



BEETHOVEN-LISZT
SYMPHONIES NOS. 4 & 5
YURY MARTYNOV
BLÜTHNER PIANO C.1867

BEETHOVEN-LISZT

SYMPHONIES N^{OS}. 4 & 5

YURY MARTYNOV

BLÜTHNER PIANO C.1867

EDWIN BEUNK COLLECTION

ZZT
356

C'est le même Blüthner, choisi pour le volume précédent de cette intégrale et daté de 1867, que Yury Martynov a de nouveau adopté pour aborder les 4^{ème} et 5^{ème} symphonies de Beethoven telles que transcrites par Liszt. De sa propre démarche, Liszt disait : « *Je serai satisfait si j'ai accompli la tâche du graveur intelligent, du traducteur consciencieux qui saisissent l'esprit d'une œuvre avec la lettre, et contribuent ainsi à propager la connaissance des maîtres et les sentiments du beau* ».

Yury Martynov here plays the same Blüthner piano of 1867 chosen for the previous volume in this series as he moves on to Beethoven's Fourth and Fifth symphonies in their transcriptions by Liszt. The Hungarian composer wrote of his approach: 'I will be satisfied if I have accomplished the task of the intelligent engraver, the conscientious translator, who grasp the spirit of a work along with the letter, and thereby help to propagate knowledge of the masters and the appreciation of the beautiful.'

Für Beethovens 4. und 5. Symphonie in Liszts Transkription hat Yury Martynov denselben Blüthner-Flügel von 1867 ausgewählt wie für Volume 3 dieser Gesamtaufnahme. «Mein Ziel ist erreicht», schreibt Liszt im Vorwort der Erstausgabe, «*wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer gleichgetan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der großen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.*»



BEETHOVEN-LISZT

SYMPHONIES N^{os}. 4 & 5

YURY MARTYNOV

BLÜTHNER PIANO C.1867

EDWIN BEUNK COLLECTION

ZZT

356

SOMMAIRE / TABLE OF CONTENTS

↘ TRACKLIST

↘ FRANÇAIS

↘ ENGLISH

↘ DEUSTCH

BEETHOVEN (1770-1827)
LISZT (1811-1886)

ZZT
356

Symphony No. 4 in B-flat major, Op. 60

1 I. Adagio – Allegro vivace	10'55
2 II. Adagio	9'42
3 III. Menuetto. Allegro vivace	5'41
4 IV. Allegro ma non troppo	6'24

Symphony No. 5 in C minor, Op. 67

5 I. Allegro con brio	7'42
6 II. Andante con moto	10'57
7 III. Scherzo. Allegro	5'25
8 IV. Allegro	11'54

Total Time: 66'40

Yury Martynov, *piano*

MENU

Le nom de *Beethoven* est un nom consacré dans l'art. Ses Symphonies sont universellement reconnues aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre. Elles ne sauraient être trop méditées, trop étudiées par tous ceux qui ont un désir sérieux de savoir ou de reproduire. Toutes les façons de les répandre et de les populariser ont en conséquence leur degré d'utilité, et les arrangements pour Piano, faits en assez grand nombre jusqu'ici de ces symphonies, ne sont pas dépourvus d'un certain avantage, bien que considérés intrinsèquement ils soient pour la plupart de médiocre valeur. La plus mauvaise lithographie, la traduction la plus incorrecte donne encore une idée vague du génie des Michel-Ange et des Shakespeare. Dans la plus incomplète réduction on retrouve de loin en loin les traces demi-effacées de l'inspiration des maîtres. Mais l'extension acquise par le Piano en ces derniers temps, par suite des progrès de l'exécution et des perfectionnements apportés dans le mécanisme, permettent de faire plus et mieux que ce qui a été fait jusqu'à cette heure. Par le développement indéfini de sa puissance harmonique, le Piano tend de plus en plus à s'assimiler toutes les compositions orchestrales. Dans l'espace de ses sept octaves, il peut produire, à peu d'exceptions près, tous les traits, toutes les combinaisons, toutes les figures de la composition la plus savante, et ne laisse à l'orchestre d'autres supériorités (immenses il est vrai) que celles de la diversité des timbres et des effets de masse. Tel a été mon but dans le travail que je publie aujourd'hui. J'eusse estimé, je l'avoue, comme un assez inutile emploi de mes heures la publication d'une vingtième variante des Symphonies dans la manière usitée jusqu'ici, mais je les regarderai comme bien remplies si j'ai réussi à transporter sur le Piano, non seulement les grandes lignes de la Composition de Beethoven, mais encore cette multitude de détails et d'accessoires qui concourent si puissamment à la perfection de l'ensemble. Je serai satisfait si j'ai accompli la tâche du graveur intelligent, du tra-

ducteur consciencieux qui saisissent l'esprit d'une œuvre avec la lettre, et contribuent ainsi à propager la connaissance des maîtres et les [sic] sentiment du beau.

Rome, 1865

F. Liszt

ZZT
356

Ce très beau texte est la préface proposée par Liszt en introduction à l'édition de ses transcriptions des *Symphonies* de Beethoven en 1865 chez Breitkopf & Härtel. En terminant, en 1863-1864, sa transcription de l'ensemble des neuf *Symphonies*, Liszt renoue avec un projet ancien. C'est en effet, beaucoup plus tôt, dès les années 1835-37, que Liszt songe à transcrire pour piano les *Symphonies* de Beethoven, cela dans l'esprit de sa magistrale transcription de la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1833. En 1837, il effectue une première transcription de la *Ve symphonie* et de la *Symphonie pastorale* (*Symphonie* n° 6). Un an après, en 1838, il s'attaque à la *VIIe Symphonie*. Ces trois symphonies sont publiées en 1840 et dédiées à Ingres, souvenir des moments où Liszt, à Rome, en 1839, jouait les sonates de Beethoven pour violon et piano avec le grand peintre alors directeur de la Villa Médicis et connu aussi pour son violon. Autour de 1840, il se livre à un important travail de transcription d'autres œuvres de Beethoven : *Adélaïde* (1839-1841), les six *Gellert-Lieder* op. 48 (1840), et le *Grand Septuor de L. van Beethoven* op. 20. Un peu plus tard, en 1849, alors qu'il vient de s'installer à Weimar, Liszt transcrit encore un certain nombre de lieder dont le fameux cycle *An die ferne Geliebte* op. 98. Ce n'est que beaucoup plus tard, près de vingt-cinq ans après ses transcriptions des *Symphonies V-VI* et *VII*, qu'il reprend, en 1863-1864, alors qu'il est à Rome, son travail laissé inachevé en 1841. Il transcrit alors les symphonies manquantes (n° 1-2-4-8-9), reprend et achève la *Symphonie Héroïque* (*Symphonie* n° 3) dont il n'avait transcrit en 1841 et édité peu après que la « Marche funèbre » et révisé entièrement, pour ne pas dire plus, les trois *Symphonies* transcrites en 1837-1838 (n° 5-6-7 donc). Il dédie l'ensemble à son gendre, élève et disciple Hans von Bülow.

