

L I S Z T

ORCHESTRAL SONGS



THOMAS HAMPSON
IM · HOUTZEEL · KONIECZNY
ORCHESTER WIENER AKADEMIE
MARTIN HASELBÖCK





FRANZ LISZT (1811-1886)

ORCHESTRAL SONGS

- | | |
|--|-------|
| 1. Die Lorelei S.369 | 7'25 |
| 2. Die drei Zigeuner S.374 | 7'05 |
| 3. Die junge Nonne S.375/1 (after Schubert) | 4'05 |
| 4. Gretchen am Spinnrade S.375/2 (after Schubert) | 3'34 |
| 5. Lied der Mignon S.375/3 (after Schubert) | 3'37 |
| 6. Der Erlkönig S.375/4 (after Schubert) | 3'56 |
| 7. Der Doppelgänger* S.375/5 (after Schubert) | 4' |
| 8. Die Vätergruft* S.371 | 7'50 |
| 9. Weimars Toten* | 6'20 |
| 10. Le Juif errant* | 8'36 |
| 11. Der Titan* S.79/2 | 10'19 |

* WORLD PREMIERE RECORDINGS (LISZT ACADEMY EDITION)

Sunhae Im soprano [3-5]
Stephanie Houtzeel mezzo-soprano [1]
Thomas Hampson baritone [2, 6-10]
Tomasz Konieczny baritone [11]

Chorus Viennensis [11]

Orchester Wiener Akademie
Martin Haselböck conductor





Franz Liszt: orchestral songs

Klaus Aringer

Liszt's output of lieder was a laboratory for his art and aesthetic views, more diverse and open to influences and experimentation than that of other composers. Traditionally, the lied, which aimed for intimate effects, and the orchestral sound, which was meant for a wider public, were considered irreconcilable opposites. However, in Liszt's youth, art song had already made significant steps towards the concert hall, where it finally arrived in the second half of the nineteenth century. As a pianist and composer, Liszt was one of the pioneers of this development. His progressive attitude, which put the "song" in the place of the old "lied" and propagated artfully richer means of musical expression such as the orchestra, could certainly draw on Schubert.

Liszt's Weimar years also represent a decisive phase in this respect: with Emilie Merian-Genast (1833-1905), and the couple Rosa (1827-1906) and Hans Feodor von Milde (1821-1899), he had distinguished lied singers at his disposal. His rapidly growing experience in dealing with the court orchestra was most helpful when

he started to venture into the orchestration of lieder with his assistant August Conradi (1821-1873). The first major opportunity for presenting such a work came with the celebrations for Goethe's hundredth birthday in 1849, when Liszt comprehensively expressed his New Weimar artistic ideal with the song *Weimars Toten*. Its text was by Franz Schubert's close friend Franz von Schober (1796-1882), then Austrian legation councillor in Weimar. It evokes the presence of the great departed spirits: after a dark, powerful introduction, the composition rises emphatically to truly overwhelming effects. The large orchestra (including a bass tuba, characteristic of Liszt's orchestra, but still new at the time) provides intensification and does not shy away from massive effects; at the same time, the lyrical passages are emphasised by airy woodwind sounds. *Weimars Toten* is Liszt's first original orchestral song, the piano version of which only emerged later.

In the immediate vicinity of this work, Liszt created an orchestral version of another large-scale Schober setting, during the revolutionary

year of 1848: *Der Titan*, which was originally written for four-part men's chorus and piano, or baritone solo, men's chorus and piano. The dramatic events affecting the Titan, who defies his adversary one last time before being buried by a falling rock, were tailor-made for tone painting with a large orchestra. The homophonic orchestral writing, dominated by the brass section, underlines the elemental effects of the textual declamation. The drama is almost reminiscent of an opera scene, culminating in a utopian hymn, at the end of which two beats of the tam-tam announce the death of the Titan, rendered by the orchestra alone.

The orchestral version of Liszt's 1847 setting of *Le Juif errant* to a French poem by Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) also remained unpublished and therefore unknown for a long time. The theme of the "wandering Jew" refers to a stranger who refuses to help Christ on the way to crucifixion and is therefore cursed by the latter and doomed to go on unending, restless wanderings. The oft-debated stereotyped images of Ahasver, expressed in literature time and again, solidified over the centuries into a negative, anti-Semitic symbol. Neither Béranger nor Liszt (who once explicitly criticised Wagner's hatred of Jews as a "mistake") allowed themselves to be infected by anti-Semitic ideas.

