Deutsche Grammophon
Liszt: Faust-Symphonie
Kenneth Riegel · Boston Symphony Orchestra
LEONARD BERNSTEIN

Recording Bernstein's Liszt in Boston

The *Tonmeister* recalls...

When I arrived in Boston in summer 1976 after a nine-hour flight in a Boeing 707 from Frankfurt, the weather was so hot that I jumped straight into the rooftop swimming-pool at our hotel. Next day the team had a three-hour drive to Tanglewood, where Leonard Bernstein performed Liszt's Faust Symphony *with the Boston Symphony at their summer festival. We then returned to the city for rehearsals and a concert featuring the same work that was recorded in collaboration with the television station WGBH. I am not absolutely sure, but it is possible that takes from the concert also found their way onto the published records. At any rate, the recording was completed at two studio sessions. We had a purpose-built control room, which I helped to design, in the basement of Symphony Hall, so conditions were ideal for recording. The only problem was that Symphony Hall, like the Musikvereinssaal in Vienna, is acoustically perfect with an audience but over-resonant when empty, which meant that coordination between sections of the orchestra was sometimes difficult.*

This was Leonard Bernstein's second recording for Deutsche Grammophon following his hugely successful Carmen *at the Metropolitan Opera. It was also his second recording of the* Faust Symphony, *and his commitment and determination to preserve the overall shape of a work that was obviously of central importance to him was everywhere in evidence in this recording.*

I did not work often with Bernstein and did not know him well, but I do remember him much later giving a deeply moving performance of Beethoven's String Quartet op.131 with the Vienna Philharmonic Orchestra at a memorial concert for Herbert von Karajan, with whom I had long enjoyed a harmonious professional association. In the 1970s it was simply unthinkable, as a member of the recording team, to be equally close to both superstar conductors.

Günter Herrmanns
(Translation: Alan Newcombe)

REVIVIFYING AN AUTHENTIC MASTERPIECE

Leonard Bernstein's first recording for Deutsche Grammophon was his Metropolitan Opera *Carmen* taped in 1972, but the second, this 1976 Boston version of the *Faust Symphony*, released in 1977, launched a more intensive association with the yellow label. A few months later his recording of Stravinsky's *Les Noces* at last revealed the full stature of that piece and soon thereafter he embarked on a new Beethoven cycle with the Vienna Philharmonic, having previously recorded the symphonies in New York in the early 1960s for American Columbia.

An overtly romantic interpreter, Bernstein was attracted by the *Sturm und Drang* of great music, and he found it in Liszt as he did in Haydn or Mahler. His greatness as a conductor lay in "revivifying the old", as his brother Burton Bernstein expressed it, a re-creative approach so different from that of today's predominantly literal practitioners that he has come to seem among the last in a line. While the odd orchestral entry might go awry, the sense of linear development did not falter, however personalized the expression.

The glorious, unbridled subjectivity of such music-making has sometimes tended to preclude the formation of a critical consensus around individual readings, but the response to his interpretation of Liszt's *Faust Symphony* was overwhelmingly favourable. It is a work that meant a good deal to him, cropping up as it did at crucial stages of his career. Bernstein's conception of the score was no doubt influenced by the example of his most influential teacher, Serge Koussevitzky, who passed on a rare gift – the ability to impart the tension of a première to the performance of standard repertoire.

The *Faust Symphony* featured in a particularly memorable Tanglewood concert of 8 August 1941, the student Bernstein scoring his greatest triumph to date on the podium in music by the contemporary American composers Gardner Read and William Schuman, while Koussevitzky himself directed the orchestra in the first two movements of the Liszt. Bernstein made his first recording of the symphony in New York in November 1960, against the wishes of the Columbia executives, who knew it would not sell, however great its artistic merits. His more expansively passionate Boston remake was filmed and recorded in Symphony Hall in July 1976. This musical treatment of a man who sells his soul to the Devil in return for youth, love and wealth still attracted the conductor, who referred to it as "the one authentic masterpiece that Liszt ever wrote". Indeed, the audaciously chromatic theme of Faust, uneasy and brooding, heard at the start of the symphony (and in Wagner's *Die Walküre*) also finds its way, suitably modified, into Bernstein's own *Songfest* cycle, the personal demons momentarily stilled in a meltingly beautiful setting of Walt Whitman's poem "To what you said".

For a long time after Liszt's death, his reputation as a composer suffered from misconceptions disseminated by his own "publicity machine". The picturesque circumstances of his early career as a virtuoso encouraged him to indulge the strain of theatricality which often accompanies such spectacular gifts; musicians of a different temperament were not slow to perceive deficiencies in the stream of salon pieces which emerged prior to his appointment at Weimar in 1848. It was a simple matter to connect the scandalous circumstances of his private life with a supposedly undisciplined creative urge. Being so closely identified with the particular Romantic tendencies of his age – "a Mephistopheles disguised as an abbé" – did not help this fundamentally serious musician gain long-term recognition as one of the most fertile musical innovators of his day. Though previous 19th-century symphonists like Spohr and Schumann had incorporated some cyclical transformation of themes in their music, it was Liszt who made such practice central to the generation of new formal structures, simultaneously exploring new harmonic possibilities, new worlds of feeling. He, not Wagner, activated the New German school.

