PIANO BY F. LISZT

To Jeanne Elisabeth Carolyne

There are meditative souls whom solitude and contemplation raise ineluctably towards infinite ideas, that is to say towards religion; all their thoughts are transformed into rapture and prayer, all their existence is a silent hymn to the Deity and to hope. They seek in themselves and in the creation that surrounds them steps that will enable them to rise towards God, expressions and images that will reveal Him to themselves in order to reveal them to Him: may it be granted me to lend them some such!

There are hearts broken by sorrow, rejected by the world, which take refuge in the world of their thoughts, in the solitude of their souls, to weep, to wait, or to worship; may they be visited by a Muse solitary like themselves, find sympathy in her chords, and say sometimes as they listen to her: we pray with your words, we weep with your tears, we invoke with your songs!

(Lamartine, Preface to the *Harmonies poétiques et religieuses*)

A fragment of this collection was inadvertently published some years ago [1835] in excessive haste. Today the author completely disowns that edition, truncated and defective in so many respects, by placing the same fragment at the beginning of the Fourth *Harmonie, Pensée des morts*, with the modifications it demanded.

F. Liszt

Before Invocation:

Arise, voice of my soul,
With the dawn, with the night!
Shoot forth like a flame,
Pour forth like a sound!
Float on the wing of the clouds,
Mingle with the winds, the storms,
The thunder, the roar of the billows!

Arise in silence,
At the hour when, in the shadows of evening,
The night-lamp sways,
When the priest extinguishes the censer!
Arise at the edge of the waters,
In the deep solitudes,
Where God reveals Himself to faith!

Before Bénédiction de Dieu dans la solitude:

Whence comes, O my God, this peace which
floods over me?
Whence comes this faith with which my heart
overflows,
I who so recently, uncertain, troubled,
And tossed on the billows of doubt by the four
winds,

Sought the good, the true in the dreams of wise
men,
And peace in hearts echoing with storms?
Only a few days have glided over my brow,
Yet it seems to me as if an age and a world have
gone by,
And, separated from them by an immense gulf,
A new man is reborn in me and begins anew.

Before Hymne de l'enfant à son réveil:

(Composed on the text from Lamartine's
Harmonie)

Before Andante lagrimoso:

Fall, silent tears,
On an earth without pity;
No longer between pious hands,
Nor on the bosom of friendship!

Fall like an arid rain
That glances off the rock,
That no ray of sunlight wipes away,
That no breath of wind comes to dry.

Translation: Charles Johnston



Brigitte Engerer piano

Her first piano lessons at the age of five, her first public concert a year later – this is how Brigitte Engerer launched her musical career. She entered the Paris Conservatoire and at the age of fifteen was awarded a *premier prix* in piano by unanimous decision of the judges. At sixteen, she was a prizewinner at the Marguerite Long Competition, then accepted an invitation from the Moscow Conservatory to attend Stanislav Neuhaus's postgraduate class for five years. She subsequently won prizes at the Tchaikovsky and Reine Elisabeth de Belgique Competitions.

Brigitte Engerer's international career reached a turning-point in 1980 when, after hearing her, Herbert von Karajan asked her to appear with the Berlin Philharmonic; Daniel Barenboim then invited her to play with the Orchestre de Paris, and Zubin Mehta with the New York Philharmonic at Lincoln Center in New York.

Thus she made brilliant and equally acclaimed debuts in Berlin, Paris, Vienna, and New York, where she enjoyed a triumph at Carnegie Hall. Since then, Brigitte Engerer has appeared all over the world in recital or with the leading orchestras, including the Orchestre de Paris, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, the Royal Philharmonic, the Los Angeles Philharmonic, the Chicago Symphony Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra, the Montreal Symphony Orchestra, the Detroit Symphony Orchestra, the St Petersburg Philharmonic, the Munich Philharmonic, the NHK Symphony Orchestra of Tokyo, the Orchestre National de Belgique, and the Orchestre National de France, under such renowned conductors as Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropovich, Casadesu, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, and López Cobos.

