

EPO

Franz Liszt
Années de Pèlerinage III
Venezia e Napoli

Michael Korstick





Hans Peder Feddersen, »Villa d'Este«

Franz Liszt (1811 - 1886)

Venezia e Napoli

Supplément aux Années de Pèlerinage 2^d volume

16'50

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Gondoliera: Quasi allegretto | 4'57 |
| 2 | Canzone: Lento doloroso (accentuato assai) | 3'23 |
| 3 | Tarantella: Presto | 8'30 |

Années de Pèlerinage

55'18

Troisième Année

- | | | |
|----|--|-------|
| 4 | Angelus! (Prière aux anges gardiens): Andante pietoso | 10'30 |
| 5 | Aux Cyprés de la Villa d'Este (Threnodie): Andante | 6'43 |
| 6 | Aux Cyprés de la Villa d'Este (Threnodie): Andante, non troppo lento | 11'22 |
| 7 | Le jeux d'eaux à la Villa d'Este: Allegretto | 6'58 |
| 8 | Sunt lacrymae rerum (En mode hongrois): Lento assai | 8'46 |
| 9 | Marche funèbre (En mémoire de Maximilien I): Andante (Maestoso, funebre) | 8'11 |
| 10 | Sursum Corda (Erhebet eure Herzen): Andante maestoso, non troppo lento | 2'48 |

Michael Korstick, Piano

T.T.: 72'18



Garten der Villa d'Este



Garten der Villa d'Este

Als Franz Liszt im Jahre 1858 den 2. Band seiner *Années de Pèlerinage* veröffentlichte (siehe **cpo** 777 585), deutete sich bereits die nächste Veränderung in seiner Biographie an. Nachdem er seine Karriere eines reisenden Virtuosen an den Nagel gehängt hatte und ab 1848 in Weimar so gut wie sesshaft geworden war, begann er seine Kräfte darauf zu konzentrieren, als Komponist, Dirigent und – wie man es heute nennen würde – als Kulturmanager nachhaltige Spuren im Musikleben zu hinterlassen. Insbesondere in den beiden letztgenannten Eigenschaften verschaffte er durch unermüden und selbstlosen Einsatz zahllosen ihm würdig erscheinenden Komponisten Gehör, indem er deren Werke auch gegen größte äußere Widerstände propagierte und durchsetzte. Um 1858 hatten diese Widerstände allerdings in einem Maße zugenommen, dass Liszt aus eigenem Entschluss daranging, seine Zelte in Weimar über kurz oder lang abzubauen.

Die Veröffentlichung von **Venezia e Napoli** im Jahr 1859 fällt genau in diese Zeit des Umbruchs. Mit der Drucklegung des Italien-Bandes 1858 hatte Liszt den Fundus an Stücken aus Zeit seiner „Wanderjahre“ im Italien der 1830er Jahre noch längst nicht erschöpft. Das gewichtigste unter den unberücksichtigt gebliebenen Stücken war ein viersätziges Werk von 1840, **Venezia e Napoli** genannt und bestehend aus den Sätzen *Lento*, *Allegro*, *Andante*, *Tarantelles napolitaines*. Und Liszt hatte gute Gründe gehabt, dieses Stück zunächst noch liegenzulassen, allen voran die Tatsache, dass dieses von Lokalkolorit geprägte Virtuosenstück im Rahmen des nach Tonartenbeziehungen und Gehalt stringent durchkonzipierten Italienbandes schon unter musikalischen Gesichtspunkten ein Fremdkörper geblieben wäre, ganz abgesehen davon, dass es zum Thema des Bandes, „Mensch und Kunst“, kaum gepasst hätte. Und schließlich hatte Liszt eine Umarbeitung

geplant, die weit über eine normale Revision hinausgehen sollte. Auch bei diesem Werk begegnet uns das bereits bekannte Muster, welches praktisch alle Stücke der *Années de Pèlerinage* miteinander teilen: Älteres Material erscheint in neuem Gewand, perfektioniert in pianistischer Gestalt und Dramaturgie mit der gewachsenen Souveränität des reifen Meisters. So konnten Jahrzehnte zwischen den ersten Entwürfen und den endgültigen Fassungen liegen, und selbst dann konnte es noch zu neuen Varianten kommen. Aufschlussreich zum Verständnis dieses *modus operandi* ist der Bericht über eine Weimarer Unterrichtsstunde Liszts im Jahre 1882, in welcher der amerikanische Pianist Carl Valentin Lachmund den „*Ungarischen Marsch*“ von Schubert in Liszts Bearbeitung vorspielte. Als Lachmund zum zweiten Teil, der Wiederholung, kam, schob Liszt ihn sanft vom Flügel weg und sagte: „Lassen Sie mich die Wiederholung für Sie spielen!“, worauf er sich während seines Spiels immer weiter vom Text entfernte, improvisierend und ausschmückend. Zum Schluss sagte er zu den begeistert stauenden Schülern: „... es ist wirklich so: ich muß das noch einmal und anders schreiben!“

Im Falle der Urfassung von **Venezia e Napoli** waren die vier Sätze alle noch dem etwas klöbigen Klavierstil des jungen Liszt verpflichtet. Für die jetzt dreisätzig Neufassung verwendete Liszt nur noch die Sätze 3 und 4, während die ersten beiden Stücke keine Gnade mehr vor den Augen des Meisters fanden. Doch auch diese benutzte er immerhin noch als Steinbruch für andere Projekte, so recycelte er etwa das venezianische Gondellied des ersten Stücks in seiner sinfonischen Dichtung „Tasso“ (1849–54). **Gondoliera**, das erste Stück von **Venezia e Napoli** im neuen Gewand von 1859, beginnt mit einer ruhig wiegenden Einleitung, die die Atmosphäre eines zarten Wellengangs heraufbeschwört. Anschließend erklingt in der Haupttonart Fis-

Dur (die das Stück übrigens mit Chopins *Barcarolle* op.60 teilt) das „Gondellied“, von Liszt überschrieben „La Biondina in Gondolella, Canzone del Cavaliere Peruchini“. Es wird in Form eines dreistrophigen Liedes präsentiert, dessen Teile durch glitzernde Zwischenspiele voneinander abgesetzt werden, wobei die pianistische Schreibweise von Strophe zu Strophe glänzender und ausladender wird. Eine verträumte Coda lässt die Gondel dann gleichsam im Mondlicht entswinden.

Das mittlere Stück, **Canzone**, hat Liszt eigens für die Neufassung geschrieben, es handelt sich um die Transkription einer Opernarie, „Nessun maggior dolore, Canzone del gondoliere nel Otello di Rossini“. Die Schreibweise ist recht originell, der erste Hauptteil ist mit gekreuzten Händen auszuführen, wobei Liszt die Hauptmelodie in es-moll in der tiefsten Lage des Klaviers erscheinen lässt, während die begleitenden *tremolandi* in der Mittellage erklingen. Die klanglich üppigere zweite Strophe mündet in eine nachdenkliche Coda, sie dient als direkte Überleitung ins Finale, **Tarantella**.

Diese basiert auf einem Thema des im selben Jahr wie Schubert geborenen Komponisten Guillaume Louis Cottrau (1797-1847). Das dreiteilige Stück bedient sich der bekannten Lisztschen Technik der „thematischen Transformation“: der erste Teil in g-moll stellt verschiedene höchst brillante „Verkleidungen“ des Themas vor, der lyrische Mittelteil in Es-Dur verwandelt es in eine schmachthende *Canzone*, die sich zunehmend in glitzernde Kaskaden aus Arpeggien und Tonrepetitionen auflöst, bis dann der explosiv virtuose Schlussteil in G-Dur mit einem rasanten pianistischen Feuerwerk alles hinwegfegt.

Als Liszt das Werk 1859 erscheinen ließ, machte er die inhaltliche Trennung vom Italien-Band ebenso deutlich wie die Zugehörigkeit zum Gesamtzyklus, indem er

den Titel wählte: *Venezia e Napoli - Supplément aux Années de Pèlerinage 2d Volume*“.

Nachdem Liszt im Dezember 1858 von seinem Weimarer Amt als Hofkapellmeister als Folge zunehmender Anfeindungen zurückgetreten war, sollte dies nicht nur ein beruflicher Einschnitt, sondern der Beginn tiefgreifender Änderungen in Liszts persönlichem Leben werden. Private Tragödien wie der Tod seines Sohnes Daniel Ende 1859 im Alter von 20 Jahren, berufliche Missheiligkeiten wie der persönlich verletzendende Protestaufruf von Brahms, Joachim *et al* gegen seine „neudeutsche Schule“ im März 1860 sowie kurz darauf das Scheitern der Bemühungen um die Annullierung der Ehe seiner Lebensgefährtin, der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, durch die katholische Kirche (was seine gesellschaftliche Stellung in Weimar schwer belastete), begannen Liszts Kräfte langsam zu zermürben. Nachdem Liszt 1861 Weimar dann tatsächlich den Rücken gekehrt hatte, traf ihn ein weiterer Schicksalsschlag: seine Tochter Blandine stirbt mit nur 26 Jahren in Frankreich. Liszt, der sich seit Oktober 1861 in Rom aufhält, sucht und findet Trost – wie schon einmal als Jüngling – in der Religion.

