

Vorwort

Die in den Jahren 1855, 1858 und 1883 veröffentlichten Bände der *Années de pèlerinage* (Pilgerjahre) von Franz Liszt (1811–86) gehören heute zum pianistischen Kernrepertoire, wurden aber in ihrer Bedeutung als eigenständige, stark biographisch geprägte Beiträge zum romantischen Charakterstück erst postum erkannt und gewürdigt. Während die ersten beiden Bände auf Reiseeindrücken aus der Schweiz (1835/36) und aus Italien (1837–39) beruhen, die Liszt teilweise erst viele Jahre später zu Papier brachte, handelt es sich beim dritten Band eher um eine spirituelle Pilgerfahrt. Er erschien 1883 im Gegensatz zu den Bänden I und II daher ohne inhaltlichen Hinweis lediglich mit der Angabe *Années de pèlerinage. Troisième Année* (Drittes Jahr). In Abgrenzung zu seinen Wander- und Virtuosenjahren (1835–47) und zu seiner Zeit als Weimarer Hofkapellmeister (1848–61) spiegeln die Stücke dieser abschließenden Sammlung in Ausrichtung und Stil einen tiefgreifend veränderten Lebensabschnitt des Komponisten wider. Liszt verließ 1861 Weimar und zog nach Rom, das zunächst sein Hauptwohnsitz blieb, bevor er sich ab 1869 jeweils mehrere Monate im Jahr abwechselnd in Weimar, Budapest und in und um Rom aufhielt. Mit dem Umzug nach Rom kam er in engen Kontakt mit kirchlichen Würdenträgern, und 1865 empfing er im Vatikan die niederen Weihen, die ihn als „Abbé“ in den Klerikerstand ohne dienstliche Verpflichtungen versetzten. Von der tiefreligiösen Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein – seit 1847 Liszts Lebensgefährtin – bestärkt in seinem Streben nach Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, entstanden bereits in Weimar bedeutende geistliche Werke wie die *Graner Messe* (1855–58); ihr schlossen sich in den 1860er und 1870er Jahren weitere ähnliche Kompositionen an, etwa das Oratorium *Christus* (1866–72) und zahlreiche Psalm-Vertonungen.

Wichtiger als diese Vokalwerke sind im Zusammenhang mit Band III der *Années*

de pèlerinage Klavierstücke wie die *Deux Légendes* (1862/63), die einerseits an frühere Klavierkompositionen mit geistlicher Ausrichtung wie die *Harmonies poétiques et religieuses* (mehrere Fassungen 1833/34, 1840–48, 1848–53) anknüpfen, andererseits den Boden für die *Années de pèlerinage III* bereiteten. Der spirituelle Bogen, den die sieben Nummern der Sammlung spannen, umfasst die Themen Vergänglichkeit, Tod und Trauer, aber auch Trost und Erlösung. Während dieser mit Liszts eigenem Erleben verbundene, teils religiös, teils zeitgeschichtlich eingebettete Gehalt in den Untertiteln von Nr. 2 und 3 *Threnodie* (Klagegesang) sowie im Titel von Nr. 6 *Marche funèbre* (Trauermarsch) unmittelbar zutage tritt, ist er in den anderen Stücken nur mittelbar durch musikalische Anspielungen und entsprechende briefliche Äußerungen erfahrbar.

Den Kern der Sammlung bilden die in relativ dichter Folge im Spätsommer/Herbst 1877 komponierten Nr. 1–4 und 7. Bereits ab 1864 verbrachte Liszt gerne einige Wochen des Jahres als Gast des Kardinals Gustav zu Hohenlohe-Schillingsfürst in dessen Villa d'Este in Tivoli unweit Roms, wo ihm eine großzügige Wohnung zur Verfügung stand. Als er im August 1877 in der Villa eintraf, war er in schwermütiger Verfassung. Neben gesundheitlichen Problemen, die größtenteils mit seinem exzessiven Alkohol- und Tabakkonsum zusammenhängen, litt er an der zunehmenden Entfremdung von seiner Lebensgefährtin und dem angespannten Verhältnis zu seiner Tochter Cosima, die sich gegen Liszts Willen von ihrem Ehemann Hans von Bülow getrennt und nach der Scheidung 1870 Richard Wagner geheiratet hatte. Trotz aller äußeren Erfolge als Komponist und Interpret empfand er, hin- und hergerissen zwischen der Sucht nach gesellschaftlicher Anerkennung und radikaler Weltflucht, mehr und mehr eine tiefe Einsamkeit. So schrieb er an Carolyne von Sayn-Wittgenstein bereits einige Wochen zuvor unter Anspielung auf eine berühmte Bibelstelle: „Tristis est anima mea“ (Meine Seele ist betrübt, nach Matthäus Kap. 26, Vers 38;

zitiert nach: *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 193).

Ab Mitte September 1877 begann Liszt – inspiriert von der Parkanlage der Villa d'Este mit ihren zahlreichen Brunnen und Laubengängen – mit der Komposition neuer Klavierwerke. Gegenüber Olga von Meyendorff äußerte er am 13. September: „Obwohl ich noch nicht wieder an die Arbeit gegangen bin, habe ich gerade ungefähr hundert Takte für Klavier geschrieben. Es ist eine ziemlich düstere und trostlose Elegie; gegen Ende von einem Strahl geduldiger Resignation erleuchtet. Sollte ich sie veröffentlichen, wird der Titel *Aux Cyprès de la Villa d'Este* lauten“ (Original auf Französisch, hier zitiert nach der englischen Übersetzung in: *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*, Übersetzung von William R. Tyler, Einleitung und Anmerkungen von Edward N. Waters, Washington D.C. 1979, S. 292). Wenig später entstand das zweite Zypressen-Stück, wie aus einem Brief vom 23. September an Carolyne von Sayn-Wittgenstein hervorgeht: „Die letzten 3 Tage habe ich vollständig unter den Zypressen verbracht! [...] Schließlich liegen sie hier auf Notenpapier vor; nachdem ich viel daran korrigiert, gestrichen, nochmals gestrichen und neu geschrieben habe, finde ich mich damit ab, sie nicht mehr anzurühren. Sie unterscheiden sich von den Zypressen von Michelangelo durch eine Art Liebesmelodie“ (Original auf Französisch, *Liszt's Briefe*, Bd. 7, S. 202). Mit der „Liebesmelodie“ ist die unüberhörbare Anspielung des Beginns von Nr. 3 auf den berühmten „Tristan-Akkord“ aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* gemeint. Die Umwidmung des zuerst erwähnten Stücks von den Zypressen der Villa d'Este zu den – angeblich von Michelangelo selbst gepflanzten – Zypressen im „Chiostro di Michelangelo“ (Michelangelo-Kreuzgang) der römischen Basilika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri lässt sich anhand des kürzlich entdeckten Faksimiles der ersten Seite des Autographs der Erstfassung von Nr. 2