Her infallible technique, even in the most redoubtable Romantic concertos, and her radiant presence do not conceal a more tormented, refined

and sensitive side to her temperament. One need only hear her play with such chamber music partners as Olivier Charlier, Hélène Mercier, David Geringas, Dmitry Sitkovetsky, Henri Demarquette, Boris Berezovsky, Alexander Kniaziev, Oleg Maisenberg or Gérard Caussé, and with Laurence Equilbey and the Accentus Chamber Choir, to take the measure of the delicacy and subtlety of her playing and the complicity she establishes with these musicians.

Brigitte Engerer has made several recordings of solo piano pieces for *Mirare* ('Rêve d'amour', 'Souvenirs d'enfance', and 'Hymne à la nuit') and also Rachmaninoff's Suites for two pianos with Boris Berezovsky. For Harmonia Mundi she has recorded the complete Chopin Nocturnes, sonatas by Beethoven, and the violin sonatas of Grieg and Schumann with Olivier Charlier; and for Intrada, the complete chamber music of Chopin with the cellist Henri Demarquette. With the Accentus Chamber Choir and Laurence Equilbey she has recorded Liszt's *Via Crucis* and Dvorák's *Stabat Mater*.

Brigitte Engerer has been much praised for her maturity and rare sensibility, as well as the power and delicacy of her playing, and naturally takes her place among the great interpreters of her generation. She has taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris since 1992. The French government has appointed Brigitte Engerer Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite, and Commandeur des Arts et Lettres. She is also a corresponding member of the Institut de France, Académie des Beaux-Arts.

'She proved she is one of the finest pianists in the world.'

NEW YORK TIMES



Lamartine, Liszt und die Fürstin zu Sayn-Wittgenstein : Harmonies poétiques et religieuses

Von den Dingen dieser Welt zählt es weniger, sich durch ihren Erfolg Genugtuung zu verschaffen, als sich über diese hinweg die Erhabenheit im Ideal redlich zu verdienen.(Franz Liszt)

1860, im Alter von 49 Jahren zieht Franz Liszt die Bilanz seiner Karriere und erwägt Weimar zu verlassen, wo er seit 1848 Kapellmeister war: *„Wenn ich ein dutzend Jahre in Weimar geblieben bin, dann weil ich dort von einem Gefühl getragen wurde, das nicht an Edelmüt fehlte – die Ehre, die Würde, der große Charakter einer Frau, die von ruchlosen Nachstellungen zu schützen war – und ferner noch, eine große Idee: die der Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichterkunst.“* Seinen eigenen Worten zufolge ist Liszt also in der kleinen Hauptstadt des Großherzogtums von Sachsen aus zwei Gründen geblieben: Aus Liebe zu einer Frau, der Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und einer neuen Vorstellung der Kunst. Diese beiden Ideen erscheinen vereint in seiner Werksammlung der *Harmonies poétiques et religieuses*, die, von dem gleichnamigen Gedichtband von Lamartine inspiriert, zusammen mit den berühmten *Années de pèlerinage*, den bedeutendsten lyrischen Zyklus bilden, den er komponiert hat. 1853 in ihrer definitiven Fassung veröffentlicht, repräsentieren die *Harmonies poétiques et religieuses* in Wirklichkeit die Errungenschaft einer 20-jährigen Ausarbeitung.

Zwanzig Jahre später — Von einer Liebe zu einer Neuen

Alles begann in Paris im Jahre 1833. Liszt ist gerade 22 Jahre alt, als er die Bekanntschaft mit der Comtesse Marie d'Agoutil machte, die die Mutter seiner drei Kinder werden sollte und die erste seiner beiden großen Liebesbeziehungen. Sein Durst nach Kultur ist nicht zu stillen; Liszt nährt sich von Literatur, verkehrt mit der erlesenen Generation der romantischen Blüte und ist insbesondere von dem Werk von Alphonse Lamartine (1790-1869) leidenschaftlich eingenommen – ein Gedichtband, dessen Poesie, die gleichermaßen sozial und religiös, politisch und mystisch ist, in Liszt auf große Resonanz stößt. George Sand äußerte sich, wie allerdings die Presse auch, über diesen jungen Mann, der betont von geistlicher Aspiration geprägt und in Angelegenheiten sozialer Fragen engagiert war, dass er ein „humanistischer“ Musiker sei. Dabei ist dies der gleiche Begriff, den man auch Lamartine zuteilte. 1836 beschreibt Liszt Lamartines *Jocelyn* als eine „Episode von 800 Versen humanistischer Lyrik“. Seine eigene Geistigkeit und seine sozialen Ideale finden in den Werken Lamartines ein Echo. 1835 veröffentlicht Liszt, von Lamartines 1830 erschienenen Gedichtband *Harmonies poétiques et religieuses*

