

Orchester
Wiener Akademie
Martin Haselböck



RESOUND

Franz Liszt

LEGENDS OF THE SAINTS I

MICHAEL · FRANCIS OF PAOLA · FRANCIS OF ASSISI · CECILIA



Tomasz Konieczny - Stephanie Houtzeel
Chorus Ad Libitum - Chorus Viennensis

FRANZ LISZT (1811-1886)

LEGENDS OF THE SAINTS

VOL. 1

- Die Glocken des Strassburger Münsters, S.6**
for baritone, choir and orchestra (1874)
1. Preludio. Excelsior 2'28
 2. Die Glocken 9'20
3. **Cantantibus organis, S.7** for alto, choir and orchestra (1879) 5'34
- Deux Légendes, S.354** for orchestra (1862-3)
4. Saint François de Paule marchant sur les flots 8'48
 5. Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux 10'16
6. **San Francesco, S.665** for organ (1880) 4'56
7. **Cantico del Sol di Francesco d'Assisi, S.4** 14'44
for baritone, male choir and orchestra (1862, rev. 1879-82)
8. **Hosannah, S.677** for bass trombone and organ (1862-3) 3'43

Tomasz Konieczny baritone
Stephanie Houtzeel mezzo-soprano

Florian Kaier organ [6]
Rudolf Josel trombone
Martin Haselböck organ [8]

Chorus Viennensis
Chorus Ad Libitum

Orchester Wiener Akademie
Martin Haselböck direction



ORCHESTER WIENER AKADEMIE

Martin Haselböck conductor

Heide Wartha piccolo	Maximilian Kanzler timpani	Wolfram Fortin viola
Verena Fischer flute 1		Jonathan Ponet
Charles Brink flute 2	Emma Frauenholz drums	Tamara Stajner
		Martina Reiter
Emma Black oboe 1	Tina Zerdin harp	Roswitha Haberl
Sebastian Frese oboe 2		Robert Iberer
	Ilia Korol violin 1	
Peter Rabl clarinet 1	Iris Krall-Radulian	Rudolf Leopold cello
Christian Köll clarinet 2	Aliona Pietrowskaja	Elisa Siber
	Ja Kyoung Kim	Lisa Braun
Katalin Sebella bassoon 1	Saskia Roczek	Anna Schweizer
László Feriencsik bassoon 2	Eunjung Anna Ryu	Gabriel Hasenburger
	Bruno Mateo	
Hermann Ebner horn 1	van Esseveld	Jan Krigovsky double-bass
Johannes Marehard horn 2	Katalin Hoffmann	Walter Bachkönig
Ferenc Varga horn 3	Geza Stuller	Metod Podolsky
Jürgen Romstorfer horn 4		Luciano Nania
	Anna-Maria Smerd violin 2	
Helmut Demmer trumpet 1	Lalita Svete	Florian Kaier organ (solo)
Gerald Grün trumpet 2	Tokio Takeutchi	Daniel Gottfried
Hermann Mitterer trumpet 3	Gerlinde Sonnleitner	
	Maria Kaluzhskikh	
Gerhard Schneider trombone 1	Agnes Marlene	
Jürgen Sklenar trombone 2	Petersen	
Andreas Raidl trombone 3	Karol Gostynski	
	Thomas Trsek	
Raoul Herget tuba		

LISZT

LEGENDS OF THE SAINTS

Patrick Boenke

As is probably the case with no other nineteenth-century composer, a striking number of Franz Liszt's sacred works refer to specific saints. The reasons for this are complex, and rooted, among other things, in Liszt's devoutness and strong Catholic faith, which even led him to enter the lower orders in 1865, as well as in a conviction gained back in the 1830s that music and art in general had a function to fulfil in society, in order to contribute to the cohesion of the Christian social community. Family influences also played an important role. Early on, Liszt was able to establish a relationship with the Franciscan Order, of which his father Adam was a member for a time and which the composer himself finally joined in the late 1850s as a lay member of the third order.