Les arrangements pour piano des *Symphonies* de Beethoven sont des transcriptions. C'est le type de réécriture le plus fidèle au texte selon une logique que l'on pourrait résumer sous la forme : ne rien ajouter et enlever le moins possible. C'est ce qui différencie la transcription de la paraphrase, beaucoup plus libre, où Liszt

garde l'essentiel du texte d'origine, notamment sa structure, mais se permet un certain nombre d'*excursus* et d'embellissements ornementaux, virtuoses. Enfin, à côté des transcriptions et des paraphrases, très nombreuses, Liszt compose des fantaisies, essentiellement, sur des thèmes d'opéras, qui elles sont proches du pot-pourri et sont des grandes formes. Liszt recompose une dramaturgie pianistique, et virtuose, à partir de différents fragments qu'il met en forme selon un schéma, la forme-fantaisie, qui servira d'ailleurs plus ou moins de laboratoire formel aux grandes œuvres telles que la *Sonate en si*, *Après une lecture du Dante* ou encore les *Poèmes symphoniques*.

La *IVe Symphonie* en si bémol majeur opus 60 a été publiée en 1808 par le Bureau des Arts et d'Industrie. Elle est dédiée au comte Franz von Oppersdorff (1778-1818), mélomane silésien, passionné de musique qui, dans son château de Oberglogau, entretenait un orchestre personnel de qualité. Initialement dédicataire de la *Ve Symphonie*, le comte von Oppersdorff a vu lui échoir la *IVe* ce qui vaut à Beethoven un amical et subtil exercice de diplomatie lorsqu'il lui écrit le 1^{er} novembre 1808 : « Vous allez peut-être me considérer sous un jour défavorable. Mais la nécessité m'a contraint de remettre à quelqu'un d'autre la Symphonie que j'avais composée pour vous, et même une autre encore – mais soyez assuré que vous ne tarderez pas à recevoir celle qui vous est destinée » (Beethoven, *Correspondance*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 222). Les deux symphonies auxquelles Beethoven fait allusion sont la *Ve*, dédiée au prince Lobkowitz, et la *VIe*, dédiée au comte Razoumovski. Ce jeu de chaises musicales entre dédicaces et dédicataires montre la proximité et la complémentarité qui existe entre ces trois symphonies, centrales dans la mesure où elles explorent trois aspects essentiels de la subjectivité beethovenienne. La *Ve* et la *VIe* ont retenu l'attention des commentateurs en raison de la subjectivité conquérante, flamboyante et démiurgique de la *Ve* et celle intériorisée de la *VIe*, toute pénétrée d'un rapport à la nature à la fois poétique

et libérateur des conventions. La *IVe Symphonie* apparaît comme plus discrète. Elle n'en est pas moins essentielle par la maîtrise qui se dégage d'un métier éprouvé qui se suffit à lui-même, d'une subjectivité assurée, et qui par le fait même n'éprouve pas le besoin de bousculer frontalement les conventions pour se justifier artistiquement.

Comme le remarque Berlioz, dans son *Etude critique des Symphonies de Beethoven* : « Ici Beethoven abandonne entièrement l'ode et l'élégie, pour retourner au style moins élevé et moins sombre, mais non moins difficile, peut-être, de la seconde symphonie. Le caractère de cette partition est généralement vif, alerte, gai ou d'une douceur céleste. Si l'on excepte l'*adagio* méditatif, qui lui sert d'introduction, le premier morceau est presque entièrement dominé par la joie ». Dans ces analyses des *Symphonies* de Beethoven qui sont exactement contemporaines des premières transcriptions de Liszt, en 1837, des *Ve*, *VIe* et *VIIe symphonies*, puisqu'elles ont été publiées dans la *Revue et Gazette Musicale de Paris* en 1837 et 1838, Berlioz nous livre le regard d'un romantique sur un compositeur qu'il considère comme l'un des siens. A ce titre, comme le son d'un Erard de la première moitié du XIXe siècle, les comptes rendus à la fois musicaux et esthétiques de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, sont les instruments d'un voyage dans le temps qui nous permet, à nous auditeurs du début de XXIe siècle, de tenter d'approcher d'un peu plus près ce qu'a pu être le rapport de Liszt transcrip- teur à la musique de Beethoven. Laissons Berlioz nous guider.

Le grand musicien est frappé en premier lieu par « le motif en notes détachées par lequel débute l'*allegro* » et pour lequel Liszt spécifie un non legato sans pédale mais surtout par la fin du développement. « On trouve dans la seconde partie du même *allegro*, écrit Berlioz, une idée vraiment neuve, dont les premières mesures captivent l'attention, et qui après avoir entraîné l'esprit de l'auditeur dans ses développements mystérieux, le frappe d'étonnement par sa conclusion inattendue. Voici en quoi elle consiste : après un tutti assez vigoureux, les pre-

miers violons morcelant le premier thème, en forment un jeu dialogué *pianissimo*, avec les seconds violons, qui vient aboutir sur des tenues de l'accord de septième de dominante du ton de *si naturel* ; chacune de ces tenues est coupée par deux mesures de silence, que remplit seul un léger trémolo de timbale sur le si bémol, tierce majeure enharmonique du *fa dièse* fondamental ». Ce passage ne pose aucun problème de transcriptions si ce n'est la timbale. Liszt aurait pu transcrire le roulement de timbale *pianissimo* demandé par Beethoven sous la forme d'un trille ou d'un trémolo d'octaves *pianissimo*. Ce n'est pas du tout ce qu'il fait. Il écrit un trémolo *pianissimo* dans l'extrême grave faisant se succéder un si bémol suivi du fa dièse à la quarte diminuée inférieure, le tout avec la pédale. C'est par ce moyen, à la fois simple, ingénieux et surtout admirablement *entendu*, que Liszt rend compte à la fois du son de la timbale à la limite du bruit indistinct et du rapport intervallique *fa dièse-si bémol* qui n'avait pas échappé à l'oreille de Berlioz. « Après deux apparitions de cette nature, poursuit Berlioz, les timbales se taisent pour laisser les instruments à cordes murmurer doucement d'autres fragments du thème [...]. La force de tonalité de ce *si bémol*, très peu perceptible en commençant, devient de plus en plus grande au fur et à mesure que le trémolo se prolonge ; puis les autres instruments semant de petits traits inachevés leur marche progressive, aboutissent avec le grondement continu de la timbale à un *forte* général où l'accord parfait de si bémol s'établit à plein orchestre dans toute sa majesté. Cet étonnant *crescendo* est une des choses les mieux inventées que nous connaissions en musique. » Liszt rend compte du texte beethovenien en faisant du trémolo qui tient lieu de roulement de timbale le point de stabilité à la fois dynamique, mystérieux et coloré qui structure le *crescendo* en même temps qu'il le met en espace.

Pour Berlioz, « l'adagio échappe à l'analyse... [Il] est tellement pur de formes, l'expression de la mélodie est si angélique et d'une si irrésistible tendresse que l'art prodigieux de la mise en œuvre disparaît complètement ». La symphonie se

poursuit par un scherzo qui « consiste presque entièrement en phrases rythmées à deux temps, forcées d'entrer dans des combinaisons de mesures à trois » que Liszt d'ailleurs transcrit avec beaucoup d'habileté en retrouvant tout simplement l'écriture de Beethoven lui-même dans certains de ses scherzos de sonates. « Le finale, gai et sémillant, rentre dans les formes rythmiques ordinaires ; il consiste en un cliquetis de notes scintillantes, en un badinage continu, entrecoupé cependant de quelques accords rauques et sauvages, où les boutades colériques, que nous avons eu déjà l'occasion de signaler chez l'auteur, se manifestent encore ». L'aisance avec laquelle Liszt récrit ce finale montre tout ce qui relie les diaboliques figurations conjointes de certaines de ses œuvres comme les *Feux follets* à l'écriture de Beethoven et à celle du classicisme en général.