Seine Beziehungen zur Kirche werden rasch enger, Papst Pius IX. erweist ihm verschiedene Ehren, Kardinal Gustav von Hohenlohe wird sein Freund und überlässt ihm ab 1865 Räumlichkeiten in der Villa d'Este. Im selben Jahr tut Liszt einen oft missverstandenen und für viele überraschenden Schritt: Er empfängt die sogenannten niederen Weihen und wird so zum vielbeschworenen „Abbé Liszt“. Wohl hatte Liszt einmal geäußert „... nachdem ich die mir gestellte symphonische Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum größeren Teil gelöst habe, will ich nunmehr die o r a t o r i s c h e nebst einigen zu derselben in bezug ste-

henden Werken erfüllen.“ Daraus aber den Schluss ziehen zu wollen, es sei Liszts Ziel gewesen, zum Kapellmeister des Papstes aufzusteigen und Reformator der katholischen Kirchenmusik werden zu wollen, dürfte übertrieben sein. Liszt selbst dazu: „Niemand kennt so genau wie Sie den absoluten Mangel meines Ehrgeizes betreffs einer kirchlichen Karriere. Als ich im Alter von 54 Jahren die unteren Weihen nahm, war mir der Gedanke, äußerlich vorzurücken, so fremd wie möglich. Ich folgte einzig und allein in der Einfachheit und Redlichkeit des Herzens dem früheren Hang meiner Jugend.“

Und tatsächlich sollte Liszt sich großen Oratorienprojekten wie der *Legende von der hl. Elisabeth*, *Christus und Sankt Stanislaus* zuwenden, darüber hinaus bezog er – auch in seinen weiterhin zahlreichen Werken für Klavier – seine Inspiration nicht mehr wie früher aus Landschaftseindrücken, aus der bildenden Kunst oder der Literatur, sondern aus der Sphäre einer Art religiöser Vergeistigung. Und doch bleibt das Klavier auch weiterhin sein engster Vertrauter, mit dem er nach wie vor seine intimsten Gedanken teilt; es begleitet ihn insbesondere auf seinen „neuen Pfaden“, als Liszt erneut zum Wanderer wird, diesmal bis zum Ende seines Lebens zwischen Rom, Weimar und Budapest.

Die Früchte seiner Rom-Aufenthalte in diesen Jahren sammelte Liszt und gab sie schließlich im Jahr 1883 als seinen letzten großen Klavierzyklus heraus, er verzichtete auf eine geographische Zuordnung und wählte den schlichten Titel **Années de Pèlerinage – Troisième Année**. Unabhängig von der Entstehungszeit der sieben Stücke (1–4: 1877, 5: 1872, 6: 1867, 7: 1877) fällt auch hier wieder eine absichtsvolle Gliederung ins Auge: das vierte Stück funktioniert als Gravitationszentrum, um das herum zu beiden Seiten je zwei „Klagelieder“ ohne Grundtonart angeordnet sind, eingerahmt

wird das Ganze von zwei religiösen Stücken, beide in der Tonart E-Dur. **Angelus! – Prière aux anges gardiens**, welches auch in Fassungen für Harmonium oder Streichquartett existiert, steht in der Tonart E-Dur und ist ein ausgedehntes Meditationsstück. Der impressionistisch anmutende Beginn beschwört die ineinander klingenden Glocken der vielen römischen Kirchen beim Angelusgeläut und läßt ein von impressionistischem Farbenspiel geprägtes Stück erwarten, aber diese Erwartung wird getäuscht: Es folgt ein choralartiges Thema, welches ohne jede weitere Entwicklung den Verlauf des gesamten Stückes dominiert. Es gibt lange Passagen in Einzeltönen, Strecken mit Wiederholungen und Sequenzierungen von Motivsplintern. Liszt unternimmt absolut nichts, um den Hörer in Bann zu ziehen oder zu beeindrucken, im Gegenteil, er weigert sich, seinem Publikum in irgendeiner Form entgegenzukommen, beinahe so, als wolle er sagen: „Lieber Hörer, den Glauben an diese Musik musst Du schon selbst mitbringen, nur dann kann sie Dir etwas sagen. Erwarte nicht, etwas zu finden, was nicht schon in Dir selbst ist!“. Das überaus karge und statische Stück soll offensichtlich zu Beginn des Zyklus gleichsam eine Art Läuterungsfunktion symbolisieren. Zeit vergeht nicht als Maß eines auf ein Ziel gerichteten Weges, sie wird zu einer selbständigen Dimension. Für den Interpreten wirft diese Situation enorme Probleme auf, weil es kaum eine Alternative dazu gibt, sich auf dieses Konzept auf Gedeih und Verderb einzulassen. Der Versuch, durch „zügiges Spiel“ sogenannten „Längen“ entgegenzuwirken und den Verlauf zu straffen, hat bei der Dimension des Stückes wenig Aussicht auf Erfolg, der Hörer müsste es, wenn er sich auf die extramusikalischen Aspekte nicht mehr stützen kann, dann wohl sogar erst recht als leer und nichtssagend empfinden.

Mit den beiden folgenden Stücken, beide betitelt

Aux Cyprès de la Villa d'Este (Thrénodie), betreten wir die schwermütige und düstere Gedankenwelt, die für den alternden Liszt so charakteristisch ist. Zunächst wollte er die beiden Stücke als *Elegie* bezeichnen, war aber dann der Auffassung, dass dieser Gattungsbegriff zu sehr von der Salonmusik besetzt war und entschied sich schließlich für die Bezeichnung *Thrénodie* (Trauerode).

Das erste der beiden Stücke wurde von den Zypressen bei der Kirche Santa Maria degli Angeli inspiriert, von denen Liszt zunächst geglaubt hatte, sie seien von Michelangelo selbst gepflanzt worden. Nachdem man Liszt darauf aufmerksam gemacht hatte, dass dies nur eine Legende sei, bezog er das fertige Stück einfach auf die kaum weniger beeindruckenden Zypressen im Park der Villa d'Este, die das nachfolgende Stück angeht hatten. **Aux Cyprès de la Villa d'Este Nr. 1** beginnt mit einem Bass-Ostinato, über dem oszillierende Akkorde erklingen, deren harmonische Funktion unklar bleibt und die nichts anderes als Farbwerte darstellen, hierin die Handschrift Debussys vorausahnend. Eine weit geschwungene Melodie erscheint über einer harmonisch ambivalenten Begleitung, die aus den Anfangsakkorden abgeleitet ist. Unvermittelt kommt es zu einer gewaltigen Steigerung, die in einem atonalen Verzweiflungsausbruch gipfelt. Nach der Wiederholung der Hauptmelodie, die jetzt einen Halbton höher gesetzt ist, folgt eine ausgedehnte resignative Coda mit exquisiten harmonischen Kombinationen. Ebenso wie dieses Stück ist auch **Aux Cyprès de la Villa d'Este Nr. 2** keiner bestimmten Tonart zuzuordnen. Die deutlich erweiterten Dimensionen stehen in einem interessanten Kontrast zur Skeletthaftigkeit des musikalischen Materials. Das spannungsreiche Anfangsthema beschwört die Erinnerung an Wagners *Tristan* – Anfang herauf, danach werden die weiteren Themenblöcke

gleichsam monolithisch aneinandergereiht, abgewandelt und wiederholt – ein Prozess, der dem Hörer einen langen Atem aberlangt.

Das zentrale Stück des Zyklus, **Les jeux d'eau à la Villa d'Este**, hat im Gegensatz zu den beiden vorausgegangenen Stücken wieder eine klar definierte Grundtonart, Fis-Dur. Es hat als Einzelstück einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichen können, da es unter dem griffigen Schlagwort „Vorläufer des Impressionismus“ gern in eine Schublade mit den populären Wasserstücken „*Jeux d'eau*“ (1901) von Maurice Ravel und „*Reflets dans l'eau*“ aus den „*Images*“ (1905) von Claude Debussy eingeordnet wird. Doch unterschlägt diese oberflächliche Wahrnehmung die wichtige Tatsache, dass diese Stücke etwa 25 Jahre auseinander liegen und sozusagen auf entgegengesetzten Seiten einer stilistischen „Wasserscheide“ angesiedelt sind. Als Liszt 1877 seine Passagen in parallelen Nonenakkorden zu Papier brachte, war eine klar definierte Dur-Moll-Tonalität noch die universell akzeptierte Norm der Musiksprache, die von niemandem in Frage gestellt wurde, während Debussy und Ravel in einer Zeit, die von der Suche nach einer „Neuen Sprache der Musik“ geprägt war, in ihren Lösungen noch kaum über Liszts harmonische Errungenschaften hinausgekommen waren. Für Liszt waren die harmonisch avanciertesten Teile seiner „Wasserspiele“ jedoch kein experimenteller Selbstzweck – so hatte er noch wesentlich später, nämlich kurz vor seinem Tod im Jahre 1886 einer Diskussion über das Thema der „Gleichberechtigung der 12 Töne unseres temperierten Tonsystems“ beigewohnt und danach geäußert: „Jede Untersuchung seitens der Wissenschaft ist gut – von dieser sehe ich (jedoch) keinen Endzweck -: der Komponist folgt nur dem Gesetz seiner Eingebung.“ So kehrt Liszt an den entscheidenden Ruhepunkten des Hauptthemas immer wieder zu flüchi-