As the poetic starting point for his works referring to saints, Liszt chose pictorial representations, hagiographies handed down by tradition as well as prose texts or poems, especially from nineteenth-century Romantic

literature. All these different programmatic themes inspired works that are no less varied in their musical design and style, as well as in their formal structure and genre. The vocal works range from smaller sacred songs to larger cantatas and sketches for full-length oratorios. In the field of instrumental music, the compositions extend from smaller poetic character pieces (mainly for piano, harmonium or organ) to impressive orchestral works for large forces, in the tradition of Liszt's own symphonic programme music from the Weimar period.

Among the better-known pieces are the *Deux Légendes*, composed in 1862-63, which, in addition to a piano version (S.175), Liszt arranged for orchestra (S.354). One of the works takes as its theme St. Francis of Assisi's famous preaching to the birds, based on descriptions found in the *Fioretti di San Francesco*, a collection of episodes from the saint's life dating back to the late fourteenth century. Liszt dedicated the second composition to

his own patron saint, Francis of Paola, and his miraculous crossing of the Strait of Messina. He drew his inspiration for the piece from a biography of the saint by Giuseppe Miscimarra and a drawing by Eduard Jakob von Steinle.

In their spacious formal structure, with masterly staged climaxes and a tonally differentiated, harmonically and gesturally rich orchestral language, both legends are hardly inferior to the symphonic poems from the 1850s. While the preaching to the birds assumes the character of a pastoral-lyrical scene through tone-painting trills and *fioriture*, the music for St Francis of Paola emphasises a moment of action. The basis of the composition is a memorable melodic idea which, in countless repetitions and variations, builds up to a brilliant climax and finally, through thematic transformation, takes on the aspect of a march.

The *Cantico del sol di San Francesco*, for baritone, male choir and orchestra (S.4), was written in a first version in 1862 and revised by Liszt in 1879-82. The cantata is based on the *Canticle of the Sun*, i.e. St. Francis of Assisi's famous prayer in praise of nature and the beauty of God's creations. Liszt drew his inspiration for the piece from the book *Les Poètes franciscains en Italie au XIII^e siècle* by

the French scholar Frédéric Ozanam, published in the mid-nineteenth century. In contrast to the medieval narrative, however, Ozanam traced the *Canticle of the Sun* back to an ecstatic moment in the saint's life, thereby promoting a romanticised interpretation of the legend's origins. Liszt's setting combines the strophic form of the poem with the idea of a free series of variations. A melodic fragment sung to the recurring words "*Laudato sie*", reminiscent of the beginning of the chorale *In dulci jubilo*, takes on a structuring function.

While he was working on the second version of the *Cantico*, Liszt prepared an additional organ prelude titled *San Francesco* (S.665) in 1880. He also wrote an alternative version for piano. The prelude takes up all the main melodic elements of the *Cantico*. The beginning of the catchy melody of "*Laudato sie*" is stated four times in variations, each time with a different continuation.

Another shorter concert piece titled *Hosannah*, for trombone and organ (S.677), also counts among the works related to the *Cantico*. Liszt wrote it in 1862-1863, while working on the first version of the *Cantico*, and it borrows thematic material from the cantata and the chorale *Heilig ist Gott der Vater*.

The antiphon *Cantantibus organis* (S.7) was composed in 1879 for the Palestrina celebrations planned by the Società Musicale Romana for 1880. Written for alto, chorus and orchestra, the work is based on the Latin text of the antiphon for first vespers of the feast of St. Cecilia and incorporates melodic material from the plainchant *Benedicamus Domino*. The legend of the patron saint of music inspired several very different compositions by Liszt. Five years earlier, he had finished his large-scale legend *Sainte Cécile* (S.5), based on a poem by the French writer Delphine Gay (Madame Émile de Girardin). He started work on this piece back in 1845. And in the 1880s he would use the Latin text of the antiphon once again for *Sancta Cæcilia* (S.343), a shorter solo song considerably limited in its choice of compositional means.

As a tribute to Palestrina, Liszt twice worked into the middle of the antiphon the unusual sequence of major triads descending by a second with which the Renaissance composer opens his famous *Stabat mater* for double chorus. By reducing the music to only a few harmonies that nevertheless unfold expansively and by constantly eschewing any virtuoso means of intensification, Liszt lends the antiphon a particularly solemn, sublime

expression. He explained his compositional decision in a letter to his mistress Carolyne zu Sayn-Wittgenstein: "I am loath to have St. Cecilia dazzle, trill, coo and roar."

