

3

COMACT
DIGITAL ALBUM

FRANZ LISZT

ANNÉES DE PÈLERINAGE

Gesamtaufnahme · Complete Recording · Enregistrement intégral

LAZAR BERMAN

LISZT: ANNÉES DE PÈLERINAGE – GESAMTAUFNAHME

437206-2 G1X3



3

COMACT
DIGITAL ALBUM

LAZAR BERMAN

DEUTSCHE
GRAMMOPHON

FRANZ LISZT

ANNÉES DE PÈLERINAGE

Gesamtaufnahme · Complete Recording · Enregistrement intégral

LAZAR BERMAN





FRANZ LISZT



FRANZ LISZT
(1811–1886)

ANNÉES DE PÈLERINAGE
S. 160–164

LAZAR BERMAN
PIANO

Première année: SUISSE

SEARLE 160

- | | | |
|---|--|---------|
| ① | Chapelle de Guillaume Tell
<i>Lento – Più lento – Allegro vivace</i> | [6'42] |
| ② | Au lac de Wallenstadt
<i>Andante placido</i> | [3'06] |
| ③ | Pastorale
<i>Vivace</i> | [1'33] |
| ④ | Au bord d'une source
<i>Allegretto grazioso</i> | [3'33] |
| ⑤ | Orage
<i>Allegro molto – Presto furioso – Meno Allegro – Più moto</i> | [3'58] |
| ⑥ | Vallée d'Obermann
<i>Lento assai – Più lento – Recitativo – Più mosso – Presto – Lento</i> | [14'27] |
| ⑦ | Eglogue (Hirtengesang)
<i>Allegretto con moto</i> | [2'44] |
| ⑧ | Le Mal du pays
<i>Lento – Adagio dolente – Lento – Andantino – Adagio dolente – Più lento</i> | [6'07] |
| ⑨ | Les Cloches de Genève (Nocturne)
<i>Quasi Allegretto – Cantabile con moto – Animato – Più lento</i> | [6'18] |

Deuxième année: ITALIE

SEARLE 161

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | Sposalizio
<i>Andante – Andante quieto – Più lento – Quasi allegretto mosso – Adagio</i> | [8'13] |
| 2 | Il Penseroso
<i>Lento</i> | [4'39] |
| 3 | Canzonetta del Salvator Rosa
<i>Andante marziale</i> | [2'49] |
| 4 | Sonetto 47 del Petrarca
<i>Preludio con moto – Sempre mosso con intimo sentimento</i> | [5'17] |
| 5 | Sonetto 104 del Petrarca
<i>Agitato assai – Adagio</i> | [6'42] |
| 6 | Sonetto 123 del Petrarca
<i>Lento placido – Sempre lento – Più lento – (Tempo iniziale)</i> | [7'05] |
| 7 | Après une lecture du Dante (Fantasia quasi Sonata)
<i>Andante maestoso – Presto agitato assai – Tempo I (Andante) – Recitativo – Adagio – Allegro moderato – Più mosso – Tempo rubato e molto ritenuto – Andante – Più mosso – Allegro – Allegro vivace – Presto – Andante (Tempo I)</i> | [16'59] |

Supplément aux ANNÉES DE PÈLERINAGE 2^d volume:

VENEZIA E NAPOLI

SEARLE 162

- | | | |
|----|---|--------|
| 8 | Gondoliera
<i>Quasi Allegretto – (La Biondina in Gondoletta. Canzone del Cavaliere Peruchini)</i> | [6'00] |
| 9 | Canzone
<i>Lento doloroso – (Nessùn maggior dolore. Canzone del Gondoliere ne »Otello« di Rossini)</i> | [3'59] |
| 10 | Tarantella
<i>Presto – Più vivace – Canzona napolitana – Prestissimo</i> | [9'19] |

Troisième année

SEARLE 163

- | | | |
|-----|--|---------|
| [1] | Angelus! (Prière aux anges gardiens)
<i>Andante pietoso</i> | [10'14] |
| [2] | Aux Cyprès de la Villa d'Este, No. 1 Threnodie
<i>Andante</i> | [7'19] |
| [3] | Aux Cyprès de la Villa d'Este, No. 2 Threnodie
<i>Andante, non troppo lento</i> | [10'55] |
| [4] | Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este
<i>Allegretto</i> | [7'44] |
| [5] | Sunt lacrymae rerum (En mode hongrois)
<i>Lento assai</i> | [7'56] |
| [6] | Marche funèbre (En mémoire de Maximilien I)
<i>Andante. Maestoso, funebre</i> | [8'12] |
| [7] | Sursum corda (Erhebet eure Herzen)
<i>Andante maestoso, non troppo lento</i> | [4'15] |

[AID]

Recording: München, Residenz, Alter Herkulesaal, 5/1977

Produced by Werner Mayer

Balance Engineer: Hans-Peter Schweigmann

© 1977 Polydor International GmbH, Hamburg

© 1977 Prof. Dr. Karl Schumann, Humphrey Searle, Guy Ferchault

Cover Illustration: Painting by Karl Philipp Fohr

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt · Blauel / Gnamm – ARTOTHEK