gen, über mehrere Takte liegenden Dur-Akkorden zurück. Die zweite Erscheinung des Themas in D-Dur unterlegt er mit einem Bibelzitat: „Sed aqua quam ego dabo, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam. (Evang. sec: Joannem 4–14)“ (Doch das Wasser, das ich dem Menschen geben werde, wird in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt). Auch in diesem Stück wird dunkleren Stimmung den Platz eingeräumt, so wirken die kargen Stimmakkorde wie ein resignierendes Versiegen der Wasserfontänen. Und doch legte Liszt auch bei der Darstellung derartiger Werke großen Wert auf Virtuosität und Brillanz – so beschreibt der Liszt-Schüler August Stradal eine Szene aus einer Meisterklasse in Weimar, in der eine junge Dame eben die *Jeux d’eaux* vortrug und den technischen Anforderungen dabei nicht ganz gewachsen zu sein schien. Den alten Liszt, der insbesondere jungen Damen, die seinen Rat suchten, zumeist mit liebenswürdiger Nachsicht begegnete (berühmt ist die Geschichte, in der er nach dem Vortrag einer völlig unbegabten Pianistin diese auf die Stirn küsste mit den Worten: „Heiraten Sie bald, mein liebes Kind ...“) packte in diesem Fall der Zorn und er polterte: „Meine Gnädige, das sind nicht die Wasserspiele im Park der Villa d’Este, das war die Wasserspülung im kleinsten Lokale der Villa d’Este; die will ich nicht hören und im übrigen waschen Sie Ihre schmutzige Wäsche zu Hause!“

Sunt lacrymae rerum (En mode hongrois)

ist wieder eine „Trauerode“, den Bogen zu den Zypressen-Stücken Nr.2 und 3 schlagend, entstanden bereits 1872 und ohne erkennbare Grundtonart. Der Titel ist ein Zitat aus dem 1. Buch von Vergils Aeneis (Zeile 462) und bezieht sich auf den Moment, als Aeneas nach seiner Flucht aus Troja in Karthago ein Tempelrelief sieht, auf dem Motive des Trojanischen Krieges dargestellt

waren, und daraufhin in Tränen ausbricht: „Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt“ („Tränen sind in allen Dingen, und alles was dem Tode geweiht ist, berührt das Herz“).

Liszt erkannte darin einen Seelenzustand, mit dem er sich identifizieren wollte; ursprünglich hatte er das Stück mit dem Untertitel „*Thrénodie hongroise*“ versehen, entschied sich aber später für *En mode hongrois*. Hier schreibt Liszt in seinem späten „ungarischen Stil“ (ein Beispiel hierfür ist „*Mosonyi Grabgeleit*“ von 1870 – siehe *cpo* 777 478); der prominente Einsatz von übermäßigen Intervallen ist nicht mehr folkloristisch geprägt wie etwa in den früheren *Ungarischen Rhapsodien*, sondern dient zur Verstärkung des Tonfalls düsterer Tragik, der nur zweimal verlassen wird in Form von reminiszenzähnlichen idyllischen Einschüben. Man muss nicht lange spekulieren, um zu dem Schluss zu kommen, dass Liszt eine Parallele zwischen der antiken Tragödie des Trojanischen Krieges und der blutigen Niederschlagung des ungarischen Aufstands 1849 zieht, bei der zahlreiche enge Freunde Liszts ihr Leben verloren hatten.

Marche funèbre – En mémoire de Maximilien I – Empéreur de Mexique. † 19 juin 1867

ist die vierte Trauerode des Zyklus und das früheste Stück, bereits 1867 unter dem Eindruck der politischen Ereignisse in Mexiko entstanden. Maximilian I. aus dem Hause Habsburg, Bruder des Kaisers von Österreich, war im Zuge der Großmachtpolitik gegen seinen Willen zum Kaiser von Mexiko eingesetzt worden; er bezahlte sein Pflichtgefühl gegenüber seinem Stammhaus mit dem Leben, als er 1867 von den Aufständischen unter Benito Juárez erschossen wurde. Liszt setzt hier der eigenen Auffassung von Pflichterfüllung ein Denkmal, er überschreibt das Stück mit einem Propez-Zitat: „In magnis et voluisse sat est.“ – „In großen Dingen genügt

auch, gewollt zu haben.“

Es dürfte kaum übertrieben sein, dieses 1867 entstandene Stück mit dem Attribut „avantgardistisch“ zu charakterisieren. Zu einem Zeitpunkt, da Johannes Brahms noch weitere 9 Jahre mit dem Material seiner 1. Sinfonie ringen sollte, verabschiedet Liszt sich bereits von der Tonalität und dem klassischen Formgedanken, er betritt Ausdrucksbereiche, an die erst ein Béla Bartók ein knappes halbes Jahrhundert später wieder anknüpfen sollte. Das Schlußstück **Sursum corda – Erhebet eure Herzen** schließt den Kreis, es steht wie das erste Stück des Zyklus in E-Dur, der meditativen Haltung des *Angelus* tritt jetzt die religiöse Ekstase gegenüber. Wie weit Liszt sich von seiner früheren Schreibweise entfernt hat, zeigt ein Vergleich mit der ähnlich angelegten *Invocation* aus dem Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853: Nirgendwo mehr droht eine konventionelle Diktion ins Schwülstige abzukippen, der Gestus ist von Spannung zwischen Askese und Überschwang gekennzeichnet. Die Verwendung von Ganztonskalen verleiht einigen Stellen geradezu archaisches Gepräge. Die erste Schallplattenaufnahme dieses Stückes überhaupt fand 1937 in Budapest statt, und es spricht Bände, dass der Pianist ausgerechnet Béla Bartók hieß.

Beim breiten Publikum hat sich dieser Zyklus bis heute nicht durchsetzen können, aber manchmal dauert es auch bei Genies etwas länger bis zur Erkenntnis: Béla Bartók schrieb 1921 über seine frühen Jahre: „Damals habe ich Liszts Bedeutung für die Entwicklung der Musik noch nicht erkannt; in seinen Werken sah ich lediglich die Äußerlichkeiten“. So bleibt zu hoffen, dass 200 Jahre nach der Geburt Franz Liszts die Zeit für eine Neubewertung gekommen ist.

Charles K. Tomcik

Michael Korstik

Wenige Karrieren sind so eng mit dem Medium der Schallplatte verbunden wie die des Pianisten Michael Korstik. Bei Kritikern und Kennern der Klavierwelt hat sich der gebürtige Kölner seit langem den Ruf eines der führenden deutschen Pianisten erworben. Als charakteristische Eigenschaft seines Spiels wird von der Kritik immer wieder die erstaunliche Balance zwischen brillanter Virtuosität und musikalischer Verinnerlichung im Spannungsfeld einer stark ausgeprägten Persönlichkeit und kompromissloser Werktreue hervorgehoben.

Aber erst im Alter von 43 Jahren entschließt er sich, seine ersten CDs einzuspielen, und prompt machen seine Aufnahmen von Beethovens letzten drei Klaviersonaten oder der h-moll-Sonate von Liszt Furore. Im Jahre 2004 schließlich veröffentlicht er seine bahnbrechende Einspielung von Beethovens »Hammerklaviersonate« op. 106, und diese rückt den besonnenen Musiker endgültig im Bewusstsein eines breiten Publikums in die erste Reihe. Einstimmig wertet die Fachpresse diese Interpretation als Sensation, und ein gewaltiges Medienecho ist die Folge (Süddeutsche Zeitung: »Ein Glücksfall«, Die Zeit: »grandios... ein spektakulärer Beethoveninterpret«). Seitdem steht Michael Korstik auch im Blickpunkt des allgemeinen Interesses, insbesondere als »einer der wichtigsten Beethoven-Interpreten unserer Zeit« (Audiophile). Wenig später trifft seine Aufnahme von Schuberts großer B-Dur-Sonate auf ähnliche Zustimmung und wird mit dem Echo Klassik 2005 als solistische Einspielung des Jahres ausgezeichnet.

Korstik war unter anderem Schüler von Hans Leygraf und Tatiana Nikolaieva, er beendete seine Ausbildung mit einem siebenjährigen Studienaufenthalt als Stipendiat bei Sascha Gorodnitzki an der New Yorker Juilliard School.

Er konzertiert weltweit mit einem Repertoire von inzwischen 110 Klavierkonzerten, spielte zyklische Auführungen sämtlicher Konzerte von Beethoven, Bartók, Brahms (beide Konzerte an einem Abend), Prokofieff und Rachmaninoff; er setzt sich zugleich immer wieder für selten gespielte Werke ein wie das monumentale Konzert von Ferruccio Busoni, das Konzert von Samuel Barber, dessen chilenische Erstaufführung 1992 in seinen Händen lag, oder Liszts wiederentdecktes Konzert Es-Dur op. post. und das Concertino von Wladyslaw Szpilman, welche er beide für den Bayerischen Rundfunk eingespielt hat.