The cantata *Die Glocken des Strassburger Münster* (*The Bells of the Strasbourg Cathedral*), for baritone, chorus and orchestra, dates from 1874. The two-part work is based on texts by the American writer Henry Wadsworth Longfellow. The opening *Preludio* refers to a poem of the same title by Longfellow, with the single sung word "*Excelsior!*". The main section of the work, titled *Die Glocken* ("The Bells"), is written to the prologue of the poem "The Golden Legend" from Longfellow's three-part collection *Christus*.

For Liszt, the motto "*Excelsior*" – the constant striving for something higher – embodied the noble goal of poetry and music in general, as he acknowledged in a letter to his fellow artist Longfellow. The *Preludio* opens with a solemn melodic phrase consisting of only four notes, which Richard Wagner later adopted as the "love feast" motif for his last music drama, *Parsifal*. The main section, on the other hand, depicts a sequence of dramatic events that take place on the spire of the Strasbourg Cathedral.

Lucifer (embodied by the baritone) and

his host of acolytes are trying to tear down the cross on the spire of the cathedral – the symbol of the reign of God. But the tolling of the bells summons the saints and guardian angels to help fend off the attacks and threats. Musically, the bells are related to the melody of the hymn *Te Deum laudamus*, from which the opening motif of the prelude is also derived in retrospect. The work concludes with a radiant apotheosis and the victory of good over the forces of evil. In view of the dramatic nature of the plot and the musical intensification of the conflict, the cantata occupies an exceptional position among Liszt's works referring to saints.



LISZT

HEILIGENLEGENDEN

Patrick Boenke

Wie wohl bei keinem zweiten Komponisten des 19. Jahrhunderts, weisen auffallend viele der geistlichen Werke von Franz Liszt Bezüge zu Heiligen auf. Die Gründe dafür sind vielschichtig und wurzeln unter anderem in Liszts tiefer Religiosität und katholischen Frömmigkeit, die den Komponisten 1865 sogar zur Annahme niederer Weihen leiteten, sowie einer früh schon in den 1830er Jahren gewonnenen Überzeugung, dass Musik bzw. Kunst im Allgemeinen eine Funktion in der Gesellschaft zu erfüllen und ihren Beitrag zum Zusammenhalt der christlich-sozialen Gemeinschaft zu leisten habe. Weiterhin spielten auch familiäre Prägungen eine wichtige Rolle. Früh schon konnte Liszt eine Beziehung zum Franziskanischen Orden aufbauen, dessen Mitglied sein Vater Adam eine Zeitlang war und dem sich der Komponist schließlich in den 1850er Jahren als weltliches Mitglied des dritten Standes anschloss.

Als poetischen Ausgangspunkt seiner Werke mit Heiligenbezug wählte Liszt bildliche Darstellungen, tradierte Lebenszeugnisse

wie auch Texte oder Poesie vor allem aus der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts. So verschieden die programmatischen Vorwürfe, so unterschiedlich zeigen sich die dadurch inspirierten Werke in der musikalischen Gestaltung und Stilistik wie auch in der formalen Anlage und Gattungszugehörigkeit. Unter den Vokalwerken reicht die Bandbreite von kleineren geistlichen Gesängen über größer dimensionierte Kantaten bis hin zu Entwürfen ganzer Oratorien. Im Bereich der Instrumentalmusik reicht das Spektrum von kleineren poetischen Charakterstücken (vor allem für Klavier, Harmonium oder Orgel) bis hin zu großbesetzten repräsentativen Orchesterwerken in der Tradition von Liszts symphonischer Programmmusik aus Weimarer Zeit.

Zu den bekannteren Stücken zählen die 1862–63 entstandenen „Deux légendes“, die Liszt neben einer Klavierfassung (Searle 175) auch für Orchester (S.354) einrichtete. Eines der Werke thematisiert die berühmte Vogelpredigt des Heiligen Franz von Assisi

nach den Schilderungen in den „Fioretti di San Francesco“, einer Sammlung von Episoden aus dem Leben des Heiligen aus dem späten 14. Jahrhundert. Die zweite Komposition widmete Liszt seinem eigenen Namenspatron, dem Heiligen Franz von Paula, und seiner wundersamen Überquerung der Meerenge von Messina. Anregungen zum Stück gewann Liszt durch eine Heiligenbiographie von Giuseppe Miscimarra sowie durch eine Zeichnung aus der Hand von Eduard Jacob von Steinle.