Liszt had been fascinated by the Faust legend ever since Berlioz introduced him to Goethe's version in 1830. Some ideas for a *Faust* opera were sketched in the 1840s, but it was not until the 1850s, with the stimulus of a Weimar performance of Berlioz's own *La damnation de Faust* (and the technical support of sympathetic acolytes like Joachim Raff) that Liszt was inspired to complete the project as a *Faust-Symphonie*. The bulk of the work was completed in a burst of inspiration between August and October 1854, and the public première took place on 5 September 1857, by which time he had added the final *Chorus Mysticus* from Part II of Goethe's drama.

Dedicated to Berlioz, the work makes no attempt to follow the action of Goethe's text but is rather a series of symphonic character portraits. The first depicts Faust (or is it Liszt himself?) in all his multifarious moods, from vigorous aspiration to gloomy self-doubt. The argument is extrapolated from five thematic ideas, the last of them a grandiose musical representation of Faust's words, "Im Anfang war die Tat" (In the beginning was the deed). The second movement is Gretchen's, all modesty and sweetness, with the quality of an intermezzo. Liszt marked it *Andante*, but Bernstein is not alone in taking it at something nearer to *Adagio*: the delicacy and refinement of the playing here compels acquiescence. The third portrait is of Mephistopheles, the spirit of

negation, whose music corrupts and distorts what has gone before, until it is subdued in a final climax and a reflective, male-voice, choral apotheosis to words also set by Mahler in his Eighth Symphony.
As was his custom Liszt continued to tinker with the music, producing a new score in 1861 and adding a few bars near the end of the second movement as late as 1880. (Bernstein includes these, though he makes a traditional cut in the return of the opening *lento* at the centre of the first movement.) Like Mahler, Liszt felt that music should embrace the world, and no performance of the *Faust Symphony* realizes better than the present recording that quality of ceaseless exploration in the face of loneliness, insecurity and death.

David Gutman

Bernsteins Liszt in Boston

Der Tonmeister erinnert sich...

Als ich im Sommer 1976 nach neun Stunden Flug ab Frankfurt mit einer Boeing 707 in Boston ankam, war es so heiß, daß ich erstmal in den Swimming Pool auf dem Dach unseres Hotels sprang. Am nächsten Tag fuhr das Aufnahmeteam in das ungefähr drei Autostunden entfernte Tanglewood, wo Bernstein im Rahmen des Sommerfestivals mit dem Boston Symphony Orchestra Liszts »Faust-Symphonie« aufführte. Danach ging es wieder nach Boston zu den Proben und dem Konzert desselben Werks, das wir in Zusammenarbeit mit der Fernsehstation WBGH aufnahmen. Ich bin mir nicht sicher, aber vielleicht haben sich sogar Teile aus dem Live-Mitschnitt des Konzerts in die veröffentlichten Platten eingeschlichen. Auf jeden Fall wurde die Einspielung in zwei Sitzungen abgeschlossen. Ich hatte dabei geholfen, eigens für diesen Zweck einen Kontrollraum im Basement der Symphony Hall einzurichten. Die Arbeitsbedingungen waren optimal, bis auf ein Problem: Wenn die Symphony Hall besetzt ist, ist der Klang ausgezeichnet; aber bei leerem Saal ist der Nachhall sehr lang, und die Gefahr ist groß, daß alles verschwimmt – genau wie im Musikvereinssaal in Wien. Für uns war daher die Abstimmung zwischen den Orchestergruppen manchmal schwierig.

Nach dem ungeheuren Erfolg mit der MET-Produktion von »Carmen« war dies Bernsteins zweite Einspielung für die Deutsche Grammophon. Es war auch seine zweite Aufnahme der »Faust-Symphonie«, und man spürt überall sein Engagement und seinen Elan, die große Linie eines Werks herauszuarbeiten, das ihm offensichtlich ganz besonders am Herzen lag.
Mit Bernstein hatte ich später kaum zu tun, ich kannte ihn also nicht näher. Aber ich erinnere mich an seine wirklich bewegende Aufführung von Beethovens Streichquartett op.131 in der Orchesterfassung mit den Wiener Philharmonikern anläßlich eines Gedächtniskonzerts für Herbert von Karajan, mit dem ich lange Zeit so harmonisch zusammengearbeitet habe. Für ein Mitglied des Aufnahmeteams in den siebziger Jahren war ein gleich enges Verhältnis zu beiden Superstars des Taktstocks schlicht undenkbar.