bestätigen (siehe den Abschnitt *Quellen* in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Erst fünf Jahre später, nachdem Liszt erfahren hatte, dass Michelangelo mit den Zypressen der Basilika nichts zu tun hatte, strich er dessen Namen wieder (vgl. Mitteilung an Carolyne von Sayn-Wittgenstein vom 5. September 1882, *Liszt's Briefe*, Bd. VII, S. 355); in der endgültigen Sammlung erschienen daher zwei Stücke mit dem gleichem Titel: *Aux Cyprès de la Villa d'Este*. Wie aus einem weiteren Brief an Olga von Meyendorff vom 27. September 1877 hervorgeht, entstand wenig später ein „*Postludium (Nachspiel)* zu den Zypressen der Villa d'Este“, das Liszt kurze Zeit danach mit dem aus dem Hochgebet der katholischen Messe entlehnten Titel „*Sursum corda*“ (Erhebet eure Herzen) überschrieb und später ans Ende der Sammlung stellte. Im gleichen Brief führte Liszt weiter aus: „Diese traurigen Stücke [gemeint sind alle drei Zypressen-Kompositionen] werden nicht viel Erfolg haben, was aber auch nicht nötig ist. Ich werde sie *Threnodien* nennen, da mir das Wort *Elegie* zu schwach, ja fast zu weltlich erscheint“ (*Letters to Olga von Meyendorff*, S. 293). Den Gattungsbegriff „Threnodie“ fügte er jedoch nur zu Nr. 2 und 3 hinzu – vermutlich weil das *Postludium* bei der endgültigen Ausarbeitung seinen Charakter änderte (siehe Vorbemerkung zur Nr. 7 in den *Bemerkungen*).

Folgt man der Datierung „27. September [18]77“ in dem ersten erhaltenen Autograph, so entstand Nr. 1 im gleichen Zeitraum wie die Zypressen-Stücke. Der Titel *Angelus!* verweist auf den ersten Blick auf die katholische Tradition des Angelus-Gebets, zu dem das Läuten einer Kirchenglocke auffordert und worauf Liszt in den ersten Takten musikalisch durch die Nachahmung des Glockengeläuts anspielt. Allerdings ist hier nicht wie beim Angelus-Gebet der Engel des Herrn gemeint, der Maria die Geburt Jesu verkündigt, sondern – wie der Untertitel *Prière aux anges gardiens* verrät – die Schutzengel, die Gläubige auf ihren irdischen Wegen behüten sollen. Biographischer Hintergrund des Stücks ist Liszts Sorge um das Wohl der

Familienmitglieder, nachdem zwei seiner drei Kinder – Daniel 1859 und Blandine 1862 – früh und unerwartet verstorben waren (zur zeitweiligen Widmung an seine Enkeltochter Daniela siehe *Bemerkungen*).

Noch im Oktober komponierte Liszt in Tivoli ein weiteres Stück, Nr. 4 *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, wie aus seinem Bericht an Cosima vom 10. November zu entnehmen ist: „Im September und Oktober (in der ‚Villa d'Este‘) habe ich nur Noten hin gekritzelt. Entstanden sind *Zypressen*, *Wasserfontänen* und andere kleine Armseligkeiten, großartig vorgestellt, aber nur schwach ausgedrückt angesichts meines fehlenden Talents, das auszudrücken, was mich ergreift“ (Original auf Französisch, *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela*, hrsg. von Klára Hamburger, Sprimont 1996, S. 147). Stilistisch unterscheidet sich die brillante, in ständig wechselnden Klangkaskaden verlaufende Nr. 4 sehr deutlich von den anderen Villa-d'Este-Kompositionen. Allerdings erschöpft sich der Gehalt nicht in der musikalischen Nachahmung von Wasserbewegungen, vielmehr verweist die kantabile Linie des Themas auf eine tiefere Bedeutung: das Wasser als Quelle des ewigen Lebens und das Grundthema der Vergänglichkeit; der Notentext nimmt mit einem Bibelwort in Form einer Fußnote Bezug darauf (in unserer Edition auf S. 29).

Die beiden anderen Werke der Sammlung datieren deutlich früher und verarbeiten zeitgeschichtliche Ereignisse. Am 12. Dezember 1872 erwähnt Liszt „eine neue, sehr traurige Ungarische Rhapsodie“, die er in den letzten Tagen geschrieben habe und Hans von Bülow widmen wolle (*Letters to Olga von Meyendorff*, S. 65). Es handelt sich um die erste Fassung der wenig später mit „*Sunt lacrymae rerum*“ überschriebenen Nr. 5. Das Titelzitat stammt aus Vergils Versepos *Aeneis*: „*Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt*“ (Gesang I, Vers 462: Es gibt Tränen für Dinge, und alles Sterbliche berührt den Geist); im Kontext des Epos sind mit den „Dingen“ der Kampf um Troja und der Untergang der Stadt am Ende des langen Krieges

gemeint, sodass die Anfangsworte des Verses sprichwörtlich für die Anteilnahme an menschlichem Unglück und Missgeschick stehen. Der Untertitel *En mode hongrois* (in ungarischer Weise) sowie die Bezeichnung als „sehr traurige Ungarische Rhapsodie“ dürfte auf die Opfer des gescheiterten Freiheitskampfes der Ungarn 1848/49 verweisen, musikalisch umgesetzt durch den typischen Modus der mit ungarischer Volksmusik gleichgesetzten „Zigeunermusik“ mit übermäßigen Sekunden. Die Widmung an seinen ehemaligen Schüler und Schwiegersohn Hans von Bülow lässt sich als Hommage an den Interpreten deuten, der über Jahrzehnte hinweg immer wieder Liszt-Kompositionen, allen voran dessen *Ungarische Rhapsodien*, auf seine Konzertprogramme gesetzt hatte.

Auch der Nr. 6, dem *Marche funèbre*, ist am Beginn ein Zitat aus der römischen Antike beigelegt: „*In magnis et voluisse sat est*“ (In großen Dingen genügt auch, gewollt zu haben), aus Sextus Propertius' Gedichtsammlung *Elegiarum libri IV* (vier Bücher mit Elegien, Buch II, Nr. 10, Vers 6). Das Motto bezieht sich hier, wie der Untertitel des Klavierstücks (*En mémoire de Maximilien I. Empereur du Mexique, † 19 Juin 1867*) angibt, auf die Hinrichtung des Kaisers Maximilian I. von Mexiko. Da Maximilian, Bruder des Kaisers Franz Joseph von Österreich, die Kaiserkrone nur auf Drängen der französischen Interventionsarmee in Mexiko angenommen hatte, schockierte die Nachricht von der Verurteilung und Hinrichtung des glücklos agierenden Kaisers durch die reguläre mexikanische Regierung ganz Europa. Das bereits auf dem undatierten Autograph der Erstfassung vermerkte Tagesdatum von Maximilians Tod deutet auf eine zeitnahe Niederschrift nur wenige Tage nach Bekanntwerden der Hinrichtung, aber – anders als zu allen anderen Stücken des dritten Bandes der *Années de pèlerinage* – hat sich keinerlei briefliches Zeugnis zur Entstehung erhalten.