2005 wurde Korstick's Aufnahme von Beethovens Diabelli-Variationen, Volume 1 eines kompletten Beethoven-Zyklus bei Oehms Classics, mit dem »Preis der deutschen Schallplattenkritik« ausgezeichnet und in der Süddeutschen Zeitung von Joachim Kaiser zur »Entdeckung des Jahres« gekürt.

Auch die weiteren CDs dieser Reihe erhielten zahlreiche Auszeichnungen, unter ihnen sind zwei weitere Male der »Preis der deutschen Schallplattenkritik« sowie der »MIDEM Classical Award 2009« in Cannes.

Ebenfalls mit dem »Preis der deutschen Schallplattenkritik« ausgezeichnet wurde das Volume 1 einer Gesamteinspielung der Klavierwerke des französischen Komponisten Charles Koechlin beim Label Hänssler Classic. Den selben Preis erhielt auch Korstick's erste Produktion für **cpo**, das Gesamtwerk für Klavier und Orchester von Darius Milhaud (cpo 777 162-2). Einen weiteren Höhepunkt der Zusammenarbeit zwischen **cpo** und Michael Korstick bildet die aufsehenerregende Einspielung des Klavierkonzerts von Max Reger (cpo 777 373-2) zusammen mit dem Münchner Rundfunkorchester unter Leitung von Ulf Schirmer, gekoppelt mit Bach-Busonis d-moll-Konzert.

When Franz Liszt published the second volume of his *Années de Pèlerinage* in 1858 there were signs that another change in his biography was imminent. After giving up his career as a traveling virtuoso and settling down in Weimar in 1848 he had started to concentrate his powers on leaving his mark on the musical life of his time, as a composer, as a conductor, and – to use a term of our own age – as a culture manager. Particularly in the latter two capacities he selflessly and unrelentingly championed new works of those composers whom he considered worthy, and he did so against considerable public opposition. Around 1858, this opposition had increased to such a degree that Liszt made up his mind to fold his tents at Weimar sooner or later.

The publication of **Venezia e Napoli** in 1859 coincides with this period of transition. When Liszt published the Italian volume of the *Années de Pèlerinage* in 1858 he had by far not exhausted the arsenal of pieces written during his Italian "pilgrimage" of the late 1830s. The most extensive of the pieces left aside was a four-movement work from 1840, *Venezia e Napoli*, consisting of the movements *Lento*, *Allegro*, *Andante*, *Tarantelles napolitaines*. Liszt had had a number of reasons for leaving it aside for the time being. First of all, this brilliant display piece dominated by local color would have been a foreign body in the Italian volume, which is tightly structured in terms of key relationships and dramatic content; furthermore, it would hardly have fit into a cycle whose subject is "Man and Art". And, last but not least, Liszt had planned a reworking of this piece that would go far beyond a normal revision. Here again, we encounter the familiar pattern shared by practically all the pieces of the *Années de Pèlerinage*: older material appears in a new guise, newly worked out in terms of pianistic style and dramatic content, and brought to perfection by the mature master. Often we

find decades separating the first drafts from the final versions, and even then Liszt would come up with new variants again. To understand his *Modus operandi*, it is interesting to read a description of one of Liszt's Weimar master classes around 1882, where the American pianist Carl Valentine Lachmund performed Schubert's *Hungarian March* in Liszt's transcription. When Lachmund arrived at the second part, the recapitulation, Liszt gently pushed him away from the piano and said: "Let me play the repeat for you!". While playing, he strayed away further and further from the printed score, improvising, embellishing. At the end he told his astonished and enthusiastic pupils: "... it really should go like that: I must write it again and differently!".

The original four-movement version of **Venezia e Napoli** is an example of the somewhat overwritten keyboard style of Liszt's early years. The first two parts did not find mercy in the eyes of the mature composer, so Liszt used only the third and fourth part for his new three-movement version. But even the discarded pieces were used as some sort of a quarry for other projects, for example the "Venetian gondolier's song" of the first piece was recycled in the symphonic poem *Tasso* (1849–53).

Gondoliera, the first piece of **Venezia e Napoli** in its new guise of 1859 starts with a gently rocking introduction suggesting the atmosphere of silvery waves. Then the main theme appears, the gondolier's song titled by Liszt "La Biondina in Gondoletta, Canzone del Cavaliere Peruchini". It is written in the key of F sharp major, a feature our piece shares with Chopin's *Barcarolle* op.60. The three stanzas of the song are separated by sparkling interludes, and the pianistics become more and more brilliant and expansive with each appearance of the theme. A dreamy coda depicts the gondola slowly disappearing into the moonlight.

The central piece, **Canzone**, was newly composed for this version, it is the transcription of an operatic aria: "Nessun maggior dolore, Canzone del gondoliere nel *Otello* di Rossini". The writing is highly original, the first part is executed with crossed hands, and Liszt lets the main melody appear in the lowest register in the key of E flat minor while the accompanying *tremolandi* are played above it in the middle register. The somewhat more lush second stanza leads to a ruminative coda which serves as a transition to the finale, **Tarantella**.

This is based on a theme by a composer born in the same year as Schubert, Guillaume Louis Cottrau (1797–1847). The piece which consists of three sections makes use of Liszt's familiar technique of "thematic transformation". The first part, in G minor, presents the theme in various guises, the lyrical middle section in E flat turns it into a languishing *Canzone* which gradually dissolves into glittering cascades of arpeggios and repeated notes before the explosive final section concludes the piece with exciting pyrotechnics.

When Liszt published this work in 1859 he chose a title explaining that it was a separate entity from the Italian volume but at the same time an integral part of the cycle as a whole: "Venezia e Napoli – Supplément aux *Années de Pèlerinage* 2d Volume".

In December of 1858 Liszt resigned from his office as *Hofkapellmeister* of the Weimar court. This was not only to mark a new stage in his professional career but also the starting point of fundamental changes in his personal life. Private tragedies, such as the death of his son Daniel at the age of 20 in December of 1859, professional discord like the insulting manifest of Brahms, Joachim et al against his "New German School" in 1860, and shortly after that the failure of the efforts to obtain the annulment of the marriage of Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein and a marriage permit from the

Catholic church (which made his social position in Weimar untenable) began to wear down his powers. After finally having left Weimar for good in 1861 he suffered another blow: his daughter Blandine died in France at the age of 26.

Liszt, residing in Rome from 1861 on, seeks and finds consolation – as he once had as a young man – in his religion. His relations to the church quickly grow closer. Pope Pius IX. bestows several honors upon him, and Cardinal Gustav von Hohenlohe puts an apartment at the Villa d'Este at Liszt's disposal from 1865 on. That year Liszt takes a surprising and often misunderstood step: he receives the so-called minor orders of the Catholic church, thus becoming the famous "Abbé Liszt". Shortly before, Liszt had stated: "... after having fulfilled the major part of the self-imposed symphonic task in Germany, I shall now fulfill the o r a t o r i c one and write a few works related to it". However, the often quoted conclusion that Liszt was aspiring to the position of the Pope's Master of Music and to become the reformer of Catholic church music is a fallacy. Liszt himself on the subject: "Nobody knows as well as you do my complete lack of ambition concerning a career inside the church. When I took the minor orders at the age of 54, the thought of career advancement was as far from me as anything. I was only following the early inclinations of my youth with all the purity and sincerity of my heart." And he would, indeed, turn to large-scale oratorio projects such as *The Legend of St. Elisabeth*, *Christus*, and *Saint Stanislaus*. In fact, he began to draw his inspiration no longer from literature, landscapes, or the arts, but from the realm of religious spirituality, even in his still numerous pieces for the piano. This instrument continues to be his closest companion with whom he shares his most intimate musical thoughts. It accompanies him, particularly on his "New Paths", with Liszt

becoming a "pilgrim" again, this time until the end of his life, dividing his time between Rome, Weimar, and Budapest.

In 1883 Liszt publishes his last great cyclical work for the piano, the harvest of his Roman years. This time, however, there is no geographical classification; Liszt uses the simple title **Années de Pèlerinage – Troisième Année**. Even though the individual pieces were not written at the same time (1–4: 1877, 5: 1872, 6: 1867, 7: 1877) we again notice, a carefully calculated structure: the fourth piece works as the center of gravitation, on either side of it there are two "Funeral Odes" without basic tonality, and at the beginning and the end of the cycle we find two religious pieces, both in the key of E major.