Béranger overplays both the anti-Jewish and anti-Christian aspects of the material by warning against the terrible consequences of human hard-heartedness. Liszt's setting makes use of the specific possibilities of the orchestra not so much in its richness of colour, but rather in the shaping and conveying of great emotional contrasts. While the verses always begin with the same rolling figure that seems to tread water, before opening up monumentally towards the end, the refrain vacillates between affirmation and despair, the latter reflected by never-ending repetitions of "toujours, toujours". With light, heavenly woodwind sounds, the music underlines the core message of the text: "C'est l'humanité que Dieu venge" – it is not God, but people who have behaved wrongly.

In 1860 Liszt decided to orchestrate three of his own and "half a dozen of Schubert's songs". In doing so, he gave the decisive impetus for the adoption in Germany of the French practice of performing Schubert's songs with orchestra, which had emerged in the mid-1830s. The Schubert selection includes well-known songs that Liszt had heard sung by Adolphe Nourrit (1802-1839) in Paris and performed with him. His orchestrations closely follow the originals and transform the latent dramatic features of *Die junge Nonne* D. 828, *Der Erlkönig* D. 328

and *Gretchen am Spinnrade* D. 118 into small scenes. Liszt remarked confidently about the new versions of his own three Schiller settings: "The instrumental texture is anything but homely and emphasises the singing favourably." He lends *Lied der Mignon* a discreet richness of colour with delicate woodwinds and lucid strings (without double basses). *Der Erlkönig's* temptations are rendered by flute and clarinet arabesques over tender harp sounds, while the prelude is enriched by striking brass accents. Sound-painting effects, such as the little bell imitated by flute, oboe and harp in *Die junge Nonne*, are also found in Liszt's own lieder, *Die Lorelei* and *Die drei Zigeuner*, which were originally conceived with piano accompaniment. What is striking in both songs is the use of the brass to depict the climaxes, and the rich illustrative use of the solo violin, with which Liszt not only imitates the fiddle and the Hungarian cimbalom, but also characterises the "most beautiful maiden". The sombre atmosphere of Schubert's *Der Doppelgänger* is captured by low strings and winds, with eerie timbres provided by stopped horn notes and cor anglais echoes. Liszt orchestrated the piano part of his 1844 setting of Ludwig Uhland's (1787-1862) sombre ballad *Die Vätergruft* early in the last year of his life. The premiere of the orchestral version was

given on 9 April 1886 in London's St James Hall by the baritone George Henschel (1850-1934). Liszt died a few months later in Bayreuth, on 31 July 1886. The hitherto unknown score is not simply an orchestral arrangement of the piano part, transposed into F minor, but a new, albeit fragmentary, version. The orchestra enhances the poem's dark expressive content, though the instrumentation remains economical, almost sparse. Liszt's innovative use of the timpani deserves special attention: the instrument plays a leading role from the beginning, filling the caesurae in the vocal and instrumental parts, which are mere pauses in the piano part, with echo-like interludes that correspond to the vault's "ghostly sounds". Only when they have died away do the timpani fall silent at the end. Trombones emphasise the dynamic climax of the middle section and, summoned as it were by the poem's cue word "song", announce its cantilena. The three trumpets enter the imaginary stage almost unnoticed at first over the word "Heldengeister" ("heroic spirits"); only at the emphatic passage "Heil mir! Ich bin es wert!" ("Blessed am I! I am worthy of it!") do they emerge strikingly from the orchestra. After the words "und schlummerte ein" ("and fell asleep"), the song fades away in the muted sound of the strings. Liszt succeeded here not only in

capturing the poem's gloomy, eerie atmosphere in sound, but also in musically rendering its entire course with few but apt means.

Die Vätergruft became Liszt's own eloquent farewell during his lifetime. As Peter Raabe put it: "It was a coincidence, but a beautiful one, that the last thing he wrote – already half blind – was the score of *Die Vätergruft*, a serious song whose hero says what Liszt was allowed to say of himself like few others: "Well have I heard your greetings / Ye heroic spirits! / I shall close your line, / Blessed am I! I am worthy of it!"