Zwar erwog Liszt immer wieder die Veröffentlichung einzelner Stücke, der Plan, sie zu einem weiteren Band der Pilgerjahre zusammenzufügen, tauchte

jedoch erst relativ spät auf. Am 15. Oktober 1880 teilte er Cosima mit: „Ich werde Schott um die Herausgabe der *Sonette* [Neuausgabe der Petrarca-Sonette für Singstimme und Klavier] bitten, weil der Verlag bereits vor mehr als 20 Jahren deren Klavierfassungen im zweiten Band der *Années de pèlerinage* veröffentlicht hat, dem ich in Kürze einen dritten mit dem Titel *Feuilles de cyprès et de palmes* hinzufügen werde. Ich hoffe, Herr Strecker [Ludwig Strecker, damaliger Verlagsleiter von Schott] wird es nicht für übertrieben halten, dass ich für dieses Dutzend neuer Klavierstücke ein Honorar von 1000 Talern verlangen werde“ (*Lettres à Cosima et à Daniela*, S. 183). Sowohl die von Liszt im Brief genannte Anzahl der Klavierstücke als auch der Titel werfen Fragen auf, die sich aufgrund fehlender Dokumente nicht beantworten lassen. Zum einen irritiert die Erwähnung eines Dutzends neuer Klavierstücke, was auf mehrere weitere entweder separat veröffentlichte, verschollene oder vielleicht auch nur geplante Kompositionen verweist. Ein vager Hinweis darauf findet sich in den Tagebuchblättern der Liszt-Biographin Lina Ramann. Unter dem Datum des 24. November [1877] notierte sie gemäß einem heute verschollenen Brief Liszts die während des Aufenthalts in Tivoli entstandenen Kompositionen: Nr. 1–4, Nr. 7, *Recueillement* (Andacht; 1884 separat erschienen) sowie einige heute unbekannte Werke wie *Paternoster*, *Résignation* und *Die heilige Dorothea*, deren Besetzung allerdings nicht angegeben ist (vgl. Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hrsg. von Arthur Seidl, Mainz etc. 1983, S. 121); es ist nicht auszuschließen, dass einige dieser Stücke zeitweilig für den Sammelband vorgesehen waren. Zum anderen ist schwer nachzuvollziehen, warum Liszt den Titel „*Feuilles de cyprès et de palmes*“ (Blätter von Zypressen und Palmenzweigen) nicht beibehielt, sondern später ersatzlos strich. Aus religiöser Perspektive – Zypressen als Sinnbild der Trauer, Palmenzweige als Symbol der Überwindung des To-

des – hätte diese Formulierung fraglos die Thematik des Bandes im Sinne einer spirituellen Pilgerschaft treffend wiedergegeben.

Trotz der zitierten Ankündigung vergingen zwei weitere Jahre, bis Liszt die Veröffentlichung ernsthaft in Angriff nahm. Ein Treffen mit Strecker Anfang August 1882 in Bayreuth, wo er sich wegen der Uraufführung von Wagners *Parsifal* aufhielt, gab den Ausschlag. Nach Weimar zurückgekehrt, bereitete er die Stichvorlagen vor (vgl. *Liszt's Briefe*, Bd. 7, S. 351 f.) und sandte sie etwa Ende August – der Brief an Strecker ist nur unvollständig und daher ohne Datum überliefert – nach Mainz: „Die heutige Post bringt dem Verlag Schott's [sic] den 3ten Band meiner ‚Pilger Jahre‘ (‚Années de Pèlerinage‘)“ (Klára Hamburger, *Bayreuth, Richard-Wagner-Archiv. Unveröffentlichte Liszt-Dokumente*, in: *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 13, 2013, S. 29; dort versehentlich auf Oktober 1880 datiert). Bereits am 17. September kündigte er Strecker die Absendung der „revidirten Correcturen von *Angelus* und *Sonnette* [sic; Neuausgabe der vertonten Petrarca-Sonette]“ an (Brieforiginal, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur 55 Nachl. 100/B.703). Eine Woche später sah Liszt dann die letzten Fahnen durch (vgl. Brief vom 25. September 1882 an Carolyne von Sayn-Wittgenstein, *Liszt's Briefe*, Bd. 7, S. 357) und sandte sie im Oktober an Schott (vgl. *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1833–1886*, hrsg. von Margit Prahács, Kassel etc. 1966, S. 260). Der Gesamtband erschien laut Druckbuch des Verlags am 20. Januar 1883, die Einzelstücke – abgesehen von der am 2. April 1883 veröffentlichten Nr. 1 – dagegen aus unbekanntem Gründen erst am 1. März 1884, obwohl dies wie bei den früheren Bänden der *Années de pèlerinage* von Anfang an vorgesehen war (München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Ana 800. C.II.12). Die von Liszt selbst durchgesehene und korrigierte Erstausgabe bildet die Hauptquelle für die vorliegende Edition.

Liszt spielte die Stücke aus Band III der *Années de pèlerinage* häufig in pri-

vaten Zirkeln und verwendete sie auch regelmäßig im Unterricht (vgl. Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975, S. 42, 53, 74, 101–103). Wie von ihm vorausgesagt, fanden sie aber kaum Anklang in der Öffentlichkeit. Als eher besinnliche Kompositionen über die Grundfragen menschlichen Daseins waren sie von vornherein weniger für den Konzertsaal als für das häusliche Musizieren bestimmt. Obwohl nach Liszts Tod zahlreiche Neuausgaben erschienen, stehen sie daher trotz ihrer teilweise weit in die Zukunft weisenden Gestaltung von Melodik, Harmonik und Klaviersatz bis heute im Schatten der Stücke aus den ersten beiden, wesentlich populäreren Bänden. Eine Ausnahme bildet Nr. 4 *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, die sich wie schon erwähnt in Stil und Charakter deutlich von den anderen Stücken abhebt. Zu Liszts Lebzeiten wurde sie mehrfach öffentlich dargeboten, erstmals wohl von Eugen d'Albert in einem Weimarer Konzert am 29. September 1882. Später inspirierte ihr sozusagen frühimpressionistischer Gestus zahlreiche Komponisten zu eigenen „Wasser“-Kompositionen, wobei der religiöse Bezug entweder wie in Claude Debussys *Reflets dans l'eau* (1903–05) ausgeklammert oder wie in Maurice Ravels *Jeux d'eau* (1901) mit einem „weltlichen“ Gedicht als Motto bewusst konterkariert wurde. Fraglos bilden *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* einen heiter-gelösten Gegenpol zu den anderen düsteren oder feierlichen Stücken. Als Naturschilderung mit religiösem Hintergrund stehen sie in der Mitte der Sammlung, umgeben von vier Klageliedern; eröffnet und abgeschlossen wird der Band mit jeweils einem Gebet. Dieser symmetrische Aufbau wird zusätzlich durch vielfältige einheitsstiftende melodische und harmonische Bezüge der Stücke untereinander ergänzt (vgl. ausführlich Dolores Pesce, *Liszt's "Années de pèlerinage". Book 3: A "Hungarian" Cycle?*, in: *19th-Century Music*, Bd. 13/3, 1990, S. 207–229).

Für die freundliche Bereitstellung von Quellenkopien sei den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken und Institutionen herzlich gedankt. Besonderer Dank für ihre Hilfe gebührt außerdem Adrienne Kaczmarczyk (Budapest) und David Cannata (Philadelphia).