Typo Design: Werner Koberstein, Hamburg

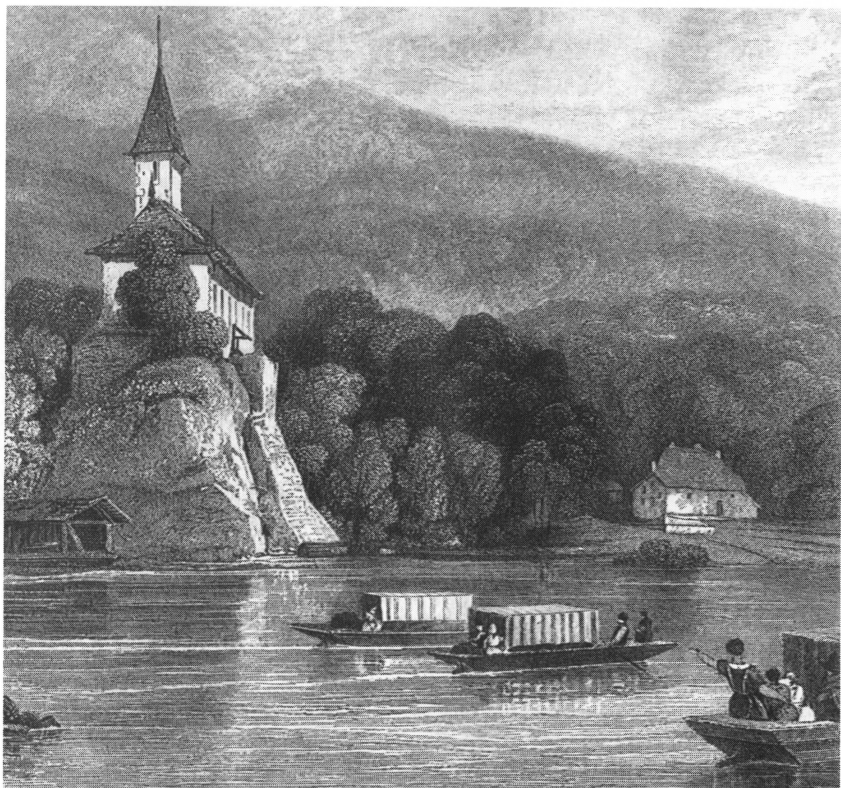
FRANZ LISZT: Engraving by Kriehuber

TELL'S CHAPEL / PETRARCA / VENEZIA / NAPOLI / TIVOLI: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

LAZAR BERMAN: Siegfried Lauterwasser, Überlingen

Art Direction: Lutz Bode

Printed in Germany by / Imprimé en RFA par Neef, Wittingen



TELL'S CHAPEL · TELLSKAPELLE · LA CHAPELLE DE TELL

LISZT: ANNÉES DE PÈLERINAGE

HUMPHREY SEARLE

In 1835 the Comtesse Marie d'Agoult left her husband and family and joined the 24-year-old Franz Liszt in Switzerland; for the next four years they travelled together in Switzerland and Italy, and three children were born to them — Blandine, who later married Émile Ollivier, prime minister of France; Cosima, the wife successively of Hans von Bülow and Richard Wagner; and Daniel, who died at the age of 20. The first two books of the *Années de pèlerinage* (Years of Pilgrimage) are the record of those years, and the original versions of the pieces contained in them were written at that time; some of them were published under various titles such as *Impressions et poésies*, *Fleurs mélodiques des Alpes* and *Paraphrases*, but in the 1850s Liszt revised the whole collection and published it in the form we know today; the third volume dates from a much later period in his life.

*

The first volume of the *Années de pèlerinage* is concerned with Swiss scenes, and consists of nine pieces: *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Pastorale*, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Le Mal du*

pays and *Les Cloches de Genève*. The original edition contained drawings by Kretschmer of the scenes portrayed in the music.

The first piece, *Chapelle de Guillaume Tell* (William Tell's Chapel), bears the motto "One for all, all for one" and is a fine portrait of the Swiss national hero, in which we hear the trumpets of revolution echoing through the mountain valleys. *Au lac de Wallenstadt* (By the lake of Wallenstadt) is prefaced by a quotation from Byron's *Childe Harold*, a book which had a great influence on Romantic writers and musicians, including Berlioz in *Harold in Italy*, for instance. The quotation runs:

... thy contrasted lake,
With the wild world I dwell in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.

Marie d'Agoult wrote in her memoirs: "The shores of the lake of Wallenstadt kept us for a long time. Franz wrote there for me a melancholy harmony, imitative of the sigh of the waves and the cadence of oars, which I have never been able

to hear without weeping.” It is a beautiful lyrical piece, and highly successful in its evocation of atmosphere.

Pastorale was originally called *La Fête villageoise*, and is a charming portrayal of a Swiss village festival, with a folksong-like tone. *Au bord d'une source* (By the side of a spring) bears a quotation from Schiller:

In säuselnder Kühle
beginnen die Spiele
der jungen Natur.

(“In murmuring coolness the play of young Nature begins.”)

It is perhaps the best-known piece in the collection; in it Liszt achieves a delicate texture by the continual crossing of the hands. *Orange* is a dramatic and exciting portrayal of a mountain storm.

The sixth piece, *Vallée d'Obermann* (The Valley of Obermann), is the longest and most elaborate in the set. *Oberman* was the title of a romantic novel by Étienne Pivert de Senancour (1770-1846), a French writer who was living in Switzerland about 1800; the death of his wife and extreme poverty increased his natural melancholy, and *Oberman* is the story of a solitary and depressed person, sceptical and tired of life. Liszt prefaced his piece with a long quotation from *Oberman* and dedicated it to Senancour (who also had a considerable influence on Matthew Arnold and George Sand). Part of the quotation reads:

Vast consciousness of a Nature everywhere overwhelming and impenetrable, universal passion, indifference, advanced wisdom, voluptuous abandon, all the desires and all the profound torments that a human heart can hold, I have felt them all, suffered them all on that memorable night. I have made a sinister step towards the age of enfeeblement; I have eaten up ten years of my life.

Liszt has captured the mystical vision of the poet in his music, which is gloomy, sinister and resigned by turns, but ends with a real paean of joy. The seventh piece, *Eglogue*, also bears a quotation from *Childe Harold*:

The morn is up again, the dewy morn
With breath all incense and with cheek all bloom;
Laughing the cloud away with cheerful scorn
And living as if earth contain'd no tomb!

It is a delightful pastoral piece with something of the atmosphere of Virgil's *Eclogues*.

Le Mal du pays is a difficult title to translate, but the piece evokes the atmosphere of “sadness for no reason” which the countryside sometimes arouses. It is a simple piece, similar in feeling to Grieg's arrangements of Norwegian folksongs (Grieg, of course, was a great admirer of Liszt).

Les Cloches de Genève (The Bells of Geneva) was originally dedicated to Liszt's elder daughter Blandine, who was born in that city; Liszt and

Marie lived there for some time, and Liszt wrote a manual of piano technique for the Geneva Conservatoire. It too bears a quotation from *Childe Harold*:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me.

Described as a Nocturne, it is mainly quiet with many bell-like effects, but it has a big central climax.

*

The second volume of the *Années de pèlerinage*, “Italy”, is concerned more with art and literature than with landscapes. It consists of seven pieces: *Sposalizio*, *Il Penseroso*, *Canzonetta del Salvator Rosa*, *Sonnets 47, 104 and 123 of Petrarch* and *Après une lecture du Dante (Fantasia quasi Sonata)*. *Sposalizio* was inspired by Raphael’s famous painting, “The Marriage of the Virgin”, in the Brera at Milan. It is mainly a quiet, lyrical piece, with some unusual harmonic progressions and a climax towards the end. *Il Penseroso* (The Thinker) was inspired by Michelangelo’s statue on the tomb of Lorenzo de’ Medici in the church of San Lorenzo in Florence; to it Liszt prefaced Michelangelo’s quatrain, “The Speech of Night”:

Caro m’è il sonno, e più l’esser di sasso
Mentre che’l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m’è gran ventura;
però non mi destar, deh! parla basso!

(“I am thankful to sleep, and more thankful to be made of stone so long as injustice and shame remain on earth. I count it a blessing not to see or feel; so do not wake me – speak softly!”)

The piece evokes an atmosphere of brooding melancholy, and also contains some remarkable chromatic harmony anticipating *Tristan* – which was not written until 20 years later! Liszt later made an expanded version of *Il Penseroso* under the title of *La Notte*, the name of one of the other Michelangelo statues in the same chapel. The *Canzonetta del Salvator Rosa* is based on a poem ascribed to the well-known 17th-century painter and adventurer:

Vado ben spesso cangiando loco
Ma non si mai cangiar desio.
Sempre l’istesso sarà il mio fuoco
E sarò sempre l’istesso anch’io.

(“Often I change my place of being, but I shall never change my feelings; the fire of my love will remain the same, and so will I myself.”)

It is a cheerful, unpretentious piece; the melody is not by Salvator Rosa himself but by Giovanni Battista Bononcini.