Franz Liszt: Orchesterlieder

Klaus Aringer

Liszts Liedschaffen ist ein Laboratorium seiner Kunst und ästhetischen Anschauungen, vielfältiger und offener für Einflüsse und Experimente als das anderer Komponisten. Traditionell galten das auf intime Wirkungen bedachte Lied und der auf eine größere Öffentlichkeit zielende Orchesterklang als unvereinbare Gegensätze. Doch hatte das Kunstlied schon in Liszts Jugend bedeutende Schritte in Richtung Konzertsaal gemacht, wo es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig angekommen war. Liszt gehörte als Pianist und Komponist zu den Pionieren dieser Entwicklung. Seine fortschrittliche Haltung, die den „Gesang“ an die Stelle des alten „Liedes“ setzte und dabei kunstvoll reichere musikalische Ausdrucksmittel wie das Orchester propagierte, konnte sich durchaus auf Schubert berufen.

Liszts Weimarer Jahre stellen auch auf diesem Gebiet eine entscheidende Phase in seinem Leben dar: Mit der Sängerin Emilie Merian-Genast (1833-1905) und dem Sängerpaa Rosa (1827-1906) und Hans Feodor von Milde (1821-

1899) standen ihm profilierte Liedinterpreten zur Verfügung. Liszts rasch wachsende Erfahrungen im Umgang mit der Hofkapelle trugen dazu bei, dass er sich zusammen mit seinem Assistenten August Conradi (1821-1873) an die Instrumentierung von Liedern wagen konnte. Die erste große Gelegenheit für die Vorstellung eines derartigen Werkes bot sich bei den Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag Goethes im Jahr 1849. Mit dem Lied *Weimars Toten* brachte Liszt sein Neu-Weimarer Kunstideal umfassend zum Ausdruck. Franz Schuberts enger Freund Franz von Schober (1796-1882), damals österreichischer Legationsrat in Weimar, schuf den Text. In ihm wird die Gegenwart der verblichenen Geistesgrößen heraufbeschworen: Nach einer dunklen, mächtigen Einleitung steigert sich die Komposition pathetisch zu wahrhaft „dithyrambischen“ Wirkungen. Das groß besetzte Orchester (hier mit der für Liszts Orchester charakteristischen, damals noch neuen Basstuba) sorgt für Steigerungseffekte und scheut nicht vor massiven Wirkungen

zurück; gleichzeitig werden die lyrischen Passagen durch duftige Holzbläserklänge hervorgehoben. *Weimars Toten* ist Liszts erstes originäres Orchesterlied, aus dem erst nachträglich eine Klavierversion entstand.

In unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu diesem Werk schuf Liszt im Revolutionsjahr 1848 eine Instrumentierung einer weiteren großformatigen Schober-Vertonung: *Der Titan* war ursprünglich für vierstimmigen Männerchor und Klavier bzw. Bariton-Solo, Männerchor und Klavier gesetzt. Das dramatische Geschehen um den Titanen, der seinem Widersacher ein letztes Mal trotzt, bevor er vom herabstürzenden Felsen begraben wird, war wie geschaffen für ein Tongemälde mit großem Orchester. Der blockhafte, von den Blechbläsern maßgeblich beherrschte Orchestersatz unterstreicht die elementaren Wirkungen der Textdeklamation. Die Dramatik gemahnt geradezu an eine Opernszene; sie gipfelt in einem utopischen Hymnus, an dessen Ende zwei Schläge des Tamtams den allein vom Orchester ausgedrückten Tod des Titanen ankündigen.

Auch die instrumentierte Version von Liszts 1847 entstandener Vertonung *Le Juif errant* auf einen französischen Text von Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) blieb