München, Frühjahr 2022

Peter Jost

Preface

The volumes of *Années de Pèlerinage* (Years of pilgrimage) by Franz Liszt (1811–86) published in 1855, 1858 and 1883 are now part of the core piano repertoire, but their significance as distinctive, strongly biographical contributions to the genre of Romantic character pieces was only recognised and acknowledged posthumously. Whilst the first two volumes are based on travel impressions from Switzerland (1835/36) and Italy (1837–39), some of which Liszt only committed to paper many years later, the third volume concerns a spiritual pilgrimage. It was published in 1883 and, in contrast to volumes I and II, without any indication of its contents. It simply includes the information *Années de pèlerinage. Troisième Année* (Third year). Marking a break from his years as a travelling virtuoso (1835–47) and from his time as court Kapellmeister in Weimar (1848–61), the pieces in this final collection reflect a profoundly different period in the composer's life in terms of orientation and style. Liszt left Weimar in 1861 and moved to Rome,

which was initially his main residence; from 1869 onwards, he spent several months of each year in Weimar, Budapest and in and around Rome. With his move to Rome he came into close contact with church dignitaries, and in 1865 took minor orders in the Vatican, which gave him the clerical title of “Abbé” without any official duties. He was encouraged in his endeavours to renew Catholic church music by the deeply religious Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein, his partner since 1847. He had already composed important sacred works in Weimar, such as the *Graner Messe* (1855–58); this was followed in the 1860s and 1870s by further compositions of this nature, such as the oratorio *Christus* (1866–72) and numerous psalm settings.

However, piano works such as the *Deux Légendes* (1862/63) were more important than these vocal works in the context of volume III of Liszt's *Années de pèlerinage*. They follow on from earlier piano compositions with a religious orientation such as the *Harmonies poétiques et religieuses* (of which there are several versions: 1833/34, 1840–48 and 1848–53), and also prepare the ground for the *Années de pèlerinage III*. The spiritual arc of the seven numbers in this collection encompasses the themes of transitoriness, death and mourning, but also comfort and redemption. Whilst this content, connected with Liszt's own experience – partly religious, partly embedded in contemporary history – is directly revealed in the subsidiary titles of nos. 2 and 3, *Threnodie* (song of lament), and in the title of no. 6, *Marche funèbre* (funeral march), in the other pieces it can only be indirectly experienced through musical allusions and corresponding references in letters.

Nos. 1–4 and 7 form the core of this collection. They were composed in relatively quick succession in late summer/autumn 1877. From 1864 onwards, Liszt liked to spend several weeks each year as the guest of Cardinal Gustav zu Hohenlohe-Schillingsfürst in his Villa d'Este in Tivoli, not far from Rome, where a spacious apartment was available to him. When he arrived at the Villa in August 1877 he was in a melancholy

state of mind. As well as health problems, which were largely related to excessive alcohol and tobacco consumption, Liszt suffered from an increasing alienation from his partner and from a strained relationship with his daughter Cosima. Against his wishes, she had separated from her husband Hans von Bülow, and after her divorce in 1870 had married Richard Wagner. Despite all his outward successes as a composer and performer, Liszt was torn between seeking social recognition and desiring a radical withdrawal from the world, and he increasingly felt a sense of deep loneliness. Thus he had written to Carolyne von Sayn-Wittgenstein a few weeks before, referring to a famous biblical passage: “Tristis est anima mea” (My soul is exceeding sorrowful, after St Matthew, chapter 26, verse 38; as cited in: *Franz Liszt's Briefe*, ed. by La Mara, vol. 7, Leipzig, 1902, p. 193).

Inspired by the park grounds of the Villa d'Este with its many fountains and pergolas, Liszt began with the composition of new piano works in mid-September 1877. He wrote to Olga von Meyendorff on 13 September: “Though I have not yet gone back to work, I have just written a hundred or so measures for the piano. It is a fairly gloomy and disconsolate elegy; illumined toward the end by a beam of patient resignation. If I publish it, the title will be: *Aux Cyprès de la Villa d'Este*” (original in French, cited here as in the English translation: *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbar-ton Oaks*, translated by William R. Tyler, introduction and comments by Edward N. Waters, Washington D.C., 1979, p. 292). He wrote his second cypress piece a little later, as emerges from a letter dated 23 September to Carolyne von Sayn-Wittgenstein: “I have spent these 3 days entirely under the cypresses! [...] Finally, here they are, written down on manuscript paper; after having corrected, scratched out, scratched out again and recopied them, I resigned myself to not touching them any more. They differ from Michelangelo's cypresses through an almost amorous melody”

(original in French, *Liszt's Briefe*, vol. 7, p. 202). With the “amorous melody”, he meant the unmistakable allusion at the beginning of no. 3 to the famous “Tristan chord” from Richard Wagner’s *Tristan und Isolde*. The re-designation of the piece mentioned initially above, from the cypresses of the Villa d’Este (supposedly planted by Michelangelo himself) to the cypresses of the “Chiostrò di Michelangelo” (Michelangelo cloister) of the Basilica of Santa Maria degli Angeli e dei Martiri in Rome, can be confirmed by reference to the recently discovered facsimile of the first page of the autograph of the first version of no. 2 (see the section *Sources* in the *Comments* at the end of the present edition). It was not until five years later, after Liszt had discovered that Michelangelo had had nothing to do with the cypresses at the Basilica, that he again crossed out Michelangelo’s name (cf. letter to Carolyne von Sayn-Wittgenstein dated 5 September 1882, *Liszt's Briefe*, vol. VII, p. 355); in the final collection two pieces were therefore published with the same title: *Aux Cyprès de la Villa d’Este*. As emerges from a further letter to Olga von Meyendorff dated 27 September 1877, Liszt shortly afterwards composed a “*Postludium (Nachspiel)* to the cypresses of the Villa d’Este”, whose title he changed a little while later to “*Sursum corda*” (Lift up your hearts), which was borrowed from the Eucharistic Prayer of the Catholic Mass. He subsequently placed this piece at the end of the collection. In that same letter, Liszt continued: “These sad pieces [he meant all three cypress compositions] won’t have much success and can do without it. I shall call them *Thrénodies*, as the word *élégie* strikes me as too tender, and almost worldly” (*Letters to Olga von Meyendorff*, p. 293). However, he only added the genre term “Threnodie” to nos. 2 and 3 – presumably because the character of the *Postludium* had changed in its final elaboration (see preliminary remark to no. 7 in the *Comments*).

According to the date “27 September [18]77” in the first surviving autograph, no. 1 was composed around the same

time as the cypress pieces. At first glance, the title *Angelus!* refers to the Catholic tradition of the Angelus, when the ringing of a church bell invites worshippers to prayer, and to which Liszt alludes musically in the first measures by imitating the pealing of bells. But unlike the Angelus prayer, Liszt does not refer here to the angel of the Lord who proclaims the birth of Jesus to Mary. As the subsidiary title *Prière aux anges gardiens* reveals, he refers instead to the guardian angel whose task is to protect the faithful on their earthly journey. The biographical background to this piece is Liszt’s concern for the well-being of his family members after two of his three children, Daniel in 1859 and Blandine in 1862, had died young and unexpectedly (for information on the temporary dedication to his granddaughter Daniela, see the *Comments*).

