



LISZT

BEATRICE BERRUT piano

PRIMA
TEMPS
DES ARTS
DE MONTE
CARLO

COLLECTION

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO



FRANZ LISZT (1811-1886)

BEATRICE BERRUT piano

DURÉE TOTALE – 77'47"

1	<i>La lugubre gondola I</i> , S.200 – Andante	4'37"
2	<i>La lugubre gondola II</i> , S.200 – Andante mesto, non troppo lento	8'42"
3	3 <i>Odes funèbres</i> , S.112 – 1. Les morts. Lento assai	11'38"
4	3 <i>Odes funèbres</i> , S.112 – 2. La notte. Lento funebre	12'57"
5	3 <i>Odes funèbres</i> , S.112 – 3. Le triomphe funèbre du Tasse. Lento	14'02"
6	<i>Bagatelle sans tonalité</i> , S.216a – Allegretto mosso	2'58"
7	2 <i>Csárdás</i> , S.225 – 1. Csárdás. Allegro	1'22"
8	2 <i>Csárdás</i> , S.225 – 2. Csárdás obstiné / Hartnäckiger Csárdás – Presto	3'16"
9	<i>Csárdás macabre</i> , S.224 – Allegro	7'07"
10	<i>Trauervorspiel und Trauermarsch</i> , S.206 – I. Andante lugubre	1'29"
11	<i>Trauervorspiel und Trauermarsch</i> , S.206 – II. Einleitung. Andante maestoso funebre – Marsch	5'43"
12	<i>Am Grabe Richard Wagners pour piano seul</i> , S.202 – Sehr langsam	3'53"

FESTIVAL

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENTE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc

Marc Monnet

« JE PORTE AU CŒUR UN PROFOND CHAGRIN ;
IL FAUT QU'IL ÉCLATE EN NOTES ÇÀ ET LÀ... »

Au printemps 1881, alors qu'il s'apprête à fêter ses soixante-dix ans, Franz Liszt reçoit un dessin à la plume du comte Mihály Zichy, peintre hongrois aujourd'hui resté connu pour ses illustrations de la *Tragédie de l'homme* (1887) d'Imre Madách. Intitulé *Du berceau jusqu'au cercueil*, le dessin dédié au musicien présente les trois âges de la vie : la naissance, la maturité et la mort. Cette allégorie inspire à Liszt la composition d'une œuvre d'abord pensée pour le piano puis orchestrée en 1882 et présentée comme son treizième et ultime poème symphonique : *Von der Wiege bis zum Grabe* (*Du berceau jusqu'à la tombe*). Les titres apposés aux trois mouvements de la partition diffèrent légèrement des étapes proposées par Zichy : « *Die Wiege* » (Le berceau), « *Der Kampf ums Dasein* » (La lutte pour l'existence) et « *Zum Grabe, die Wege des zukünftigen Lebens* » (Dans la tombe, berceau de la vie à venir). Chaque partie semble inachevée et reste comme suspendue ; des bribes de mélodies se succèdent sans véritable développement et s'estompent comme dans le néant ; les répétitions incessantes apportent comme une promesse d'éternel renouvellement. À la fin de l'œuvre, les violoncelles jouent dans l'aigu de leur registre la mélodie du berceau, calme et sereine, apaisée et éthérée, comme un écho voué à disparaître dans la nuance *perdendo*. Ce chef-d'œuvre de Franz Liszt disant adieu à la vie émeut par son style dépouillé et sobre, par une raréfaction des timbres orchestraux traités comme en musique de chambre, par la délicatesse de quelques accords parfaits essayés çà et là avec une émouvante simplicité et par l'absence totale d'apothéose.

Les œuvres pour piano composées par le virtuose dans ses années de vieillesse participent du même esprit. Plusieurs gestes d'écriture caractérisent les pièces de cette période tardive : la répétition et le recours fréquent aux ostinatos ; l'emploi de la monodie sans accompagnement (la mélodie est mise à nu) ; une manière nouvelle de décomposer la phrase musicale et en quelque sorte de la « liquider » ; la raréfaction du matériau et une extraordinaire économie de moyens (un seul accord, un seul rythme...) ; l'absence de développement musical et de devenir formel ; une apparente désunion de la matière et de la forme ; une attention aiguë aux sonorités pour elles-mêmes... Le vieux Liszt livre un regard rétrospectif sur la vie en même temps que sur le piano. Au début des années 1880, il écrit à sa biographe Lina Ramann : « Je porte au cœur un profond chagrin ; il faut qu'il éclate en notes çà et là ». Pièces « à la mémoire de », musiques funèbres, éloges mortuaires ; chaque fragment épars participe d'un vaste processus de deuil où la mélancolie devient le principal registre d'expression. Un sursaut se cristallise parfois en une valse hypnotique ou en une csárdás obsédante. Tour à tour austère, empreinte d'une profonde nostalgie ou d'une merveilleuse douceur, la musique qui découle de cette veine est désormais délivrée de toute lutte, de toute démonstration et même de toute salvation.

...

Aucun lien ne relie les *Trois Odes funèbres* composées à des époques différentes de la vie de Franz Liszt, si ce n'est une même atmosphère de tristesse funèbre, des allusions autobiographiques importantes et la volonté du compositeur qu'elles soient jouées comme un cycle. Il écrit *Les Morts* (1860) à la mémoire de son fils Daniel emporté par la tuberculose en 1859 à l'âge de vingt ans. Le premier jet est un grand «récitatif pour orchestre» duquel naît une version pour orgue et enfin cet arrangement pour piano. L'œuvre est construite sur une oraison de l'abbé Félicité de Lamennais (1782-1854). Le compositeur a pris soin de reporter les vers au fil de la partition, au-dessus de la portée : «Ils ont aussi passé sur cette terre ; ils ont descendu le fleuve du temps ; on entendit leur voix sur ses bords, et puis l'on n'entendit plus rien. Où sont-ils ? Qui nous le dira ? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur !» Le dernier vers est répété à la façon d'un refrain sur un passage en style choral.