Angelus! – Prière aux anges gardiens

(prayer to the guardian angels) exists in versions for harmonium as well as for string quartet. It is written in the key of E major and gives the impression of an extensive meditation. The almost impressionistic opening conjures up the bells of the numerous Roman churches announcing the Angelus prayer, and this might lead the listener to expect a piece dominated by the color effects of a French impressionist painting. But this is not at all the case: A chorale appears and dominates the entire piece without undergoing any kind of development. We find long stretches of single notes and passages presenting repeats or sequences of motivic fragments. Liszt makes no effort whatsoever to attract or impress the listener, on the contrary, he refuses to accommodate his audience in any way, as if he wished to say: "Dear listener, it is up to you to have faith in this music, only then will it be able to speak to you. Do not expect to find anything which you do not already carry in yourself". This extremely static and austere piece is obviously meant to symbolize a process of chastening. The passage of time

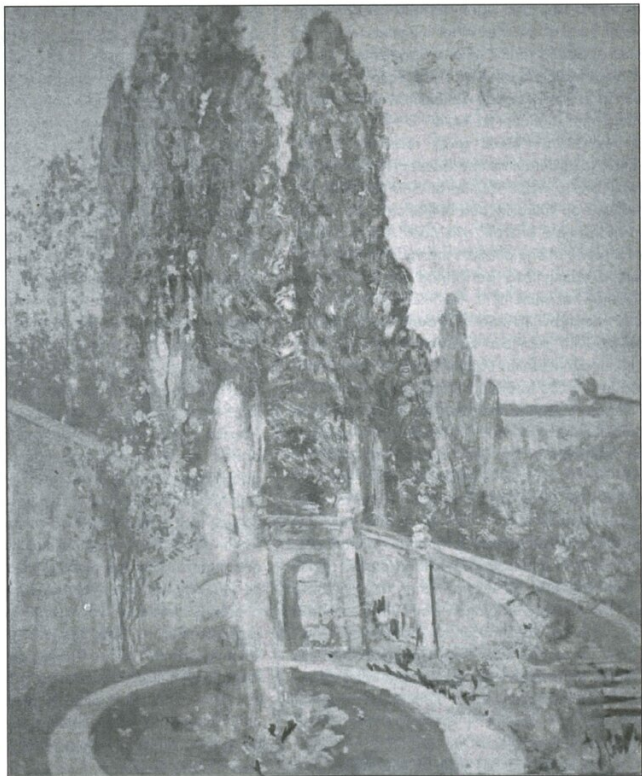
no longer functions as a measure of progress towards a specific goal, it becomes an end in itself. For the performer this is a serious problem, because there is no viable alternative to subjecting himself to this concept, for better or for worse. Trying to "speed things up" and to tighten the somewhat loose structure wouldn't do much good in view of the considerable dimension of the piece, and, in fact, when the piece is robbed of its extra-musical aspects the risk of provoking an impression of longwindedness and emptiness looms even larger.

With the following two pieces we enter the melancholy and gloomy world which had become the hallmark of the ageing composer. He had planned to call these pieces *Elegies* but subsequently came to the conclusion that this term had been tarnished by the genre of "salon" music and decided upon the subtitle *Thrénéodie* (Funeral ode). The first of these two pieces was inspired by the cypresses near the Roman church of Santa Maria degli Angeli, in fact, Liszt had originally believed that they had been planted by Michelangelo himself. After he had become aware of the fact that this was no more than a legend he simply related the piece to the hardly less impressive cypresses in the park of the Villa d'Este which had inspired the following piece.

Aux Cyprès de la Villa d'Este No. 1 starts with an ostinato figure in the left hand, on top of it we hear oscillating chords whose harmonic function is not clearly defined: they are nothing more than color effects anticipating the style of Debussy. A soaring melody rises above an harmonically ambivalent accompaniment derived from the opening chords. Without any transition there is an enormous *crescendo* leading to a desperate outburst bordering on atonality. After a repeat of the main melody which is transposed upwards by a semitone the piece ends in a somber mood, with an extended coda full of exquisite harmonies.

Aux Cyprès de la Villa d'Este No. 2 also lacks a clearly defined home key. While the dimensions are obviously larger than those of the preceding piece, the material is much simpler, almost woodcut-like. The fascinating opening recalls the beginning of Wagner's *Tristan*, after that we encounter several monolithic episodes which follow one another, being modified and repeated – a process demanding a long breath on the part of the listener.

In contrast to its two predecessors, the central piece of the cycle, **Les jeux d'eaux à la Villa d'Este**, is written in a clearly defined home key, in F sharp major. As a concert piece it has attained a certain degree of familiarity, it is often referred to under the catchword of "forerunner of impressionism", and is often pigeonholed alongside the popular water pieces *Jeux d'eau* (1901) of Maurice Ravel and *Reflets dans l'eau* from Claude Debussy's *Images* (1905). This superficial perception, however, ignores the important fact that these pieces are separated by a quarter of a century and are, in a manner of speaking, situated on opposite sides of a stylistic "continental divide". When Liszt put his passages of parallel ninth chords on paper in 1877, the universally accepted musical language was an unchallenged clear-cut major/minor tonality, while Debussy and Ravel – during a time when the search for "The New Language of Music" was the major issue of the day – had only marginally expanded Liszt's harmonic accomplishments. For Liszt, though, the most advanced parts of his *Jeux d'eaux* were not an experimental end in itself; many years later, shortly before his death in 1886, he had attended a symposium on the subject of "Equal rights of the 12 tones of our well-tempered tone system" and commented: "Any scientific examination is a good thing – but I don't see this as a final purpose:



Hans Peter Feddersen, »Garten der Villa d'Este in Tivoli«

Liszt thus returns time and again to tonic chords spanning several bars at the important moments when the main theme appears. To the second appearance of this theme he adds a bible quotation: "Sed aqua quam ego dabo, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam. (Evang: sec: Joannem 4-14)".

Even this brilliant piece gives room to somber moods, and the austere final chords seem to portray the dying away of the water fountains. And yet, Liszt put great emphasis on virtuosity and brilliance in the execution even of this type of work. His pupil Augus Stradal describes a scene at one of Liszt's master classes in Weimar where a young lady performed *Les jeux d'eau* and fell somewhat short of its technical requirements. While Liszt was known to meet the young ladies looking for his advice with particular kindness and indulgence (a famous anecdote claims that he kissed a particularly untalented girl on the forehead after a dreadful performance and said "Get married soon, my lovely child ...") on this occasion he blustered: "My dear, these were not the water fountains of the Villa d'Este, that was the water flush in the smallest closet of the Villa d'Este: I don't want to hear that - and, furthermore, go do your dirty laundry at home!"

Sunt lacrymae rerum is another funeral ode and relates back to the second and third pieces of this cycle. It was written in 1872 and has no recognizable home key. The title is a quotation from Virgil's *Aeneid* (Book One, line 462) and describes the moment when Aeneas, after his escape from Troy, arrives at Carthage and bursts into tears upon seeing a temple relief depicting scenes from the Trojan War: "Sunt lacrymae rerum et mortalia mentem tangunt" ("There are tears in all things, and mortal things touch the heart").

Liszt recognizes a familiar state of soul here. One does not have to speculate to arrive at the conclusion

that Liszt sees a parallel between the ancient tragedies of the Trojan War and the bloody suppression of the Hungarian uprising in 1849 resulting in the death of numerous close friends of Liszt's. He had originally subtitled the piece *Thrénodie hongroise* (Hungarian funeral ode) before deciding on *En mode hongrois* (In the Hungarian style). Here we find an example of Liszt's late Hungarian style (another good example being *Mosonyi's funeral procession*, see **cpo** 777 478); the prominent use of augmented intervals is no longer meant to sound folkloristic, but serves to intensify the atmosphere of brooding tragedy which gives way only twice to episodes of nostalgic reminiscences.

Marche funèbre – En mémoire de Maximilien I – Empereur de Mexique. † 19 juin 1867 (Funeral march, in memory of Emperor Maximilian I of Mexico, died June 19, 1867) is the final funeral ode of this collection as well as its earliest piece. It was written in 1867 under the impression of the political events in Mexico. Maximilian I from the house of Hapsburg, brother of the Emperor of Austria, had been installed against his will on the throne of Mexico, and he paid with his life for his sense of duty towards his family when he was shot to death by the insurgents under Benito Juárez in 1867. Liszt relates this to his own sense of duty and superscribes the piece with a quotation from Propertius: "In magnis et voluisse sat est" (In great things it is enough to have shown one's will). It is hardly an exaggeration to describe this piece with the term "avantgardistic". At a time when Brahms was yet to struggle with the material of his First Symphony for another nine years, Liszt already bids farewell to tonality and classical form; he enters a realm of expression to be rediscovered only almost half a century later by the likes of Béla Bartók.

The final piece, **Sursum corda – Lift up your**

hearts closes the cycle. It is written in the key of E major like the opening piece of cycle, and the meditative vein of the *Angelus* is contrasted with religious ecstasy. A comparison with an earlier piece of similar character, the *Invocation* from the cycle *Harmonies poétiques et religieuses* of 1853 shows how far Liszt has come: No longer is there the danger of a conventional way of writing lapsing into bombast, now the musical gesture covers the gamut from the austere to the exuberant. The use of whole-tone scales lends an almost archaic quality to some passages. The first recording ever of this piece was made in Budapest in 1937, and it is certainly no coincidence that the pianist happened to be Béla Bartók.

This cycle has not been able to achieve lasting popularity with wider audiences even today – but sometimes it takes a bit longer even for geniuses to see the essence of things: In 1921 Béla Bartók wrote about his early years: “At that time I did not yet recognize Liszt’s importance for the development of music, in his works I saw only the superficialities”.