inspiriert, ein Werk, das denselben Titel trägt. Im Vorwort der Partitur zitiert Liszt einen Auszug aus dem Hinweis des Gedichtbandes (*Avertissement des Harmonies poétiques et religieuses*; siehe weiter unten). Lamartine seinerseits sollte eines Tages einen Trinkspruch zu Ehren Franz Liszts ausbringen, worin er dessen Humanismus lobt: „Nein! Dieser erlauchte Künstler, der uns die Freude gewährt, ihm unsere Gastfreundschaft anbieten zu können, ist nirgendwo ein Fremder; der Genius ist der Landsmann aller Intelligenz und aller Seelen, die ihn ersinnen. Es ist aber nicht sein Genius, den ich hier zu rühmen beabsichtige; es ist seine Güte, sein Großmut für die Wohltätigkeit gegenüber der leidenden Klassen dieses Volkes, das er liebt und das er in ihrem Gebrechen und in ihrem Elend aufsucht, um ihm heimlich den Zehnt seines Talents zu bringen, den Zehnt seines Lebens selbst, denn wie viel Leben steckt in seinem Talent! Ich bitte ihm um Verzeihung, dass ich hier in seiner Gegenwart die Taten seiner Barmherzigkeit enthülle, die er vor allen Blicken zu verbergen sucht, aber manchmal muss die Bescheidenheit ein wenig einbüßen und die Tugenden verraten werden, allein damit diese nachgeahmt werden können!“

Obwohl Liszt schon 1835 eine „primitive“ Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* in Form eines einzigen Satzes veröffentlicht, hat er sogleich im Sinn, eine Reihe von Stücken nach dem Gedichtband von Lamartine zu komponieren. Während seiner Tourneen, in denen er ab 1838 ganz Europa durchkehrte, und selbst nach der Trennung im Jahre 1844 von seiner Frau, der Comtesse d'Agoult, zieht er mehrere Fassungen in Erwägung, dessen hochkomplexe Geschichte hier unmöglich nachzubilden ist, dermaßen zahlreich sind die Manuskripte vorhanden. Liszt ist ein Geist in ewiger Genese und er hört nie auf seine Werke zu überarbeiten, immer nach dem Ideal trachtend. Schrieb er nicht: „von den Dingen dieser Welt

zählt es weniger, sich durch Erfolg Genugtuung zu verschaffen, als sich über diese hinweg die Erhabenheit im Ideal redlich zu verdienen“? Liszt komponiert also eine erste Fassung der Sammlung im Jahre 1840, die er nicht veröffentlicht. Von den 12 Stücken, die zu der Zeit die Sammlung bilden, werden einige davon überarbeitet und in die endgültige Fassung mit einbezogen, während andere ganz einfach beiseite gelegt werden und nur 1990 wiederentdeckt werden, bezeichnenderweise Dank Albert Brussee und Serge Gut.