In ihrer großräumigen formalen Anlage mit virtuos inszenierten Höhepunkten und einer klanglich differenzierten wie harmonisch und gestisch reichen Orchestersprache stehen beide Legenden den symphonischen Dichtungen aus den 1850er Jahren in kaum etwas nach. Gewinnt die Vogelpredigt vor allem durch tonmalerische Triller und Fioraturen den Charakter einer pastoral-lyrischen Szene, so kehrt die Musik zum Heiligen Franz von Paula stärker ein aktionales Moment hervor. Die Grundlage der Komposition stellt ein einprägsamer melodischer Gedanke, der sich in unzähligen Wiederholungen und Varianten zu einem fulminanten Höhepunkt steigert und schließlich durch Thementransformation die Charakteristik eines Marsches annimmt.

Der „Cantico del Sol di San Francesco“ für Bariton, Männerchor und Orchester (S.4) entstand 1862 in einer ersten Fassung und wurde von Liszt in den Jahren 1879–82 überarbeitet. Die Grundlage der Kantate bildete der „Sonnengesang“, d.h. jenes berühmte Gebet des Heiligen Franz von Assisi, welches die Natur und Schönheit der Schöpfungen Gottes lobpreist. Anregungen zum Stück gewann Liszt durch die Lektüre des Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Buchs „Les poètes Franciscains en Italie au treizième siècle“ des französischen Gelehrten Frédéric Ozanam. Im Unterschied allerdings zur mittelalterlichen Erzählung führte Ozanam den Sonnengesang auf einen ekstatischen Moment im Leben des Heiligen zurück und leistete damit einer romantisierenden Deutung des Ursprungs der Legende Vorschub. Liszts Vertonung verbindet die Strophenform des Gedichts mit der Idee einer freien Variationenfolge. Eine gliedernde Funktion übernimmt dabei ein zu den wiederkehrenden Worten „Laudato sia“ vorgetragenes Melodiestück, das an den Beginn des Choral „In dulci júbilo“ gemahnt.

Im Zuge der Arbeit an der zweiten Fassung des „Cantico“, arbeitete Liszt 1880 ein zusätzliches Präludium „San Francesco“ für Orgel (S.665) aus. Eine alternative Fassung

entstand auch für Klavier. Das Präludium greift sämtliche für den „Cantico“ wesentlichen Melodiebausteine auf. Insgesamt hebt viermal in Varianten und jeweils abgewandelter Fortsetzung die einprägsame Melodie des „Laudato sia“ an.

Mit zum Werkkomplex des „Cantico“ zählt auch ein kürzeres Konzertstück unter dem Titel „Hosannah“ für Posaune und Orgel (S.677). Das Stück entstand 1862-63 zeitgleich zur Arbeit an der ersten Fassung des „Cantico“ und greift auf thematisches Material der Kantate wie auch des Chorals „Heilig ist Gott der Vater“ zurück.

Die Antiphon „Cantantibus organis“ (S.7) entstand 1879 anlässlich der für das Jahr 1880 geplanten Palestrina-Feier der „Società Musicale Romana“. Das Werk für Altstimme, Chor und Orchester basiert auf dem lateinischen Text der Antiphon der ersten Vesper zum Fest der Heiligen Cäcilia und integriert melodisches Material des gregorianischen Gesangs „Benedicamus Domino“. Die Legende von der Schutzpatronin der Musik inspirierte Liszt mehrfach zu sehr verschiedenen Kompositionen. Fünf Jahre zuvor hatte Liszt die Arbeit an seiner großbesetzten Legende „Sainte Cécile“ (S.5) nach einem Gedicht der französischen Schriftstellerin Delphine Gay (Madame Émile

de Girardin) beendet. Die Anfänge der Arbeit an diesem Werk reichen bis in das Jahr 1845 zurück. Und in den 1880er Jahren sollte Liszt den lateinischen Text der Antiphon nochmals zur Grundlage von „Sancta Caecilia“ (S.343) nehmen, einem kürzeren und in der Wahl der kompositorischen Mittel stark reduzierten Sologesang.