Still in October, Liszt composed a further piece in Tivoli, no. 4, *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este*, as we learn from his report to Cosima of 10 November: “During the months of September and October (at the ‘Villa d’Este’), I did nothing but scribble music. There are the *Cypresses*, the *Water Fountains* and other small miseries, magnificently imagined, but poorly expressed given my lack of talent at expressing what grips me” (original in French, *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela*, ed. by Klára Hamburger, Sprimont, 1996, p. 147). Stylistically, the brilliant no. 4, with its constantly changing cascades of sound, differs clearly from the other Villa d’Este compositions. However, the content is not limited to the musical imitation of the movement of water. Instead, the cantabile line of the theme refers to a deeper meaning: water as the source of eternal life, and the basic topic of transitoriness; the musical text makes reference to this with a biblical quotation in the form of a footnote (in our edition on p. 29).

The two other works in this collection date from much earlier and deal with contemporary events. On 12 December 1872 Liszt mentioned “a new, very sad, Hungarian Rhapsody”, which he had written in recent days and wanted to dedicate to Hans von Bülow (*Letters to*

Olga von Meyendorff, p. 65). This was the first version of no. 5, shortly afterwards retitled “*Sunt lacrymae rerum*”. The title comes from Virgil’s epic poem *The Aeneid*: “*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*” (book I, verse 462: There are tears shed for things, and mortal matters touch the mind); in the context of the epic poem, “things” refers to the battle for Troy and the downfall of the city at the end of the long war. The opening words of the verse thus signify sympathy with human misfortune and adversity. The subtitle *En mode hongrois* (in Hungarian style) and Liszt’s description of it as a “very sad Hungarian Rhapsody” may refer to the victims of the failed Hungarian struggle for freedom in 1848/49, expressed in music through the typical mode of “gypsy music” with augmented seconds that he equated with Hungarian folk music. The dedication to his former pupil and son-in-law Hans von Bülow can be interpreted as a homage to the performer who for decades always included Liszt’s compositions in his concert programmes, particularly his *Hungarian Rhapsodies*.

No. 6, the *Marche funèbre*, also has a quotation from Roman antiquity at the beginning: “*In magnis et voluisse sat est*” (In great things, it is enough to have willed), from Sextus Propertius’s collection of poems *Elegiarum libri IV* (four books with elegies, book II, no. 10, verse 6). Here, both this motto and the subsidiary title of the piano piece (*En mémoire de Maximilien I. Empereur du Mexique, † 19 Juin 1867*) refer to the execution of Emperor Maximilian I of Mexico. Maximilian, the brother of Emperor Franz Joseph of Austria, had only accepted the imperial crown under pressure from the French expeditionary force in Mexico, so the news of the sentencing and execution of the unhappy Emperor by the regular Mexican government shocked the whole of Europe. The date of Maximilian’s death given on the undated autograph of the first version suggests that it was committed to paper just a few days after news of the execution broke, but – unlike all the other pieces in the third volume of the *Années de*

pèlerinage – there is no record of its composition in Liszt’s correspondence.

Liszt repeatedly considered publishing some of these pieces individually, and the plan of combining them into a further volume of the pilgrimage years only emerged relatively late. On 15 October 1880 he wrote to Cosima: “It is Schott whom I am going to engage to publish the *Sonnets* [new edition of the Petrarch Sonnets for voice and piano], as they already published the version for piano more than 20 years ago, in the second volume of the *Années de pèlerinage*, to which I am shortly going to add a third entitled *Feuilles de cyprès et de palmes*. I hope that Mr Strecker [Ludwig Strecker, then publishing director of Schott] will not find the royalty of 1,000 thalers excessive that I am going to request for this dozen new pieces for piano” (*Lettres à Cosima et à Daniela*, p. 183). Both the number of piano pieces and the title given in the letter by Liszt raise questions which cannot be answered because we lack the necessary documentation. On the one hand, the mention of a dozen new piano pieces is odd, as it points to the existence of several further compositions that were either to be published separately, are no longer extant, or perhaps were only planned. A vague reference to these can be found in the diary leaves of Liszt’s biographer Lina Ramann. Under the date of 24 November [1877] she noted the works composed during the stay in Tivoli, as was stated in a letter from Liszt which is now missing: nos. 1–4, no. 7, *Recueillement* (devotion; separately published in 1884) as well as some works which are now unknown such as *Paternoster*, *Résignation* and *Die heilige Dorothea*, the scoring of which is not given (cf. Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, ed. by Arthur Seidl, Mainz etc., 1983, p. 121); it cannot be ruled out that some of these pieces were at some point intended for the anthology. On the other hand, it is difficult to understand why Liszt did not retain the title “*Feuilles de cyprès et de palmes*” (leaves of cypresses and palm branches), but later crossed

it out without any replacement. From a religious perspective – cypresses as a symbol of mourning, palm branches as a symbol of overcoming death – this phrasing would unquestionably have aptly reflected the theme of the volume in the sense of a spiritual pilgrimage.

Despite Liszt’s announcement to Cosima quoted above, two years passed before he seriously tackled the matter of publication. A meeting with Strecker at the beginning of August 1882 in Bayreuth, where he was staying for the première of Wagner’s *Parsifal*, gave him the necessary impetus. On his return to Weimar, he prepared the engraver’s copies (cf. *Liszt’s Briefe*, vol. 7, pp. 351 f.) and despatched them around the end of August to Mainz – the letter to Strecker only survives incomplete and therefore without any date: “Today’s post brings the publisher Schott’s [sic] the 3rd volume of my ‘Years of pilgrimage’ (‘Années de Pèlerinage’)” (Klára Hamburger, *Bayreuth, Richard-Wagner-Archiv. Unveröffentlichte Liszt-Dokumente*, in: *Quaderni dell’Istituto Liszt*, 13, 2013, p. 29; there erroneously dated October 1880). As early as 17 September he announced to Strecker the despatch of the “revised proofs of *Angelus* and *Sonnette* [sic; the new edition of the settings of the Petrarch sonnets]” (original letter, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark 55 Nachl. 100/B,703). A week later, Liszt checked through the last proofs (cf. letter dated 25 September 1882 to Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, *Liszt’s Briefe*, vol. 7, p. 357) and sent them to Schott in October (cf. *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1833–1886*, ed. by Margit Prahács, Kassel etc., 1966, p. 260). According to the publisher’s publications book, the complete volume was published on 20 January 1883. Apart from no. 1, which was published on 2 April 1883, the individual numbers were not published until 1 March 1884. The reasons for this are unknown, though this had in fact been envisaged from the outset, as had been the case with the earlier volumes of the *Années de pèlerinage* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark Ana 800. C.II.12). The first

edition, proof-read and corrected by Liszt himself, forms the primary source for the present edition.