Günter Hermanns

AVANTGARDE IN DER ROMANTIK

Im Zenit seiner ungestümen Schaffenskraft komponierte Franz Liszt zwischen 1848 und 1858 in Weimar zwölf einsätzige symphonische Dichtungen, von denen die meisten auch dort ihre Uraufführung erlebten. Als größte Schöpfungen dieses fruchtbaren Jahrzehntes indes gelten die einzige, 1852/53 entstandene Klaviersonate (h-moll) sowie die dreisätzige »Faust-Symphonie« (1854), die 1857 ebenfalls in Weimar anläßlich der Enthüllung des Denkmals für Schiller und Goethe uraufgeführt wurde. Es mag sein, daß diese an Genialität und Größe gewiß einmaligen Werke sich nicht zuletzt der Ruhe und Möglichkeit zu konzentrierter Arbeit verdanken, die der Komponist, entgegen der sonstigen Unrast, auf Weimars Altenburg genoß. Weder vorher noch später hat er Vergleichbares zustandegebracht. Daß sich gerade an der Goethes Dichtung nachempfundenen »Faust«-Vertonung zwischen den Neudeutschen und ihren konservativen Gegnern ein heftiger Streit entzündete, war gewissermaßen vorprogrammiert. Während die Neudeutschen Liszts zukunftsträchtiges Werk über alles erhoben, was nach Beethoven auf symphonischem Sektor Gestalt gewonnen hatte, deklarierten die Konservativen die »Faust«-Vertonung als ein wichtiges Beweisstück für das Scheitern einer vermeintlich verfehlten und verhängnisvollen Ästhetik. Dem gefürchteten Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick, einem der erbittertsten Kämpfer gegen die Neudeutsche Schule und den grassierenden »Unrat« an Programmusik, den die Zeit hervorbrachte, wurde Goethes Meisterwerk durch Liszts unersättliche Passion regelrecht verleidet, weil dieser es mit »prahlerisch souveräner Miene« immerhin gewagt hatte, »diesen hohen Mast zu erklettern, um seine eigene Fahne darauf zu pflanzen ... in der Hoffnung, daß der von Goethes Dichtung ausstrahlende Glorienschein auch die Musik vergolden werde.« Ätzende Anmerkungen Hanslicks finden sich zuhauf: »entsetzliches Flickwerk, geplagte Akkordfolgen, stolpernde Rhythmen, klägliche Melodiebrocken, endlose Motivwiederholungen, nackte Häßlichkeit, unbeschreibliche Abgeschmacktheit ... ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält ...« Alles in allem ein bös artiger, wutschnaubender Verriß, ein Pamphlet, das heute nur Unverständnis hervorruft, das jedoch schon damals von unverdächtigen Autoritäten widerlegt wurde: von Anton Bruckner etwa der »die Themen, den kolossalen Aufbau, die Instrumentation wie die harmonischen Kühnheiten« der »Faust«-Partitur zutiefst bewunderte; oder Richard Strauss, dem anläßlich einer Aufführung in Weimar »die blühende Erfindung, die Präzision im poetisch-musikalischen Ausdruck, vor allem die Sicherheit in der Instrumentation anschaulich erneut zum Bewußtsein gekommen war.«
Nicht notwendigerweise muß man Béla Bartóks Auffassung teilen, wonach für die Weiterentwicklung der Musik Liszts Bedeutung höher als die von Wagner zu veranschlagen sei, um zu der Einsicht zu gelangen, daß das umstrittene Werk heute unbestritten als eines der originellsten und progressivsten des gesamten 19. Jahrhunderts gilt. Wie die h-moll-Sonate galt es um die Jahrhundertmitte als reine Avantgarde: seine strukturelle Konzeption, der harmonisch-moderne Bauplan, die rhythmisch-metrischen Innovationen oder die geniale Kunst der thematischen Metamorphose; an Fausts grüblerischer Thematik ließe sich gar schon die Vorwegnahme einer Zwölfton-Reihe exemplifizieren. In kluger Absicht gab der Komponist dem Werk kein Programm, sondern beschränkte sich darauf, die drei Hauptgestalten der Goethe-Dichtung (Faust, Gretchen, Mephistopheles) in entsprechenden Charakterbildern, wenn nicht gar als eine Art Selbstbildnis musikalisch zu illustrieren: Faust (erster Satz) in seinem titanenhaften Vorwärtsdrängen und Ringen, Gretchen (zweiter Satz) poetisch und anmutig verklärt, Mephistopheles (dritter Satz), der ohne eigenes Thema bleibt, als dämonischer »Geist, der alles verneint.«
Im Uraufführungsjahr hatte Liszt dem letzten Satz noch einen Schlußteil für Männerchor und Solo-Tenor

über den »Chorus mysticus« hinzugefügt. »Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan« – Goethes Schlußvers als verbale Rückbesinnung auf das orchestrale programmatische Geschehen zuvor.
Wer unter den Dirigenten der Gegenwart wäre für die Interpretation der »Faust«-Musik von Franz Liszt wohl berufener gewesen als Leonard Bernstein, dem die Doppeltracht von Komposition und künstlerisch-biographischer Eigenreflektion der alles überbordenden »Faust-Symphonie« wie keinem anderen auf den Leib geschneidert zu sein schien. Wie Liszt litt auch dieses vielgefeierte amerikanische Multitalent stets unter der erdrükkenden Last der Doppelnatur von Komponist und Interpret. Bernstein, der die deutsche Literatur von der Klassik bis zur Gegenwart im Original studierte und – wie ich es bei häufigeren persönlichen Gesprächen erlebte – mit ihr besser vertraut war als mancher Muttersprachler, vermochte sich in seiner Unbändigkeit und ekstatischen Sinnlichkeit vielleicht mehr als andere in die Unrast und Kühnheit des faustischen Geistes zu versetzen. Näher noch mag seiner feurigen und im »Gretchen«-Teil ungemein poetischen Interpretation der spöttisch-satanische Gestus des Mephistopheles gelegen haben, dessen komplexartig-neutönende Substanz er im Schlußsatz auf bestrickende, ja in geradezu mitreißender Weise enthüllt. Die Wiederveröffentlichung dieser im Juli 1976 in Bostons Symphony Hall realisierten singulären Aufnahme, binnen zweier Jahrzehnte zur Legende geworden hat nach Bernsteins Tod im Oktober 1990 im Gedenken an ihren Urheber ihre volle Berechtigung. Musik und Dichtung, Leben und Vergänglichkeit erweisen sich so gesehen, mehr noch sub specie aeternitatis als unverzichtbares Dokument.

Peter Fuhrmann

Bernstein enregistre Liszt à Boston

Souvenirs de l'ingénieur du son...

Lorsque je suis arrivé à Boston en provenance de Francfort, à l'été 1976, après neuf heures de vol en Boeing 707, il faisait si chaud que j'ai aussitôt été piquer une tête dans la piscine qui se trouvait sur le toit de notre hôtel. Le lendemain, les responsables de la technique avaient trois heures de voiture en perspective: nous devions rejoindre Tanglewood où Leonard Bernstein dirigeait la Faust-Symphonie *de Liszt avec le Boston Symphony, dans le cadre du festival d'été. Nous sommes ensuite retournés à Boston pour des répétitions et un concert où figurait la même œuvre, qui fut enregistrée en collaboration avec la chaîne de télévision WGBH. Je n'en suis pas absolument sûr, mais il n'est pas impossible que certaines prises provenant du concert aient atterri sur le disque. Toujours est-il que l'enregistrement fut terminé en deux séances. Nous disposions, dans le sous-sol du Symphony Hall, d'une cabine construite pour l'occasion que j'ai contribué à concevoir, si bien que nous jouissions de conditions idéales pour enregistrer. Notre seul problème était le Symphony Hall: comme la salle du Musikverein à Vienne, il offre une acoustique parfaite quand il est rempli mais excessivement réverbérante en l'absence de public, c'est pourquoi la coordination entre pupitres de l'orchestre nous causa parfois quelques difficultés.*
Il s'agissait du deuxième enregistrement de Leonard Bernstein pour Deutsche Grammophon, après l'immense succès de sa Carmen *au Metropolitan Opera. Il s'agissait également de son deuxième enregistrement de la* Faust-Symphonie, *et sa volonté de rendre parfaitement la forme globale d'une œuvre qui revêtait manifestement une importance capitale pour lui apparaît clairement dans tout l'enregistrement.*
Je n'ai pas travaillé souvent avec Bernstein et je ne le connaissais pas très bien, mais je me souviens qu'il donna beaucoup plus tard une interprétation profondément émouvante du Quatuor à cordes op. 131 de Beethoven, avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne, lors d'un concert à la mémoire de Herbert von Karajan, avec qui j'ai travaillé de longues années dans un climat parfaitement harmonieux. Dans les années soixante-dix, il était tout simplement inconcevable, lorsqu'on faisait partie de la technique, d'être aussi proche des deux chefs superstars.

Günter Hermanns

«REVIVIFIER» UN AUTHENTIQUE CHEF-D'OEUVRE

Le premier enregistrement de Leonard Bernstein pour Deutsche Grammophon fut sa *Carmen* du Metropolitan Opera, gravée en 1972; mais c'est avec son deuxième enregistrement, la *Faust-Symphonie* donnée à Boston en 1976 et publiée en 1977, qu'il noua des liens plus étroits avec la célèbre maison de disques. Quelques mois plus tard, son enregistrement des *Noces* de Stravinski révélait enfin toute l'envergure de cette œuvre et, peu de temps après, le chef se lança dans un nouveau cycle Beethoven avec le Philharmonique de Vienne, après avoir enregistré les symphonies à New York au début des années soixante pour la firme américaine Columbia.
Interprète ouvertement romantique, Bernstein fut attiré par le *Sturm und Drang* des grandes œuvres qu'il trouva chez Liszt comme chez Haydn ou Mahler. Son talent de chef tenait à sa faculté de «revivifier l'ancien», pour reprendre l'expression de son frère Burton Bernstein, une approche re-créative si différente de celle des interprétations d'aujourd'hui, essentiellement littérales, qu'il en est venu à passer pour le dernier de sa génération. Si une entrée orchestrale pouvait parfois lui échapper, son sens du développement linéaire ne fléchissait jamais, si personnalisée que fût l'expression.
La subjectivité magnifique et débridée de ce style d'interprétation a parfois gêné la formation d'un consensus de la critique, s'agissant de certaines lectures personnelles, mais la réaction à son interprétation de la *Faust-Symphonie* de Liszt fut unanime. C'est une œuvre qui signifiait beaucoup pour lui et que l'on retrouve aux stades cruciaux de sa carrière. La conception qu'avait Bernstein de la partition fut sans nul doute marquée par l'empreinte de son professeur le plus influent, Serge Koussevitzky, qui lui transmit un don rare: la faculté de créer la même tension qu'à une première audition en interprétant une œuvre du répertoire traditionnel. La *Faust-Symphonie* figurait au programme d'un concert particulièrement mémorable, à Tanglewood, le 8 août 1941; l'élève Bernstein y remporta son plus grand triomphe de chef à cette date, dans des pages de deux compositeurs américains contemporains, Gardner Read et William Schuman, tandis que Koussevitzky en personne dirigea l'orchestre dans les deux premiers mouvements de l'œuvre de Liszt. Bernstein fit son premier enregistrement de la symphonie à New York en novembre 1960, contre la volonté des responsables de Columbia qui savaient que le disque ne se vendrait pas, quelles que soient ses qualités artistiques. La nouvelle interprétation de Boston, plus ample et passionnée, fut filmée et enregistrée dans le Symphony Hall en juillet 1976. Cette ver-