Als Reminiszenz an Palestrina arbeitete Liszt in die Mitte der Antiphon zweimal jene ungewöhnliche Folge sekundweise fallender Dur-Dreiklänge ein, mit welcher der Renaissancekomponist sein berühmtes doppelchöriges „Stabat mater“ eröffnet hatte. Liszts Reduktion der Musik auf nur wenige, dafür weiträumig entfaltete Harmonien sowie ein konsequenter Verzicht auf virtuose Steigerungsmittel, verleiht der Antiphon einen besonders feierlichen und erhabenen Ausdruck. „Es ist mir zuwider“, begründete Liszt seine kompositorische Entscheidung in einem Brief an seine Lebensgefährtin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, „die Heilige Cäcilia brillieren, trillern, gurren und brüllen zu lassen“.

Die Kantate „Die Glocken des Strassburger Münsters“ für Bariton, Chor und Orchester datiert aus dem Jahr 1874. Das zweiteilige Werk basiert auf Texten des amerikanischen

Schriftstellers Henry Wadsworth Longfellow. Das vorangestellte „Preludio“ nimmt mit dem einzelnen gesungenen Wort „Excelsior!“ auf ein gleichnamiges Gedicht Longfellows Bezug. Der mit dem Titel „Die Glocken“ überschriebene Hauptteil des Werks vertont den Prolog des Gedichts „The Golden Legend“ aus Longfellows dreiteiliger Sammlung „Christus“.

Die Losung „Exelcesior“ – Synonym für das beständige Streben nach Höherem – stellte für Liszt, wie er seinem Künstlerkollegen Longfellow in einem Brief bekannte, das hehre Ziel von Dichtkunst und Musik überhaupt dar. Eröffnet wird das Preludio mit einer feierlichen und aus nur vier Tönen bestehenden Melodiephrase, die Richard Wagner als „Liebesmahlmotiv“ für sein letztes musikdramatisches Werk „Parsifal“ übernehmen sollte. Der Hauptteil dagegen schildert eine Folge dramatischer Ereignisse, die sich auf der Turmspitze des Straßburger Münsters zutragen.

Lucifer (verkörpert durch den Bariton) und seine Helferschar versuchen, das Kreuz auf der Turmspitze der Kathedrale – Symbol für die Herrschaft Gottes – niederzureißen. Doch das Schlagen der Glocken ruft die heiligen Schutzengel zu Hilfe herbei, die sich der Angriffe und Bedrohungen zu erwehren wissen. Musikalisch werden die Glocken mit der Melodie

des Hymnus „Te Deum laudamus“ verknüpft, aus dem sich rückblickend auch das eröffnende Motiv des Präludiums herleitet. Das Werk endet mit einer strahlenden Apotheose und dem Sieg des Guten über die Kräfte des Bösen. Angesichts der Dramatik der Handlung sowie der musikalischen Zuspitzung des Konfliktes nimmt die Kantate eine Ausnahmestellung unter Liszts Werken mit Heiligenbezug ein.



LISZT

LES LÉGENDES DES SAINTS

Patrick Boenke

Comme chez nul autre compositeur du XIX^e siècle, probablement, un nombre frappant des œuvres sacrées de Franz Liszt font référence à des saints spécifiques. Les raisons en sont complexes, enracinées, entre autres, dans la profonde religiosité et la foi catholique de Liszt, qui amenèrent même le compositeur prendre les ordres mineurs en 1865, mais aussi dans une conviction qu'il s'était faite dès les années 1830 selon quoi la musique et l'art en général avaient une fonction à remplir en société, pour contribuer à la cohésion de la communauté sociale chrétienne. Les influences familiales jouèrent également un rôle important. Très tôt, Liszt put nouer des liens avec l'ordre franciscain, à laquelle son père, Adam, appartient pendant un temps, et que le compositeur lui-même rejoignit à la fin des années 1850 comme membre laïc du tiers ordre.