The three *Petrarch Sonnets* were originally written in 1838-39 as songs for high tenor voice, going up to C sharp; Liszt transcribed them for piano about the same time. The present piano versions were made some time before 1858 and Liszt made a second, very much simpler song version of them



FRANCESCO PETRARCA

about 1865. They are beautiful lyrical pieces, and one would hardly guess from hearing the piano versions that they started life as songs. Here is a rough synopsis of the texts of the songs: *Sonnet 47* — “Blessed be the day, the month, the year, the season, the time, the hour, the moment, the fair country, the place where I was put in thrall by two beautiful eyes which bind me fast.” *Sonnet 104* — “I find no peace, but do not want war; I fear and hope, I burn and yet am ice; I soar to heaven and lie in earth; I hold nothing, and embrace the whole world . . . To this state, Lady, am I come through you.” *Sonnet 123* — “I saw angelic grace on earth and heavenly beauty unmatched in this world . . . And I saw tears spring from two bright eyes which often have put the sun to shame, heard words uttered with such sighs as to move the mountains and stay the rivers . . . And heaven in that harmony was so intent that not a leaf on the bough was seen to stir, such sweetness had filled the air and the winds.”

Liszt and Marie d’Agoult often read Dante together, and though the title of *Après une lecture du Dante* (After a Reading of Dante) is actually taken from a poem of Victor Hugo, there is no doubt that in the so-called “Dante Sonata” Liszt expressed his own reactions to the “strange tongues, horrible cries, words of pain, tones of anger” which Dante describes in his “Inferno”. It is a powerful and passionate piece, the most extended of the set, beginning with a slow introduction in which the interval of the tritone is prominent, and continuing with a turbulent *Presto agi-*

tato assai based on two themes, the opening figure in chromatic semiquavers (sixteenth-notes) and a broader theme which appears at the top of a climax. Liszt performed an earlier version of this work in Vienna in 1839 and gave it its final form ten years later.

As a supplement to the Italian book of the *Années de pèlerinage* Liszt wrote a collection of pieces called *Venezia e Napoli* (Venice and Naples) which exists in two versions. The first, dated 1840, consists of four pieces, of which the first is based on the Venetian gondolier’s song which later became the main theme of the symphonic poem *Tasso*; the second version (1859) consists of three pieces, of which the first and third are revised versions of the third and fourth pieces in the original collection. These pieces are *Gondoliera*, based on “la biondina in gondoletta, Canzone del Cavaliere Peruchini” and *Canzone*, based on “Nessùn maggior dolore”, the gondolier’s song in Rossini’s *Otello*, while the third piece is a brilliant *Tarantella* on Neapolitan songs of Guillaume Louis Cotrau (1797-1847).

*

The third volume of the *Années de pèlerinage* dates from 1867-77, and so belongs to Liszt’s final period. The first piece, *Angelus!* (1877), is an evocation of the Angelus bells which Liszt heard ringing quietly in the evening in Rome, where he was living at the time; it is subtitled “Prayer to the Guardian Angels”. The next three pieces, also written in 1877, are connected with the Villa

d'Este at Tivoli, a 16th-century mansion in a park not far from Rome where Liszt had the use of a suite of rooms through the generosity of his friend Cardinal Hohenlohe; from 1864 onwards he spent regular periods there. The two *Threnodies* are evocations of the enormous cypresses at the Villa d'Este, said to be the largest in Italy, though the second *Threnody* was originally inspired by the cypresses of the church of Santa Maria degli Angeli in Rome, which were thought, erroneously, to have been planted by Michelangelo. Both works are fine, grave elegies and show a much more advanced harmonic style than the earlier books of the *Années de pèlerinage*. *The Fountains of the Villa d'Este* is a description of the enormously complicated series of waterworks in the park; though the music cannot hope to rival the splendour of these colossal fountains, the harmonic style is even more original and foreshadows Ravel's *Jeux d'eau* and many 20th-century water-pieces. The work contains a quotation from the Gospel According to St. John: But the water which I shall give him will become in him a fountain of water leaping into eternal life.

Sunt lacrymae rerum is subtitled "in the Hungarian mode", and the original title was "Thrénodie hongroise". The quotation is from Virgil's *Aeneid* and refers to the fall of Troy; but Liszt was thinking here of the Hungarian War of Independence of 1848-49 and of Hungary glorious even in defeat, a theme which recurs in many of his works, such as *Funérailles* and the symphonic poem *Hungaria*. The music is based on the so-called "Hungarian scale", with its two augmented seconds, and also has a *verbunkos*-style march rhythm which is typical of Hungarian popular music.

The *Funeral March in Memory of Emperor Maximilian of Mexico*, the unfortunate Habsburg who was installed on the throne against his will and executed by the revolutionaries under Juarez in 1867, is the earliest piece in the collection (1867); it is prefaced by a quotation from Propercius — "In magnis et voluisse sat est" ("in great affairs it is enough even to have been willing"). The final *Sursum corda* ("Lift up your hearts") takes its title from the Preface to the Mass and contains some passages in the whole-tone scale.

TÖNENDE ERFAHRUNG DER VIELFALT DER WELT

Franz Liszts Klavierzyklen »Années de pèlerinage«

KARL SCHUMANN

Wanderjahre«, diese Verdeutschung des Titels *Années de pèlerinage* läßt zwangsläufig an Goethes *Wilhelm Meister* denken, an den Bildungs- und Entwicklungsroman des 19. Jahrhunderts, an Beispiele früher, prägender Erfahrung der Welt und der Künste in ihrer Vielfalt. Auf die ersten beiden Klavierzyklen von Franz Liszts *Années de pèlerinage – Suisse* und *Italie* – trifft eine solche Gedankenverbindung in der Tat zu, handelt es sich doch um die 1835/36 aufgedruckten und 1848 bis 1854 auslichtend redigierten Impressionen eines jungen Mannes, dem nach Jahren einseitig musikalischen Studiums, monomanischer Arbeit an der Virtuosenkarriere und karger, autodidaktischer Bildung die Augen für die Natur wie für die Schwesterkünste aufgegangen sind. Zum ersten Mal sah er auf Reisen durch die Schweiz und Italien mehr als nur Klaviere, Konzertsäle, Gasthofzimmer und Kutschen. Er reiste um des Reisens willen, behutsam angeleitet von Marie Gräfin d'Agoult, der Frau, die ihm das Gesichtsfeld über die fünf Notenlinien hinaus erweitert hatte. Liszts Vorstellungswelt erschlossen sich neue Dimensionen. Sie erstreckten sich von klavieristischen Naturbildern formal wie

harmonisch bis hin zum Impressionismus, von der düster-phantastischen Ausdrucksgewalt der »Dante-Sonate«, mit der das zweite Buch schließt, bis an die Grenze jener Bildhaftigkeit, die Liszt in der kühnen Vorstellung eines riesigen Dioramas überschreiten wollte, wo Wort und Musik im Sinne eines Gesamtkunstwerks eine Abfolge von Gemälden begleiten.