La *V^e Symphonie* en ut mineur opus 67 a été publiée en 1809 par Breitkopf & Härtel. Elle est dédiée conjointement au prince régnant de Lobkowitz, duc de Raudnitz, pour reprendre l'exacte expression de la dédicace de la page de titre de la première édition, et au comte Razoumovski. Pour Berlioz, cette symphonie est « la plus célèbre de toutes, sans contredit ». Elle est aussi, pour lui, la première « dans laquelle Beethoven ait donné carrière à sa vaste imagination, sans prendre pour guide ou pour appui une pensée étrangère ». Elle lui « paraît émaner directement et uniquement du génie de Beethoven ; c'est sa pensée intime qu'il y va développer ; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses visions nocturnes, ses élans d'enthousiasme en fourniront le sujet ; et les formes de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, de l'instrumentation s'y montreront aussi essentiellement individuelles et neuves que douées de puissance et de noblesse ». C'est peut-être pour cette symphonie que les couleurs d'un piano du XIX^e siècle apparaissent probablement les plus indispensables, si toutefois on veut restituer à la musique de Beethoven le romantisme paroxystique que Berlioz lui prête. En effet, une interprétation parnassienne sur un piano moderne risque de faire ressortir sous

l'effet d'un excès de lisibilité la part d'intelligibilité rationnelle et classique qui est aussi présente dans le texte de Beethoven et qui passe au second plan dans la lecture ultra-romantique de Berlioz.

En effet, pour celui-ci, « le premier morceau est consacré à la peinture des sentiments désordonnés qui bouleversent une grande âme en proie au désespoir [...]. C'est tantôt un délire frénétique qui éclate en cris effrayants ; tantôt un abattement excessif qui n'a que des regrets et se prend en pitié lui-même ». Les interprétations post-romantiques de la *Ve Symphonie* nous ont habitués à des orchestres gigantesques qui dramatisent le discours beethovénien à l'extrême et amplifient à outrance les effets, les contrastes et les trajets énergétiques. La transcription romantique de Liszt même enrichie des couleurs d'un piano contemporain de Liszt et Berlioz, ramène le volume de l'œuvre et ses seuils d'intensités à une juste mesure sans doute plus proche de l'esthétique de la première moitié du XIXe siècle. Un certain nombre d'éléments propres à l'écriture de Liszt se prêtent bien à la transcription au piano de ce premier mouvement de la *Ve Symphonie*. Parmi ceux-ci, on relèvera : l'écriture en octaves, l'octave enrichie de doublures internes de sixtes ou de tierces et l'ambidextrie. L'écriture en octaves est, avec le trémolo, une des marques du piano lisztien. C'est par ce moyen que Liszt donne de la puissance, spatialise et amplifie une ligne mélodique. Dans ce mouvement l'octave est constamment sollicitée et ce dès le motif d'introduction, joué en double octave main gauche, main droite. La puissance de l'écriture beethovenienne sollicite aussi l'octave enrichie à l'intérieur de doublures soit de sixtes soit de tierces. C'est, avec l'octave enrichie de dispositifs triadiques, un des ingrédients du piano orchestral de Liszt dans la mesure où la frappe, surtout dans des tempi rapides, d'accords de trois à quatre sons donne au discours une puissance et une rhétorique de l'excès que l'esthétique tempérée, et bien élevée, du classicisme ne connaissait pas. Enfin, l'ambidextrie, c'est-à-dire cette façon particulière et propre à Liszt de confier la diction d'une ligne mélodique alternative-

ment à la main gauche et à la main droite, est elle aussi fortement sollicitée, dans la diction du premier thème par exemple. Liszt au lieu de confier la mélodie à la seule main droite la confie alternativement à la main droite et à la main gauche ce qui permet de structurer la progression par paliers ascendants qui structure le thème en donnant une véritable arête rythmique et sonore à la figure uuu-. Le thème principal de second mouvement sollicite aussi l'ambidextrie. Liszt, au lieu d'en confier la mélodie jouée aux violoncelles, à la main droite, la confie à la main gauche, l'accompagnement (pizz. de contrebasses dans l'extrême grave) étant joué par la main droite croisant par dessus la main gauche. Cette disposition inconfortable permet paradoxalement de donner toute la puissance chantante nécessaire à la main gauche (phrase de violoncelle) tout en allégeant l'accompagnement qui, dans une disposition habituelle main droite, mélodie, et main gauche, accompagnement, serait spontanément trop fort. Toutes les ressources de la polyphonie gestuelle lisztienne sont sollicitées pour rendre justice à la complexité de l'écriture beethovénienne. Pour Berlioz, le scherzo « est une étrange composition dont les premières mesures, qui n'ont rien de terrible cependant, causent cette émotion inexplicable qu'on éprouve sous le regard magnétique de certains individus. Tout y est mystérieux et sombre ; les jeux d'instrumentation, d'un aspect plus ou moins sinistre, semblent se rattacher à l'ordre d'idées qui créa la fameuse scène du Blocksberg, dans le *Faust* de Goethe. Les nuances du *piano* et du *mezzo forte* y dominent. Le milieu (le trio) est occupé par des traits de basses, exécutés de toute la force des archets, dont la lourde rudesse fait trembler sur leurs pieds les pupitres de l'orchestre et ressemble assez aux ébats d'un éléphant en gaîté... Mais le monstre s'éloigne, et le bruit de sa folle course se perd graduellement ». Après l'incroyable transition achevant le scherzo et où Liszt utilise toutes les ressources résonnantes du grave du piano, « tout l'orchestre, aidé des trombones qui n'ont point encore paru, éclate dans le mode majeur sur un thème de marche triomphale, et le finale commence ». C'est sans doute

dans le finale que l'écriture énergétique de Liszt trouve sa pleine mesure. Tous les procédés de renforcement orchestral du son utilisés dans le premier mouvement, auxquels il faut ajouter les formules en accords répétés et spatialisés sont ici décuplés et font du piano lisztien une immense machine résonnante animée d'un mouvement implacable.

Bruno Moysan

PIANO BLÜTHNER, VERS 1867

Blüthner, Leipzig, environ 1867, caisse en bois de rose, tessiture de 7 octaves, AAA-a4. Numéro de production 3914.

Collection Edwin Beunk.

L'instrument, en fort mauvais état lorsque nous l'avons trouvé, a été restauré par nos soins en 2012/2013. Parce que j'aime particulièrement les pianos Blüthner et que leurs premiers instruments de concert sont aujourd'hui très rares, nous avons relevé le défi d'entreprendre la restauration. Au bout de trois cents heures de travail, il n'était plus question de s'arrêter en si bon chemin: il nous a donc fallu plus d'un millier d'heures pour mener notre tâche à son terme.

Les grands facteurs de pianos, Bechstein, Steinway et Blüthner, ont tous fondé leur propre entreprise en 1853. Franz Liszt, dans ses dernières années, les a beaucoup fréquentés et Alexander Siloti, son élève favori, a donné son premier concert au Blüthner Hall.