Comme point de départ poétique pour ses œuvres associées aux saints, Liszt choisit des représentations picturales, des hagiographies transmises par la tradition, et des textes en prose

ou en vers, surtout empruntés à la littérature romantique du XIX^e siècle. Tous ces différents thèmes programmatiques inspirèrent des œuvres qui ne sont pas moins variées dans leur conception musicale et leur style, ainsi que dans leur structure formelle et leur genre. Les œuvres vocales vont de petits chants sacrés à des esquisses d'oratorios entiers, en passant par de grandes cantates. Dans le domaine de la musique instrumentale, les compositions couvrent un large spectre, de petites pièces poétiques de caractère (essentiellement pour piano, harmonium ou orgue) à d'impressionnantes œuvres orchestrales pour grand effectif, dans la tradition de sa propre musique à programme symphonique de la période de Weimar.

Parmi les pièces les plus connues figurent les *Deux Légendes*, composées en 1862-1863, que Liszt arrangea pour orchestre (S.354), outre une version pour piano (S.175). L'une des œuvres a pour sujet le célèbre prêche aux oiseaux de saint François d'Assise, d'après les descriptions dans *Les Petites Fleurs de saint François*, recueil

d'épisodes de la vie du saint remontant à la fin du XIV^e siècle. Liszt dédia la deuxième composition à son propre saint patron, François de Paule, et à sa traversée miraculeuse du détroit de Messine. Il puisa son inspiration pour l'œuvre à une hagiographie de Giuseppe Miscimarra et à un dessin d'Eduard Jakob von Steinle.

Dans leur ample structure formelle, avec des gradations magistralement mises en scène et un langage orchestral bien différencié sur le plan sonore, d'une grande richesse gestuelle et harmonique, les deux légendes ne sont guère inférieures aux poèmes symphoniques des années 1850. Si le prêche aux oiseaux revêt le caractère d'une scène pastorale lyrique grâce aux fioritures et aux trilles illustratifs, la musique de saint François de Paule met en avant un moment d'action. La base de la composition est une idée mélodique mémorable, qui, dans d'innombrables répétitions et variations, progresse jusqu'à une puissante culmination, et, finalement, par transformation thématique, prend l'allure d'une marche.

Liszt composa le *Cantico del sol di Francesco d'Assisi* pour baryton, chœur d'hommes et orchestre (S.4), en 1862, dans une première version qu'il révisa en 1879-1882. La cantate est fondée sur le *Cantique du soleil* –

la célèbre prière de saint François d'Assise à la gloire de la nature et de la beauté des créations divines. Liszt puisa son inspiration pour l'œuvre dans *Les Poètes franciscains en Italie au XIII^e siècle* de l'érudit français Frédéric Ozanam, ouvrage publié au milieu du XIX^e siècle. À la différence du récit médiéval, toutefois, Ozanam fait remonter le *Cantique du soleil* à un moment d'extase dans la vie du saint, promouvant ainsi une interprétation romantique des origines de la légende. La partition de Liszt combine la forme strophique du poème à l'idée d'une série libre de variations. Un fragment mélodique chanté sur les mots répétés « *Laudato sie* », rappelant le début du choral *In dulci jubilo*, assume une fonction structurante.

Alors qu'il travaillait à la deuxième version du *Cantico*, Liszt lui ajouta en 1880 un prélude pour orgue intitulé *San Francesco* (S.665). Il écrivit également une autre version pour piano. Le prélude reprend tous les éléments mélodiques essentiels du *Cantico*. Le début de la mélodie mémorable de « *Laudato sie* » est énoncé quatre fois dans des variations, chaque fois avec une continuation différente.

Une autre pièce de concert plus courte intitulée *Hosannah*, pour trombone et orgue (S.677), est également liée au *Cantico*. Liszt la composa en 1862-1863, au moment où il

travaillait à la première version du *Cantico*, et elle emprunte du matériau thématique à la cantate ainsi qu'au choral *Heilig ist Gott der Vater*.