Perhaps 200 years after Liszt’s birth the time for a reassessment has finally arrived.

Charles K. Tomick

Michael Korstick

Few careers are so closely linked to the recording medium as that of the pianist Michael Korstick. Among critics and experts in the piano world the Cologne-born Korstick has long enjoyed renown as one of the leading German pianists. Critics repeatedly emphasize the outstanding balance maintained by him between brilliant virtuosity and musical introspection, so richly informed by his striking personality and by his uncompromising faithfulness to the works he performs.

It was not until Korstick reached the age of forty-three, however, that he decided to record his first CDs, and his recordings of Beethoven’s last three piano sonatas and Liszt’s B minor sonata created a sensation. In 2004 he released his pathbreaking recording of Beethoven’s *Hammerklavier* Sonata op. 106, with this release earning the thoughtful musician a permanent and prominent place in the consciousness of a broad public. The music press unanimously rated this interpretation as a sensation, and a massive media echo was the result (*Süddeutsche Zeitung*: »A stroke of luck«; *Die Zeit*: »Magnificent ... a spectacular Beethoven interpreter«). Ever since then Michael Korstick has stood at the center of general interest, especially as »one of the most important Beethoven interpreters of our time« (*Audiophile*). A little later his recording of Schubert’s grand Sonata in B flat major met with a similarly positive response and was awarded the Echo Klassik 2005 as the solo recording of the year.

Korstick’s teachers included Hans Leygraf and Tatiana Nikolaieva, and he concluded his training with a fellowship enabling him to study for seven years under Sascha Gorodnitzki at the Juilliard School in New York.

Korstick concertizes around the globe with a repertoire now including 110 piano concertos and has pre-

sented cyclical performances of the complete concertos of Beethoven, Bartók, Brahms (both concertos on a single evening), Prokofiev, and Rachmaninov. He also has repeatedly enlisted himself in the cause of rarely performed works such as Ferruccio Busoni's monumental concerto and Samuel Barber's concerto (presenting its Chilean premiere in 1992) or Liszt's rediscovered Concerto in E flat major op. posth. and Wladyslaw Szpilman's concertino, both of which he recorded for the Bavarian Radio.

In 2005 Korstick's recording of Beethoven's *Diabelli Variations*, volume one of a complete Beethoven cycle on OehmsClassics, was awarded the Prize of the German Record Critics and named »the discovery of the year« by Joachim Kaiser in the *Süddeutsche Zeitung*.

The other CDs in this series also received numerous distinctions, including two further Prizes of the German Record Critics and the MIDEM Classical Award in Cannes in 2009.

The first volume of Korstick's complete recording of the piano works of the French composer Charles Koechlin for the Hänssler Classic label was also awarded the Prize of the German Record Critics. His first production for **cpo**, containing Darius Milhaud's complete oeuvre for piano and orchestra (**cpo** 777 162-2), won the same prize. A further high point in his cooperation with **cpo** was his sensational recording of Max Reger's Piano Concerto (**cpo** 777 373-2) with the Munich Radio Orchestra under the conductor Ulf Schirmer together with Bach-Busoni's Concerto in D minor.

En 1858, lorsque Franz Liszt publia le 2e volume de ses *Années de Pèlerinage* (cf. **cpo** 777 585), un nouveau changement se profilait dans sa vie. Après avoir mis un terme à sa carrière de virtuose itinérant pour s'établir comme résident quasi permanent à Weimar (à partir de 1848), il concentra ses forces sur l'objectif de laisser une trace dans la vie musicale, en tant que compositeur, chef d'orchestre et, pour parler un langage actuel, «manager culturel». Dans ces deux dernières activités, un engagement inlassable et désintéressé lui permit de faire entendre la voix de nombreux compositeurs qui lui semblaient dignes d'intérêt et dont il diffusa et imposa les œuvres, malgré une forte résistance. Vers 1858, les obstacles avaient augmenté dans une proportion telle que Liszt envisagea de lever le camp de Weimar un jour ou l'autre.

La publication de **Venezia e Napoli**, en 1859, tombe justement dans cette période de changement profond. En 1858, avec la publication du volume d'Italie, Liszt était loin d'avoir épuisé le stock de pièces datant de l'époque de ses «années de voyage» à travers l'Italie des années 1830. Le plus volumineux de ces morceaux qui n'avaient pas retenu son attention était une œuvre écrite en 1840 et intitulée **Venezia e Napoli**. Elle comportait quatre mouvements: *Lento*, *Allegro*, *Andante*, *Tarentelles napolitaines*. Liszt avait eu de bonnes raisons de laisser dormir cette pièce en un premier temps. La première d'entre elles était que, d'un point de vue musical, ce morceau virtuose, tout imprégné de couleur locale, aurait fait figure de corps étranger dans le cadre du volume italien, rigoureusement élaboré dans son contenu et selon les rapports entre les tonalités. De plus, elle n'avait aucun lien avec le thème de ce volume: «L'homme et l'art». Enfin, Liszt avait planifié un remaniement qui devait aller bien plus loin qu'une révision normale.

Cette œuvre n'échappe toutefois pas au schéma qui nous est familier et que partageant pratiquement tous les morceaux des *Années de Pèlerinage*: du matériau ancien en habits neufs, perfectionné dans sa forme pianistique et dans sa dramaturgie avec la souveraineté accomplie d'un maître dans sa maturité. C'est ainsi que des décennies entières pouvaient s'écouler entre les premières esquisses et les versions définitives, et même alors, de nouvelles variantes pouvaient apparaître. Pour comprendre ce *modus operandi*, la description d'une leçon donnée par Liszt en 1882 est éclairante. L'élève, le pianiste américain Carl Valentine Lachmund, interprétait la *Marche hongroise* de Schubert dans l'arrangement de Liszt. Lorsqu'il arriva à la deuxième partie, la reprise, Liszt le poussa doucement pour prendre sa place au piano et lui dit: «Laissez-moi jouer la reprise pour vous». Ce faisant, il s'éloigna de plus en plus de la partition, improvisant et ajoutant des ornements. Finalement, il dit aux élèves stupéfaits et enthousiastes: «...oui, vraiment, il faut que je la réécrive autrement».

Dans le cas de la version originelle de **Venezia e Napoli**, les quatre mouvements portaient encore la marque du style pianistique un peu massif du jeune Liszt. Pour cette nouvelle version, en trois mouvements, Liszt n'a utilisé que les 3^e et 4^e mouvements de la première version, les deux premiers ne trouvant plus grâce aux yeux du maître. Toutefois, il ne les a pas totalement mis au rebut, les recyclant dans d'autres projets. Ainsi, la chanson de gondolier vénitien du premier mouvement figure dans son poème symphonique *Tasso* (1849-54). **Gondoliera**, la première pièce de **Venezia e Napoli**, dans sa nouvelle parure de 1859, commence par une introduction berceuse, paisible, qui fait naître une atmosphère de houle douce. On entend ensuite, dans la tonalité principale de fa dièse majeur (que l'œuvre partage d'ailleurs avec la *Barca-*

role op.60 de Chopin), le «chant du gondolier», intitulé par Liszt «La Biondina in Gondoletta. Canzone del Cavaliere Peruchini». Elle se présente sous la forme d'un lied en trois strophes, séparées par des intermèdes scintillants, dans lesquels l'écriture pianistique devient de plus en plus brillante et les gestes de plus en plus larges. Une coda rêveuse fait disparaître la gondole au clair de lune.

Liszt a écrit la section du milieu, **Canzone**, spécialement pour la nouvelle version. Il s'agit de la transcription d'un air d'opéra «Nessun maggior dolore, Canzone del gondoliere nel Otello di Rossini». L'écriture est tout à fait originale, la première partie principale doit se jouer en croisant les mains, de sorte que la mélodie principale, en mi bémol mineur, s'élève dans les graves du piano, tandis que les *tremolandi* de l'accompagnement résonnent dans le registre médian. La deuxième strophe, d'un plus grande opulence sonore, débouche sur une coda pensive qui sert de transition directe vers le finale, **Tarantella**. Celle-ci se base sur un thème du compositeur Guillaume Louis Coltrau (1797-1847), né la même année que Schubert. Cette pièce en trois mouvements illustre la technique lisztienne de la «transformation thématique»: la première section, en sol mineur, propose divers «déguisements» extrêmement brillants du thème, la section médiane lyrique, en mi bémol majeur, le transforme en une Canzone languissante qui se dissout progressivement dans d'étincelantes cascades d'arpèges et de répétitions de notes, jusqu'à ce que la section conclusive explosivement virtuose, en sol majeur, balaise le tout dans un fulgurant feu d'artifice pianistique.

Lorsque Liszt fit paraître cette œuvre en 1859, il choisit un titre qui indiquait à la fois la différence de son contenu avec le volume d'Italie et son appartenance à l'ensemble du cycle: *Venezia e Napoli - Supplément*

aux *Années de Pèlerinage* 2d Volume.