Liszt compose *La Notta* (1864) après la mort de sa fille aînée Blandine qui s'est éteinte en 1862 à l'âge de vingt-sept ans des suites de son accouchement. Il reprend la musique plus ancienne de *Il Penseroso* (*Années de Pèlerinage*, livre II, pièce n°2) inspiré par la statue de Michel Ange (Florence, chapelle des Médicis), plaçant en tête de la partition le quatrain de l'artiste italien qui figure sur la statue : «Il m'est doux de dormir et d'être de marbre / Aussi longtemps que l'injure et la honte durent / Ne pas voir, ne pas entendre m'est un grand bonheur / Aussi ne m'éveille pas, mais parle à voix basse». À cette musique, il ajoute une section centrale nouvelle faisant entendre plusieurs formules cadentielles de la musique magyare, avant de refermer la pièce par une reprise variée de la première partie. Dans cette œuvre, Liszt donne une réalité sonore à l'image de la statue : le thème au rythme pointé («*lento funèbre, pesante*»), absolument statique, symbolise l'emmurement dans la pierre ; l'intemporalité est assurée par une mélodie répétant constamment la même octave ; les bruits lointains de la vie sont évoqués avec d'étranges enchaînements harmoniques, presque irréels. Au début de la section centrale,

il inscrit dans la partition une citation extraite de *L'Énéide* (chant X, vers 782) de Virgile : « *Dulce moriens reminiscitur Argos* » (« En mourant, il se souvient de la douce Argos »). Ces paroles se réfèrent à Antor qui, en mourant en Italie, se souvient de sa douce patrie, Argos en Grèce. Et il s'agit là d'un souhait bien personnel puisque le compositeur indique de sa main sur la page-titre du manuscrit des *Odes Funèbres* : « Si à mes obsèques, on avait à faire de la musique, j'aimerais qu'on choisisse *La Notte* (d'après Michelangelo) à cause du motif à cadence magyare (pages 3, 4, 5 et 6 de la partition) ».

Le Triomphe funèbre du Tasse (1866) s'intitule « Épilogue au poème symphonique : *Tasso, Lamento e Trionfo* ». Cette ode reprend en les transformant les deux thèmes principaux du deuxième poème symphonique composé par Liszt à Weimar en 1849 (révision en 1854) auxquels s'ajoute, en introduction et en conclusion, une superbe ligne mélodique très expressive. La partition est préfacée par une longue citation de Pierantonio Serassi (1721-1791) décrivant les funérailles du Tasse où tous ceux qui avaient cherché à diffamer et à persécuter le poète de son vivant se présentèrent parés de leurs plus beaux atours pour pleurer sa disparition. Là encore, le message est personnel. La correspondance de Liszt montre en effet à plusieurs endroits qu'il pensait que son œuvre ne serait véritablement appréciée qu'après sa mort. Conscient du renouvellement du langage opéré dans ses dernières pièces, il interdisait d'ailleurs à ses élèves de les jouer en public, de peur qu'une telle musique ne vienne nuire à l'épanouissement de leur carrière.

Composée en 1885, un an avant sa mort, et publiée trois années plus tard en 1888 avec une dédicace au pianiste et musicologue autrichien August Göllerich (1859-1923), *Trauvorspiel und Trauermarsch* est l'une des œuvres les plus tardives de ce programme. *Le Prélude funèbre* se présente comme une courte pièce de vingt-deux mesures : une échelle

mélodique descendante revient de manière identique à six reprises, à la manière d'un ostinato de *lamento* italien ; pendant les onze premières mesures, l'harmonie ne comprend qu'un seul et unique accord de quinte augmentée présenté par étapes successives (d'abord *fa-la*, puis *fa-la-do#* et enfin au complet *fa-la-do#-fa*). Déjà utilisé dans les *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) et le *Sonnet de Pétrarque n° 104* (1858), cet accord de quinte augmentée caractérise plusieurs pièces tardives de Franz Liszt ; elle est par exemple prégnante dans *Trübe Wolken* et *Unstern! Sinistre, Disastro*, deux pièces au langage très énigmatique composées en 1881. La *Marche funèbre* est construite sur un motif-pédale de quatre notes ascendantes jouées *staccato* au-dessus duquel se succèdent des accords enchaînés par mouvement chromatique joués *marcato*. La superposition de ces deux plans sonores, l'un horizontal, l'autre harmonique, crée un flou tonal duquel n'émerge que la note pôle *do#*, martelée dans un trémolo d'octave pendant les dix-huit dernières mesures comme un glas assourdissant.

« On sait que la vie n'est que l'apprentissage de la mort ; cependant la leçon que nous en donne la mort de nos amis accable » écrivait Liszt en 1874. À Venise, il partage les ultimes semaines de la vie de Richard Wagner avant que celui-ci ne s'éteigne le 13 février 1883. Profondément abattu par la maladie puis par la perte de son ami dont il vénérât l'œuvre et le génie, Liszt compose plusieurs pages à sa mémoire. Tout d'abord, *La lugubre gondola I* (décembre 1882) qui sonne comme le pressentiment de la disparition de l'ami cher. La pièce débute par l'ombre du balancement d'une barcarolle vénitienne ; sur cet accompagnement de croches joué *legato*, évolue à la main droite une mélodie aux intervalles distendus dont les liens harmoniques avec la main gauche restent très lointains. Pour le soixante-dixième anniversaire de celui qui n'était plus, Liszt compose en mai 1883, *Am Grabe Richard Wagners* (*Sur la tombe de Richard Wagner*), un hommage funèbre dans lequel il reprend des thèmes

wagnériens, notamment le motif (ascendant) de la Cène issu de *Parsifal*. Bien plus longue que la première, *La lugubre gondola II* (1885) est d'abord écrite pour violon (ou violoncelle) et piano. Lente est la formation de la ligne mélodique qui se construit par étape sans aucun accompagnement, comme dans la plupart des pièces tardives, avant de renouer avec la fluidité des croches qui sonnent désormais comme un archaïsme, voire un topos du patrimoine sonore de la Sérénissime.