L'antienne *Cantantibus organis* (S.7) fut composée en 1879 pour les festivités en l'honneur de Palestrina prévues par la Società Musicale Romana pour 1880. Écrite pour voix d'alto, chœur et orchestre, l'œuvre est fondée sur le texte latin de l'antienne des premières vêpres de la fête de sainte Cécile et intègre des éléments mélodiques du plain-chant *Benedicamus Domino*. La légende de la sainte patronne de la musique inspira plusieurs compositions très différentes à Liszt. Cinq ans plus tôt, il avait achevé sa légende *Sainte Cécile* (S.5), de grandes dimensions, fondée sur un poème de Delphine Gay (Madame Émile de Girardin). Il avait commencé à travailler à cette œuvre dès 1845. Et dans les années 1880 il utilisa le texte latin de l'antienne une fois encore pour *Sancta Cæcilia* (S.343), pièce pour voix d'alto et orgue (ou harmonium), considérablement limitée dans son choix de moyens compositionnels.

En guise d'hommage à Palestrina, Liszt intègre deux fois au milieu de l'antienne l'enchaînement inhabituel d'accords parfaits descendants par seconde, avec lequel le

compositeur de la Renaissance ouvre son célèbre *Stabat mater* pour double chœur. En réduisant la musique à quelques harmonies seulement, qui se déploient néanmoins de manière expansive, et en renonçant constamment à tout moyen d'intensification virtuose, Liszt donne à l'antienne une expression particulièrement solennelle et sublime. Il s'explique sur son choix compositionnel dans une lettre à sa maîtresse, Carolyne de Sayn-Wittgenstein : « Faire briller, triller, roucouler et brailler S^{te} Cécile me répugne ! ».

La cantate *Die Glocken des Strassburger Münsters* (*Les Cloches de la cathédrale de Strasbourg*), pour baryton, chœur et orchestre, date de 1874. L'œuvre en deux parties est fondée sur des textes de l'écrivain américain Henry Wadsworth Longfellow. Le *Preludio* initial fait référence à un poème du même titre de Longfellow, avec l'unique mot « *Excelsior!* » chanté. La section principale de l'œuvre, intitulée *Die Glocken* (*Les Cloches*) est écrite sur le prologue du poème *The Golden Legend*, tiré de *Christus*, recueil en trois parties de Longfellow.

Pour Liszt, la devise « *Excelsior* » – la constante aspiration à quelque chose de plus haut – incarnait le noble but de la poésie et de la musique en général, comme il le reconnaît dans

une lettre à son collègue artiste Longfellow. Le *Preludio* débute avec une phrase mélodique solennelle consistant en quatre notes seulement, que Richard Wagner allait adopter comme motif de « la fête de l'amour » dans son dernier drame musical, *Parsifal*. La section principale, quant à elle, dépeint une succession d'événements dramatiques qui se déroulent sur la flèche de la cathédrale de Strasbourg.

Lucifer (incarné par le baryton) et sa légion d'acolytes essaient d'arracher la croix sur la flèche de la cathédrale – symbole du règne de Dieu. Mais le son des cloches appelle à l'aide les saints et les anges gardiens, capables de repousser les attaques et les menaces. Musicalement, les cloches sont liées à la mélodie de l'hymne *Te Deum laudamus*, dont est également dérivé le motif initial du prélude, rétrospectivement. L'œuvre se conclut sur une apothéose radieuse et la victoire du bien sur les forces du mal. Compte tenu de la nature dramatique de l'intrigue et de l'intensification musicale du conflit, la cantate occupe une place exceptionnelle parmi les œuvres de Liszt associées aux saints.

Die Glocken des Strassburger Münsters, S.6

for baritone, choir and orchestra

1. Preludio

Excelsior!

2. Die Glocken

*Die Thurmspitze des Strassburger Münsters.
Nacht und Sturm. Lucifer mit den Luftgeistern
bemüht sich das Kreuz herabzureißen.*

LUCIFER

Voran! Voran!
Rasch ihr Geister!
Reißt das Kreuz von seiner Stelle!
Greift es an mit Blitzesschnelle;
Uns zu höhnen, steht dies Zeichen!

STIMMEN

O vergeblich!
Ringsum schweben
Heil'ge die im Himmel thronen!
Engel nah'n in Legionen,
Und besiegt die Unser'n weichen.

DIE GLOCKEN

Laudo Deum verum,
Plebem voco,
Congrego clerum.

LUCIFER

Tiefer, tiefer!
Steiget nieder!
Fasset an, gleich Ungewittern,
Diese Glocken, dass sie splittern!
Stürzt sie dröhnend von dem Thurme!