La démission de Liszt de son poste de maître de chapelle à Weimar, en décembre 1858, suite aux attaques de plus en plus nombreuses dont il était l'objet, devait se révéler être plus qu'une péripétie professionnelle. Elle marque le début de changements profonds dans la vie personnelle du compositeur. Des tragédies intimes, comme la mort de son fils Daniel, à l'âge de 20 ans, fin 1859, tout comme la prestation publique de Brahms, Joachim et al. contre sa «nouvelle école allemande» en mars 1860 ainsi que, peu de temps après, l'échec de la demande d'annulation de mariage introduite par sa compagne, la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, auprès de l'Église catholique (ce qui pesa lourdement sur sa situation sociale à Weimar), minèrent lentement les forces de Liszt.

Après qu'il eut définitivement tourné le dos à Weimar, en 1861, il fut frappé par un autre coup du sort: sa fille Blandine mourut en France, à l'âge de 26 ans. Liszt, qui séjournait à Rome depuis octobre 1861, rechercha et trouva – comme dans sa jeunesse – la consolation dans la religion.

Ses relations avec l'Église deviennent rapidement très étroites. Le pape Pie IX le comble d'honneurs, le cardinal Gustav von Hohenlohe devient son ami et lui permet de prendre ses quartiers à la Villa d'Este à partir de 1865. La même année, Liszt franchit une étape souvent incomprise et surprenante aux yeux de beaucoup: il reçoit les ordres dits mineurs et devient ainsi le très controversé «Abbé Liszt». Il avait bien déclaré un jour; «...après m'être acquitté de la plus grande part de mes travaux symphoniques en Allemagne, du mieux que je le pouvais, je veux désormais accomplir les œuvres o r a t o i r e s, en plus d'autres qui sont en rapport avec celles-ci». Vouloir tirer de ces paroles la conclusion que Liszt avait pour objectif de s'élever au

rang de maître de chapelle du Pape et de réformateur de la musique liturgique catholique est sans doute exagéré. Liszt s'est exprimé à ce propos: «Personne ne connaît mieux que vous mon manque absolu d'ambition en ce qui concerne une 'carrière dans l'Église'. Lorsque j'ai reçu les ordres mineurs, à l'âge de 54 ans, la pensée d'un quelconque avancement m'était totalement étrangère. J'ai suivi purement et simplement, dans la simplicité et la disponibilité de cœur, l'inclination de ma jeunesse».

Effectivement, Liszt devait se tourner vers de grands projets d'oratorios comme la *Légende de Sainte Elisabeth*, *Christus* et *Saint Stanislas*. De plus, il puisa son inspiration non plus dans des impressions de paysages, dans les arts plastiques ou dans la littérature, comme auparavant, mais bien dans la sphère d'une espèce de sublimation religieuse – y compris en ce qui concerne les œuvres pour piano qu'il continua d'écrire en grand nombre. Le piano demeure d'ailleurs son confident le plus proche, avec lequel il continue de partager ses pensées les plus intimes. Il l'accompagne sur ses «nouveaux chemins», lorsque Liszt redevient un voyageur, cette fois et jusqu'à la fin de sa vie, entre Rome, Weimar et Budapest.

Liszt a rassemblé les fruits de séjour à Rome au cours de ces années en un dernier grand cycle pour piano, qu'il publiera en 1883. Il se contente du titre tout simple **Années de Pèlerinage – Troisième Année**, abandonnant ainsi la localisation géographique. Indépendamment des années de composition des sept œuvres (1–4: 1877, 5: 1872, 6: 1867, 7: 1877), on remarque immédiatement une structure intentionnelle dans ce recueil: la quatrième pièce fonctionne comme centre de gravité, de part et d'autre duquel se trouvent chaque fois deux «lamentations» sans tonalité principale. Le tout est encadré par deux pièces religieuses,

toutes deux dans la tonalité de mi majeur. **Angélus – Prière aux anges gardiens**, qui existe également en version pour harmonium et pour quatuor à cordes, est une longue méditation en mi majeur. Le début, aux accents impressionnistes, évoque les sonneries de cloches des nombreuses églises de Rome qui s'entremêlent lors de l'Angélus. On s'attend à ce que la suite baigne également dans un jeu de couleurs impressionnistes mais une surprise nous attend. C'est un thème de choral qui vient ensuite et qui domine tout le déroulement de la pièce. Il y a de longs passages de notes isolées, des étendues avec des répétitions et des séquençages de fragments de motifs. Liszt n'entend absolument rien pour captiver ou impressionner l'auditeur. Au contraire, il se refuse à aller à la rencontre de son public, de quelque manière que ce soit, presque comme s'il voulait dire : « Cher auditeur, tu dois apporter toi-même la foi dans cette musique, ce n'est qu'alors qu'elle peut te dire quelque chose. Ne t'attends pas à trouver quelque chose qui ne soit pas déjà en toi ». Cette pièce extrêmement aride et statique, placée au début de l'œuvre, doit visiblement avoir une fonction purificatrice symbolique. Le temps ne s'écoule pas comme la mesure d'un chemin qui va vers un but, il devient une dimension autonome. Cette situation pose d'énormes problèmes à l'interprète parce qu'il n'y a guère d'autre alternative que de se laisser entraîner dans ce concept pour le meilleur et pour le pire. Toute tentative de contrer de soi-disant «longueurs» par un jeu rapide et de mettre de la tension dans le déroulement a peu de chances de réussir, vu la dimension de la pièce. Ce pourrait même sembler véritablement vide et sans couleur à l'auditeur, si celui-ci ne peut plus s'appuyer sur les aspects extramusicaux.

Avec les deux pièces suivantes, intitulées toutes deux **Aux Cyprés de la Villa d'Este (Thréno-**

die), nous pénétrons dans le monde mélancolique et sombre si caractéristique du Liszt vieillissant. Il voulait d'abord caractériser ces morceaux d'*élégies* mais trouvait que ce genre était colonisé par la musique de salon et se décida finalement pour le sous-titre *Thrénodie* (ode funèbre).

La première des deux pièces fut inspirée par les cyprés qui se dressent près de la basilique Sainte Marie des Anges et dont Liszt avait d'abord cru qu'ils avaient été plantés par Michel-Ange en personne. Après qu'on lui eut précisé qu'il ne s'agissait que d'une légende, il transféra la référence de la pièce, alors terminée, aux cyprés à peine moins impressionnants du parc de la Villa d'Este, qui avaient déjà inspiré la pièce suivante.

Aux Cyprés de la Villa d'Este n° 1 commence par une basse continue, sur laquelle résonnent des accords oscillants dont la fonction harmonique n'est pas claire et qui ne représentent rien d'autre que des valeurs de couleurs, préfigurant ici l'écriture de Debussy. Une mélodie largement balancée apparaît sur un accompagnement à l'harmonie ambivalente, dérivé des accords introductifs. Une montée puissante surgit inopinément pour culminer dans un accès de désespoir atonal. Après la réexposition de la mélodie principale, transposée un demi-ton plus haut, vient une longue Coda aux exquises combinaisons harmoniques, exprimant la résignation. On ne peut attribuer de tonalité principale précise ni à cette pièce ni à la suivante, **Aux Cyprés de la Villa d'Este n° 2**. Les dimensions clairement élargies forment un contraste intéressant avec l'état squelettique du matériau musical. Le thème introductif riche en tensions évoque le souvenir du début du *Tristan* de Wagner. Ensuite, les autres blocs de thèmes sont enchaînés, dérivés et répétés de façon quasiment monolithique – un procédé qui réclame de l'auditeur qu'il puisse tenir la distance!

Contrairement aux deux pièces précédentes, la pièce centrale du cycle, **Les jeux d'eau à la Villa d'Este**, est écrite dans une tonalité principale définie, fa dièse majeur. Elle a pu atteindre à une certaine popularité comme pièce indépendante car on la range souvent, cataloguée selon la formule confortable de «précurseur de l'impressionnisme», dans le même tiroir que les célèbres *Jeux d'eau* (1901) de Maurice Ravel et les *Reflets dans l'eau des Images* (1905) de Claude Debussy. Pourtant, ce jugement superficiel néglige un fait important: 25 années la séparent de ces œuvres. Celles-ci se situent donc sur l'autre versant de la «ligne de partage des eaux» stylistique. Lorsque Liszt, en 1877, mit sur papier ses passages en accords de neuvièmes parallèles, la tonalité majeur/mineur clairement définie était encore la norme universellement acceptée dans la langue musicale et personne ne la remettait en question. Par contre, à une époque caractérisée par la recherche d'un «nouveau langage musical», les solutions de Debussy et Ravel n'allaient pas beaucoup plus loin que les conquêtes harmoniques de Liszt. Pourtant, pour Liszt, les sections harmoniquement les plus avancées de ses «*Jeux d'eau*» n'étaient pas un but d'expérimentation en soi – longtemps après, en 1886, peu de temps avant sa mort, il assista à une discussion sur le thème de «l'égalité des 12 tons de notre système tonal tempéré» et s'exprima en ces termes: «chaque étude de la part de la science est bonne – mais je ne vois (pourtant) pas celle-ci comme une fin en soi: le compositeur ne suit que la loi de son inspiration». Ainsi Liszt, aux points d'ancrage tranquilles du premier thème, en revient toujours aux plans d'accords en majeur tenus qui durent plusieurs mesures. Il associe la deuxième apparition du thème en ré majeur à une citation biblique: «Sed aqua quam ego dabo, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam / Mais qui boira de l'eau