Deux danses retiennent l'attention de Franz Liszt dans sa vieillesse : la csárdás et la valse (les *Quatre Valses oubliées* de 1881-1885, la *Méphisto-Valse* de 1883...). Elles ne revêtent plus la parure flamboyante des salles de bal mais l'habit sombre, austère et lugubre de quelque danse des morts. Dédiée au comte László Teleki, l'écrivain et homme politique hongrois qui s'était donné la mort en 1861, la *Csárdás macabre* (1881-1882) saisit par son extraordinaire audace d'écriture. Dès le début de la partition, trente-sept quintes à vides sont enchaînées parallèlement et chromatiquement. Liszt avait noté que les musiciens tziganes se servaient ainsi d'accords parallèles lorsqu'ils improvisaient un accompagnement et il voyait dans ce trait une particularité de la musique hongroise. Plusieurs autres gestes offrent une stylisation presque exagérée du jeu tzigane : l'accélération rythmique générale du discours ; la répétition des motifs à outrance ; l'usage du trémolo qui vient brouiller l'harmonie et qui fait référence au jeu du cymbalum. En 1884, Liszt compose encore *Deux Csárdás* dont la deuxième au jeu *marcatissimo* est notée « obstinée ». Le matériau musical réduit à l'extrême amène la répétition entêtante des rythmes premiers de la danse, laquelle se réduit bientôt à quelques notes martelées.

D'après quelques feuilles manuscrites éparpillées conservées au Goethe-und Schiller-Archiv de Weimar et reconstituées en vue de l'édition par le musicologue hongrois István Szélenyi, Liszt avait d'abord l'intention d'intituler sa *Bagatelle* composée en 1885 : *Quatrième valse Méphisto (sans tonalité)*. Il s'arrêta finalement sur le titre en deux langues : *Bagatelle ohne Tonart. Bagatelle sans tonalité*. De la valse, il ne reste dans cette partition que les motifs tournoyants, les gestes « primaires » (au sens de « premiers »), le squelette d'un rythme ternaire malmené et désarticulé. Le titre finalement choisi par le compositeur sonne comme une véritable profession de foi. Aucune tonalité n'est en effet bien définie du fait de l'emploi abondant d'accords altérés (quartes et quintes augmentées, quintes et septièmes diminuées). La ligne mélodique bâtie sur des motifs presque toujours présentés dans l'aigu du clavier, évolue finalement diatoniquement sur les accords dissonants de l'accompagnement enchaînés chromatiquement. On a souvent rapproché cette pièce des œuvres atonales composées par Arnold Schoenberg au début du xx^e siècle. Mais ce dernier qui travaillait certes au sein du total chromatique évitait soigneusement les demi-tons et toutes les tournures qui pouvaient rappeler le chromatisme utilisé dans le langage tonal. La tonalité suspendue au moyen d'un chromatisme intense par Franz Liszt n'a définitivement rien à voir avec l'atonalité de Schoenberg qui visait justement à disloquer les enchaînements chromatiques.

...

Certains commentateurs se sont plu à voir dans l'épure de ces pièces tardives composées pour le piano, le reflet de l'appauvrissement de la vie du vieillard. J'y vois plutôt l'expression d'un désir de fixité, comme une quête d'*éternisation* de la part de celui qui décrivait sa vie de musicien dans les *Lettres d'un bachelier ès musique*, comme « une longue

dissonance sans résolution finale». Les dernières œuvres pianistiques couchées sur le papier par Franz Liszt ne révèlent en outre aucun pathos et n'ont absolument rien en commun avec le pessimisme romantique de ses contemporains qui propulsait la souffrance intime en une loi universelle. «La mort n'est qu'une transformation de la vie,» écrivait encore le jeune homme dans ses *Lettres d'un bachelier ès musique* : «n'arrêtons pas notre esprit au mode de cette transformation ; ce serait une faiblesse, de même que c'en est une, suivant moi, d'entourer de tant d'appareils de deuil les derniers moments de l'homme». Si la portée de ces pièces de vieillesse est éminemment métaphysique, l'originalité et l'unicité de leur facture musicale ouvre aussi indéniablement la porte à des possibilités encore inexplorées à son époque. À ce propos, le pianiste écrivait à Carolyne de Sayn-Wittgenstein dans une lettre du 9 juin 1874 : «Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir [...]. Pourvu que ce javelot soit de bonne trempe et ne retombe pas à terre – le reste ne m'importe nullement !»

Corinne Schneider

SUR LES PAS DE FRANZ LISZT

Les rives du Lac Léman sont d'une beauté éblouissante. Les époques se sont succédé, mais ce paysage est resté à tout jamais un tableau de style *Sturm und Drang*. La silhouette acérée des Alpes paraît menaçante et contraste avec les eaux harmonieuses et colorées du lac. Assise au bord de l'eau, je contemple les montagnes lointaines et austères qui m'ont vue naître. À leur opposé, les cités du bord du lac : un monde qui regorge d'animation et de vie. De mon banc, je fais un pèlerinage intérieur. J'imagine Franz Liszt prendre le coche dans les rues pavées de Genève, encombré de flanelle, une flasque de cognac dans la poche, des bouteilles d'encre et des rouleaux de papier dépassant de ses malles, le front et l'œil tendus vers l'aventure, vers le mystère fascinant des Alpes.

Tel Humboldt, il part explorer des espaces de lui inconnus, et chacune de ses notes est un coup de pinceau posé sur une toile, une observation du monde. Il a passé ici et admiré les rives de ce lac pour remonter le cours du Rhône. Sans doute a-t-il laissé quelques indices sur son passage, car je ne peux expliquer autrement la proximité que je ressens avec lui. En interprétant « La Vallée d'Obermann », je reconnais les reliefs, les sources et les prairies de ma vallée, j'entends craquer puis se dissiper l'orage sur ses cimes, laissant derrière lui l'odeur âcre de la terre mouillée.