unveröffentlicht und daher lange unbekannt. Das Motiv des „Ewigen Juden“ bezeichnet einen Unbekannten, der Christus auf dem Weg zur Kreuzigung Hilfe versagt und deshalb von diesem dazu verdammt wird, auf ewige, rastlose Wanderschaft zu gehen. Die vielfach diskutierten und immer wieder auch literarisch gefassten Stereotypen des Ahasverus verfestigten sich im Laufe der Jahrhunderte zum negativen, antisemitischen Symbol. Weder Béranger noch Liszt (der Wagners Judenass einmal ausdrücklich als „Fehler“ kritisierte) haben sich vom antisemitischen Gedankengut anstecken lassen. Béranger überspielt die antijüdischen wie antichristlichen Aspekte des Stoffes gleichermaßen, indem er vor den schrecklichen Folgen menschlicher Hartherzigkeit warnt. Liszts Vertonung nützt die spezifischen Möglichkeiten des Orchesters hier weniger in seinem Farbenreichtum, sondern eher in der Ausgestaltung und Vermittlung großer emotionaler Gegensätze. Während die Strophen stets mit derselben, auf der Stelle tretenden rollenden Figur anheben und sich gegen Ende klanglich monumental öffnen, schwankt der Refrain zwischen Affirmation und Verzweiflung: letztere gespiegelt in nicht enden wollenden Wiederholungen des „toujours, toujours“. Mit lichten, himmlischen

Holzbläserklängen unterstreicht die Musik die Kernaussage des Textes: „C'est l'humanité que Dieu venge“ – nicht Gott, sondern die Menschen haben sich falsch verhalten.

1860 entschloss sich Liszt, drei eigene und „ein halbes Dutzend der Lieder von Schubert“ zu instrumentieren. Damit gab er den entscheidenden Anstoß für eine Übernahme der seit Mitte der 1830er Jahre bestehenden französischen Aufführungspraxis schubertscher Lieder mit Orchester in Deutschland. Die Schubert-Auswahl berücksichtigt bekannte Lieder, die er von Adolphe Nourrit (1802-1839) in Paris gehört und zusammen mit ihm musiziert hatte. Seine Instrumentierung hält sich eng an die Vorlagen und verwandelt die latent dramatischen Züge der Lieder *Die junge Nonne* D 828, *Der Erlkönig* D 328 und *Gretchen am Spinnrade* D 118 in kleine Szenen. Für diese Fassungen gilt analog das, was Liszt 1863 über die Orchestrierungen seiner drei Schiller-Vertonungen äußerte: „Das Instrumental-Gewebe ist nicht hausbacken und hebt den Gesang günstig hervor.“ Dem *Lied der Mignon* verlieh er mit zarten Holzbläser- und luziden Streicherklängen (ohne Kontrabässe) dezenten Farbenreichtum. Den Verlockungen des *Erlkönig* geben Flöten- und Klarinettenarabesken über zarten Harfenklängen Ausdruck, während das

Vorspiel um markante Blechbläserakzente bereichert ist. Tonmalerische Wirkungen, wie das von Flöte, Oboe und Harfe imitierte Glöckchen in *Die junge Nonne*, sind auch in Liszts eigenen Kompositionen *Die Lorelei* und *Die drei Zigeuner* anzutreffen, die zunächst als Klavierlieder konzipiert waren. In beiden Liedern fällt der auf Höhepunkte beschränkte Einsatz der Blechblasinstrumente und die reiche illustrative Verwendung der Solovioline auf, mit der Liszt nicht nur Fiedel und pannonisches Zymbal imitiert, sondern auch die „schönste Jungfrau“ charakterisiert. Die düstere Atmosphäre in Schuberts *Doppelgänger* ist durch tiefe Streicher und Bläser eingefangen, gestopfte Horntöne und Englischhorn-Echos sorgen hier für unheimliche Klangfarben.

Den Klavierpart seiner 1844 komponierten Vertonung von Ludwig Uhlands (1787-1862) düsterer Ballade *Die Vätergruft* setzte Liszt zu Beginn seines Todesjahres für Orchester. Die Uraufführung der Neufassung fand am 9. April 1886 in der Londoner St. James Hall mit dem Bariton George Henschel (1850-1934) statt. Wenige Monate später starb Liszt am 31. Juli 1886 in Bayreuth. Die bis in die Gegenwart unbeachtet gebliebene Partitur ist nicht einfach die nach f-Moll transponierte Übertragung des Klaviersatzes in das Medium des Orchesters,