que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle» (Jn 4 – 14). Dans cette œuvre, des atmosphères plus sombres trouvent aussi leur place. Ainsi, les accords conclusifs arides évoquent le tristement résigné des fontaines. Pourtant, Liszt accordait aussi une grande valeur à la virtuosité et au brillant dans la présentation de ce type d'œuvre – son élève August Stradal décrit une scène d'une master class donnée à Weimar, au cours de laquelle une jeune dame interprétait les *Jeux d'eau* sans être parfaitement à la hauteur des exigences techniques. A ce moment, le vieux Liszt – qui s'adressait généralement avec une bienveillance particulière aux jeunes dames qui recherchaient ses conseils (on connaît l'histoire de cette jeune pianiste sans aucun talent qu'il embrassa sur le front après sa prestation en lui murmurant «mariez-vous vite, ma chère enfant») – fut pris d'une terrible colère et s'écria: «Ma chère, ce ne sont pas les jeux d'eaux dans le parc de la Villa d'Este mais une chasse d'eau dans le plus petit local de la Villa d'Este, je ne veux pas entendre cela et d'ailleurs, allez faire votre lessive chez vous!».

Sunt lacrymae rerum (En mode hongrois)

est à nouveau une «ode funèbre», qui trace un arc avec les pièces des cyprès (n° 2 et 3). Elle fut écrite dès 1872, sans tonalité principale identifiable. Le titre est une citation du premier livre de l'*Énéide* de Virgile (ligne 462) et se rapporte au moment où Énée, après sa fuite de Troie vers Carthage, voit un bas-relief de temple où sont représentés des scènes de la guerre de Troie, et fond en larmes. «Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt/ Il y a des larmes dans les choses mêmes et ce qui est périssable frappe l'esprit.» Liszt y a reconnu un état d'âme avec lequel il voulait s'identifier. Originellement, il avait donné à la pièce le sous-titre «Thrénodie hongroise» mais se décida ensuite pour «En

mode hongrois». Ici, Liszt écrit dans le style hongrois de sa maturité (et dont un exemple est le «*Mosonyis Grabgeleit*» de 1870 – cf *cpo* 777 478): l'utilisation massive d'intervalles démesurés n'est plus imprégnée de folklore comme dans les *Rhapsodies hongroises* composées précédemment mais sert au renforcement du ton de sombre tragédie qu'il n'abandonne que deux fois, sous la forme d'insertions idylliques qui font l'effet de réminiscences. Il ne faut pas spéculer longtemps pour en arriver à la conclusion que Liszt établit un parallèle entre la tragédie antique des guerres de Troie et l'écrasement sanglant de la révolution hongroise de 1849 au cours de laquelle nombre de ses amis proches perdirent la vie.

Marche funèbre – En mémoire de Maximilien I – Empereur du Mexique + 19 juin 1867

est la quatrième ode funèbre du cycle et celle qui fut écrite la première, dès 1867, sous le coup des événements politiques au Mexique. Dans le cadre de la politique des grandes puissances, Maximilien I^{er}, de la maison des Habsbourg, frère de l'empereur d'Autriche, avait été nommé contre son gré empereur du Mexique. Il paya de sa vie son sens du devoir envers sa dynastie lorsqu'il fut tué par les révolutionnaires de Benito Juárez. Liszt élève ici un monument musical à sa propre conception du devoir et explicite son propos par une citation de Properce: «In magnis et voluisse sat est/ Dans les grandes choses, avoir voulu est déjà bien».

Il serait à peine exagéré de caractériser d'avant-gardiste cette pièce écrite en 1867. A l'époque où Johannes Brahms va encore se battre pendant 9 ans avec le matériau de sa Première Symphonie, Liszt prend déjà congé de la tonalité et de la pensée formelle classique. Il pénètre dans des domaines d'expression où il ne sera rejoint par Béla Bartók qu'un demi-siècle plus tard.

La dernière pièce, **Sursum corda – Erhebet eure Herzen** (Que vos cœurs s'élèvent) referme la boucle. Comme la première, il est en mi majeur. Ici, l'extase religieuse remplace l'attitude méditative de l'Angélus. Une comparaison avec l'*Invocation* du cycle *Harmonies poétiques et religieuses* de 1853, de même facture, démontre la distance entre cette nouvelle écriture de Liszt et son style précédent: une diction conventionnelle ne risque plus nulle part de déraiper dans la grandiloquence, le geste se caractérise par la tension entre ascèse et exubérance. L'utilisation de gammes par tons entiers donne même à certains passages un côté archaïque.

Le premier enregistrement sur disque de cette œuvre fut réalisé à Budapest... en 1937. Quand on sait que le pianiste s'appelait Béla Bartók, tout est dit!

Jusqu'à présent, ce cycle n'a pas réussi à se gagner les faveurs du grand public. Mais même les génies ne reconnaissent pas toujours la valeur d'un artiste. En 1921, Béla Bartók disait de ses années de jeunesse: «A l'époque, je n'avais pas encore reconnu l'importance de Liszt pour l'évolution de la musique; je ne voyais que les apparences». Il reste à espérer que, 200 ans après la naissance de Liszt, les temps soient mûrs pour une réévaluation de son œuvre.

Charles K. Tomicik
Traduction: Sophie Liwsky

Michael Korstick

Peu de carrières sont aussi étroitement liées au médium du disque que celle du pianiste Michael Korstick. Depuis longtemps, ce natif de Cologne jouit auprès des critiques et des connaisseurs de la réputation d'être un des meilleurs pianistes allemands. La particularité de son jeu qui retient l'attention de la critique est l'équilibre étonnant entre la virtuosité brillante et l'intériorité musicale, servi par une personnalité affirmée et une fidélité sans compromis à l'œuvre jouée.

Pourtant, ce n'est qu'à l'âge de 43 ans qu'il s'est décidé à enregistrer ses premiers CD. Ses enregistrements des trois dernières Sonates pour piano de Beethoven ou de la Sonate en si mineur de Liszt ont rapidement fait fureur. En 2004, il a publié son enregistrement novateur de la Sonate op. 106 de Beethoven qui a enfin révélé ce musicien réfléchi à un vaste public. La presse spécialisée fut unanime dans sa louange de cette interprétation véritablement sensationnelle et les médias lui emboîtèrent le pas (*Süddeutsche Zeitung*: « Un vrai bonheur »; *Die Zeit* « grandiose...un interprète de Beethoven absolument spectaculaire »). Depuis lors, Michael Korstick est également au centre de l'intérêt général, particulièrement comme « un des meilleurs interprètes de Beethoven de notre époque » (*Audio-philie*). Son interprétation de la grande Sonate en si bémol majeur de Schubert, enregistrée peu après, a rencontré un accueil tout aussi favorable. Elle fut élue « interprétation soliste de l'année » par l'Echo Klassik 2005.

Korstick a notamment été l'élève de Hans Leygraf et de Tatiana Nikolaïeva. Il a terminé ses études par un séjour de sept ans comme boursier à la Juilliard School de New York, auprès de Sascha Gorodnitzki.

Il se produit dans le monde entier avec un répertoire

de 110 concertos pour piano. Il a réalisé des interprétations cycliques d'intégrales des concertos de Beethoven, Bartók, Brahms (les deux Concertos au programme d'une même soirée!), Prokofiev et Rachmaninov. Il s'intéresse également à des œuvres rarement jouées comme le monumental Concerto de Busoni, le Concerto de Samuel Barber, dont il a assuré la première au Chili en 1992, ou encore le Concerto en mi bémol majeur op. post. de Liszt, récemment redécouvert, et le Concertino de Vladislav Szpilman. Il a enregistré ces deux dernières œuvres pour la radio bavaroise.

En 2005, l'enregistrement des Variations sur un thème de Diabelli de Beethoven par Korstick, qui est le Volume I d'une intégrale de Beethoven chez Oehms Classic, fut couronné par le « Prix de la critique allemande du disque » et fut choisi comme « découverte de l'année » par Joachim Kaiser dans le *Süddeutsche Zeitung*.

Les autres CD de cette série ont également été couronnés de prix, et deux d'entre eux ont reçu le Prix de la critique allemande du disque et le MIDEM Classical Award 2009 à Cannes.

Le premier volume de l'intégrale des pièces pour piano du compositeur français Charles Koechlin paru chez Hänssler Classic a également reçu le Prix de la critique allemande du disque, de même que le premier enregistrement réalisé par Michael Korstick pour **cpo**, l'intégrale des œuvres pour piano et orchestre de Darius Milhaud (**cpo** 777 162-2). Un autre grand succès de la collaboration entre le pianiste et **cpo** est l'enregistrement fort apprécié du Concerto pour piano de Max Reger (**cpo** 777 373-2) avec l'Orchestre de la radio de Munich dirigé par Ulf Schirmer, lié au Concerto en ré mineur de Bach-Busoni.