1847 ist ein wesentliches Jahr im Leben und in der Karriere Franz Liszts. Während er auf Tournee in Westeuropa ist, in der Ukraine (Podolie) und in Istanbul, lernt er Carolyne zu Sayn-Wittgenstein kennen, eine reiche russisch-polnische Fürstin, Gemahlin eines Fürsten, mit dem sie eine Tochter hat. Seit Jahren schon erlebte Liszt, Kaiser aller Pianisten, erster Superstar der Musik, seine von einer Schar von Bewunderern umworbene Virtuosenkarriere als einen Nessoshemd, der ihn daran hinderte, sich vollständig dem zu zuwenden, was er als sein Schicksal und Künstlerideal betrachtete – die Komposition. Nun ermutigt ihn aber die Fürstin diesen Weg zu folgen; sie wird zu seiner Muse, seine *Amanuensis*. Bei ihr in Woronince nahm Liszt die Idee des Zyklus nach den Versen des Gedichtsbandes *Harmonies poétiques et religieuses* von Lamartine wieder auf: Er komponiert neue Stücke und bearbeitet die vorangegangenen (das Stück aus dem Jahr 1835 wird zu „Pensée des morts“). Die Liebenden verstehen alsbald, dass ihre Schicksale miteinander verbunden sind. Liszt setzt abrupt seiner Tournee-Karriere ein Ende und einige Wochen später beschließt die Fürstin Land und Ehemann zu verlassen, um ihren Geliebten nach Weimar zu folgen. 1851, das ist das Jahr in dem der Komponist seiner Werksammlung einen letzten Schliff gibt, die in Leipzig zwei Jahre später veröffentlicht werden würde. Am Anfang

der Partitur setzt Liszt folgende Widmung bei: „À *Jeanne Élisabeth Carolyne*“, alle drei Taufnamen der Fürstin. Die *Harmonies poétiques et religieuses* sind somit noch in Präsenz der Comtesse d'Agout erschienen, aber die Vollbringung dieses Werkes verdanken wir der Fürstin Wittgenstein, mit der Liszt sein ganzes Leben lang einen tiefen katholischen Glauben teilen würde. Jahre später widmet er ihr die gesamten Symphonischen Dichtungen, Prüfstein seines sinfonischen Schaffens und ästhetischen Ideals: „À *celle qui a accompli sa foi par l'amour*“ (Für Sie, die Ihren Glauben durch Liebe vollbracht), so lautet es in dem Vorwort.

Die Verbindung der Musik mit der Dichtkunst

In den 1850er Jahren komponiert Liszt in Weimar eine Serie von Symphonischen Dichtungen; ein Begriff eigener Erfindung, der durch die Aneinanderreihung beider Worte seine „große Idee“ von der Verbindung der Musik mit der Dichtkunst erfasst. Liszt suchte nach neuen Bahnen in der Instrumentalmusik, indem er diese mit einem außermusikalischen Element assoziierte: Prosa, ein Gedicht oder selbst ein Kunstbild können ihn inspirieren und gar ein Argument bilden, das hauptsächlich dazu dient die Interpretation und das Hören zu leiten. Die Musik kleidet also ein Programm ein und weist dadurch weit über ihre simple akustische Form hinaus: Sie öffnet ein Fenster auf die Essenz der Poesie.

Dabei hat Franz Liszt schon ab 1830 die Musik mit der Poesie zu verbinden gesucht, Jahre, die für ihn eine Art von ästhetischem „Experimentierlabor“ bedeuten. Die Programmmusik hat allerdings ihre Wurzeln in Frankreich. Werke wie die *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie* von Berlioz sind Modelle für Liszt - er aber geht im Gegensatz zu Berlioz, der noch immer „Sinfonien“ komponiert, noch weiter und strebt danach, nicht nur den Inhalt