Grâce à l'étude de ses œuvres, je suis le fil de sa vie. D'abord ses *Années de Pèlerinage*, « Obermann », « Après une Lecture du Dante », puis les *Ballades*. Tout ce que l'Europe compte de plus beau et de plus poétique inspire Liszt. Écrivains, penseurs, hommes de foi... tous

laissent une trace dans son imagination et sa musique. Il absorbe les influences et les transcende, comme un cristal transforme la lumière. Mais Liszt n'est pas du goût de tout le monde. Liszt a soif. Toujours soif. On ne peut rassasier celui qui est épris d'infini. Il dérange, sa personnalité vibrante ébranle les philistins. Même sa manière de croire en Dieu n'est pas académique. Peut-on vraiment avoir été un pianiste virtuose à la réputation sulfureuse et recevoir les ordres mineurs ? Non. Bien sûr. Pourtant la force de Liszt est justement sa ferveur, qui transparait constamment dans sa musique. Sa *Sonate en si mineur* est un Nouveau Testament pour moi, une œuvre qui m'a permis de me construire humainement et spirituellement, une œuvre qui donne des réponses à mes questions existentielles.

Tandis que j'étudie sa *Sonate*, je suis engagée comme *Kappelmeister* à Meiningen, dans la forêt de Thuringe. Je marche alors sur ses pas à la Wartburg, contemple les mosaïques de l'histoire de Sainte-Elisabeth, m'imprègne du silence de la salle des fêtes qui a résonné en 1867 des harmonies mystiques de son *Oratorio*, qu'il dirigeait. Puis je le suis à Weimar, où je contemple de loin l'Altenburg, témoin d'un bonheur passé, pour le retrouver, souffrant mais toujours habité par la même flamme, dans la petite maison de jardinier, près des rives de l'Ilm. Finalement, inévitable, le rendez-vous à Bayreuth.

Des forêts bleutées isolent Bayreuth du monde et font remonter le temps à ceux qui en empruntent la voie. La ville est vide ce jour-là. Les rues sont détrempées, une bise glaciale cingle mes joues et je suis fiévreuse depuis quelques jours. Le cimetière est un peu en dehors de l'ancienne enceinte de la ville et chaque pas qui m'en rapproche m'éloigne de ma vie d'avant. Une fois franchi le mur d'entrée, je reconnais aussitôt sa tombe. Je suis tétanisée. Il m'accompagne depuis toujours et enfin je le retrouve. Et s'il ne se passait rien ? Et s'il me laissait seule ?

Le vent tombe lorsque je m'en approche, je n'ai plus froid. L'émotion qui m'étreint est indicible. Franz Liszt repose ici. Je suis proche de lui et je voudrais lui dire que sa musique est mon Graal, qu'elle donne sens à ma vie. Je ne peux plus repartir de son chevet, je dois lui parler de sa *Sonate*, le remercier, lui demander s'il a trouvé le Dieu en qui il avait tant confiance. Comme ma fièvre augmente, je me résous enfin à le quitter. Je touche de ma main un barreau de sa tombe en guise d'au revoir. Mes pas me mènent hors du cimetière et une douleur à l'intérieur de ma main me surprend. Je l'ouvre et y vois ma peau brûlée par l'empreinte torsadée du barreau. N'aimant pas les explications rationnelles, j'ai choisi d'y voir l'épiphanie que j'attendais tant.

Depuis cette visite dans un cimetière battu par les vents, j'ai de la compassion pour sa peine de ne pas avoir été reconnu par l'humanité qu'il chérissait tant. Sa fin de vie est amère, sa santé s'altère, sa beauté céleste s'est fanée, ses doigts qui jetaient des éclairs sur le clavier s'engourdissent... Mais, ainsi dépouillé de ses atouts, réduit à l'essentiel, il esquisse le xx^e siècle sur le papier. Après avoir ouvert la voie aux Wagner, Mahler, Ravel, il préfigure la musique impitoyable de Bartók, celle obsessionnelle de Satie, celle minimaliste de Philip Glass. C'est la cinglante *Csárdás macabre*, les souffrantes *Lugubres gondoles*, l'inexorable *Trauermarsch*, qui font peur à ses contemporains.

La fièvre désormais dévorante, les bronches brûlantes, je rends une dernière visite à la maison qui l'a vu mourir le 31 juillet 1886. En proie aux quintes de toux, errant dans la pièce où il avait poussé son dernier soupir, j'ai l'impression de partager sa Passion. Je quitte Bayreuth le lendemain, une promesse faite à moi-même. À 16 ans, Liszt avait écrit : « Que voudrions-nous avoir fait à l'heure de la mort ? Faisons maintenant ce que nous voudrions avoir

fait alors ; il n'y a point de temps à perdre, chaque moment peut être le dernier de notre vie.»
Je vivrai désormais chaque instant de ma vie comme le dernier et jouerai sa musique avec la gratitude de quelqu'un qui a le bonheur de passer sa vie à servir le Beau, *dont la passion est si proche de celle du Bien...* (Franz Liszt)

Aujourd'hui, en enregistrant ces œuvres tardives dans le jardin de la maison qui l'a vu naître à Raiding, j'ai l'impression de déposer sur l'autel des rêves d'enfant du jeune Franz les lauriers d'un grand homme.

Beatrice Berrut



BEATRICE BERRUT piano

La pianiste suisse Beatrice Berrut s'est forgée une solide réputation de lisztienne, comme en attestent ces lignes du journal *Le Monde* : « Le programme est un condensé de la galaxie lisztienne et la pianiste une incarnation des principales figures de l'Olympe. De la Diane chasseresse qui ne rate aucune cible expressive avec son arc Bösendorfer au Mercure insaisissable qui s'élève de doigts virtuoses. »

Son dernier album, consacré à l'œuvre pour piano et orchestre de Liszt, enregistré avec le Czech National Symphony Orchestra sous la direction de Julien Masmondet, est son second hommage au compositeur hongrois, et il a été acclamé par la critique internationale. Artiste aux multiples facettes, Beatrice Berrut s'adonne à la transcription d'œuvres symphoniques pour le piano, et écrit sa musique, ce qui lui permet de parcourir les scènes et les festivals avec des programmes de récitals originaux et inédits.