STIMMEN

Nichtig prallen
Ab deine Blitze:
Denn die Glocken sind geweiht,
Heil'ge Taufe hat sie gefeiet;
Uns're Macht verweht im Sturme.

DIE GLOCKEN

Defunctos ploro,
Pestem fugo,
Festa decoro.

LUCIFER

Zerrt am Baue,
Brecht die Fenster!
Stosset ein die bunten Scheiben!

Mag kein Purpursplitter bleiben;
Wie im Herbst das Laub entfällt!

STIMMEN

Weh, vergeblich!
Der Erzengel
Michael beschützt die Hallen;
Der Zerstörung Lust uns Allen
Er mit feur'gem Schwert vergällt.

DIE GLOCKEN

Fundero plango,
Fulgura frango,
Sabbato pango.

LUCIFER

Schleudert Blitze!
Stürmt den Eingang!
Stürzt in Trümmer die schweren Thore,
Plündernd ras't durch's Schiff zum Chore!
Auch der Todten Gruft entweih't!

STIMMEN

Weh, unmöglich!
Die Apostel,
Und der Märtyrer Siegeschaaeren
Schützend stark die Pforte wahren;
Wächter sich an Wächter reih't.

DIE GLOCKEN

Excito lentos,
Dissipo ventos,
Paco cruentos.

LUCIFER

Überwunden
Eitel Mühen!
Fort Verfluchte! Zahn der Zeiten
Kann allein Zerstörung spreiten.
Eilet fort, eh' die Nacht entfleucht!

STIMMEN

Fort von dannen!
Mit dem Nachtwind
Stürmen wir durch Flur und Flecken,
Und verbreiten Graus und Schrecken,
wo wir nah'n, sei Ruh verscheucht!

*Sie stürmen fort. Die Orgel und der
gregorianische Gesang ertönen.*

CHOR

Nocte surgentes
Vigilemus omnes!
Laudemus Deum verum!

3. Cantantibus organis, S.7

for alto, choir and orchestra

Cantantibus organis,
Caecilia Domino decantabat, dicens :

Fiat cor meum immaculatum,
ut non confundar.

7. Cantico del Sol di Francesco d'Assisi, S.4

for baritone, male choir and orchestra

Altissimo onnipotente buon Signor,
Tue son le laude, la gloria, l'onore,
Ed ogni benedizione
A Te solo si confanno:
E nullo uomo è degno di nominar Te.

Laudato sia Dio mio buon Signor
Con tutte le creature,
Laudato sia per Messer lo frate sole:
Il quale giorna e illumina noi per lui,
Ed ello è bello e radiante con grande
splendore,
Di Te, Signore, porta significazione.

Laudato sia con suor luna e le stelle i quale
In cielo ha formate chiari e belle.

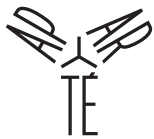
Laudato sia per frate vento
E per l'aere e nuvolo e sereno e ogni tempo:
Per li quali dai a tutte creature sostentamento.

Laudato sia mio Signor per suor acqua,
La quale è molto utile ed umile e preziosa e
casta.

Laudato sia
Per frate fuoco, per le quale Tu illumini la notte:
Ed ello è bello e giocondo e robustissimo e
forte.

Laudato sia per nostra madre terra,
La quale ne sostenta e governa,
E produce diversi frutti e coloriti fiori e erbe.

Laudato sia Dio mio Signor!
Con quelli che perdonano per tuo amore,
E sostengono infirmitade e tribolazione.
Beati quelli che sostegneranno in pace,
Che da Te altissimo da Te savanno incoronati.



 orchester
Wiener Akademie



Enregistré par Little Tribeca les 9 et 10 octobre 2021 à la Jesuitenkirche de Vienne, Autriche [1-3, 6-7], le 5 juin 2015 au Liszt Hall, Raiding, Autriche [4-5] et le 22 septembre 1983 au Konzerthaus de Vienne, Autriche [8].

Direction artistique : Étienne Decreuse [1-3, 6-7], Stephan Reh [4-5], Bernhard Mahne [8]

Prise de son, montage, mixage et mastering : Georg Burdicek

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation | Traduction française par Dennis Collins

[LC] 83780

AP297 Little Tribeca © © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com wienerakademie.at

also available



apartemusic.com