Liszt often played the pieces from volume III of the *Années de pèlerinage* in private circles and also used them regularly in teaching (cf. Wilhelm Jerger, *Franz Liszt’s Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Gölle-rieh*, Regensburg 1975, pp. 42, 53, 74, 101–103). But as he predicted, they found little resonance with the public. As more contemplative compositions about the fundamental questions of human existence, they were intended from the very outset more for domestic music-making than for the concert hall. Although numerous new editions appeared after Liszt’s death, today they are still overshadowed by the pieces from the first two considerably more popular volumes, despite their treatment of melody and harmony and their piano writing, aspects of which point far into the future. One exception is no. 4, *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este*, which differs considerably from the other pieces in style and character, as mentioned earlier. During Liszt’s lifetime it was performed several times in public, with its première given by Eugen d’Albert in a concert in Weimar on 29 September 1882. Later, its early impressionistic style inspired many composers to write their own “water” compositions, but with the religious reference either disregarded, as in Claude Debussy’s *Reflets dans l’eau* (1903–05), or consciously negated, as in Maurice Ravel’s *Jeux d’eau* (1901), which has a “secular” poem as a motto. Unquestionably *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este* form a cheerful, relaxed counterpart to the other pieces, which are dark or solemn. As a depiction of nature with a religious background, this piece is placed at the centre of the collection and is surrounded by four laments; the volume begins and ends with a prayer. This symmetrical structure is additionally complemented by varied unifying melodic and harmonic connections between the pieces (for more detail on this cf. Dolores Pesce, *Liszt’s “Années de pèleri-*

nage”. *Book 3: A “Hungarian” Cycle?*, in: *19th-Century Music*, vol. 13/3, 1990, pp. 207–229).

Our sincere thanks are due to the libraries and institutions named in the *Comments* for making copies of the sources available. Special thanks for their assistance are also due to Adrienne Kaczmarczyk (Budapest) and David Cannata (Philadelphia).

Munich, spring 2022
Peter Jost

Préface

Si les trois volumes des *Années de pèlerinage* de Franz Liszt (1811–86), publiés respectivement en 1855, 1858 et 1883, figurent aujourd’hui au cœur du répertoire pour piano, l’importance, au sein du genre de la pièce de caractère romantique, de ces recueils de morceaux autonomes, aux fortes connotations biographiques, n’a été reconnue et honorée qu’à titre posthume. Tandis que les deux premiers volumes s’inspirent d’impressions de voyage en Suisse (1835/36) et en Italie (1837–39), certaines d’entre elles mises en musique bien des années plus tard, le troisième volume nous propose plutôt un pèlerinage spirituel. À l’inverse des deux premiers, il parut sans indications sur le contenu, simplement avec le titre *Années de pèlerinage. Troisième Année*. Après ses années itinérantes de pianiste virtuose (1835–47) et celles de maître de chapelle à la cour de Weimar (1848–61), c’est une période profondément différente de la vie du com-

positeur que reflètent les pièces de ce dernier volume par leur orientation et leur style. En 1861, Liszt quitte Weimar pour Rome où il se fixe pour un certain temps. À partir de 1869, cependant, il passe chaque année plusieurs mois à Weimar, à Budapest, ainsi qu’à Rome et dans les environs. Dans la Ville éternelle, il noue un contact étroit avec des dignitaires de l’Église et en 1865 reçoit au Vatican les ordres mineurs, faisant ainsi son entrée dans le clergé avec le titre d’«abbé», mais sans les obligations d’une charge. Conforté dans sa conviction d’un nécessaire renouveau de la musique religieuse catholique par celle qui était sa compagne depuis 1847, la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein, profondément croyante, il avait donné naissance dès les années de Weimar à de grandes œuvres spirituelles comme la *Graner Messe* (1855–58). D’autres partitions de ce genre voient le jour dans les années 1860 et 1870, notamment l’oratorio *Christus* (1866–72) et de nombreuses compositions sur des psaumes.

Plus importantes que ces pages vocales, dans le contexte du volume III des *Années de pèlerinage*, sont des pièces pour piano comme les *Deux Légendes* (1862/63) qui, d’une part, se situent dans le prolongement de partitions pour piano antérieures de caractère spirituel comme les *Harmonies poétiques et religieuses* (dont il existe plusieurs versions datant respectivement de 1833/34, 1840–48 et 1848–53), d’autre part, préparent le terrain pour les *Années de pèlerinage III*. Les thèmes spirituels abordés par les sept pièces de ce recueil sont la fragilité de l’existence, la mort, le deuil, mais aussi la consolation et la rédemption. Si ce contenu aux résonances biographiques, en partie religieux, en partie lié à certains événements historiques, apparaît immédiatement dans le sous-titre *Threnodie* (lamentation) des pièces n^{os} 2 et 3 ainsi que dans le titre de la n^o 6, *Marche funèbre*, on ne peut le déceler dans les autres morceaux qu’à travers des allusions musicales et des commentaires figurant dans la correspondance du compositeur.

Les pièces n^{os} 1 à 4 et n^o 7, qui forment l’essentiel du recueil, furent com-

posées pratiquement à la suite l’une de l’autre durant la fin de l’été et l’automne 1877. Dès 1864, Liszt avait pris plaisir à passer quelques semaines dans la Villa d’Este du cardinal Gustav zu Hohenlohe-Schillingsfürst, à Tivoli, près de Rome, où un vaste appartement était mis à sa disposition. En août 1877, lorsqu’il arrive dans la villa du cardinal, il est d’humeur sombre. Outre ses problèmes de santé, causés principalement par sa consommation excessive de tabac et d’alcool, il est accablé par l’aliénation croissante de sa compagne et par sa relation difficile avec sa fille Cosima, qui s’est séparée de son époux Hans von Bülow contre la volonté de son père et, en 1870, après son divorce, a épousé Richard Wagner. Liszt, malgré tous ses succès apparents de compositeur et d’interprète, ballotté qu’il est entre un désir de reconnaissance sociale et une tentation radicale de fuir le monde, éprouve une solitude de plus en plus grande. Ainsi a-t-il écrit quelques semaines auparavant à Carolyne von Sayn-Wittgenstein, citant un célèbre passage de la Bible: «Tristis est anima mea» (Mon âme est triste, Matthieu 26, verset 38; cité d’après *Franz Liszt’s Briefe*, éd. par La Mara, vol. 7, Leipzig, 1902, p. 193).