Ses prochaines saisons incluent une réinvitation du Wigmore Hall à Londres, de l'orchestre du Saarländisches Staatsorchester, et également ses débuts au Konzerthaus de Vienne, à l'Opéra Garnier de Monaco ainsi qu'au Staatsoper de Hannovre avec le Niedersächsisches Staatsorchester.

Beatrice Berrut est régulièrement invitée comme soliste par des orchestres tels que la Philharmonie de Dortmund, l'English Chamber Orchestra, l'Orchestre National des Pays de la Loire, le Saarländisches Staatsorchester, la Hofkapelle de Meiningen, l'orchestre Philharmonique de Cracovie pour n'en citer que quelques-uns, et elle s'est produite dans

des salles telles que la Philharmonie de Berlin, le Konzerthaus de Dortmund, le Wigmore Hall de Londres, la Tonhalle de Zürich, le Tianjin National Theatre, le Preston Bradley Hall de Chicago, le festival de Ravinia ou le Teatro Coliseo de Buenos Aires.

Également cheffe d'orchestre, ses collaborations l'ont menée dans des maisons d'opéra telles que l'Opéra Comique de Paris, le Staatstheater de Meiningen, l'Opéra de Limoges, et elle a fait ses débuts en décembre 2019 avec le Saarländisches Staatssorchester dans un programme symphonique enregistré par la SR2 Kultur Radio.

Elle s'est formée à la Hochschule für Musik Hannes Eisler de Berlin dans la classe de Galina Iwanzowa, une élève de Heinrich Neuhaus, puis a été inspirée par de nombreuses rencontres avec des artistes tels que John O'Connor, Leon Fleisher, Menahem Pressler ou Christian Zacharias.

Beatrice est une artiste Bösendorfer.

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

Enregistré au Liszt Center Raiding, Autriche (ville de naissance de Liszt)
les 7, 8 et 9 décembre 2020

Beatrice Berrut joue sur le piano Bösendorfer 280 Vienna Concert

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Martin Rust

Traduction : Paul Snelgrove

Photos : Olivier Roller

Graphisme : atelier-champion.com

Réalisation : belleville.eu

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**UNDER THE PRESIDENCY OF
H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER**WHY CREATE A COLLECTION OF CDs?**

Festivals are ephemeral, by their very nature, and recordings can provide a wonderful reminder of exceptional musical moments. Creating something lasting remains a most attractive proposition – at a time when labels are disappearing, in the face of declining sales and the revolution in music formats. For this reason, the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection is available not only through traditional channels but also by downloading and streaming, across all digital platforms and on our site.

Performances by up-and-coming and well-established artists, of both music from the past and contemporary works, reflects a will to keep memory alive that has marked the Festival since its beginnings, in 1984.

You can find our entire collection on printempsdesarts.mc.

Marc Monnet

“I BEAR A DEEP SORROW IN MY BREAST;
IT HAS TO COME OUT IN NOTES HERE AND THERE...”

In the spring of 1881, while getting ready to celebrate his 60th birthday, Franz Liszt received a pen drawing by Count Mihály von Zichy, a Hungarian painter known today for his illustrations to Imre Madách's "The Tragedy of Man" (1887). Entitled "From the cradle to the coffin," the drawing, dedicated to the composer, showed the three stages of life – birth, adulthood and death. This allegory inspired Liszt to write a composition originally conceived for piano then orchestrated, in 1882, and presented as his thirteenth and final symphonic poem, *Von der Wiege bis zum Grabe* (From the cradle to the grave). The titles of the work's three movements, differ slightly from the stages given by Zichy and are: *Die Wiege* (The cradle), *Der Kampf ums Dasein* (The struggle for existence) and *Zum Grabe, die Wege des zukünftigen Lebens* (In the grave, cradle of the life to come). Each part seems unfinished, as though left hanging in the air – snatches of melody follow each other without real development and fade as though into the void, while incessant repetitions suggest a promise of eternal renewal. At the end of the piece, the cellos play the melody of the cradle, in their upper register, calm and serene, soothing and ethereal, like an echo destined to disappear – in the marked *perdendo*. This Liszt masterpiece, bidding farewell to life, moves us by its bare and sober style, its chamber-music-like rarefaction of orchestral textures, the delicacy of certain tonic chords deployed here and there with touching simplicity and by the total absence of a grand finale.

The piano works composed by the virtuoso in old age are in the same vein. Several characteristics mark the writing in these late-period pieces – repetition and frequent use of ostinato, the use of unaccompanied monody (bare melody), a new way of breaking down the musical phrase and somehow “dissolving” it, the rarefied nature of the material and extraordinary economy of means (a single chord, a single rhythm, etc.), the absence of musical development and formal working out, an apparent disunity of material and form, the acute attention paid to sounds for their own sake, etc. The elderly Liszt offers a retrospective view of both life and the piano. At the beginning of the 1880s, he wrote to his biographer Lina Ramann, “I bear a deep sorrow in my breast; it has to come out in notes here and there...” Pieces “in memory of”, funeral music, eulogies to the dead... each scattered fragment forms part of a huge process of mourning, where melancholy becomes the predominant register of expression. A sudden leap may crystalize into a hypnotic waltz or an obsessive *csárdás*. By turns austere, deeply nostalgic or of marvelous delicacy, the music flowing from this vein is devoid of all struggle, all demonstrative intent and even all salvation.

...

There is no link between the *Trois Odes funèbres*, written at different periods in Liszt's life, unless it be a shared atmosphere of funereal sadness, the significant autobiographical allusions and the composer's desire that they should be performed as a cycle. He wrote *Les Morts* (1860) in memory of his son Daniel, who died of tuberculosis in 1859, at the age of twenty-two. The first version is a great "recitative for orchestra", from which was born a version for organ and, finally, this arrangement for piano. The work is constructed around an orison by Father Félicité de Lamennais (1782-1854). The composer took care to write out the poem throughout the score: "They have also been on this earth; they have gone down the river of Time; their voices were heard on its banks, and then nothing more was heard. Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!" The last verse is repeated like a refrain, over a chorale-like passage.