(die Idee) zu erneuern, sondern auch die Hülle (Form). Es müssen somit neue Stilrichtungen, eine neue Musik erfunden werden: „Für einen jungen Wein braucht es neue Flaschen“, schrieb er. Er komponiert demnach keine „Sinfonien“, sondern erfindet die „Symphonische Dichtung“. In seinen Notizheften aus den 1830er Jahren wimmelt es nur von Zitaten von Goethe, Chateaubriand, Hugo, Madame de Stael, etc. In den *Harmonies poétiques et religieuses*, führt er einige Passagen aus den Versen Lamartines ein, die dazu dienen sollen, die „Stimmung“ der ihnen folgenden Stücke zu deuten. (Verse werden am Ende wiedergegeben). Diese Vorgehensweise dient einerseits dazu, die Idee, die zu dem Werk inspiriert hat, zu verdeutlichen und andererseits für die Interpretation des Pianisten ein Geleit zu sein. Die Zitate, die durch die ganze Partitur verteilt sind, sind wie der Musik heimlich eingeflüsterte poetische Energie und Geist, dessen Pfeiler sie bilden und dessen Essenz und Alchimie der Interpret dem Hörer wiedergeben soll. Denn es handelt sich hier nicht um eine einfache Aneinanderreihung, sondern wahrhaftig um *Fusion* und *Allianz* zwischen der Musik des Tonkünstlers und den Versen des Dichters. Durch sie erscheint es, als ob Liszt uns sein „Geheimnis“ des Schaffens preis gibt, indem er sich dem alleinigen Leser und Interpreten der Partitur anvertraut, dessen Aufgabe es ist, dem Publikum die poetische wie auch die musikalische Idee Nahe zu bringen; beides Ideen, die eine einzige bilden. Sie mit der Musik zu lesen wäre ein grundlegender Widersinn, eine Redundanz, zumal sie *in* der Musik selbst drin sind.



Den Glauben durch die Liebe erreichen: Die zehn *Harmonies poétiques et religieuses*

Die *Harmonies poétiques et religieuses* sind der Ausdruck einer Gesitigkeit, in der Poesie, Liebe und Glaube zusammen vereint sind – die Widmung an die Fürstin Wittgenstein spielt dabei eine wesentliche Rolle, um deren Tragweite zu verstehen. Die zehn Stücke sind mehr oder weniger direkt von den Versen Lamartines angeregt. Einigen Stücken gehen Verse voran und nehmen die Titel der Gedichte an („*Invocation*“ (Anrufung), *Bénédiction dans la solitude*“ (Segnung in der Einsamkeit), „*Pensée des morts*“ (Gedanke der Toten), Hymne de l'enfant à son réveil“ (Hymne an das Kinde beim Erwachen)).

Die Werksammlung Liszts beginnt, wie ebenfalls die von Lamartine, mit einer „*Invocation*“ (Anrufung). Mit ihrer majestätischen Art der Komposition und ihren unwiderstehlichen melodiosen in die Höhe strebenden Konturen, bildet diese „*Harmonie*“ eine Art von *Introuits* oder großartigen Säuleneingang zu der Kathedrale des poetischen und religiösen Gefühls, die der *Harmonies poétiques et religieuses* zugrunde liegen. Ein aus simplen Akkorden geprägtes Thema eines Lobgesangs wechselt mit dem aufsteigenden Motiv und bereitet auf die schließende Verherrlichung vor, die im Gedicht ausgedrückt wird. Gleich einem Gebet das emporsteigt, gleich einem Betenden, dessen Hände sich zum Himmel erheben, um im Gesang seinen Glauben zu lobpreisen – so erinnert „*Invocation*“ nicht weniger an „*Sursum corda*“ (*Troisième Année de pèlerinage*). Beide Stücke, beide in *E-Dur* – eine Tonart, die bei Liszt die religiöse Apotheose widerspiegelt – drücken dieselbe Besessenheit von der Erhabenheit aus: „*Élévons notre coeur*“ (Erheben wir unser Herz). Wie allgemein bekannt, ist die Idee der Transzendenz (*Excelsior!*) bei Liszt eine Konstante.

Zwischen seinen *Harmonies* führt Liszt die zwei bekanntesten Gebete des Katholizismus ein, für die er ebenfalls zwei Choralfassungen komponiert hat: das „*Ave Maria*“ und das „*Pater Noster*“. In diesen beiden Stücken bemühte er sich den liturgischen Text mit in die melodische Linie mit einzubeziehen. Als wenn er die Verbindung mit der Kirche noch zu verstärken suchte, komponierte Liszt das *Pater Noster* auf der Basis des gregorianischen Gesangs, das er harmonisierte. Das „*Miserere d'après Palestrina*“ ist nach einem ähnlichen Prinzip komponiert worden, zumal die ersten Verse des Gebets den Anfang der Partitur begleiten. Im Gegensatz zu „*Ave Maria*“ und „*Pater Noster*“ aber, in denen eine bewegende Schlichtheit herrscht, entfalten sich in diesem „*Miserere*“ akustische Nimbuse grandioser Arpeggien, so als wenn dieser dazu bestimmt wäre, in den weiten Gewölben einer Kathedrale zu ertönen – oder eher noch in der Sixtinischen Kappelle, wenn man in Betracht zieht, dass das Stück „*d'après Palestrina*“, im Stil von Palestrina komponiert wurde.

Die *Harmonies poétiques et religieuses* beinhalten ferner noch zwei großen Fresken, die ihre Titel aus Lamartines Gedichtband entlehnen. „*Bénédiction de Dieu dans la solitude*“ ist ein außergewöhnlicher Lobgesang des Friedens und der besinnlichen Entfaltung, in *Fis-Dur* – einer Tonart, die bei Liszt die Pracht und das Mysterium der Religion evoziert. „*Pensée des morts*“, das von der primitiven Fassung des Jahres 1835 abstammt, ist im Gegenzug gleichermaßen mysteriös und unruhig. „*Funérailles* (Oktober 1849)“, ohne Zweifel das berühmteste Stück aus der Sammlung, hat viel von sich reden gemacht. Dieser erbarmungslose Trauermarsch – ist es eine Huldigung an Chopin, der zeitgleich im Oktober 1849 gestorben ist? Liszt hat das Stück in Wirklichkeit infolge des Märtyrertods der ungarischen Patrioten komponiert, Opfer der revolutionären Gewalttaten, die zu der Zeit ganz

Europa erschütterten und besonders Ungarn, sein Heimatland. Dank Adrienne Kaczmarczyk wissen wir, dass der Titel der ersten Skizzen für die „Funéraires“ „Magyar“ (Ungarisch) war, aber es ist ebenso wahr, dass das Stück mit ihrem zentralen Teil den Charakter einer Hommage an Chopin trägt, worin der Basso ostinato, zufolge Liszts eigener Bekenntnis, von der „heroischen“ *Polonaise* Chopins inspiriert wurde: *„Es ist tatsächlich eine Nachahmung der berühmten Polonaise von Chopin“* gab er am Ende seines Lebens preis, *„hier aber habe ich etwas anderes daraus gemacht.“*

Das „Andante lagrimoso“ und das „Cantique d'amour“ waren die zuletzt komponierten Stücke der Sammlung im Jahre 1851. Das Thema des „Andante lagrimoso“ mit Betonung auf die schwache Zählzeit in der rechten Hand, scheint wie Tränen hinunterzuperlen und ruft die des Gedichts in Form eines Epitaphs hervor, die „still auf eine Erde ohne Erbarmen“ vergossen werden. Das finale „Cantique d'amour“ bezieht sich auf das anfängliche „Invocation“: Die *Harmonies poétiques et religieuses* erscheinen somit in ihrer Einheit. Von der Begeisterung des Glaubens, das im „Invocation“ ausgedrückt wird, hallt der Ausdruck der Liebe im letzten Lobgesang wieder, so als würde Liszt die Widmung der kommenden Symphonischen Dichtungen vorausahnen: „Für Sie, die ihren Glauben durch die Liebe vollbracht“. Tatsächlich sind musikalische Verbindungen zwischen diesen beiden Stücken vorhanden, die beide dieselbe Tonart aufweisen: *E-Dur*. Über ihren entrückten Charakter hinaus, wird „Invocation“ von einem Thema eines Lobgesangs durchquert und es ist ein Lobgesang an die Liebe, die den Zyklus schließt.

Liszts zehn „Harmonies“ sind wie poetische Gesänge, wie religiöse Lobgesänge. Die Gefühle der Poesie und Religiosität finden in dieser Sammlung einen Einklang, in der Liszt



gleichermaßen seine ästhetischen Vorstellungen und einen Teil seiner Autobiographie zum Ausdruck bringt: Wir können darin seinen Glauben und seine Liebe hören - zuerst für die Comtesse d'Agoult, dessen Romanze die Geburt seines Projekts begleitete und später dann für die Fürstin zu Wittgenstein, die dessen Vollendung zwanzig Jahre später ermöglichte.