sion musicale de l'histoire d'un homme qui vend son âme au diable en échange de la jeunesse, de l'amour et de la richesse continuait d'attirer le chef, qui la considérait comme «l'unique chef-d'œuvre authentique que Liszt ait jamais écrit». Le thème de Faust que l'on entend au début de la symphonie (ainsi que dans *La Walkyrie* de Wagner), sombre, ardu et d'un chromatisme audacieux, trouve également sa place, adapté de façon idoine, dans le cycle *Songfest* de Bernstein, les démons y étant provisoirement apaisés par une musique d'une beauté confondante sur le poème de Walt Whitman *To what you said*. Longtemps après que Liszt eut quitté ce monde, sa réputation de compositeur souffrait toujours de malentendus qu'il avait propagés lui-même avec sa «machine publicitaire». Les circonstances rocambolesques qui accompagnèrent ses débuts de virtuose l'encouragèrent à s'abandonner à une théâtralité souvent indissociable de ses dons spectaculaires; les musiciens de tempérament différent ne furent pas longs à percevoir des faiblesses dans le flot de pièces de salon qu'il composa avant d'être nommé à Weimar en 1848. Il était facile d'établir un lien entre les scandales de sa vie privée et une pulsion créatrice prétendument indisciplinée. Cet artiste pourtant sérieux, mais que l'on associait étroitement aux tendances romantiques de son époque – «un Méphistophélès déguisé en abbé» –, eut du mal à se faire reconnaître comme l'un des novateurs les plus féconds de son temps. Bien que des symphonistes du XIX^e^ siècle comme Spohr ou Schumann aient avant lui eu l'idée de transformer des thèmes suivant le principe cyclique, c'est Liszt qui fit de cette pratique un élément central de la création de nouvelles structures formelles, explorant simultanément de nouvelles possibilités harmoniques et de nouvelles sphères sentimentales. C'est lui, et non Wagner, qui fut le véritable champion de l'Ecole néoromantique. Liszt était fasciné par la légende de Faust depuis que Berlioz lui avait fait découvrir le chef-d'œuvre de Goethe, en 1830. Il esquissa certaines idées pour un opéra sur le thème de Faust dans les années 1840, mais c'est seulement dans les années 1850, stimulé par l'exécution à Weimar de *La Damnation de Faust* de Berlioz (et bénéficiant de l'assistance, sur le plan pratique, de collègues compatissants comme Joachim Raff), qu'il reprit le projet pour en faire sa *Faust-Symphonie*. L'essentiel du travail fut achevé dans un élan d'inspiration entre août et octobre 1854, et la première audition publique eut lieu le 5 septembre 1857; entretemps, il avait ajouté le *Chœur mystique* couronnant la deuxième partie du drame de Goethe. Dédiée à Berlioz, l'œuvre ne tente aucunement de suivre la trame du texte de Goethe, il s'agit plutôt d'une série de portraits symphoniques. Le premier dépeint Faust (à moins que ce ne soit Liszt lui-même?) dans les humeurs les plus différentes, animé d'un élan vigoureux comme en proie au doute et aux idées les plus noires. Le discours se développe à partir de cinq idées thématiques, la dernière étant une illustration grandiose des paroles de Faust: *«Im Anfang war die Tat»* («Au commencement était l'action»). Le deuxième mouvement s'attache au personnage de Marguerite, tout de modestie et de douceur, et emprunte le caractère d'un intermezzo. Liszt a indiqué *Andante*, mais Bernstein n'est pas le seul à le prendre dans un tempo plus proche d'*Adagio*. Quoiqu'il en soit, la délicatesse et le raffinement de l'exécution forcent l'adhésion. Le troisième portrait est celui de Méphistophélès, l'esprit de la négation, dont la musique corrompt et déforme ce qui s'est passé auparavant; puis, c'est l'apaisement dans un apogée final et une apothéose chorale méditative, confiée aux voix d'hommes, sur un texte que Mahler a également mis en musique dans sa Huitième Symphonie.
Conformément à son habitude, Liszt continua de faire des retouches dans son œuvre, réécrivant sa partition en 1861 et ajoutant encore en 1880 quelques mesures vers la fin du deuxième mouvement (Bernstein les a adoptées ici, par contre, il fait la coupure traditionnelle dans le retour du *lento* initial, au milieu du premier mouvement).
Comme Mahler, Liszt avait le sentiment que la musique devait embrasser le monde, et aucune interprétation de la *Faust-Symphonie* ne réussit mieux que le présent enregistrement à rendre ce questionnement éternel face à la solitude, l'insécurité et la mort.