Liszt wrote *La Notte* (1864) in memory of his eldest daughter, Blandine, who had died of complications following childbirth, in 1862, aged twenty-seven. He took the earlier music of *Il Penseroso* (*Années de Pèlerinage*, Book II, no. 2), inspired by the Michelangelo statue of that name (Florence, Medici Chapel), placing at the head of the score the poetic quatrain by Michelangelo that appears on the statue: "I am happy to sleep and to be of marble / For so long as insult and shame endure / Not to see, not to hear are for me a great joy / So wake me not, but speak low." To this music, he adds a new central section that includes several Magyar-style cadences, before closing the piece with a varied reprise of the first section. In this work, Liszt expresses the statue in sound. The very static theme in dotted rhythm (*lento funèbre, pesante*) symbolizes being immured in stone, timelessness is conveyed by a melody that constantly repeats the same octave and far-off sounds of life are evoked by strange, almost unreal harmonic progressions. At the beginning of the central section, he puts in the

score a quote from Virgil's *Aeneid* (Canto X, line 782): "*Dulce moriens reminiscitur Argos*" (Dying, he remembers fair Argos). These words refer to Antor, who, dying in Italy, recalls his fair homeland, Argos, in Greece. We can see in this a very personal wish, since the composer indicated, in his own hand, on the title page of the manuscript score, "If music is to be played at my funeral, I would like it to be *La Notte* (after Michelangelo), because of the Magyar cadence (pages 3, 4, 5 and 6 of the score)."

Le Triomphe funèbre du Tasse (1866) is entitled "Epilogue to the symphonic poem: Tasso, lamento e Trionfo." This ode uses the two main themes of Liszt's second symphonic poem, written in Weimar in 1849 (revised in 1854), to which a superb and highly expressive melodic line is added, as an introduction and a conclusion. The score is prefaced by a long quotation from Pierantonio Serassi (1721-1791) describing Tasso's funeral, at which all those who had sought to vilify and persecute the poet during his lifetime turned up in their finery to lament his passing. Here too, there is a personal message. Liszt's correspondence shows, in several places, that he believed his work would not be really appreciated until after his death. Indeed, aware that the language of his late pieces broke new ground, he forbade his pupils to play them in public, in case such music should hinder the flourishing of their careers.

Written in 1885, a year before his death, published three years later, in 1888, and dedicated to the Austrian pianist and musicologist August Göllerich (1859-1923), *Trauervorspiel und Trauermarsch* is one of the latest works in this program. The Funeral Prelude part is a short piece of 23 bars. A descending melodic scale returns, in identical form, six times, like the ostinato of an Italian *lamento*. In the first eleven bars, the harmony consists of just a single augmented-fifth chord, presented in successive stages (first F-A, then F-A-C# and finally,

in full, F-A-C#-F). Already used in *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) and *Sonetto 104 del Petrarca* (1858), this augmented-fifth chord is present in several of Liszt's late works. For example, it is important in *Trübe Wolken* and in *Unstern! Sinistre, Disastro* – two pieces from 1881, written in a most enigmatic musical language. The Funeral March part is constructed on a rising, four-note pedal motif, played *staccato*, above which is a succession of chords, moving chromatically and played *marcato*. The superimposition of these two layers – one horizontal, the other harmonic – creates a tonal blurring from which emerges only the polar note of C#, hammered out in an octave tremolo during the final ten bars, like a deafening death knell.

“We know that life is merely an apprenticeship for death, yet the lesson we get from the death of our friends is crushing,” wrote Liszt in 1874. In Venice, he shared Richard Wagner's last weeks, before the latter died, on February 13, 1883. Utterly dejected by the illness and then the loss of his friend – whose work he venerated – Liszt wrote several pieces in Wagner's memory. First, *La lugubre gondola I* (December 1882), which evokes a sense of premonition of his dear friend's death. The work starts by suggesting the rocking of a Venetian gondola. Over this accompaniment of legato quavers, the right hand spins a melody, with widely spaced intervals, whose harmonic links with the left-hand part are very remote. In May 1883, for the 70th birthday of the deceased Wagner, Liszt wrote *Am Grabe Richard Wagners* (At the grave of Richard Wagner) – a funeral elegy, in which he takes Wagnerian themes, notably the “Last Supper” theme (ascending) from Parsifal. Much longer than the first version, *La lugubre gondola II* (1885) was first written for violin (or cello) and piano. The slow construction of the melodic line proceeds in stages and without accompaniment (as in most of the late pieces), before blending with the fluidity of the quavers, which now suggest an ancient

barcarolle – an archaism and even an evocation of Venice's musical heritage.

Two dances attracted Liszt's attention in his old age – the *csárdás* and the waltz (for example, the four *Valses oubliées* of 1881-1885 and the *Méphisto-Valse* of 1883). They no longer don the finery of the ballroom but rather the dark, austere and gloomy garb of a dance of death. Dedicated to Count László Teleki, the Hungarian writer and politician, who took his own life in 1861, the *Csárdás macabre* (1881-1882) is striking for the extraordinary audacity of its writing. From the start of the score, Liszt launches a chromatic sequence of thirty-seven parallel bare fifths. He had observed that gypsy musicians used parallel chords in this way when improvising an accompaniment and he saw in this a characteristic trait of Hungarian music. Several other devices produce an almost exaggerated stylization of gypsy playing, notably the music's general rhythmic acceleration, the excessive repetition of motifs and the use of tremolos, which blur the harmony and suggest the sound of a cimbalom. In 1884, Liszt wrote two more *Csárdás*, the second of which, to be played *marcatissimo*, is labelled *obstinée*. Its extremely sparse musical material brings insistent repetition of the initial rhythms of the dance, which soon becomes reduced to a few pounded notes.