Blüthner existe encore aujourd'hui et la firme appartient toujours aux descendants de son fondateur, Julius Blüthner.

www.fortepiano.nl

Edwin Beunk

Traduction: Michel Chasteau

The name of *Beethoven* is a hallowed one in the realm of art. His symphonies are universally acknowledged today as masterpieces. They cannot be meditated enough, studied enough by all those who have a serious desire for knowledge or wish to create. Consequently, all methods of disseminating and popularising them have their degree of usefulness, and the piano arrangements of these symphonies, of which a fairly large number has already been made, are not without a certain merit, even though, considered for their intrinsic worth, they are for the most part of mediocre quality. The poorest lithograph, the faultiest translation can still give a vague idea of the genius of the Michelangelos and the Shakespeares. In the most incomplete piano reduction, one may find here and there half-erased traces of the inspiration of the masters. But the recent progress made by the piano as a result of advances in execution and improvements to the action makes it possible to do more and better than has been achieved until now. Thanks to the untold development of its harmonic power, the piano tends increasingly to assimilate all the orchestral repertoire. In the compass of its seven octaves, it can produce, with only a few exceptions, all the characteristics, all the combinations, all the most learned compositional figures, and leaves the orchestra no other advantages than those (admittedly immense) of diversity of timbre and massed effects. Such has been my aim in the work I publish today. I confess I would have regarded it as a somewhat futile use of my time to publish a twentieth variant on the symphonies in the manner that has hitherto been practised, but I will consider that time well spent if I have succeeded in carrying over to the piano not only the general outlines of Beethoven's compositions, but also the multitude of details and accessory features which contribute so powerfully to the perfection of the whole. I will be satisfied if I have accomplished the task of the intelligent engraver, the conscientious translator, who grasp the spirit of a work

along with the letter, and thereby help to propagate knowledge of the masters
and the appreciation of the beautiful.

Rome, 1865

F. Liszt

ZZT
356

This fine text is the preface provided by Liszt as an introduction to the edition of his transcriptions of the Beethoven symphonies published in 1865 by Breitkopf & Härtel. When he completed his transcription of all nine symphonies in 1863–64, Liszt was returning to an old project. For it was many years earlier, in 1835–37, that he had first thought of transcribing the Beethoven symphonies for piano, in the spirit of his masterly 1833 version of Berlioz's *Symphonie fantastique*. In 1837 he made an initial arrangement of the Fifth Symphony and the *Pastoral* (no.6). A year later, in 1838, he tackled the Seventh. These three symphonies were published in 1840 and dedicated to Ingres, in fond recollection of the days in Rome in 1839 when Liszt played the Beethoven sonatas for piano and violin with the great painter, at that time director of the Villa Medici, who was also known as an amateur violinist. In the years around 1840, he made a substantial number of transcriptions of other Beethoven works: *Adelaide* (1839–41), the six *Gellert-Lieder* op.48 (1840), and the *Grand Septuor de L. van Beethoven* (the Septet op.20). Some years later, in 1849, shortly after his move to Weimar, Liszt transcribed some more lieder, including the famous song cycle *An die ferne Geliebte* op.98. It was only much later again, nearly twenty-five years after his transcriptions of Symphonies nos.5–7 – when he was in Rome, in 1863–64 – that he resumed the task left unfinished in 1841. Now he transcribed the missing symphonies (nos.1, 2, 4, 8–9), took up again and completed the *Eroica* Symphony (no.3), of which he had previously transcribed and (shortly afterwards) published only the *Marcia funebre*, and thoroughly revised, to say the least, the three symphonies transcribed in 1837–38 (nos.5–7). He dedicated the set to his son-in-law, pupil and disciple Hans von Bülow.

These piano arrangements of the Beethoven symphonies are transcriptions. This is the type of rewriting that is most faithful to the text, following the principle of adding nothing and removing as little as possible. It is this that distinguishes the transcription from the much freer paraphrase, in which Liszt retains the essential

features of the original text, notably its structure, but allows himself a certain number of *excursus* and virtuosic ornamental embellishments. Finally, alongside his large number of transcriptions and paraphrases, Liszt wrote large-scale fantasias, essentially on operatic themes, which are close to the potpourri principle. In these he recomposes a pianistic, and virtuoso, dramaturgy from a variety of fragments which he structures with the aid of 'fantasia form', a scheme that was also to serve more or less as a formal laboratory for such major works as the B minor Sonata, *Après une lecture du Dante*, and the symphonic poems.

The Fourth Symphony in B flat major op.60 was published in 1808 by the Bureau des Arts et d'Industrie of Vienna. It is dedicated to Count Franz von Oppersdorff (1778-1818), a Silesian nobleman with a passion for music who maintained a personal orchestra of a high standard at his castle at Oberglogau. He was initially to be the dedicatee of the Fifth Symphony, but ended up with the Fourth instead – a change that obliged Beethoven to engage in a subtle exercise of friendly diplomacy. The composer wrote to the count on 1 November 1808: 'You will probably have formed an unfavourable impression of me. But necessity drove me to hand over to someone else the symphony which I composed for you, and another one as well – Rest assured, however, that you will soon receive the symphony which is specially intended for you.'¹¹ Emily Anderson (tr.), *The Letters of Beethoven* (London: Macmillan, 1961), vol.1, p.199.

The other two symphonies Beethoven alludes to are the Fifth, dedicated to Prince Lobkowitz, and the Sixth, dedicated to Count Razumovsky. This game of musical chairs between dedications and dedicatees demonstrates the proximity and complementarity that exists between these three symphonies, which are of central importance in that they explore three essential aspects of Beethovenian subjectivity. The Fifth and the Sixth have attracted the attention of commentators thanks to the swaggering, flamboyant, demiurgic subjectivity of the former and the more internalised character of the latter, which is imbued with a relationship

to nature at once poetic and flouting convention. The Fourth Symphony appears more more discreet than these works. Yet it is no less essential in the mastery it shows of a tried and trusted metier that is sufficient unto itself, of a confident subjectivity, and which by that very fact feels no need to launch a frontal assault on conventions in order to justify itself artistically.

As Berlioz observes in his *Étude critique des Symphonies de Beethoven*: 'Here Beethoven completely abandons the ode and the elegy to return to the style of the Second Symphony – less elevated and less sombre, but perhaps no less difficult. The character of this work is generally lively, agile, gay, or of heavenly sweetness. If one excepts the meditative Adagio that serves as its introduction, the first movement is almost entirely dominated by joy.' In his analyses of the symphonies of Beethoven – which are exactly contemporary with Liszt's first transcriptions, in 1837, of the Fifth, Sixth and Seventh symphonies, since they were published in the *Revue et Gazette Musicale de Paris* in 1837 and 1838 – Berlioz gives us a Romantic's view of a composer he regarded as one of his own. In this respect, just like the sound of an Érard piano from the first half of the nineteenth century, these musico-aesthetic articles by the composer of the *Symphonie fantastique* enable us listeners of the early twenty-first century to travel back in time and try to get a little closer to what the relationship of Liszt as transcriber to the music of Beethoven may have been. So let us take Berlioz as our guide.

The great French composer was struck, in the first place, by 'the motif in detached notes that begins the Allegro', for which Liszt specifies *non legato* playing without pedal, but above all by the end of the development: 'One finds in the second part of the same Allegro a genuinely new idea, the first bars of which capture one's attention, and which, after having drawn the listener's mind into its mysterious developments, dumbfounds it with its unexpected conclusion. Here is what this consists in: after a somewhat vigorous tutti, the first violins, fragmenting the first theme, transform it into a *pianissimo* dialogue with the second violins, which cul-

minates in sustained chords on the dominant seventh of the key of B major; each of these chords is cut off by two bars of silence, filled only by a soft kettledrum tremolo on B flat, the enharmonic major third of the root F sharp.' This passage poses no problems of transcription except for the kettledrum. Liszt could have transcribed the *pianissimo* drumroll required by Beethoven as a *pianissimo* trill or octave tremolo. But that is not what at all he does. He writes a *pianissimo* tremolo in the bottom register with a B flat followed by the F sharp a diminished fourth below it, with the pedal depressed throughout. By this device, at once simple, ingenious, and above all admirably *understood*, Liszt conveys both the sound of the kettledrum, bordering on indistinct noise, and the intervallic relationship F sharp-B flat - which had not escaped Berlioz's ear. 'After two occurrences of this nature,' Berlioz continues, 'the kettledrum falls silent, letting the strings gently murmur other fragments of the theme . . . The tonal force of this B flat, scarcely perceptible to begin with, becomes greater and greater as the tremolo continues; then the other instruments, punctuating their gradual progression with little incomplete runs above the continuous rumbling of the kettledrum, reach a general *forte* with which the B flat triad is established through the whole orchestra in its full majesty. This astonishing crescendo is one of the most inspired inventions that we know of in music.' Liszt renders Beethoven's text by making the tremolo which does service for the drumroll into the point of stability, at once dynamic, mysterious, and vivid, that structures the crescendo while simultaneously giving it spatial disposition.

For Berlioz, 'the Adagio eludes analysis . . . [It] is so pure in form, the expressiveness of the melody is so angelic and so irresistibly tender that the prodigious artistry of its deployment disappears completely from sight'. The symphony continues with a scherzo that 'consists almost entirely of rhythmic phrases in *duple* time forced into combinations of measures in *triple* time', which Liszt transcribes with great skill, quite simply by going back to Beethoven's own style of writing in

the scherzos of some of his sonatas. 'The finale, gay and high-spirited, reverts to standard rhythmic forms; it consists of a clatter of scintillating notes in continual banter, though interspersed with wild, raucous chords, in which the irascible sallies that we have already had occasion to indicate in this composer's works are once again manifest.' The ease with which Liszt rewrites this finale shows how closely the diabolic conjunct figurations of some of his works, such as *Feux follets*, are allied with the idiom of Beethoven and of Classicism in general.

The Fifth Symphony in C minor, op.67, was published in 1809 by Breitkopf & Härtel. It is jointly dedicated to 'Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz' (to quote the exact wording of the dedication on the title page of the first edition) and Count Razumovsky. For Berlioz, the symphony was 'incontrovertibly the most famous of all', and also, in his view, the first 'in which Beethoven gave free rein to his vast imagination, without taking anyone else's philosophy as a guide or a support'. It seemed to him 'to emanate directly and solely from the genius of Beethoven; it is his innermost thoughts that he will develop there; his secret sorrows, his concentrated rages, his reveries full of sad despondency, his nocturnal visions, his outbursts of enthusiasm will provide the subject; and the forms of the melody, the harmony, the rhythm, the instrumentation will show themselves to be as essentially individual and novel as they are endowed with power and nobility'. It is perhaps for this symphony that the tone-colours of a piano of the nineteenth century seem the most indispensable, if one wishes to restore to Beethoven's music the intense Romanticism that Berlioz ascribes to it: a Parnasian interpretation on a modern piano, with its excess of clarity, runs the risk of emphasising the element of rational and Classical intelligibility which is also present in Beethoven's text and which is relegated to the background in Berlioz's ultra-Romantic reading.

For Berlioz, then, 'the first movement is dedicated to a depiction of the wild sentiments that agitate a noble soul in the grip of despair . . . Sometimes there is a

frantic delirium that bursts out in terrifying cries; sometimes an inordinate despondency that has naught but regrets and takes pity on itself'. Post-Romantic performances of the Fifth Symphony have accustomed us to gigantic orchestras that dramatise the Beethovenian discourse to an extreme degree and over-amplify the effects, the contrasts, and the energy. Liszt's Romantic transcription, even enriched by the timbres of a piano contemporary with Liszt and Berlioz, trims back the volume of the work and its intensity thresholds to an appropriate scale that is probably closer to the aesthetic of the first half of the nineteenth century. A certain number of characteristic elements of Liszt's style lend themselves readily to the piano transcription of the first movement of the Fifth, among them octave textures, octaves enriched by internal doublings of sixths or thirds, and ambidexterity. The use of octave doublings is, along with the tremolo, one of the trademarks of Lisztian piano style. It is through this resource that Liszt confers power on a melodic line, spatialising and amplifying it. In this movement there is continual recourse to octaves right from the initial motif, played in double octaves in both left and right hands. The force of Beethoven's writing also calls for internal enrichment of the octave with doubled sixths or thirds. This, alongside the octave enriched by triadic devices, is another ingredient of the orchestral character of Liszt's piano writing: the striking of three- or four-note chords, especially in fast tempo, bestows on the discourse a power and a rhetoric of excess unknown to the temperate, well-behaved aesthetic of Classicism. Finally, ambidexterity, that is to say Liszt's special and unique habit of assigning the statement of a melodic line to left hand and right hand in alternation, is also much employed, for example in the statement of the first theme. Instead of allotting the melody to the right hand alone, Liszt switches it between right hand and left, which makes it possible to create a progression in rising plateaux that structure the theme by giving a genuine rhythmic and sonorous backbone to the *uuu*-figure.

The principal theme of the second movement also makes use of ambidexterity.

Instead of assigning the melody played by the cellos to the right hand, Liszt places it in the left, while the accompaniment (pizzicatos in the bottom register of the double basses) is here played by the right hand crossing above the left. This awkward layout paradoxically ensures that the left hand (the cello phrase) receives the full cantabile strength it requires while lightening the accompaniment, where the standard layout of right hand for the melody and left hand for the accompaniment would automatically be too loud. All the resources of Lisztian gestural polyphony are solicited to do justice to the complexity of Beethoven's writing. For Berlioz, the scherzo 'is a strange composition whose first bars, though there is nothing terrible about them, produce that inexplicable emotion one feels beneath the magnetic gaze of certain individuals. Here all is mysterious and sombre; the instrumental effects, more or less sinister in aspect, seem to belong to the same order of ideas that created the famous scene on the Brocken mountain in Goethe's *Faust*. The dominant dynamic markings are *piano* and *mezzo forte*. The middle part (the trio) is taken up by runs in the basses, executed with the full force of the bow, whose ponderous ruggedness makes the other sections of the orchestra totter on their feet, and is rather reminiscent of the frolics of an exuberant elephant . . . But the monster moves off, and the noise of its headlong rush gradually dies away'. After the incredible transition that concludes the scherzo, for which Liszt utilises all the resonant resources of the bass of the piano, 'the whole orchestra, assisted by the trombones which have not appeared before, bursts forth in the major mode on a triumphal march theme, and the finale begins'. It is probably in this last movement that Liszt's energetic style reaches its full potential. All the devices of orchestral reinforcement of sonority used in the first movement, to which one must add formulas in repeated spatialised chords, are here intensified still further and transform Liszt's piano into an immense resonant machine driven by implacable movement.

Bruno Moysan

Translation: Charles Johnston

BLÜTHNER PIANO, C.1867

Blüthner, Leipzig ca. 1867, the case in rose wood, the keyboard compass 7 octaves, AAA-a4. Production number 3914.

Edwin Beunk Collection

The instrument was restored by us 2012/2013 after I found it in extremely poor condition. Because I love Blüthner and their early concert-size pianos are very rare, we took the challenge of beginning the restoration. Once you've spent 300 hours, one would not stop and the whole restoration ended up taking us much more than 1000 hours....

The great and famous piano builders, Bechstein, Steinway and Blüthner all started business in 1853, Franz Liszt became familiar with all of them in later life. His favorite student Alexander Siloti played his first concert in the Blüthner Hall. Today Blüthner still exists and is still in the hands of the descendants of its founder Julius Blüthner.

www.fortepiano.nl

Edwin Beunk

Translation: Charles Johnston

Der Name *Beethoven* ist heilig in der Kunst. Seine Symphonien werden heute allgemein als Meisterwerke anerkannt; wer irgend den Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonien nie genug studieren und durchdenken. Deshalb hat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisses Verdienst, und den bisherigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnismässiger Nutzen durchaus nicht abzuspochen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Wert erscheinen. Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Übersetzung gibt noch immer ein, wenn auch unbestimmtes Bild vom dem Genie eines Michelangelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halb verwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters. Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, mehr und Besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermessliche Entwicklung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr alle Orchesterkompositionen anzueignen. In dem Umfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Kombinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfungen wiederzugeben, und läßt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte – Vorzüge freilich, die ungeheuer sind. In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, daß ich es für eine ziemlich unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müßte, wenn ich weiter nichts getan hätte, als die vielen bisherigen Ausgaben der Symphonien mit einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht bloß die großen Umrisse der Beethovenschen Komposition, sondern auch alle jene Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche

so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer gleichgetan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der großen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.

Rom, 1865

F. Liszt¹

¹ Liszts Vorwort, vermutlich 1838 in französischer Sprache entstanden, wurde mit der Datierung Rome, 1839 in der Erstausgabe der Transkription der 5. Sinfonie französisch und deutsch 1840 erstmals veröffentlicht. Die Ausgabe von 1865 druckte es mit aktualisierter Datierung identisch wieder ab. Die vorliegende Version folgt der authentischen deutschen Fassung von 1840/1865 nach der Neuen Liszt-Ausgabe Sämtlicher Werke, hg. von Imre Sulyok und Imre Mezö, Serie II, Bd. 17, Budapest 1992, S. 2 (Boris Kehrmann)

Dieser schöne Text ist das Vorwort, das Franz Liszt 1865 der Ausgabe seiner Transkriptionen der Beethoven'schen *Symphonien* bei Breitkopf & Härtel voranstellte. Als er 1863/64 die Bearbeitung aller neun Symphonien vollendete, brachte er ein langjähriges Vorhaben zum Abschluss. Bereits 1835–37 hatte er sich vorgenommen, auch Beethovens Zyklus nach dem Muster seiner meisterhaften Transkription der *Symphonie fantastique* von Berlioz (1833) zu bearbeiten. 1837 schuf er eine erste Fassung der 5. und 6. Symphonie, ein Jahr später die 7. Alle drei veröffentlichte er 1840 und widmete sie Ingres zur Erinnerung an ihre Abende 1839 in der Villa Medici zu Rom, als er und der große Maler, damals Direktor der Akademie und auch für seine Fertigkeit auf der Violine bekannt, gemeinsam Beethovens Violinsonaten gespielt hatten. Um 1840 beschäftigte er sich zudem mit der Transkription weiterer Beethoven-Werke: *Adelaide* (1839/41), die *Sechs Gellert-Lieder* op. 48 (1840), das *Grand Septuor* op. 20. 1849 in Weimar transkribierte Liszt weitere Beethoven-Lieder, u.a. den berühmten Zyklus *An die ferne Geliebte* op. 98. Erst viel später, 1863/64, wieder in Rom, nahm er diese Arbeit wieder auf. Nun nahm er sich die noch fehlenden Symphonien 1, 2, 4, 8 und 9 vor, vollendete die Transkription der 3., deren Trauermarsch er schon 1841 transkribiert und publiziert hatte, und unterzog die drei bereits veröffentlichten (5–7) einer tiefgreifenden Revision. Den ganzen Zyklus widmete er seinem Schüler, Jünger und Schwiegersohn Hans von Bülow.

Diese Werke sind keine Klavierauszüge, sondern *Transkriptionen*. Bei dieser Gattung handelt es sich um eine treuest mögliche *Ré-écriture* des Originals nach einem Prinzip, das man folgendermaßen charakterisieren könnte: Nichts hinzufügen, so wenig wie möglich verlieren. Der Unterschied zur *Paraphrase* liegt darin, dass Liszt in der viel freieren Form zwar die Essenz und vor allem Struktur des Urtextes bewahrt, sich dort aber eine gewisse Anzahl von Exkursen und virtuosen Verzierungen erlaubt. Schließlich komponiert er noch *Fantasien*, meist über Opern-Themen, die sich größeren Formen wie dem Potpourri annähern. Dort en-

twickelt er eine virtuos-pianistische Dramaturgie, die vorgefundenes Material nach dem Schema der Fantasie verarbeitet. Diese formalen Experimente sind mehr oder weniger die Werkstatt, in der Meisterwerke wie die H-Moll-Sonate, *Après une lecture de Dante* und die Symphonischen Dichtungen Gestalt annehmen.

Beethovens 4. Symphonie in B-Dur op. 60 erschien 1808 im *Bureau des Arts et d'industrie*. Sie ist Franz Graf von Oppersdorff (1778-1818) gewidmet, einem passionierten schlesischen Musikliebhaber, der auf seinem Schloss in Oberglogau ein eigenes Orchester hoher Qualität unterhielt. Ursprünglich sollte er die 5. Symphonie erhalten, sodass Beethoven sein ganzes diplomatisches Geschick aufwenden musste, um ihm den Sinneswandel zu erklären. «Bester Graf!», wandte er sich am 1. November 1808 an seinen Freund und Förderer: «Sie werden mich in einem falschen Lichte betrachten, aber Not zwang mich die Symphonie, die für Sie geschrieben, und noch eine andere dazu an jemanden andern zu veräußern. Sein Sie aber versichert, daß Sie diejenige, welche für Sie bestimmt ist, bald erhalten werden.» Die beiden Symphonien, auf die Beethoven anspielt, sind die 5., die Graf Lobkowitz gewidmet wurde, und die 6. für Graf Rasumowski. Dieses Bäumen-wechsle-dich-Spiel deutet an, wie eng und komplementär diese drei Symphonien auf einander bezogen sind: Drei Werke, die in dem Maße für Beethovens Schaffen bezeichnend sind, in dem sie drei wesentliche Aspekte seiner Einbildungskraft aufdecken. Die 5. und 6. wurden viel diskutiert und kommentiert, die 5., weil ihre Phantasie mitreißend, feurig, weltenschöpferisch ist, die 6., weil ihr naturverbundener Gestus verinnerlicht, poetisch und von überständigen Konventionen befreiend wirkt. Die 4. Symphonie scheint diskreter. Sie ist aufgrund ihrer meisterhaften Metier-Beherrschung, selbstsicheren Individualität und Gelassenheit, die nicht um jeden Preis gegen Konventionen anrennen muss, um sich künstlerisch zu rechtfertigen, nicht weniger bedeutend.