David Gutman
(Traduction: Dennis Collins)

Registrando il Liszt di Bernstein a Boston

Il *Tonmeister* ricorda...

Quando arrivai a Boston nell'estate del 1976 dopo nove ore di volo da Francoforte trovai un caldo tale che mi tuffai immediatamente nella piscina pensile del nostro albergo. Il giorno dopo ci recammo a Tanglewood, a tre ore di macchina da Boston: lì Bernstein eseguì la Sinfonia Faust *con la Boston Symphony nel corso del loro festival estivo. Poi tornammo in città per le prove e per un concerto, con il medesimo pezzo in programma, che registrammo in collaborazione con la stazione televisiva WGBH. Non ne sono sicuro al cento per cento, ma è probabile che alcune parti delle registrazioni effettuate nel corso del concerto siano state utilizzate nel montaggio sonoro del master. Ad ogni conto, il lavoro in studio fu completato in due sedute. Avevamo a disposizione una cabina di regia costruita appositamente per quest'incisione: si trovava nei sotterranei della Symphony Hall, ed io avevo contribuito alla sua progettazione; le condizioni erano quindi ideali. L'unico problema era costituito dal fatto che la Symphony Hall, come anche la sala del Musikverein di Vienna, è assolutamente perfetta sotto il profilo acustico solo quando il pubblico è presente: vuota, ha una risonanza eccessiva. Ne conseguì che la coordinazione fra i diversi settori dell'orchestra fu a volte difficile.*
La Sinfonia Faust *fu la seconda produzione di Bernstein per la Deutsche Grammophon dopo il grandissimo successo della* Carmen *del Metropolitan. Era anche la sua seconda incisione del lavoro di Liszt e la sua determinazione, il suo impegno a preservare intatta la forma di quest'opera chiaramente così importante per lui sono ben evidenti in tutta questa registrazione.*
Non lavorai spesso con Bernstein e non ebbi modo di conoscerlo bene, ma ho un vivissimo ricordo di una sua interpretazione più tarda, quella del Quartetto op.131 *di Beethoven con i Wiener Philharmoniker in occasione di un concerto in ricordo di Herbert von Karajan, con il quale ebbi il piacere di lavorare a lungo ed armoniosamente. Negli anni Settanta il solo pensiero che il membro di una squadra tecnica di registrazione potesse trovarsi ad essere ugualmente vicino alle due superstar della direzione d'orchestra costituiva un'idea semplicemente inconcepibile.*

Günter Hermanns

NUOVO VIGORE PER UN AUTENTICO CAPOLAVORO

Leonard Bernstein registrò il suo primo disco per la Deutsche Grammophon nel 1972: si trattava della *Carmen* che diresse al Metropolitan di New York. Fu il secondo, però, questa *Sinfonia Faust* che diresse a Boston nel 1976 ed uscì un anno dopo, a dare avvio ad una più stretta collaborazione con l'etichetta gialla. Pochi mesi più tardi una sua incisione de *Les Noces* di Stravinski rivelava al pubblico tutt'intera l'alta statura di quest'opera: subito dopo Bernstein diede avvio ad un nuovo ciclo beethoveniano con i Wiener Philharmoniker dopo che già nei primi anni Sessanta aveva registrato le *Nove Sinfonie* a New York per la Columbia americana.

Interprete palesemente romantico, Bernstein era attratto dall'impeto, dalla tempestosità, dallo *Sturm und Drang* in altre parole, della grande musica, caratteristiche che ravvisava in Liszt come anche in Haydn o in Mahler. La sua grandezza di direttore risiedeva nella sua capacità di "donare nuovo vigore vitale al vecchio", come ebbe modo di dire suo fratello Burton Bernstein, ovvero in un approccio tendente a ricreare la musica ad ogni esecuzione, atteggiamento ben differente da quello dei pedanti professionisti che vanno oggi per la maggiore e in mezzo ai quali farebbe la figura dell'ultimo arrivato. Certo, sotto la sua direzione qualche attacco orchestrale particolarmente complesso e inusitato poteva anche perdere in nettezza, ma il senso dello sviluppo lineare della pagina non ne risultava mai affievolito, per personale che fosse la sua interpretazione espressiva.

Il magnifico, sfrenato soggettivismo di un tal modo di far musica ha contribuito qualche volta ad impedire che attorno a questa o quella esecuzione si creasse un determinato consenso da parte della critica, ma la reazione a quest'interpretazione della *Sinfonia Faust* fu assolutamente favorevole. Il pezzo di Liszt rivestiva un grande significato per Bernstein perché il direttore vi si era confrontato sempre in fasi decisive della sua carriera. La sua concezione della partitura era stata certamente influenzata da quella del maestro che lasciò l'impronta più decisiva nella formazione di Bernstein, ovvero Serge Koussevitzky, il quale riuscì a trasmettergli un dono raro: la capacità di conferire la medesima tensione che contraddistingue le prime assolute anche alle esecuzioni di pagine di repertorio. La *Sinfonia Faust* compariva nel programma di un memorabile concerto che si tenne a Tanglewood l'8 agosto del 1941: il giovane studente Bernstein vi riportò il suo più grande successo sul podio fino a quel momento, dirigendo pagine dei contemporanei americani Gardner Read e William Schuman mentre lo stesso Koussevitzky fu alla testa dell'orchestra nei primi due movimenti del lavoro di Liszt. Bernstein registrò per la prima volta la *Sinfonia Faust* a New York nel novembre 1960, nonostante il parere contrario dei dirigenti della Columbia i quali sapevano bene che, per grandi che fossero i suoi meriti artistici, con quell'opera non si potevano vendere molti dischi. La sua nuova interpretazione del luglio 1976, al tempo stesso più ampia e passionale della precedente, venne registrata in audio e in video nella Symphony Hall di Boston. Questa trattazione musicale su un uomo che vende la propria anima al diavolo in cambio della giovinezza, dell'amore e della ricchezza risultava ancora di grande interesse per Bernstein che definì la *Sinfonia* quale "l'unico autentico capolavoro che Liszt abbia mai scritto". Di fatto il tema audacemente cromatico di Faust, dal carattere così inquieto e meditabondo, che si ode all'inizio della *Sinfonia* (e anche nella *Valkiria* di Wagner) compare, convenientemente adattato, pure nel ciclo di Bernstein *Songfest*, ove i demoni personali del protagonista, però, sono messi momentaneamente a tacere da una musica di struggente bellezza composta sul poema di Walt Whitman *To what you said*.

Dopo la morte di Liszt la sua reputazione quale compositore soffrì per lungo tempo a causa di una serie di concezioni errate nate paradossalmente e per equivoco proprio dalla 'macchina pubblicitaria' messa in piedi dal musicista ungherese stesso. Le curiose, pittoresche circostanze che caratterizzarono lo stadio iniziale della sua carriera di virtuoso lo incoraggiarono ad indulgere in quegli atteggiamenti teatrali che spesso si accompagnano all'esibizione degli spettacolari doni di un talento eccezionale. Musicisti di ben diverso carattere e disposizione non tardarono ad avvertire le deficienze linguistiche ed estetiche presenti nel flusso continuo di pezzi da salotto che Liszt produsse in abbondanza prima della sua nomina nel 1848 quale direttore generale delle attività musicali a Weimar. Fu molto semplice per i suoi oppositori collegare lo scandalo costituito dalla sua vita personale (legami extramatrimoniali con donne sposate) alla supposta mancanza di disciplina nell'uso del suo stimolo creativo. L'essere così strettamente identificato con le prominenti tendenze romantiche del suo periodo – fu definito "un Mefistofele travestito da abate' – a lungo andare non aiutò certo questo musicista fondamentalmente serio ad essere riconosciuto come uno dei più fertili innovatori musicali dell'epoca. Anche se già prima di lui altri sinfonisti ottocenteschi come Spohr o Schumann avevano fatto ricorso talvolta ad alcune trasformazioni tematiche di carattere ciclico, fu proprio Liszt a rendere tale pratica centrale nella generazione di nuove strutture formali, esplorando al contempo nuove possibilità armoniche, nuovi orizzonti espressivi. Fu Liszt, non Wagner, a dare avvio alla Nuova Scuola Tedesca (o Scuola Neotedesca, come viene talvolta denominata).

Liszt era rimasto affascinato dalla leggenda di Faust sin da quando nel 1830 Berlioz gli aveva fatto conoscere la versione di Goethe. Nel 1840 il musicista ungherese buttò giù alcune idee per un'opera sul tema, ma fu solo negli anni Cinquanta dell'Ottocento, in seguito allo stimolo fornito dall'esecuzione a Weimar de *La damnation de Faust* di Berlioz, all'incoraggiamento ed all'aiuto tecnico fornito da alcuni accoliti come Joachim Raff, che Liszt fu ispirato a completare il progetto nella forma di una *Faust-Symphonie*. Il grosso del lavoro fu terminato fra l'agosto e l'ottobre del 1854 nel corso di un unico accesso creativo, e la prima esecuzione ebbe luogo il 5 settembre 1857 dopo aver aggiunto al pezzo il "Chorus mysticus" tratto dalla seconda parte del dramma di Goethe.

Dedicata a Berlioz, la *Sinfonia Faust* non si svolge seguendo pedissequamente la trama del testo di Goethe: è costituita piuttosto da una serie di ritratti musicali dei protagonisti. Il primo è quello di Faust (o di Liszt?) descritto nei suoi multiformi umori, dalla più vigorosa delle ambizioni al più cupo dei dubbii. La trattazione viene ricavata da cinque idee tematiche l'ultima delle quali è una grandiosa rappresentazione sonora delle parole di Faust "*Am Anfang war die Tat*" ("Al principio fu l'atto"). Il secondo movimento, che ha le caratteristiche di un intermezzo, rappresenta Margherita (Gretchen), tutta modestia e dolcezza. Liszt lo segnò quale "Andante", ma Bernstein lo interpreta, come anche altri, come qualcosa di più vicino ad un adagio: la delicatezza e la raffinatezza dell'esecuzione ci obbligano qui ad un tacito consenso. Il terzo ritratto è quello di Mefistofele, lo spirito della negazione, la cui musica corrompe e distorce ciò che si è udito prima fin quando non viene soggiogata in un apice finale ed in un'apoteosi corale per voci maschili su parole utilizzate anche da Mahler nella sua *Ottava Sinfonia*.

Come suo solito Liszt continuò ad armeggiare attorno alla partitura, e nel 1861 ne terminò una prima revisione, mentre ben più tardi, nel 1880 addirittura, aggiunse alcune nuove battute verso la fine del secondo movimento. Bernstein rispetta tutte queste modifiche ma nel centro del primo movimento procede anche al tradizionale taglio nella riesposizione del "Lento" di apertura. Liszt, come Mahler, era convinto che la musica dovesse comprendere in sé il mondo intero: nessuna esecuzione della *Sinfonia Faust* attua con maggiore completezza della presente tale incessante esplorazione a petto della solitudine, dell'insicurezza e della morte.

David Gutman
(Traduzioni: Massimo Acanfora Torrefranca)

SCHLUSSCHOR

Johann Wolfgang von Goethe
(aus »Faust«, Zweiter Teil)

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

FINAL CHORUS

Johann Wolfgang von Goethe
(from "Faust", Part II)

All things transitory
are but parable;
here insufficiency
becomes fulfilment,
here the indescribable
is accomplished;
the ever-womanly
draws us heavenward.

CHŒUR FINAL

Johann Wolfgang von Goethe
(tiré de «Faust», 2e Partie)

Tout ce qui passe
N'est que symbole;
L'imparfait
Ici trouve l'achèvement;
L'ineffable
Ici devient acte;
L'Eternel féminin
Nous entraîne en haut.

CORO FINALE

Johann Wolfgang von Goethe
(da "Faust" Parte II)

Tutto l'Effimero
è solo un Simbolo.
L'Inattuabile
si compie qua.
Qui, l'Ineffabile
è Realtà.
Ci trae, superno,
verso l'Empìreo Femineo eterno.

THE ORIGINALS

LP released/veröffentlicht/paru/pubblicato 1977
Grand Prix du Disque 1978
Grand Prix International
du Disque Liszt (Budapest) 1978

Recording/Aufnahme/Enregistrement/Registrazione:
Boston, Symphony Hall, 7/1976

Produced by Thomas W. Mowrey
Tonmeister (Balance Engineer): Günter Hermanns
℗ 1977 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 1996 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
Cover Photo by Christina Burton
Art Direction: Hartmut Pfeiffer

FRANZ LISZT
(1811–1886)

Eine Faust-Symphonie
A Faust Symphony
La «Faust-Symphonie»
Una sinfonia faustiana

1	1. Faust	[29'41]
2	2. Gretchen (Marguerite/Margherita)	[23'02]
3	3. Mephistopheles (Méphistophélès/Mefistofele) Schlußchor: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« (Final chorus/Chœur final/Coro finale)	[24'18]

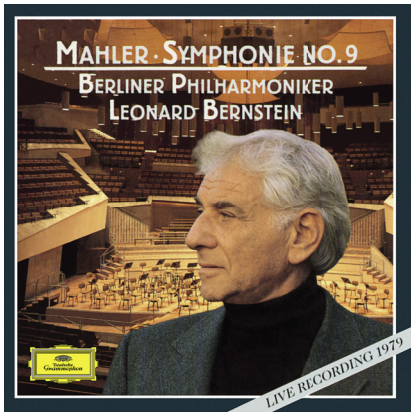
Kenneth Riegel, Tenor

Tanglewood Festival Chorus
(Einstudierung/Chorus master/Chef des chœurs/Maestro del coro: John Oliver)

Boston Symphony Orchestra
Leonard Bernstein

℗ 1977 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin · [77'01]

BEETHOVEN
THE 32 PIANO
SONATAS
WILHELM
KEMPFF


MAHLER · SYMPHONIE NO. 9
BERLINER PHILHARMONIKER
LEONARD BERNSTEIN
LIVE RECORDING 1979

Yuja
Wang
transformation
stravinsky
scarlatti
brahms
ravel

VIVALDI Le Quattro Stagioni
The Four Seasons · Die vier Jahreszeiten · Les Quatre Saisons
ANNE-SOPHIE MUTTER