Nicolas Dufetel

Widmung, Texte von Liszt und Zitate von Lamartine, wie sie in der Erstausgabe der *Harmonies poétiques et religieuses* erscheinen

Anbei sind die gesamten literarischen Texte wiedergegeben, die in der Erstausgabe der Sammlung veröffentlicht wurden (Leipzig, 1835). Die Texte gehen entweder der Musik auf einer blanken Seite vorweg, oder sie werden in Form eines Epitaphs über das erste Notensystem eines Stückes verzeichnet. Abgesehen von der Widmung, dem von „F. Liszt“ signierten Absatz und der Parenthese vor l'Hymne de l'enfant à son réveil, stammen alle Texte von Lamartine.

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES POUR LE PIANO VON F. LISZT

Für Jeanne Élisabeth Carolyne

Es gibt meditative Seelen, die von Einsamkeit und Kontemplation unaufhaltsam hin zu unendliche Ideen gehoben werden, das heißt hin in die Sphären der Religion; all ihre Gedanken wandeln sich in Begeisterung und Gebet um, ihre ganze Existenz ist eine schweigsame Hymne an die Gottheit und die Hoffnung. Sie suchen in sich selber und in der Schöpfung, die sie umgibt, Stufen, die sie näher an Gott bringen, Ausdrucksformen und Bilder um Ihn sich selbst zu offenbaren und um sich Ihm zu offenbaren: Möge ich ihnen einige davon leihen!

Es gibt durch das Leid gebrochene Herzen, die, von der Welt verdrängt, sich in ihre Gedankenwelt zurückziehen, in die Einsamkeit ihrer Seele, um zu weinen, um zu warten oder anzubeten: Mögen sie in ihrer Welt den Besuch einer ähnlich einsamen Muse willkommen heißen, in ihren Akkorden Gefallen finden und zuweilen beim Zuhören sagen: Wir beten mit deinen Worten, wir weinen mit deinen Tränen, wir rufen mit deinen Gesängen an!

(Lamartine, Vorwort zu den *Harmonies poétiques et religieuses*)

Ein Fragment dieser Sammlung wurde vor einigen Jahren [1835] durch ein eilfertiges Versehen veröffentlicht. Der Autor verweigert heute völlig diese gekürzte und fehlerhafte Ausgabe, wie es in den Augen vieler erschien, indem er dasselbe Fragment an den Anfang der vierten Harmonie „Pensée des Morts“, mit den von ihm erforderten Änderungen versetzte.

F. Liszt

Vor Invocation:

Erhebet Euch, Stimmen meiner Seele
Mit der Morgenröte, mit der Nacht!
Raget empor wie die Flamme
Verbreitet Euch wie das Geräusch!
Schwebet am Flügel der Wolken,
Menget Euch in die Winde, in die Gewitter,
In den Donner, in das Getöse Fluten!

Erhebet Euch in der Stille
Zur Stunde, wo im Schatten des Abends
Die Leuchte der Nächte sich schwingt
Wenn der Priester das Weihrauch erlischt!
Erhebet Euch am Ufer der Wellen
In den einsamen Tiefen,
Wo Gott sich dem Glauben zu erkennen gibt!

Vor Bénédiction de Dieu dans la solitude:

Woher kommt nur, oh mein Gott, dieser Friede,
der in mich dringt?
Woher kommt nur dieser Glaube, dessen mein
Herz strotzt,
Mir, der ich bevor ungewiss und unruhig
Und auf den Fluten des Zweifels vom Winde hin
und her gerissen,
Das Gute suchte in den Träumen der Weisen,
das Wahre,

Und den Frieden in den vom Sturme
widerhallenden Herzen?
Kaum einige Tage sind an meiner Stirn dahin
geglitten,
Es scheint mir, als wenn ein Jahrhundert und
eine Welt vergangen sind,
Und dass, durch einen mächtigen Abgrund von
ihnen getrennt,
Ein neuer Mensch in mir geboren und erneut
beginnt.