Die entscheidende Entwicklungszeit zwischen dem zwölften und zwanzigsten Lebensjahr hatte Liszt größtenteils im Paris der aufbrechenden Romantik zugebracht. Die Optik der französischen Romantiker Berlioz, Hugo, Delacroix usw. war somit auch die seine geworden: intellektualistisch-reflektierende Haltung, geschärfter Blick für schroffe Kontraste, Lust am Bizarren und Charakteristischen, im weitesten Sinne literarische Einstellung zu Natur und Kunst. Die Umwelt wird mit gedankenvoller, »interessanter« Subjektivität wahrgenommen; Idyllisches weitet sich ins Mystisch-Religiöse; die Bild- und Dichtkunst der wesensverwandt dynamischen Renaissance erhält den Vorzug. Die geistige Herkunft Liszts aus der französischen Romantik macht bereits ein Vergleich der Einzeltitel seiner *Années de*

pèlerinage mit jenen Überschriften deutlich, wie sie Mendelssohn und Schumann ihren ähnlich »programmatischen« Klavierstücken beigegeben haben; nahezu alle Wendungen und Begriffe der deutschen Romantik fehlen bei Liszt.

Den »Klavierdichtungen« Liszts liegt die Vorstellung zugrunde, daß die Musik der tönende Ausdruck von Ideen und der Klang das Vehiculum poetischer Phantasie sei. Alle Virtuosität des Klaviersatzes und alle bestürzenden Freizügigkeiten der Harmonik wie der Form dienen der bezwingenden Realisierung der poetischen Vision. Das variationsartige Prinzip der Verwandlung von Themen, die monothematische Struktur einzelner Stücke, die Steigerung wie die Abstraktion des Klanges, die Anlehnung an Dichterworte (Petrarca-Sonette), die Beziehungen zur Kirchenmusik und das Nachahmen orchestraler Effekte – jedes Mittel erwächst aus dem Drang, die Stimmung des Gesehenen oder Gelesenen vollends in Tönen wiederzugeben, improvisatorisch, deutlich und suggestiv, jedoch abseits von jener deskriptiven Plathheit, wie sie die Charakter- und Salonstücke kennzeichnet.

»Suisse« oder Der Weg zur Natur

Première Année: Suisse handelt in neun Abschnitten von der Natur. Der gängige Weg ins Plein-air führte damals über Volksliedparaphrasen; der junge Liszt hatte ihn ebenfalls eingeschlagen und in einem »Album d'un voyageur« schweizerische

Melodien brillant abgewandelt, jedoch lediglich in Nr. 3 und 8 des Schweiz-Zyklus umgewandelte Fassungen dieser folkloristisch überhauchten Stücke aufgenommen. Er wollte eigene Impressionen geben und Anklänge an die Volksmusik tunlichst beiseite lassen.

Liszt eröffnet den Zyklus gegensätzlicher Klavierstücke mit einer »Ouvverture«, die den Schauplatz kennzeichnet, indem sie auf die populärste Gestalt der damals noch nicht von Touristen überfluteten Schweiz verweist: die *Chapelle de Guillaume Tell*, die Tellskapelle am Vierwaldstätter See, eine tondichterische Reminiszenz an die Tell-Legende, ausladend in vollgriffigen Klängen, mit einer Sturm- oder Kampfszene als Mittelteil und Freiheitsfanfaren als Ausklang. *Au lac de Wallenstadt* idealisiert eine Landschaft am Bergsee. Über gleichmäßigem Wechsel von Triolen und Duolen der Begleitung ergeht sich eine Schalmeyenmelodie in pentatonischen $\frac{3}{8}$ -Figuren von einfacher, naturhafter Schönheit. Zusammen mit *Pastorale*, deren beide Kuhreigen-Melodien auf die frühen *Fleurs mélodiques* zurückgehen, entspricht die Hirtenszene am See dem Stimmungswert des langsamen Satzes aus der für Liszts Entwicklung bedeutsamen *Symphonie fantastique* von Berlioz: Ruhepunkt, Rast im Freien, Begegnung des Umhergetriebenen mit der reinen Natur. Im $\frac{12}{8}$ -Takt des Siciliano schließt sich eine Naturstudie mit etüdenhaftem Einschlag an: *Au bord d'une source* (Am Rande einer Quelle), Perpetuum mobile des Riesels, ausgelöst durch ständige Verwendung des Sekund-Vorhalts. *Orage* setzt äußerlich gese-

hen die seit dem Barock beliebten Sturm- und Gewittermusiken fort, doch die chromatisch dramatisierte Oktavenstudie zielt tiefer, nämlich auf die byroneske Gleichsetzung von Aufruhr der Naturgewalten und Stürmen in der eigenen Brust, von Naturschilderung und subjektivem Bekenntnis. »Was will ich? Was bin ich?«, zwei byronesk-romantisch klingende Fragen hat Liszt über die Urfassung von *Vallée d'Obermann* gesetzt; sie sind Zitate aus dem 1804 erschienenen Briefroman *Oberman* von Etienne Pivert de Senancour, einem zwischen Rousseaus Empfindsamkeit und Werthers Weltschmerz vermittelnden Frühwerk der romantischen Bewegung. Der schwermütige Held des Buches haust einsiedlerisch in dem abgelegenen Obermann-Tal des schweizerischen Jura. Liszt reflektiert in dem umfangreichen, für die Ausgabe 1855 im Sinne des Spätstils ausgeleuchteten Klavierstück die romantische Verklärung des Lebens in der Einsamkeit; der lebenslang unerfüllte Wunsch des Unsteten nach Ruhe und Zurückgezogenheit spricht sich aus, Fata morgana einer Idylle, Gegensatz zum Leben eines reisenden Virtuosen, Traum vom Frieden der Seele in der Natur.

Die sentimentale Naturbetrachtung, Erbstück der französischen Romantik, durchzieht die heitere *Eglogue*, einen Hirtengesang mit Lied- und Tanzmelodien einer imaginären Flöte, genauso wie *Le Mal du pays* und *Les Cloches de Genève*. Die lyrisch-dramatische Szene über das romantische Urgefühl des Heimwehs (Nr. 8) greift auf ein Kuhreigen-Motiv und auf eine Lento-Klage aus

dem *Album d'un voyageur* zurück; Hornrufe und deren Echo scheinen in dem Heimwehkranken eine Krise auszulösen, angedeutet durch dynamisch gesteigertes Versetzen der e-moll-Thematik nach g-moll und h-moll. Eine rezitativische Phrase führt in die kurze, dumpfe Coda des Kuhreigen-Motivs. Glockenmotive, die fast schon auf die »Parsifal«-Sphäre vorausweisen, geben der abschließenden Nocturne *Les Cloches de Genève* einen feierlichen, religiösen Beiklang. Eine getragene Melodie zu Harfenakkorden setzt den Mittelteil. Der andere Pol in Liszts Wesen zeichnet sich ab: ein mystischer Katholizismus, die Frömmigkeit des nachmaligen Abbé. Ähnlich wie in den späteren Franziskus-Legenden klingen religiöse Betrachtung und Naturbild in eins. Die Glocken, als Raumklang-Vision aus verschiedenen Richtungen und in unterschiedlicher Lautstärke über den Genfer See schallend, suggerieren eine überirdische Harmonie.