À partir de mi-septembre 1877, inspiré par le parc de la Villa d’Este, avec ses nombreux jets d’eau et ses charmilles, Liszt se lance dans la composition de nouvelles partitions pour piano. Le 13 du mois, il confie à Olga von Meyendorff: «Sans m’être encore remis à travailler, je viens d’écrire une centaine de mesures pour le piano. C’est une élégie assez sombre et désolée; vers la fin un rayon d’attente résignée l’éclaire. Si je la publie, elle aura pour titre *Aux Cyprès de la Villa d’Este*» (cité d’après Dolores Pesce, *Liszt’s Final Decade*, University of Rochester Press, Rochester, NY, 2014, p. 286). Peu après, un deuxième morceau consacré aux cyprès voit le jour, comme en témoigne une lettre du 23 septembre à Carolyne von Sayn-Wittgenstein: «Ces 3 jours, je les ai passés tout entiers sous les cyprès! [...] Enfin, les voilà couchés sur du papier de musique; après les avoir corrigés, grattés, regrattés et recopiés, je

me résigne à ne plus y toucher. Ils se différencient des cyprès de Michel-Ange, par une mélodie quasi amoureuse» (cité d'après *Liszt's Briefe*, vol. 7, p. 202). La «mélodie quasi amoureuse» renvoie à l'allusion au motif du désir de *Tristan und Isolde* de Wagner, clairement audible au début du n° 3. Quant aux «cyprès de Michel-Ange», ils font référence à la première pièce mentionnée: dans le titre, Liszt avait changé les cyprès de la Villa d'Este en ceux du cloître de Michel-Ange de la basilique romaine Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (les cyprès y ayant été prétendument plantés par Michel-Ange lui-même), comme le confirme la récente découverte d'un facsimilé de la première page de l'autographe de la première version du n° 2 (voir la rubrique *Quellen* ou *Sources* dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Cinq ans plus tard, le compositeur ayant appris que Michel-Ange n'avait rien à voir avec les cyprès de la basilique, il rayera la mention de l'artiste, ce que nous révèle sa lettre à Carolyne von Sayn-Wittgenstein du 5 septembre 1882 (*Liszt's Briefe*, vol. VII, p. 355). Ainsi paraîtront dans le recueil définitif deux morceaux ayant le même titre: *Aux Cyprès de la Villa d'Este*. Comme on peut le lire dans une autre lettre à Olga von Meyendorff, datée du 27 septembre 1877, un «*Postludium* (*Nachspiel*) aux cyprès de la Villa d'Este» voit le jour peu après. Liszt change là aussi de titre et fixe son choix sur «*Sursum corda*» (Élevons les cœurs), mots empruntés à la prière eucharistique de la messe. Il placera plus tard ce *Sursum corda* à la fin du recueil. Dans la même lettre, il poursuit: «Ces tristes choses [les trois morceaux consacrés aux cyprès] n'auront guère de succès et s'en passent. Je les intitulerai *Threnodies*, le mot d'*Élégie* me paraissant trop doux et quasi mondain» (cité d'après Pesce, *Liszt's Final Decade*, p. 286). C'est cependant seulement les n° 2 et 3 qui recevront le sous-titre «*Threnodie*», sans doute parce que le remaniement final du *Postludium* avait modifié son caractère (voir la remarque préliminaire au n° 7 dans les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Si l'on en croit la date «27 septembre [18]77» figurant dans le premier autographe conservé, le n° 1 a vu le jour au même moment que les morceaux consacrés aux cyprès. Son titre *Angelus!* renvoie à première vue à la prière latine de l'église catholique à laquelle invite une sonnerie de cloches, sonnerie que Liszt imite dans les premières mesures du morceau. Cependant, il n'est pas question ici, comme dans la prière de l'Angelus, de l'ange du Seigneur annonçant à Marie la naissance de Jésus mais, ainsi que le révèle le sous-titre, des anges gardiens chargés de veiller sur les chrétiens au cours de leur vie terrestre. À l'origine de ce morceau, il y a le souci que le compositeur se fait pour ses proches, deux de ses enfants étant morts de manière précoce et inattendue: Daniel en 1859, Blandine en 1862 (pour la dédicace à sa petite-fille Daniela, supprimée par la suite, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

En octobre, Liszt compose à Tivoli un autre morceau, *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* (n° 4), comme on peut le lire dans une lettre à Cosima du 10 novembre: «Pendant les mois de septembre et octobre, (à la "Villa d'Este"), je n'ai fait que griffonner des notes. Il y a des *Cyprès*, des *Jets d'eaux* et d'autres menues misères, grandement imaginées, mais débilement exprimées vu mon manque de talent à exprimer ce qui m'empoigne» (*Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela*, éd. par Klára Hamburger, Sprimont, 1996, p. 147). Stylistiquement, ces brillants *Jeux d'eaux*, tout en cascades sonores constamment changeantes, se différencient clairement des autres morceaux de la Villa d'Este. Cependant, la musique ne se contente pas d'imiter les jaillissements de l'eau, le thème de cantilène semble en effet avoir un sens plus profond: l'éphémère de la vie terrestre et l'eau comme source de la vie éternelle; une citation biblique ajoutée par le compositeur en bas de page y fait référence (p. 29 de notre édition).

Les deux autres morceaux du recueil sont bien plus anciens et renvoient à des événements historiques. Dans une lettre du 12 décembre 1872, Liszt mentionne

«une nouvelle rhapsodie hongroise très triste» écrite les jours précédents et qu'il souhaite dédier à Hans von Bülow (*Letters to Olga von Meyendorff*, p. 65). Il s'agit de la première version du n° 5 qui, peu après, portera le titre *Sunt lacrymae rerum*. Ces trois mots sont une citation de l'*Énéide*, l'épopée en vers de Virgile: «Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt» (chant I, vers 462: Les choses suscitent des larmes et tout ce qui est mortel touche l'esprit). Dans le contexte de l'épopée, «les choses» sont le combat pour défendre Troie et la chute finale de la ville à l'issue d'une longue guerre. Ainsi *Sunt lacrymae rerum* est-il devenu proverbial pour exprimer la sympathie vis-à-vis du malheur d'autrui. Le sous-titre *En mode hongrois* et la mention épistolaire d'une «nouvelle rhapsodie hongroise très triste» renvoient probablement aux victimes de l'échec du soulèvement magyar pour l'indépendance, en 1848/49, qu'illustre musicalement l'emploi typique du mode «tzigane», avec ses secondes augmentées, associé à la musique populaire hongroise. La dédicace du compositeur à son ancien élève et beau-fils Hans von Bülow peut être interprétée comme un hommage au brillant interprète qui, durant des dizaines d'années, inscrivit régulièrement des œuvres de Liszt à ses programmes de concert, notamment ses *Rhapsodies hongroises*.

Le n° 6, *Marche funèbre*, porte également une citation de la Rome antique en exergue: «In magnis et voluisse sat est» (Dans les grandes entreprises, vouloir est déjà bien), extraite du recueil de poèmes *Elegiarum libri IV* de Sextus Propertius (4 livres d'élégies, livre II, n° 10, vers 6). La devise, tout comme le sous-titre de la pièce pour piano (*En mémoire de Maximilien I. Empereur du Mexique, † 19 Juin 1867*), fait référence à l'exécution de l'empereur mexicain Maximilian I^{er}. Frère de l'empereur d'Autriche Franz Joseph, il n'avait accepté la couronne impériale que sous la pression de la force d'intervention que la France avait envoyée au Mexique. La nouvelle de la condamnation et de l'exécution du malheureux empereur par le gouvernement mexicain choqua

toute l'Europe. Si nous ne disposons d'aucun document épistolaire sur la genèse de cette *Marche funèbre*, comme c'était le cas pour tous les autres morceaux du troisième volume des *Années de pèlerinage*, il semblerait qu'elle fût composée peu de temps après la nouvelle de l'exécution de Maximilian car la date de sa mort figure déjà sur l'autographe non daté de la première version de la pièce.