According to scattered manuscript pages held at Weimar's Goethe- und Schiller-Archiv and reassembled for publication by the Hungarian musicologist István Szélényi, Liszt had originally intended to call his *Bagatelle*, written in 1885, "Fourth Mephisto Waltz (without tonality)." He finally settled on a title in two languages: *Bagatelle ohne Tonart – Bagatelle sans tonalité*. The only trace of the waltz left in this work are the whirling motifs, the "primary" (in the sense of first) gestures and the skeleton of a mangled and contorted ternary rhythm. The title finally chosen by the composer seems like a virtual credo. No one tonality ever

holds sway, in fact, due to the abundant use of altered chords (augmented fourths and fifths or diminished fifths and sevenths). The melodic line, built on motifs almost always played in the piano's upper register, finally evolves diatonically over chromatically rising dissonant chords in the accompaniment. This piece has often been likened to the atonal works written by Arnold Schoenberg in the early 20th century. However, the latter, while working within the 12-tone chromatic scale, scrupulously avoided half tones and any procedures that might suggest the chromaticism employed in tonal music. Liszt's suspension of tonality by means of intense chromaticism has nothing to do with the Schoenberg's atonality – which broke completely away from chromatic progressions.

...

Some commentators have chosen to see in the economy of these late piano pieces a sign of the waning of the old man's life. I see in them rather the expression of a desire for fixity, like a quest for "perpetuation" on the part of one who, in his *Lettres d'un bachelier ès musique* (Letters of a Bachelor of Music) described his musician's life as "a long dissonance without final resolution." The last works for piano that Franz Liszt put to paper, moreover, show no pathos and have absolutely nothing in common with the romantic pessimism of his contemporaries, which elevated intimate suffering into a universal law. "Death is merely a transformation of life," the young man had written in *Lettres d'un bachelier ès musique*. "Let our thinking not halt at the manner of this transformation. That would be a weakness, just as is, as I see it, the surrounding of a man's last moments with the usual ceremonious mourning." While the import of these final pieces is decidedly metaphysical, the originality and uniqueness of their musical language unquestionably opens the door to possibilities

as yet unexplored at that time. On this very theme, the pianist wrote to Carolyne de Sayn-Wittgenstein, in a letter dated June 9, 1874, "My only ambition as a musician has always been to cast my javelin into the infinite reaches of the future [...]. Provided the javelin is well-tempered and does not fall back to Earth, nothing else at all concerns me!"

Corinne Schneider

IN THE FOOTSTEPS OF FRANZ LISZT

The shores of Lake Geneva were stunningly beautiful. The years had passed but this landscape still looked forever like a *Sturm und Drang* painting. The sharp-edged outline of the Alps seemed threatening, contrasting with the placid, many-hued waters of the lake. Sitting beside the water, I contemplated the distant, austere mountains, in whose shadow I was born. Opposite them, the lakeside towns were buzzing with life and activity. From my bench, I embarked on an inner pilgrimage. I imagined Franz Liszt taking a coach, on Geneva's cobbled streets, swathed in a huge winter coat, a flask of cognac in his pocket, bottle of ink and rolls of paper protruding from his trunks, his face and his gaze turned towards adventure – towards the fascinating mystery of the Alps.

Like Humboldt, Liszt set out to explore regions unknown to him. Each of his notes is a brushstroke on a canvas, an observation of the world. He passed this way, admiring the shores of the lake, on his way back up the course of the Rhône. He must have left some traces here, in passing, for I cannot otherwise explain my sense of closeness to him. Playing *La Vallée d'Obermann*, I recognize the contours, the springs and the fields of my valley, I hear the thunderstorm crack and then subside on the mountain tops, leaving the acrid smell of wet soil.

Through study of his works, I have followed the course of his life. First, his *Années de Pèlerinage – Obermann* and *Après une Lecture du Dante* – then the *Ballades*. All that was most beautiful in Europe inspired Liszt. Writers, thinkers, men of faith...all left a mark

on his imagination and his music. He absorbed these influences and transcended them, as a crystal transforms light. But Liszt is not to everyone's taste. He was forever thirsty – and whoever is in quest of the infinite can never be sated. Liszt disturbed people and his vibrant personality unnerved Philistines. Even his way of believing in God was unconventional. Can you really have been a virtuoso pianist with a womanizer's reputation and receive minor orders? Certainly not. Yet Liszt's strength is, indeed, his very fervor, constantly manifested in his music. For me, his Sonata in B minor is a veritable New Testament, a work that has allowed me to construct myself, in a human and spiritual sense, and a work that gives answers to my existential questionings.

When I am studying his Sonata, I am employed as Kapellmeister in Meiningen, in the Thuringian Forest. I am walking in his footsteps to Wartburg Castle, contemplating the mosaics portraying the life of St. Elizabeth, steeping myself in the silence of the Grand Hall, which, in 1867, resounded to the mystical harmonies of his Oratorio, which he conducted. Then I am following him to Weimar, where I gaze from afar at the Villa Altenberg – witness to a former happiness – to find him again, suffering but still afire, with the same flame, in the little gardener's house, near the banks of the Ilm. Finally, the inevitable meeting at Bayreuth.

Blue-hued forests separate Bayreuth from the world and turn back time for anyone taking that road. The town was empty that day. The streets were rain-soaked, a freezing wind stung my cheeks and I had been feverish for several days. The cemetery is a little way outside the old

town walls and each step that I took distanced me from my life up to that point. Once past the entrance, I immediately recognized his tomb. I was rooted to the spot. He had always been with me and I had finally found him. What if nothing would happen? What if he were to leave me standing there on my own?

The wind dropped as I approached the tomb and I was no longer cold. I was gripped with indescribable emotion. Franz Liszt was buried there. I was close to him and I wanted to tell him that his music is my Grail and gives a sense to my life. I could not leave his side. I wanted to speak to him of his Sonata, to thank him, to ask him if he had found the God in whom he had such faith. As my fever was getting worse, I finally decided to leave him. With my hand, I touched a bar of his tomb, in farewell. As my steps took me out of the cemetery, I was surprised to feel a pain in my palm. Opening my hand, I saw that my skin was burnt with the contoured mark of the bar. Disliking rational explanations, I chose to see in this the epiphany I had so desired.