»Italie« oder Der Weg zu den Künsten

Die Wanderjahre durch die Schweiz hatten den jungen Virtuosen die Natur erfahren lassen, die Wanderschaft durch Italien führte ihn offenen Sinnes zu Bildkunst und Literatur. Viele Musiker sind keine Augenmenschen; Liszts Blick für Malerei und Skulptur schärfte sich erst auf den Italienreisen 1837–1839. Davon künden die ersten Abschnitte von *Deuxième Année: Italie*. Auf Raffaels Gemälde in der Brera zu Mailand be-



— VENEZIA —

zieht sich *Sposalizio*: Identifikation mit dem frommen Motiv der Vermählung von Maria und Joseph im Tempel. Eine sakrale Vision wird Ton, wobei Liszt auf Glockenmotive, Hymnen und die ätherische Klangsprache früher Andante-Sätze zurückgreift. Die sanfte, mystische Verzückung und das pianistische Nachahmen der gedämpften Farben Raffaels wirken wie ein Pendant zu den religiösen Bildern jener deutschen Maler des frühen 19. Jahrhunderts, die sich in Italien ins Quattrocento und Cinquecento zurückträumten. Herbes Gegenstück ist *Il Pensiero*, Michelangelos Denkmal für *Lorenzo de' Medici* in Florenz: Der Sinnende wird in seiner marmornen Starrheit und seiner Tragik dargestellt durch ein monomanisch wiederholtes Trauermarsch-Motiv. Die Schlußdissonanz cis-d verweist auf die unlösbare Problematik allen Denkens. Das finstere, abweisende Klavierstück nimmt jenes monothematische Prinzip vorweg, das die späteren symphonischen Dichtungen trägt und weiterführt zu Kompositionspraktiken der Jahrhundertwende. Die *Canzonetta del Salvatore Rosa*, gemeint ist das lustige Marschlied »Vado ben spesso cangiando loco«, wirkt als Scherzo-Zwischenspiel. Literarische Eindrücke reflektieren die restlichen Sätze des Zyklus. Beethovens Überlegungen, wie sich Wort- und Tonsprache vollends angleichen könnten, hatten Liszt fasziniert. So erprobte er den »sprechenden« Klavierklang anhand von drei *Sonetten des Petrarca*, umgearbeiteten frühen Tenor-Liedern. Das 47. Sonett ist auf »intimo sentimento« abge-

stellt, erhält durch Synkopen einen schwebenden Charakter und begibt sich durch die vermindernten Quinten der Kadenz wie durch die Anwendung übermäßiger Dreiklänge in die Nähe der einige Jahre später konzipierten Venusberg-Musik von Wagners *Tannhäuser*. Pathetische Rezitative und üppiger Satz kennzeichnen das 104. Sonett (»Pace non trovo«). Der Klang, dieses Zentrum von Liszts Musik, wird hypertroph gesteigert; das Klavier, das Instrument des Individualismus, drängt an die Grenzen seiner klanglichen Möglichkeiten. Das 123. Sonett setzt das Raffinement des Ausnützens aller Lagen und Klangkombinationen des Klaviers fort, bedient sich äußerlich der dreiteiligen Liedform, verknüpft jedoch die Kontraste und Episoden durch Verbindungen zur »Gesangsmelodie«. Dichtung auf dem Flügel deklamiert und durch den Klang zu erhöhter poetischer Wirkung gesteigert – darauf zielen Liszts Petrarca-Vertonungen.

Orchestrale Klangvorstellungen beherrschen die *Fantasia quasi Sonata* mit dem Haupttitel *Après une lecture du Dante*, Paralipomena zu der von Liszt zeitlebens geliebten *Divina Commedia*, pianistischer Vorklang der überdimensionalen Dante-Symphonie von 1855/56. Dem Pianisten wird eine tonpoetische Idee zu realisieren aufgegeben: Inferno, Qual der Verdammten, Liebes-Episode der Francesca da Rimini. Durch die mehrteilige Fantasie schimmern die Umrisse des Sonatenhauptsatzes; formal wird hier erprobt, was sich in der h-moll-Sonate 1852/53 erfüllte. Der Tritonus, von den alten Theoretikern »diabolus in musica«

genannt, prägt das in Oktaven drohend abstürzende Hauptthema, das Motto über dem Höllentor »Ihr, die ihr eintretet, laßt alle Hoffnung fahren!«. Ein chromatisch in sich kreisendes Thema verweist auf die sich in Angst und Qual windenden Verdammten. Ein Choral leuchtet in das Inferno. Die Liebesszene der Francesca da Rimini erwächst aus Varianten der zweiten und dritten Themengruppe. Die Durchführung basiert auf der Höllenthematik, die mit Impetus gesteigert wird. Die Reprise verwandelt die Francesca-Thematik synkopisch. Am Ende dröhnen wieder die abweisenden Akkordfolgen des Beginns. Das Höllentor hat sich geschlossen.

Als Anhang folgt das 1839 skizzierte, 1859 endgültig formulierte Triptychon *Venezia e Napoli*, virtuose Klavierbearbeitungen italienischer Canzonen. Die *Gondoliera* löst die preziose Canzone des Cavaliere Peruchini in »La biondina in gondoleta« in ein Stimmungsbild aus Passagenketten und Trillern auf: italienischer Ziergesang auf Tasten. Die *Canzone* verwendet das Lied des Gondoliers aus Rossinis *Otello* zu einfachen Begleitformeln (Tremolo, Mandolinen-Nachahmung) und leitet ohne Kadenz über zur *Tarantella*, einem Bravourstück in g-moll/G-dur. Ein langgedehnter Orgelpunkt auf D bereitet die *Canzona napoletana* vor, die über Triolenbegleitung einsetzt, mannigfach umspielt wird und schließlich einem Prestissimo zueilt. Die drei Paraphrasen von Canzonen zeigen den Virtuosen Liszt, der es liebte, Lied- und Arienmelodien in brillante Klavierstücke zu verwandeln.

Drittes Heft: Zwischen den Stilen

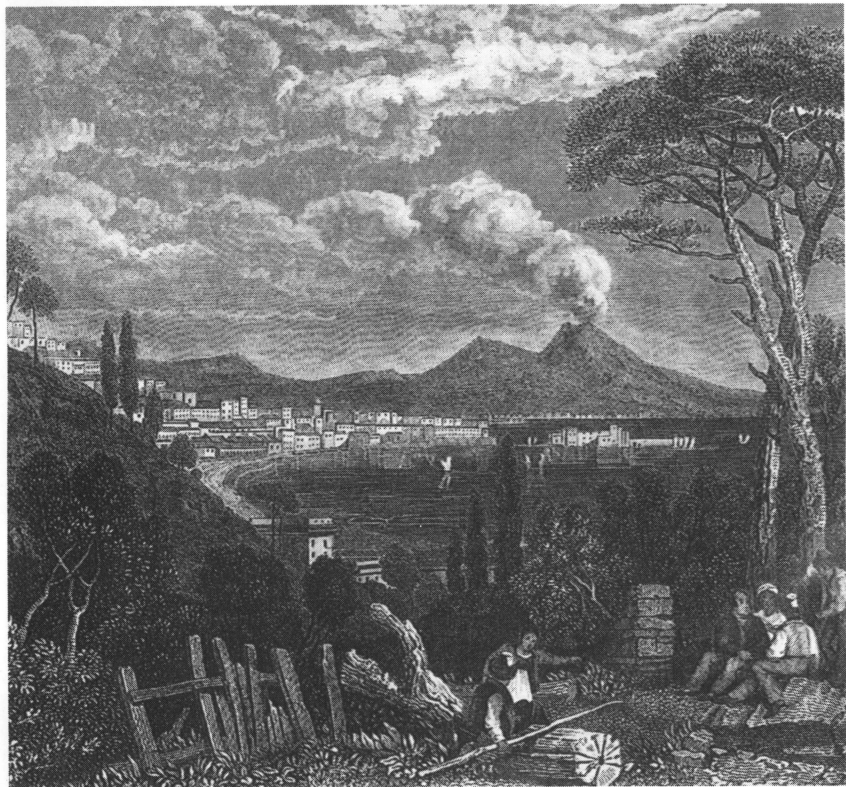
Erst 1883 ließ Liszt ein drittes Heft der *Années de pèlerinage* folgen: sieben Kompositionen aus der Zeit zwischen 1867 und 1877. Sie stehen zwischen den Stilen; die bravourös-deskriptiven Sätze führen unmittelbar in die Klangbereiche des Impressionismus, die herben, religiösen Meditationen hingegen sind gezeichnet von der Klang-Askese der Alterswerke. Gemeinsamer Nenner bleibt die fromme Haltung des Abbé. Italien erscheint als Mutterland des Katholizismus, dem Liszt sich stets verpflichtet gefühlt hat.

Die Stimmung der *Harmonies poétiques et religieuses* (1846–1852) wird abstrahiert. Die erste dieser Meditationen, *Angelus!* überschrieben, ist ein später für Streichquartett gesetztes Gebet an die Schutzengel. Zwei *Thrénodies* (Klagegesänge) folgen, die beide mit *Aux Cyprès de la Villa d'Este* überschrieben sind. Park und Villa d'Este in Tivoli bei Rom waren der Wohnsitz des päpstlichen Großalmoseniers Kardinal Hohenlohe-Schillingsfürst; der alternde Liszt hielt sich dort auf, wenn er seine Schicksalsstadt Rom besuchte. »Unter den Zypressen der Villa d'Este« (I) reflektiert den schwermütigen Zauber der von altersher als Sinnbilder von Trauer und Einsamkeit betrachteten Zypressenbäume. »Tristan«-Harmonik und übermäßige Dreiklänge durchziehen die Komposition. Die chromatischen Arpeggien vermitteln zwischen Wagner und dem Impressionismus. Der virtuose Klaviersatz erscheint vergei-

stigt und verfeinert. Die poetische Idee erfährt einen mystisch-religiösen Unterton, der auch das vierte Stück durchzieht *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Diese Wasserspiele wollte Liszt als Sinnbilder jenes Wassers der Wahrheit und Gnade verstanden wissen, das ins ewige Leben führt; in einer Fußnote verwies er auf das vierte Kapitel des Evangeliums nach Johannes, auf Christi Begegnung mit der Samariterin am Jakobsbrunnen. Das Auf und Ab des Wassers, Symbol des Lebens, wird vollends impressionistisch gezeichnet durch gebrochene Sept- und Nonenakkorde, schwebende Terzenpassagen, glitzernde Dreiklangszerlegungen und sanfte Tremoli. Die feierlichen Akkorde der Coda betonen den religiösen Hintergrund dieser Träumerei an Fontänen und Kaskaden.

En mode hongrois ist die fünfte, Hans von Bülow gewidmete Komposition, abgefaßt, das Klagelied *Sunt lacrymae rerum*. Der ungarische Tonfall zeigt sich in abstrakter, herber Vereinfachung. Der spröde Satz steht mit Liszts letzten Klavierstücken genauso in Verbindung wie mit mancher Komposition des Liszt-Verehrers Bartók. Die

Marche funèbre, geschrieben zum Gedächtnis des 1867 von Revolutionären hingerichteten Kaisers Maximilian I. von Mexiko, zeigt Liszts Typus des Trauermarsches in herber, schmuckloser Abstraktion und vermittelt zwischen den *Funérailles* von 1849 und den Klavierstücken aus der letzten Lebenszeit, der *Trauergondel*, dem *Trauervorspiel* und weiteren Totenklagen im Spätstil. Das letzte Stück des Heftes greift zurück auf die ausladende Klanggebärde der mittleren Zeit. Es hat die Funktion eines überhöhenden, versöhnenden Finales. *Sursum corda* (Erhebt eure Herzen) bezieht sich auf die Einleitungssätze zur Präfation im Missale Romanum, auf den Beginn der eigentlichen Opferhandlung in der Messe. »Sursum corda« war eine Devise Liszts. Sie kehrt wieder am Ende des dreiteiligen Zyklus *Années de pèlerinage* zum Zeichen dafür, daß alle Wanderschaft in Gott beschlossen ist. Die drei Hefte von Klavierstücken spiegeln Liszts Biographie: die Wanderungen und Wandlungen vom Weltmann, vom hingerissenen Verehrer der Kunst- und Naturschönheit zum Abbé, zum meditativen Mystizismus und zu franziskanischer Frömmigkeit.