sondern eine (wenn auch fragmentarisch hinterlassene) Neufassung. Das Orchester verstärkt den düsteren Ausdrucksgehalt des Gedichts, dabei fällt die Instrumentierung sparsam, fast karg aus. Liszts innovativer Umgang mit der Pauke verdient besondere Beachtung: Das Instrument spielt von Anbeginn eine beherrschende Rolle, indem es die Zäsuren des vokalen und instrumentalen Satzes, im Klavier bloße Generalpausen, durch echoartige Zwischenspiele füllt, die den „Geisterlauten“ der Totengruft entsprechen. Erst wenn sie verhallt sind, schweigt am Ende auch die Pauke. Posaunen akzentuieren den dynamischen Höhepunkt des Mittelteils und kündigen, vom Stichwort „Gesang“ des Gedichts förmlich herbeigerufen, die Kantilene des Mittelteils an. Die drei Trompeten betreten mit dem Wort „Heldengeister“ zunächst fast unbemerkt die imaginäre Bühne, erst bei der emphatischen Passage „Heil mir, ich bin es wert“ treten sie markant aus dem Orchester heraus. Nach den Worten „und schlummerte ein“ verklingt das Lied im gedämpften Klang der Streicher. Liszt ist es hier gelungen, nicht nur die düster-unheimliche Atmosphäre des Gedichts in Klang einzufangen, sondern mit wenigen, aber treffenden Mitteln den gesamten Verlauf musikalisch zu erfassen. *Die Vätergruft* wurde zu einem vielsagenden

Abschied Liszts zu Lebzeiten. Peter Raabe brachte es auf den Punkt: „Es ist ein Zufall gewesen, aber ein schöner, daß das letzte, was er – schon halb erblindet – geschrieben hat, die Partitur der ‚Vätergruft‘ gewesen ist, dieses ernstesten Gesanges, dessen Held sagt, was Liszt wie wenige andere von sich sagen durfte:

»Wohl hab ich Euer Grüßen / Ihr Heldengeister gehört! / Eure Reihe darf ich schließen, / Heil mir, ich bin es wert!«“



Les lieder avec orchestre de Franz Liszt

Klaus Aringer

Les lieder de Liszt, plus variés et plus ouverts aux influences et expérimentations que ceux d'autres compositeurs, ont servi de laboratoire pour son art et ses conceptions esthétiques. Traditionnellement, le lied, conçu pour des effets intimes, et le son orchestral, qui visait un public plus large, passaient pour incompatibles. Pourtant, dès la jeunesse de Liszt, le lied avait fait des pas importants en direction de la salle de concert, où il était finalement arrivé dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. En tant que pianiste et compositeur, Liszt fut l'un des pionniers de cette évolution. Son attitude progressiste, qui substituait le « chant » au « lied » à l'ancienne tout en prônant des moyens d'expression musicale plus riches sur le plan artistique, comme l'orchestre, pouvait tout à fait se réclamer de Schubert.

Les années weimaroises de Liszt représentent également une phase décisive de sa vie dans ce domaine : avec Emilie Merian-Genast (1833-1905), et le couple Rosa (1827-1906) et Hans Feodor von Milde (1821-1899), il avait à sa disposition des interprètes du lied renommés.

Son expérience croissante acquise auprès de l'orchestre de la cour contribua à lui permettre de s'aventurer, avec son assistant August Conradi (1821-1873), dans l'orchestration de lieder. La première grande occasion de présenter une telle œuvre s'offrit à lui au moment des célébrations du centenaire de Goethe en 1849. Avec le lied *Weimars Toten*, Liszt exprima pleinement son idéal artistique de la Nouvelle Weimar. Le texte est de la plume de Franz von Schober (1796-1882), ami intime de Franz Schubert, alors secrétaire de l'ambassade d'Autriche à Weimar. Il y évoque la présence des grands esprits disparus : après une introduction sombre et puissante, la composition gagne en intensité pathétique, jusqu'à des effets exubérants. Le grand orchestre (avec tuba basse, caractéristique de l'orchestre de Liszt, mais encore nouveau à l'époque) souligne cette intensification, sans reculer devant les effets massifs ; en même temps, les passages lyriques sont mis en valeur par les sonorités légères des bois. *Weimars Toten* est le premier lieder avec orchestre original

de Liszt, dont la version pour piano n'a été écrite qu'ultérieurement.

À proximité immédiate de cette œuvre, Liszt orchestra en l'année révolutionnaire 1848 une autre composition de grande envergure sur un texte de Schober : *Der Titan*, écrit à l'origine pour chœur d'hommes à quatre voix et piano, ou pour baryton solo, chœur d'hommes et piano. L'action dramatique autour du Titan, qui défie une dernière fois son adversaire avant d'être enseveli par la chute d'un rocher, était faite pour une fresque sonore avec grand orchestre. L'écriture orchestrale homophone, dominée par les cuivres, souligne les effets élémentaires de la déclamation textuelle. Le drame évoque presque une scène d'opéra, culminant dans un hymne utopique à la fin duquel deux coups de tam-tam annoncent la mort du Titan, rendue uniquement par l'orchestre.

La version orchestrale du *Juif errant*, que Liszt composa en 1847 sur un texte français de Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), est également restée inédite et donc longtemps méconnue. Le « Juif errant » est un inconnu qui refuse d'aider le Christ sur le chemin de la crucifixion, et qui est donc maudit par ce dernier et voué à une errance éternelle sans repos. Les images stéréotypées d'Ahasvérus,

qui, constamment reprises dans la littérature, ont fait l'objet de nombreux débats, se sont cristallisées au fil des siècles en un symbole négatif et antisémite. Ni Béranger ni Liszt (qui a explicitement condamné l'antisémitisme de Wagner, qu'il considérait comme une « faute ») ne se sont laissés contaminer par les idées antisémites. Béranger souligne tout autant les aspects antijuifs qu'antichrétiens du sujet, en mettant en garde contre les terribles conséquences de l'insensibilité des hommes. La musique de Liszt exploite ici les possibilités spécifiques de l'orchestre moins dans sa richesse de couleurs que dans l'élaboration et l'expression de grands contrastes émotionnels. Alors que les couplets commencent toujours par la même figure qui ondule sur place et s'ouvrent vers la fin de manière monumentale, le refrain oscille entre affirmation et désespoir, lequel se reflète dans les interminables répétitions de « toujours, toujours ». Avec les sonorités lumineuses et célestes des bois, la musique souligne le message central du texte : « C'est l'humanité que Dieu venge » – ce n'est pas Dieu, mais les hommes qui se sont mal comportés.

En 1860, Liszt décida d'orchestrer trois de ses propres lieder et « une demi-douzaine de lieder de Schubert ». Il donna ainsi une

impulsion décisive à l'adoption en Allemagne de la pratique française, née au milieu des années 1830, consistant à exécuter les lieder de Schubert avec orchestre. Son choix chez Schubert comprend les lieder connus qu'il avait entendu Adolphe Nourrit (1802-1839) chanter à Paris et avait interprétés avec lui. Son orchestration suit de près les originaux et transforme les traits dramatiques latents de *Die junge Nonne* D. 828, *Der Erlkönig* D. 328 et *Gretchen am Spinnrade* D. 118 en véritables petites scènes. Liszt remarquait avec assurance à propos des nouvelles versions de ses propres trois lieder d'après Schiller : « Le tissu instrumental n'est pas sans raffinements et met avantageusement en valeur le chant. » Il donne au *Lied der Mignon* une discrète richesse de couleurs avec des bois délicats et des cordes lumineuses (sans contrebasses). Les tentations de *Der Erlkönig* s'expriment dans des arabesques de flûte et de clarinette au-dessus de tendres sons de harpe, tandis que le prélude est enrichi d'accents marqués des cuivres. Des effets de peinture sonore, comme la petite cloche imitée par la flûte, le hautbois et la harpe dans *Die junge Nonne*, se retrouvent également dans les lieder de Liszt lui-même, *Die Lorelei* et *Die drei Zigeuner*, initialement conçus avec accompagnement de

piano. Dans les deux lieder, on note l'emploi des cuivres confiné aux points culminants et la riche écriture illustrative du violon solo, avec lequel Liszt non seulement imite le violon tzigane et le cymbalum hongrois, mais caractérise également la « plus belle des jeunes filles ». L'atmosphère lugubre *Der Doppelgänger* de Schubert est rendue par des cordes et des vents graves, tandis que les sons bouchés de cor et les échos de cor anglais créent des couleurs inquiétantes.