Vor Hymne de l'enfant à son réveil:

„(Nach dem Text der Harmonie de Lamartine
komponiert)“

Vor Andante lagrimoso:

Fallet, stille Tränen
Auf eine Erde ohne Erbarmen;
Nimmer in die frommen Hände,
Noch in den Busen der Freundschaft!

Fallet wie trockener Regen
Der auf den Felsen aufprallt,
Den kein Himmelsstrahl abwischen,
Den kein Hauch trocknen kann.

Übersetzung: Daniela Arrobas



Brigitte Engerer Klavier

Sie begann mit fünf Jahren Klavier zu spielen und gab ihr erstes öffentliches Konzert im Alter von sechs Jahren, so begann die Karriere von Brigitte Engerer... Mit fünfzehn erhielt sie den Ersten Preis am Konservatorium Paris. Mit sechzehn gewann sie den Klavierwettbewerb Marguerite Long und folgte der Einladung des Moskauer Konservatoriums während fünf Jahren bei S. Neuhaus weiter zu studieren. Sie gewann außerdem den Tschaikowsky Wettbewerb und den belgischen Wettbewerb Königin Elisabeth. Ein Wendepunkt in der Karriere Brigitte Engerers war als H. von Karajan sie 1980, nachdem er sie hatte spielen hören, einlud mit den Berliner Philharmonikern zu spielen; Daniel Barenboim lud sie ein, mit dem Orchestre de Paris zu spielen und Zubin Mehta mit dem New York Philharmonic am Lincoln Center in New York.

Ihre Debüt in Berlin, Paris, Wien und in der Carnegie Hall in New York waren von überwältigendem Erfolg gekrönt. Seither tritt Brigitte Engerer weltweit im Rezital oder mit den berühmtesten Orchestern auf: Orchestre de Paris, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, London Royal Philharmonic Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Berliner Philharmonisches Orchester, London Symphony Orchestra, Wiener Sinfonieorchester, Orchestre symphonique de Montréal, Detroit Philharmonic, Philharmonisches Orchester Sankt Petersburg, Münchner Philharmoniker, Tokyo NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de Belgique, Orchestre National de France,... unter der Leitung der berühmtesten Dirigenten wie Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropowitsch, Casadesus, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, Lopez Cobos...

Ihre Unfehlbarkeit auch in den schwierigsten romantischen Konzerten und ihre Ausstrahlung kaschieren nichts von ihrer künstlerischen Sensibilität.

Es genügt, sie mit O. Charlier, H. Mercier, D. Geringas, D. Sitkovetsky, H. Demarquette, B. Berezovsky, A. Kniaziev O. Maisenberg, G. Caussé oder Laurence Equilbey und dem Accentus Chor zu hören, um sich der künstlerischen Verbundenheit mit ihren Kammermusikpartnern sowie der Zartheit und Subtilität ihres Spiel und gewahr zu werden.

Brigitte Engerer spielte für Mirare Werke für Klavier solo ein („Rève d'amour“, „Souvenirs d'enfance“ und „Hymne an die Nacht“) sowie Sonaten für zwei Klaviere von Rachmaninow zusammen mit B. Berezowksy. Für das Label Harmonia Mundi nahm sie die Nocturnes von Chopin auf, Sonaten von Beethoven, Grieg, Schumann mit O. Charlier; für Intrada das Integral von Chopins Kammermusik mit dem Cellisten H. Demarquette. Sie spielte außerdem mit dem Accentus Chor und L. Equilbey Via Crucis von Liszt sowie Dvoráks Stabat Mater ein.

Brigitte Engerer wird von allen Seiten für ihre musikalische Reife und außerordentliche Sensibilität sowie die Kraft und Zartheit ihres Spiels gerühmt und gilt als eine der größten Pianistinnen ihrer Generation. Seit 1992 unterrichtet sie am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Die französische Regierung ernannte Brigitte Engerer zum Ritter der Ehrenlegion und sie erhielt zudem den nationalen Verdienstorden für Künste und Literatur. Sie ist Mitglied des Institut de France, Akademie der Schönen Künste.

„Sie bewies, dass sie eine der größten Pianistinnen der Welt ist.“

NEW YORK TIMES