Liszt forma assez tardivement le projet de réunir ces morceaux dans un nouveau recueil des *Années de pèlerinage*, après qu'il eut envisagé à plusieurs reprises de les publier séparément. Le 15 octobre 1880, il annonce à Cosima: «C'est Schott que j'engagerai à éditer les *Sonnets* [nouvelle édition des *Sonnets* de Pétrarque pour voix et piano], car il en a déjà publié la version de piano, il y a de cela plus de 20 ans, dans le second volume des *Années de pèlerinage*, auquel j'ajoute un troisième tout prêt: intitulé *Feuilles de cyprès et de palmes*. J'espère que M. Strecker [Ludwig Strecker, directeur de Schott en ce temps-là] ne trouvera pas excessif l'honoraire de mille thalers que je lui demanderai pour cette douzaine de nouveaux morceaux de piano» (*Lettres à Cosima et à Daniela*, p. 183). Le nombre de morceaux mentionnés par Liszt dans la lettre et le titre qu'il indique pour le recueil soulèvent des questions auxquelles nous ne pouvons répondre faute de documents. Tout d'abord, la mention d'une douzaine de nouveaux morceaux de piano laisse à penser qu'il y en aurait eu plusieurs autres publiés séparément, perdus ou simplement projetés. Une vague indication à cet égard se trouve dans les feuillets du journal personnel de la biographe du compositeur Lina Ramann. À la date du 24 novembre [1877], elle fit la liste des compositions nées durant le séjour à Tivoli, se référant à une lettre de Liszt aujourd'hui perdue. Y figurent les n° 1–4, le n° 7, *Recueillement* (paru séparément en 1884), ainsi que quelques morceaux aujourd'hui inconnus – *Paternoster*, *Résignation* et *Die heilige Dorothea* – dont l'instrumentation n'est cependant pas indiquée (cf. Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten*

aus den Jahren 1873–1886/87, éd. par Arthur Seidl, Mayence etc., 1983, p. 121). Il n'est pas impossible que quelques-unes de ces pièces étaient à un moment ou à un autre destinées à être intégrées dans le recueil. Par ailleurs, on se demande pourquoi le compositeur a supprimé dans un deuxième temps le titre «Feuilles de cyprès et de palmes» sans le remplacer. Dans une perspective religieuse, les cyprès symbolisant le deuil, les branches de palmier pouvant signifier le triomphe sur la mort, cet intitulé aurait parfaitement rendu la thématique du recueil, celle d'un pèlerinage spirituel.

Deux années passent avant que l'intention de Liszt ne se concrétise et qu'il se mette sérieusement à préparer la publication. Début août 1882, il croise Strecker à Bayreuth, où il se trouve pour la première représentation de *Parsifal* de Wagner, et cette rencontre donne le coup d'envoi décisif. De retour à Weimar, il prépare les manuscrits destinés au graveur (cf. *Liszt's Briefe*, vol. 7, pp. 351 s.) et les envoie à Mayence vers la fin août (la lettre à Strecker étant incomplète, nous n'avons pas de date précise): «Cet envoi destiné à l'éditeur Schott's [sic] renferme le troisième volume de mes "Années de pèlerinage"» (Klára Hamburger, *Bayreuth, Richard-Wagner-Archiv. Unveröffentlichte Liszt-Dokumente*, dans: *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 13, 2013, p. 29; daté par erreur d'octobre 1880 dans ce document). Dès le 17 septembre, Liszt annonce à Strecker l'envoi des «épreuves corrigées d'*Angelus* et des *Sonnette* [sic; nouvelle édition de la mise en musique des *Sonnets* de Pétrarque]» (original de la lettre conservé à la Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, cote 55 Nachl. 100/B,703). Une semaine plus tard, le compositeur relit les dernières épreuves (lettre du 25 septembre 1882 à Carolyne von Sayn-Wittgenstein, *Liszt's Briefe*, vol. 7, p. 357) et les renvoie à Schott en octobre (*Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1833–1886*, éd. par Margit Prahács, Cassel etc., 1966, p. 260). Le recueil intégral paraît le 20 janvier 1883, selon les registres de l'éditeur (Munich, Bayerische Staatsbibliothek,

cote Ana 800. C.II.12). Pour une raison inconnue, les morceaux séparés – sauf le n° 1, publié le 2 avril 1883 – ne paraîtront que le 1^{er} mars 1884, bien que la publication conjointe en recueil et séparément ait été prévue dès le départ comme pour les autres volumes des *Années de pèlerinage*. La première édition, revue et corrigée par Liszt, est la source principale de la présente édition.

Liszt joua souvent en privé les pièces du troisième volume des *Années de pèlerinage* et les fit aussi travailler à ses élèves (cf. Wilhelm Jerger, *Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Ratisbonne, 1975, pp. 42, 53, 74, 101–103). Cependant, comme il l'avait prédit, ces pièces furent accueillies froidement par le public. Pages méditatives sur les questions essentielles de l'existence, elles étaient d'emblée moins destinées à la salle de concert qu'au cadre intime du salon. Ainsi, bien que de nombreuses nouvelles éditions aient paru après la mort du compositeur, et bien que ces partitions, en plus d'un endroit, regardent loin vers l'avenir par leurs lignes mélodiques, leurs harmonies et leur écriture pianistique, elles demeurent en retrait des deux premières *Années de pèlerinage*, bien plus populaires. Fait exception cependant le n° 4 *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, qui se distingue des autres pièces du recueil par son style et son caractère, comme nous l'avons déjà dit. Il fut plusieurs fois joué en public du vivant de Liszt, la première fois probablement par Eugen d'Albert, à Weimar, le 29 septembre 1882. Par la suite, son ton «pré-impressionniste» inspira des pièces «aquatiques» à de nombreux compositeurs – la connotation religieuse fut cependant soit mise entre parenthèses, comme dans les *Reflets dans l'eau* (1903–05) de Debussy, soit contrecarriée par un poème «profane» servant de devise, comme avec les *Jeux d'eau* (1901) de Ravel. Dans le recueil de Liszt, les brillants et insoucians *Jeux d'eau à la Villa d'Este* apparaissent assurément comme l'antipode des autres morceaux, sombres ou solennels. Tableau de la nature à l'arrière-plan religieux, ils oc-

cupent le centre: avant, une prière et deux lamentations; après, deux lamentations et une prière. Ce plan symétrique est conforté par divers rapports mélodiques et harmoniques entre les pièces qui donnent son unité à l'ensemble (pour plus de détails, cf. Dolores Pesce, *Liszt's «Années de pèlerinage»*.

Book 3: A «Hungarian» Cycle?, dans: *19th-Century Music*, vol. 13/3, 1990, pp. 207–229).

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques et autres institutions citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour avoir aimablement mis des copies des

sources à notre disposition. Nous adressons en outre nos remerciements particuliers à Adrienne Kaczmarczyk (Budapest) et David Cannata (Philadelphie), qui nous ont été d'une aide précieuse.

Munich, printemps 2022
Peter Jost



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /
This edition is also available in the Henle Library app:
www.henle-library.com