Berlioz beschreibt sie in seiner *Etude critique des Symphonies de Beethoven* wie folgt: «Hier lässt Beethoven den Ton der Ode und Elegie vollständig hinter sich, um zu dem weniger erhabenen und düsteren, darum aber nicht weniger feinsinnigen Ton der 2. Symphonie zurückzukehren. Der Charakter dieser Partitur ist im allgemeinen lebhaft, heiter, aufgeweckt oder von himmlischer Süße. Wenn man von dem meditativen Adagio absieht, das ihm zur Einleitung dient, ist der 1. Satz fast vollständig von Freude beherrscht.» In seinen Analysen der beethovenschen Symphonien, die nahezu zur gleichen Zeit, nämlich 1837/38 in der *Revue et Gazette Musicale de Paris* erschienen, in der Liszt an seinen Transkriptionen der 5., 6. und 7. Symphonie arbeitete, überliefert uns Berlioz das romantische Bild eines Komponisten, den er als wesensverwandt betrachtete. Aus diesem Grunde sind seine sowohl musikanalytischen als auch ästhetisch-philosophischen Artikel Hilfsmittel einer Zeitreise, die uns Hörern zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht weniger als der Klang eines Erards aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlauben, uns dem Beethoven-Bild Liszts zu dem Zeitpunkt anzunähern, als er dessen Symphonien transkribierte. Überlassen wir uns also der Führung Berlioz'.

Zunächst ist der Komponist der *Symphonie fantastique* überrascht über das «unverbundene Achtel-Motiv, mit dem das Allegro beginnt» und für das Liszt *Non-legato*-Spiel ohne Pedal vorschreibt, vor allem zum Ende der Durchführung hin. «Im zweiten Teil desselben Allegros», so Berlioz weiter, «begegnen wir einer wahrhaft neuen Idee, deren ersten Takte unsere Aufmerksamkeit sogleich gefangen nehmen und sie, nachdem sie den Sinn des Zuhörers in ein Labyrinth mysteriöser Evolutionen entführt haben, mit einem vollkommen unerwarteten Schluss überraschen. Er besteht aus folgenden Teilen: Nach einem ziemlich kraftvollen Tutti zerlegen die Ersten Geigen das Kopfsthema in kleine Teile, formen aus ihnen *pianissimo* ein dialogisches Spiel, in das auch die Zweiten Geigen einbezogen sind, das schließlich auf lang ausgehaltenen Dominantseptakkorden über H zum Stillstand kommt. Jeder dieser ausgehaltenen Töne wird durch zwei Takte Stille

unterbrochen, in denen nur ein leichtes Pauken-Tremolo auf B zu hören ist, die enharmonisch verwechsellte Dur-Terz über der Grundtonart Fis-Dur.» Dieser ganze Teil ist im Hinblick auf die Transkription unproblematisch - mit Ausnahme der Pauke. Liszt hätte Beethovens Pianissimo-Tremolo einfach als Pianissimo-Triller oder oktaviertes Tremolo übertragen können. Was er aber nicht getan hat. Stattdessen schreibt er ein Pianissimo-Tremolo in tiefer Lage vor, bei dem B und eine Quart tiefer Fis pedalisiert alternieren. Mit diesem simplen, genialen und vor allem bewundernswert ausgehörten Mittel findet er zugleich ein Äquivalent für den Paukenwirbel an der Grenze zur Hörbarkeit, wie auch für das Intervallverhältnis Fis-B, das Berlioz' feinen Ohren nicht entgangen war.

«Nach zwei Auftritten dieser Art», fährt Berlioz fort, «ziehen sich die Pauken zurück, um es den Streichern zu überlassen, leise andere Themen-Teile zu murmeln [...]. Die Dominanz der Tonart B-Dur, zu Beginn kaum wahrnehmbar, wächst je länger das Tremolo dauert. Darauf streuen die anderen Instrumente kleine Themenfragmente auf ihren Weg, wachsen schließlich gemeinsam mit dem Paukenwirbel zu einem allgemeinen Forte an, in dem sich der volle B-Dur-Dreiklang in all seiner Majestät im ganzen Orchester entfaltet. Dieses überwältigende Crescendo ist eine der großartigsten Erfindungen der gesamten Musikgeschichte.» Liszt wird dieser «Erfindung» in vollem Maße gerecht, indem er das Tremolo, das für den Paukenwirbel steht, zum zugleich dynamischen, inhaltlichen und farblichen Ausgangspunkt macht, der das Crescendo strukturiert und räumlich auffächert.

Berlioz gemäß «entzieht sich das Adagio der musikalischen Analyse ... [Es] ist in seiner Formensprache derart rein, sein melodischer Ausdruck ist derart engelhaft und von so unwiderstehlicher Zärtlichkeit, dass das im Überfluss vorhandene Handwerk vollkommen verschwindet.» Darauf folgt ein Scherzo, das «fast ganz aus Motiven im Zweier-Takt besteht, die in Dreier-Rhythmen hinein gezwungen werden.» Liszt transkribiert es geschickt, indem er den Scherzo-Stil gewisser

Beethoven-Sonaten nachahmt. «Das heiter-belebte Finale kehrt zu gewohnten Rhythmen zurück. Es besteht aus einem funkelnden Notengerassel, aus fortwährendem Getändel, in das ein paar rau-wilde Akkorde dreinfahren, in denen sich jene groben Scherze manifestieren, auf die bei diesem Autor hinzuweisen wir bereits Gelegenheit hatten.» Die Leichtigkeit, mit der Liszt dieses Finale transkribiert, legt Zeugnis von alldem ab, was die gesammelten diabolischen Figurationen einiger seiner Werke wie der *Feux follets* mit Beethovens Stil und dem der Wiener Klassik im Allgemeinen verbindet.

Die 5. Symphonie op. 67 in c-Moll erschien 1809 bei Breitkopf & Härtel. Sie wurde dem regierenden Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz, um die Titelei der Erstausgabe präzise zu zitieren, und zugleich dem Grafen Rasumowski gewidmet. Für Berlioz ist es «die unwidersprochen berühmteste aller seiner Symphonien». Für ihn ist es auch die erste, «in der Beethoven seiner weit ausgreifenden Phantasie freien Lauf ließ, ohne sich an irgend einen fremden Gedanken als Stütze oder Leitbild zu halten». Sie scheint ihm «unmittelbar und einzig dem Genie Beethovens entsprungen zu sein; es sind seine innersten Gedanken, die er dort entwickelt; seine verborgenen Leiden, sein geballter Zorn, seine so traurigen Tagträume voller Niedergeschlagenheit, seine nächtlichen Albträume, seine begeisterten Aufschwünge sind ihre Themen. Die Formen der Melodik, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation sind dort im Kern so individuell und neu wie kraftvoll und vornehm.» Es ist wahrscheinlich *die* Symphonie, für die das volle Farbspektrum eines historischen Flügels am unabdingbarsten ist, wenn man den ganzen romantischen Überschwang in der Musik Beethovens hörbar machen will, den Berlioz ihr zuschreibt. Eine klassizistisch-gedämpfte Interpretation auf einem modernen Instrument riskiert nämlich, das rationale Moment, das der klassischen beethovenschen Kunst *auch* innewohnt, in einem Exzess luzider «Lesbarkeit» stärker zu betonen, als es deren Nachgeordnetheit in Berlioz' ultra-romantischer

Lesart erlaubt.

Für ihn «widmet sich der erste Satz der Darstellung jener unordentlich durcheinander wirbelnden Gefühle, die eine große Seele in den Fängen der Verzweiflung aus dem Gleichgewicht bringt [...]. Es ist bald ein wahnsinniges Delirium, das sich in furchterregenden Schreien Luft macht, bald pathologische Niedergeschlagenheit, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstmitleid ergeht.» Die post-romantischen Interpretationen der Fünften von Beethoven haben uns an aufgeblasene Orchester gewöhnt, die den beethovenschen Diskurs ins Extrem treiben und seine Kontraste, Effekte und energetischen Übergänge überziehen. Liszts romantische Transkription selbst aber, bereichert um die Farben eines Flügels aus der Zeit Liszts und Berlioz', führt die Klangvolumina des Werks und seine abgestuften Intensitäts-Grade wieder auf menschliches Maß zurück, wie es der Ästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zweifellos mehr entsprach. Eine Reihe von Stileigentümlichkeiten Liszts, die seinem Personalstil eigen waren, kommen der Transkription des Kopfsatzes der 5. Symphonie sehr entgegen. Dies sind namentlich: Oktavierungen, mit Sexten und Terzen aufgefüllte Oktavierungen und die Gleichberechtigung beider Hände. Oktavierungen, mit und ohne Oktavtriller, gehörten zu den Markenzeichen Lisztschen Klavierspiels. Damit verlieh er seinem Vortrag den Eindruck von Kraft, der melodischen Linie Räumlichkeit und Weite. In der Transkription des Kopfsatzes der 5. Symphonie geht es von Anfang an, d.h. beginnend mit der Exposition des Kopffthemas, das sowohl in der linken, als auch in der rechten Hand in Oktaven gespielt wird, immer wieder um Oktavierungen. Auch die Kraft des beethovenschen Stils umfasste verdoppelte Sexten und Terzen im Oktavinnern. Innerhalb der Oktave übereinander geschichtete Terzen, eine der Ingredienzien des orchestralen Klavierstils Liszts wo er überwältigen wollte, vor allem in raschen Tempi, drei- oder viertönige Akkorde verleihen dem Diskurs eine Gewalt und eine Rhetorik des Exzesses, die die gemäßigte, wohl erzogene Äs-

thetik des Klassizismus nicht kennt. Schließlich die Gleichberechtigung beider Hände, jene besondere und Liszt ganz eigene Manier, die Melodie abwechselnd der linken oder rechten Hand zu übertragen. Auch von diesem Mittel macht die Transkription starken Gebrauch, z.B. im Vortrag des Kopftemas. Statt es einfach der rechten Hand zu überantworten, wird es wechselweise von beiden Händen vorgetragen, wodurch Liszt seine Struktur stärker reliefiert. Der stufenweise Aufstieg des Themas klingt, als ob zwischen den Registern eine rhythmische und klangfarbliche Kupplung umgeschaltet würde.

Dieselbe Gleichberechtigung der Hände findet sich auch im Hauptthema des 2. Satzes. Statt die Cello-Kantilene der rechten Hand anzuvertrauen, spielt es die linke, während die Pizzicato-Begleitung der Kontrabässe von der rechten, unter der linken kreuzend, angeschlagen wird. Diese unbequeme Disposition erlaubt es der Linken paradoxerweise, der Cello-Melodie die notwendige sangliche Intensität zu verleihen, während sie den Anschlag in der Rechten leicht macht, der in der gewöhnlichen Anordnung (Melodie rechts, Begleitung links) unwillkürlich Gefahr liefe, sich zu laut in den Vordergrund zu drängen. Alle gestischen Hilfsmittel der lisztschen Polyphonie werden eingesetzt, um der Komplexität des beethovenschen Tonsatzes gerecht zu werden.

Nach Berlioz ist das Scherzo «eine merkwürdige Komposition, deren erste Takte zwar nichts besonders Furchterregendes haben, aber jenes unerklärliche Gefühl erregen, das einen beim magnetischen Anblick gewisser Individuen befällt. Alles an ihm ist unheimlich und düster. Die Tessitur der Instrumentation zeigt ein mehr oder weniger sinistres Antlitz, das derselben Ideenwelt anzugehören scheint, die auch der berühmten Walpurgisnacht in Goethes *Faust* zu Grunde liegt. Der Satz bewegt sich dynamisch vorwiegend im *piano*- und *mezzoforte*-Bereich. Das Trio wird von den Kontrabässen beherrscht, die mit aller Kraft des Bogenstrichs gespielt werden. Deren schwere Rauheit lässt den Boden unter den Notenpulten vibrieren und erinnert an einen fröhlich herumtollenden Elefanten. Aber das

Monster zieht sich zurück und der Lärm seines ausgelassenen Trabs verliert sich allmählich.» Nach dem unerhörten Übergang am Ende des Scherzos, in dem Liszt alle resonierenden Ressourcen der Basssaiten des Flügels nutzt, «intoniert das gesamte Orchester einschließlich der Posaunen, die bis jetzt noch nicht zum Einsatz kamen, ein strahlendes Dur-Triumphmarsch-Thema und das Finale beginnt.» In diesem Finale kommt Liszts energetischer Stil zweifellos am umfänglichsten zur Geltung. Alle den orchestralen Klang verstärkenden Prozeduren, die im 1. Satz bereits zum Einsatz kamen, dazu repetierte und verräumlichte Akkorde, werden hier potenziert, um aus dem lisztschen Flügel eine gewaltige resonierende Maschine zu machen, die von einer unerbittlich vordrängenden Gewalt voran getrieben wird.

Bruno Moysan

Übersetzung: Boris Kehrmann

Blüthner, Leipzig, ca. 1867. Kasten aus Rosenholz. Umfang: 7 Oktaven, AAA - a⁴. Produktionsnr.: 3914. Provenienz: Sammlung Edwin Beunk.

Das Instrument befand sich in sehr schlechtem Zustand, als es erworben wurde und wurde 2012/13 von uns restauriert. Da mir Blüthner-Flügel besonders gefallen und Konzertinstrumente der Leipziger Firma heute selten sind, haben wir die Herausforderung einer Restaurierung auf uns genommen. Nach 300 Arbeitsstunden zeichnete sich ab, dass es möglich war. Es bedurfte noch über 1000 Stunden, um die Arbeit zu vollenden.

Die großen Klavierbauer Bechstein, Steinway und Blüthner haben ihre Unternehmen alle 1853 gegründet. Der späte Liszt war oft bei ihnen zu Gast und sein Lieblingsschüler Alexander Siloti gab sein Debüt in der Blüthner Hall.

Die Manufaktur existiert immer noch und ist im Besitz der Nachkommen ihres Gründers Julius Blüthner.

www.fortepiano.nl

Edwin Beunk

Übersetzung: Boris Kehrmann



RECORDED FROM 29 SEPTEMBER TO 3 OCTOBER 2014 IN DOOPSGEZINDE GEMEENTE
CHURCH, HAARLEM (NETHERLANDS)
EXECUTIVE AND RECORDING PRODUCER FOR ZIG-ZAG TERRITOIRES, SOUND ENGINEER,
EDITING: FRANCK JAFFRÈS, PRODUCTION AND EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN
ARTWORK BY ELEMENT-S: PHOTO, MARC EURIAT, GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

Cet enregistrement a été réalisé grâce à la contribution de Delcap Asset Management Ltd.





BEETHOVEN - LISZT
SYMPHONIES NO 6 ET 2
YURI MARTYNOV
PIANO ERARD 1837

ARTE ET TERRITORIES

ZZT301



BEETHOVEN - LISZT
SYMPHONIES NOS. 3 & 8
YURI MARTYNOV
BLÜTHNER PIANO c.1867

ARTE ET TERRITORIES - ZETEM

ZZT336



BEETHOVEN - LISZT
SYMPHONIES NOS. 7&1
YURI MARTYNOV
ERARD PIANO 1837

ARTE ET TERRITORIES

ZZT317

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