Liszt orchestra la partie de piano de son lied sur la sombre ballade *Die Vätergruft* de Ludwig Uhland (1787-1862), composé en 1844, au début de l'année de sa mort. La création de cette nouvelle version fut donnée le 9 avril 1886 au St. James Hall de Londres par le baryton George Henschel (1850-1934). Quelques mois plus tard, le 31 juillet 1886, Liszt mourait à Bayreuth. Cette partition, restée dans l'ombre jusqu'à nos jours, n'est pas une simple orchestration de la partie de piano, transposée en *fa* mineur, mais une véritable nouvelle version (fragmentaire, toutefois). L'orchestre renforce le sombre contenu expressif du poème, mais avec une instrumentation économe, presque austère. On notera en particulier l'utilisation novatrice des timbales : dès le début, l'instrument joue un

rôle prépondérant en remplissant les césures dans l'écriture vocale et instrumentale, qui n'étaient que de simples pauses au piano, avec des interludes en écho qui correspondent aux « sons fantomatiques » provenant du caveau funéraire. Ce n'est qu'une fois qu'ils se sont éteints que les timbales se taisent elles aussi à la fin. Les trombones accentuent la culmination dynamique de la partie centrale et en annoncent la cantilène, pour ainsi dire invoquée par le mot « chant » dans le poème lui-même. Les trois trompettes entrent d'abord très discrètement sur la scène imaginaire pour souligner le mot « Heldengeister » (« esprits héroïques »), et ce n'est qu'au passage emphatique « Heil mir ! Ich bin es wert ! » (« Voici mon salut ! Je le mérite ! ») qu'elles se détachent de manière frappante de l'orchestre. Après les mots « und schlummerte ein » (« et s'endormit »), le chant s'éteint dans la sonorité des cordes avec sourdine. Liszt réussit ici à la fois à rendre en sons l'atmosphère sombre et inquiétante du poème et à en traduire musicalement tout le déroulement avec des moyens peu nombreux, mais toujours justes. *Die Vätergruft* est devenu un adieu éloquent de Liszt lui-même de son vivant. « C'est un hasard, mais un beau hasard, écrit Peter Raabe, que la dernière chose qu'il ait écrite – déjà à

moitié aveugle – ait été la partition de *Die Vätergruft*, ce chant grave dont le héros dit ce que Liszt, comme peu d'autres, pouvait dire de lui-même : "J'ai bien entendu vos salutations / Esprits héroïques ! / Je dois clore votre rang, / Voici mon salut ! Je le mérite !" »





 orchester
Wiener Akademie



Enregistré les 24 octobre 2021 [2, 6-10], 9 et 23 octobre 2022 [1, 3-5, 11] au Lisztzentrum Raiding

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Georg Burdicek (Tonzauber)

Montage, mixage et mastering : Georg Burdicek (Tonzauber)

Enregistré en 24 bits/96kHz

Traductions anglaise et française de Dennis Collins

Lektorat/Korrektorat: Hilla Maria Heintz

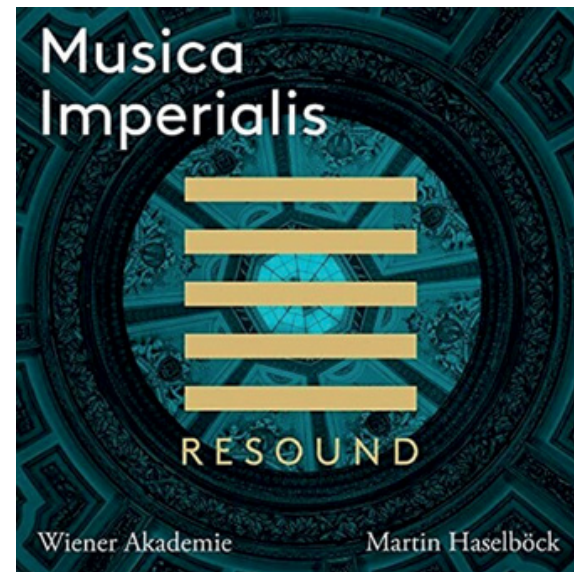
[LC] 83780

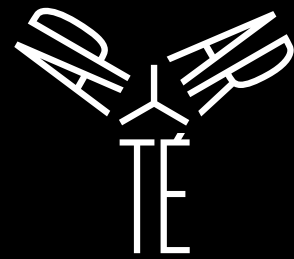
AP324 Little Tribeca © 2023 Little Tribeca · Orchester Wiener Akademie © 2023 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com wienerakademie.at

Also available





apartemusic.com