NAPOLI

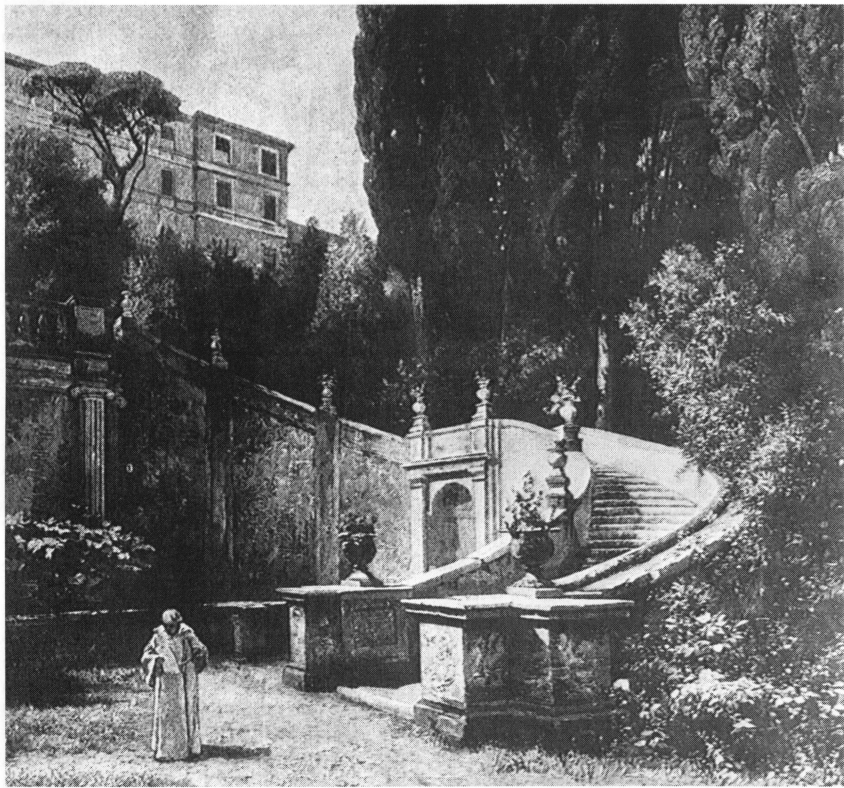
LISZT: LES ANNÉES DE PÈLERINAGE

GUY FERCHAULT

Le 2 mai 1832, Liszt écrivait à P. Wolf, un de ses premiers élèves: «Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés: Homère, La Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tout à l'entour de moi; je les étudie, les médite, les dévore avec fureur.» Il fréquente les cénacles romantiques et se lie d'amitié avec Musset, Dumas, Heine, Delacroix, Berlioz et Chopin; c'est le temps où, cherchant sa voie, il oscille entre le Saint-Simonisme et le Fourierisme, tout en accordant le plus vif intérêt au point de vue éthique de Lammenais. Il montre alors pour les arts de toute obédience une curiosité presque malade qui inquiète parfois ses amis. Venant après l'idylle sentimentale sans issue avec M^{lle} de Saint-Cricq et son désir inexaucé d'entrer dans les ordres, précédant d'un an seulement la rencontre passionnelle avec Marie d'Agoult, cette «quête» intellectuelle contient en germe toutes les dispositions psychiques qui vont orienter Liszt vers la recherche de l'absolu, par les moyens des amours humaines, de l'art et de la religion. C'est à la lumière de ces aspirations multiples que s'élaborent les premières pièces des *Années de pèlerinage* dont les différentes étapes conduisant à la version définitive s'échelonnent presque jusqu'à la fin de sa vie.

La rencontre avec Marie d'Agoult date de 1833; quittant la France, les deux amants arrivent à Genève le 21 août 1835. Au cours de ses excursions comme au hasard de ses lectures, Liszt confie à son piano les impressions qu'il ressent; ainsi naissent les 19 pièces destinées aux 3 cahiers de l'*Album d'un voyageur* (1836); certaines d'entre elles, après un tri sévère, vont constituer la *1^{ère} Année de pèlerinage: Suisse* (Richault éd. 1841), base de l'édition définitive de 1855 passablement remaniée: *Lyon* et *Psaume* ont été notamment retranchés.

L'avant-propos qui figure en tête de la première édition (1841) définit assez bien l'esthétique de ces pages: «A mesure que la musique instrumentale progresse, nous dit le compositeur, elle tend à s'emprendre de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, pressentiments infinis. C'est dans cette conviction et cette tendance que j'ai entrepris l'œuvre publiée aujourd'hui, m'adressant à quelques-uns plutôt qu'à la foule, ambitionnant non le succès mais le suffrage du petit nombre de ceux qui conçoivent pour l'art



TIVOLI, VILLA D'ESTE

une destination autre que celle d'amuser les heures vaines, et lui demandent autre chose que la futile distraction d'un amusement passager.» Ces lignes dignes de figurer dans une charte du Romantisme musical caractérisent l'attitude de l'artiste en face d'un univers où il se projette incessamment, afin d'y retrouver le véritable sens de son destin, de tenter d'atteindre l'idéal absolu auquel il aspire et de réaliser ainsi son «moi» dans l'unité première de l'intégrité artistique et humaine vers laquelle il tend.

«Je ne vis pas en moi-même, mais je deviens une part de ce qui m'entoure», affirme l'épigramme de Lord Byron choisie par Liszt pour le dernier morceau du recueil, *Les Cloches de Genève*, où resplendit la joie de vivre, faisant écho à celle du *Lac de Wallenstadt* conçu dans l'esprit du nocturne; ainsi, par cette communion avec les choses qui l'environnent, l'âme du musicien s'éveille-t-elle lentement à la conscience de l'univers, pour nous en restituer, à travers sa propre vision, dionysiaque ou méditative, la signification métaphysique essentielle. Car, si l'on excepte la *Pastorale* et *Le Mal du pays* qui proviennent des *Fleurs mélodiques des Alpes* aux tendances quelque peu impressionnistes, les citations extraites du *Childe Harold* de Lord Byron précédant le déchaînement grandiose des octaves de l'*Orage* ou la poésie toute virgilienne de l'*Eglogue*, aussi bien que les vers de Schiller, «Un pour tous, tous pour un», dont se pare la *Chapelle de Guillaume Tell* auréolée de la gloire du héros, et ceux qui agrémentent la rêverie *Au bord d'une source*, «Dans une murmurante

fraîcheur — commencent les jeux — de la jeune nature», révèlent une identique nostalgie bien propre au Romantisme. Les influences ou les analogies littéraires et philosophiques sont ici évidentes; comment ne pas reconnaître dans les métamorphoses d'un thème unique décrivant l'eau scintillante, l'instinct de jeu que prônait Schiller, synthèse de l'instinct sensible et de l'instinct formel? La *Vallée d'Obermann*, inspirée par la lecture de l'ouvrage de Senancour, qui passe du désenchantement exprimé par les harmonies dissonnantes et les modulations aux tons éloignés à la joie naissante pour s'achever dans une exaltation croissante, n'est-elle pas le symbole d'une semblable ascèse où la conquête du «moi» est intimement liée à la nostalgie d'un inaccessible absolu?

La vision que Liszt avait du monde par l'intermédiaire de la littérature, de l'art et de la philosophie, vision qu'il demandait à son inspiration musicale de transcrire, s'accroît encore davantage dans la *2^{ème} Année: Italie*.

Après un retour de quelques mois en France, Liszt et Marie d'Agoult reprennent leur pèlerinage; ils se dirigent vers l'Italie où ils resteront de 1837 à 1839, s'arrêtant successivement à Bellagio, Milan, Venise, Lugano, Modène, Florence, Bologne et Rome. Le culte de l'amour et de la spiritualité se fortifie chez Liszt au contact de l'art italien dont il vient d'avoir la révélation. Il montre son enthousiasme dans une lettre du 2 octobre 1839 dédiée à Berlioz (*Lettres d'un bachelier ès-musique*): «Le beau, dans ce pays privilégié, dit-il, m'apparaissait sous ses formes les plus pures et les

plus sublimes. L'art se montrait à mes yeux dans toutes ses splendeurs: il se révélait à moi dans son universalité et dans son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francia m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la Symphonie héroïque et au Requiem. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.» En découvrant cette correspondance des arts, Liszt plaçait la musique à programme bien au-dessus d'une simple illustration et préparait la voie à la synthèse que Richard Wagner allait bientôt tenter dans ses drames, synthèse dont la musique deviendra l'élément fondamental.

La plupart des pièces destinées au second recueil datent de cette époque; elle reflètent l'évolution de la pensée musicale de Liszt car, en dehors de la *Canzonetta del Salvatore Rosa* qui transcrit fidèlement un chant populaire, c'est de l'art italien qu'elles s'inspirent. Le *Mariage de la Vierge* de Raphaël (Milan) est à l'origine de *Sposalizio* et le *Julien de Médicis* de Michel-Ange (Florence) lui suggère *Il Penseroso*. Les sonnets 47, 104 et 123 de Pétrarque engendrent une atmosphère musicale contemplative, presque mystique déjà, dans l'es-

prit du nocturne. La première version de ces cinq œuvres écrites à Rome date de 1839 mais c'est à l'automne 1837, peu de temps avant la naissance de Cosima, que Liszt a conçu à Bellagio *Après une lecture du Dante* dont la version primitive jouée à Vienne en 1839 sera retouchée pour recevoir sa forme définitive en 1849; le sous-titre «Fantasia quasi Sonata» indique bien qu'il s'agit d'une ample improvisation; elle est construite dans la forme de la variation thématique sur un motif chromatique dont les aspects multiples ne sont pas sans analogie par leur continuité logique avec la structure de la forme cyclique qu'elle semble avoir pressentie. Le recueil entier ne paraîtra qu'en 1858; Liszt vit alors depuis six ans à Weimar où la Princesse Sayn-Wittgenstein était venue le rejoindre en 1848; il était libre de toute liaison, Marie d'Agout ayant pris en 1844 l'initiative de la rupture. Un supplément à ce recueil parut sous le titre *Venezia e Napoli* en 1859; il groupe trois évocations populaires: *Gondoliera* d'après un thème de Peruchini, *Canzone* sur un motif d'*Otello* de Rossini, *Tarantella* inspirée par une canzone napolitaine.

Avec la 3^{ème} Année, c'est un nouvel aspect du génie musical de Liszt que nous découvrons, bien que les recueils précédents l'aient amplement fait pressentir. En 1861, fuyant l'hostilité dont il est l'objet, Liszt quitte Weimar pour rejoindre à Rome la Princesse qui l'y a précédé; mais lorsqu'en 1864 la mort du Prince, après le refus du Vatican de régulariser leur situation, lui permit d'épouser sa compagne, il s'y refuse et, le 25 avril

1865, il reçoit les ordres mineurs. Cependant l'abbé Liszt continue à parcourir l'Europe; cherche-t-il à se fuir lui-même? Ou le contact du monde qui lui est encore nécessaire stimule-t-il sa quête de Dieu? Au soir de sa vie, le vieil homme se rappelle les *Années de pèlerinage* d'autrefois; en 1883 il groupe, pour en faire un 3^{ème} recueil, un certain nombre de pièces éparses qui sont le digne reflet de la sérénité enfin conquise. Il a revu son pays natal en 1872; toutefois son cœur a changé: le *Sunt lacrymae rerum* sur un mode hongrois traduit sa rupture avec la vie brillante d'autrefois; c'est un adieu touchant aux amis disparus et aux rêves du passé. La *Marche funèbre* à la mémoire de l'empereur du Mexique Maximilien I^{er} est une méditation sur la mort qu'il sent lui-même venir. Mais les pièces les plus caractéristiques de son nouvel état d'âme sont celles qu'il a écrites dans la campagne romaine, à l'ombre des sanctuaires, où durant de longues promenades en compagnie d'autres prêtres et de son bréviaire s'éveillaient ses pensées méditatives. C'est à Tivoli qu'il compose en 1877 *Angelus*, «Prière aux Anges gardiens», et *Sursum corda* d'une austérité contemplative impressionnante; c'est là encore que la Villa d'Este lui inspire les trois pièces maîtresses du recueil: 2 thrénodies intitulées *Aux Cyprès de la Villa d'Este* ainsi que *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este*; les *Cyprès* bercent la rêverie du pèlerin qui poursuit sa quête d'absolu et s'interroge en des accents tantôt frankistes, tantôt tristanesques, marquant ainsi l'oscillation permanente entre l'appel de l'amour divin et celui des amours

humaines; les *Jeux d'eaux* évoquent la grâce du baptême car l'entrée du thème s'accompagne de la promesse de St. Jean: «Mais l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source qui jaillira dans la Vie éternelle.» Par leur langage dépouillé excluant toute trace de virtuosité pure, par l'usage fréquent du style récitatif et des unissons rappelant l'esprit des monodies religieuses, les pièces de ce dernier recueil témoignent de la sérénité à laquelle le compositeur est parvenu au seuil de l'Éternité qui s'ouvre à lui le 31 juillet 1886. Sommes-nous si loin de ce que Liszt disait à sa mère en sa vingtième année: «La vie terrestre n'est qu'une maladie de l'âme, une excitation que les passions entretiennent. L'état naturel de l'âme c'est la quiétude.»? Mais avons-nous perdu de vue ce sens de la grandeur qui lui vient des antiques rapsodes et qu'il jette à la face de Marie d'Agouti lorsqu'elle hésite encore à s'engager: «Nos âmes ne sont point faites pour les choses qui se partagent . . . il nous faut les grandes fautes ou les grandes vertus.» La grandeur au-dessus de tout! Liszt la cherche dans le feu passionné de ses premières amours, croit la rencontrer dans l'art et ne la trouve finalement que dans le dépouillement austère qui conduit à Dieu. C'est de cette étonnante ascèse que nous entretenons *Les Années de pèlerinage*; elles accompagnent la montée vers la lumière d'un artiste romantique dont la nostalgie de l'absolu s'identifie avec un sens mystique de l'art et nous ne saurions en trouver d'écho plus complet, plus fidèle et plus pur dans aucune des autres œuvres, si géniales fussent-elles.



LAZAR BERMAN

STEREO 437 206-2 [G]X3 · DIGITALLY REMASTERED

**FRANZ LISZT**

(1811-1886)

ANNÉES DE PÈLERINAGE S. 160-164

COMPACT DISC 1

[48'28]

PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE

- 1 Chapelle de Guillaume Tell
- 2 Au lac de Wallenstadt
- 3 Pastorale
- 4 Au bord d'une source
- 5 Orage
- 6 Vallée d'Obermann
- 7 Eglogue
- 8 Le mal du pays
- 9 Les cloches de Genève

COMPACT DISC 2

[71'03]

DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE

- 1 Sposalizio
- 2 Il Penseroso
- 3 Canzonetta del Salvador Rosa
- 4 Sonetto 47 del Petrarca
- 5 Sonetto 104 del Petrarca
- 6 Sonetto 123 del Petrarca
- 7 Après une lecture du Dante
(Fantasia quasi Sonata)

SUPPLÉMENT (2^d VOLUME):**VENEZIA E NAPOLI**

- 8 Gondoliera
- 9 Canzone
- 10 Tarantella

COMPACT DISC 3

[56'35]

TROISIÈME ANNÉE

- 1 Angelus!
- 2 Aux Cyprès de la Villa d'Este (1)
- 3 Aux Cyprès de la Villa d'Este (2)
- 4 Les jeux d'eaux à la Villa d'Este
- 5 Sunt lacrymae rerum
- 6 Marche funèbre
- 7 Sursum corda

LAZAR BERMAN

PIANO

© 1977 Polydor International GmbH, Hamburg