Since this visit to a windswept cemetery, I have compassion for his distress at not having been recognized by the humanity that he held so dear. The end of his life was difficult, with his health deteriorating, his celestial beauty faded and his fingers – which had once sprayed lightening onto the keyboard – become numb. But, deprived of these assets, brought down to basics, he sketched the 20th century on paper. Having paved the way for Wagner, Mahler and Ravel, he foreshadowed the merciless pages of Bartók, the obsessional music of Satie and the minimalism of Philip Glass. The blistering *Csárdás macabre*, the painful *Lugubres gondoles* and the relentless *Trauermarsch* frightened his contemporaries.

My fever now overwhelming, my lungs burning, I made a last visit to the house in which he died, on July 31, 1886. Wandering, with a hacking cough, around the room in which he had breathed his last, I had the impression of sharing his Passion. The next day, I left Bayreuth, having made myself a promise. At 16 years of age, Liszt had written, "What do we want to have done, at the hour of our death? Let us do now what we want to have done then. There is no time to lose. Every moment may prove our last." I had resolved to live each moment of my life as though it were the last and to play his music with the gratitude of someone who has the joy of spending life serving Beauty, *the passion for which is so close to that for Good...* (Franz Liszt).

Today, recording these late works in the garden of the house where he was born, in Raiding, I have the sense of placing on the altar of the young Franz's childhood dreams the laurels of a great man.

Beatrice Berrut



BEATRICE BERRUT piano

The Swiss pianist Beatrice Berrut has forged herself a solid reputation as a Lisztian, as these lines from the newspaper Le Monde attest: "The programme is a compendium of the Lisztian galaxy and the pianist is an embodiment of the main figures of Olympus. From Diana the Huntress who misses no expressive target with her Bösendorfer bow to the elusive Mercury who rises from her virtuoso fingers. »

Her latest album, dedicated to Liszt's works for piano and orchestra, recorded with the Czech National Symphony Orchestra under the direction of Julien Masmondet, is her second tribute to the Hungarian composer, and has been internationally acclaimed.

Beatrice Berrut is a multi-faceted artist who transcribes symphonic works for the piano and writes her own music, enabling her to provide stages and festivals with original recital programmes.

Her upcoming seasons include a re-invitation to the Wigmore Hall, the Printemps des Arts de Monte-Carlo and the Saarländisches Staatsorchester, as well as her debut at the Konzerthaus in Vienna.

Beatrice Berrut is regularly invited as a soloist by orchestras such as the Dortmund Philharmonic, the English Chamber Orchestra, the Orchestre National des Pays de la Loire, the Saarländisches Staatsorchester, the Meiningen Hofkapelle, the Krakow Philharmonic

to name but a few, and she has performed in venues such as the Berlin Philharmonic, the Konzerthaus in Dortmund, the Tonhalle in Zürich, the Tianjin National Theatre, the Preston Bradley Hall in Chicago, the Ravinia Festival and the Teatro Coliseo in Buenos Aires.

Also a conductor, her collaborations have taken her to opera houses such as the Opéra Comique de Paris, the Staatstheater de Meiningen, the Opéra de Limoges, and she made her debut in December 2019 with the Saarländisches Staatsorchester in a symphonic programme recorded by SR2 Kultur Radio.

She was trained at the Hochschule für Musik Hannes Eisler in Berlin in the class of Galina Iwanzowa, a student of Heinrich Neuhaus, and was inspired by numerous encounters with artists such as John O'Connor, Leon Fleisher, Menahem Pressler or Christian Zacharias. Beatrice is a Bösendorfer artist.

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL

RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.

Recorded at the Liszt Center in Raiding, Austria (Franz Liszt's birthplace)
from 7 to 9 December 2020

Beatrice Berrut plays on Bösendorfer 280 Vienna Concert piano

Artistic direction, sound recording, editing, mixing and mastering: Martin Rust

Translation: Paul Snelgrove

Photos: Olivier Roller

Graphic design: atelier-champion.com

Production: belleville.eu

Bösendorfer

L'art du piano depuis 1828
Fabrication artisanale Viennoise



VC

the new
280VC Vienna
Concert

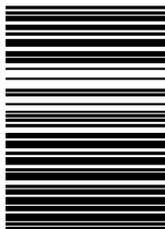
FRANZ LISZT (1811-1886)

BEATRICE BERRUT piano

DURÉE TOTALE – 77'47"

- | | | |
|----|---|--------|
| 1 | <i>La lugubre gondola I</i> , S.200 – Andante | 4'37" |
| 2 | <i>La lugubre gondola II</i> , S.200 – Andante mesto, non troppo lento | 8'42" |
| 3 | <i>3 Odes funèbres</i> , S.112 – 1. Les morts. Lento assai | 11'38" |
| 4 | <i>3 Odes funèbres</i> , S.112 – 2. La notte. Lento funebre | 12'57" |
| 5 | <i>3 Odes funèbres</i> , S.112 – 3. Le triomphe funèbre du Tasse. Lento | 14'02" |
| 6 | <i>Bagatelle sans tonalité</i> , S.216a – Allegretto mosso | 2'58" |
| 7 | <i>2 Csárdás</i> , S.225 – 1. Csárdás. Allegro | 1'22" |
| 8 | <i>2 Csárdás</i> , S.225 – 2. Csárdás obstiné / Hartnäckiger Csárdás – Presto | 3'16" |
| 9 | <i>Csárdás macabre</i> , S.224 – Allegro | 7'07" |
| 10 | <i>Trauvorspiel und Trauermarsch</i> , S.206 – I. Andante lugubre | 1'29" |
| 11 | <i>Trauvorspiel und Trauermarsch</i> , S.206 – II. Einleitung.
Andante maestoso funebre – Marsch | 5'43" |
| 12 | <i>Am Grabe Richard Wagners pour piano seul</i> , S.202 – Sehr langsam | 3'53" |

PR1035



3

PRINTEMPS DES ARTS
DE MONTE-CARLO
12 avenue d'Ostende
98000 MONACO
T +377 93 25 58 04
www.printempsdesarts.mc

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO

