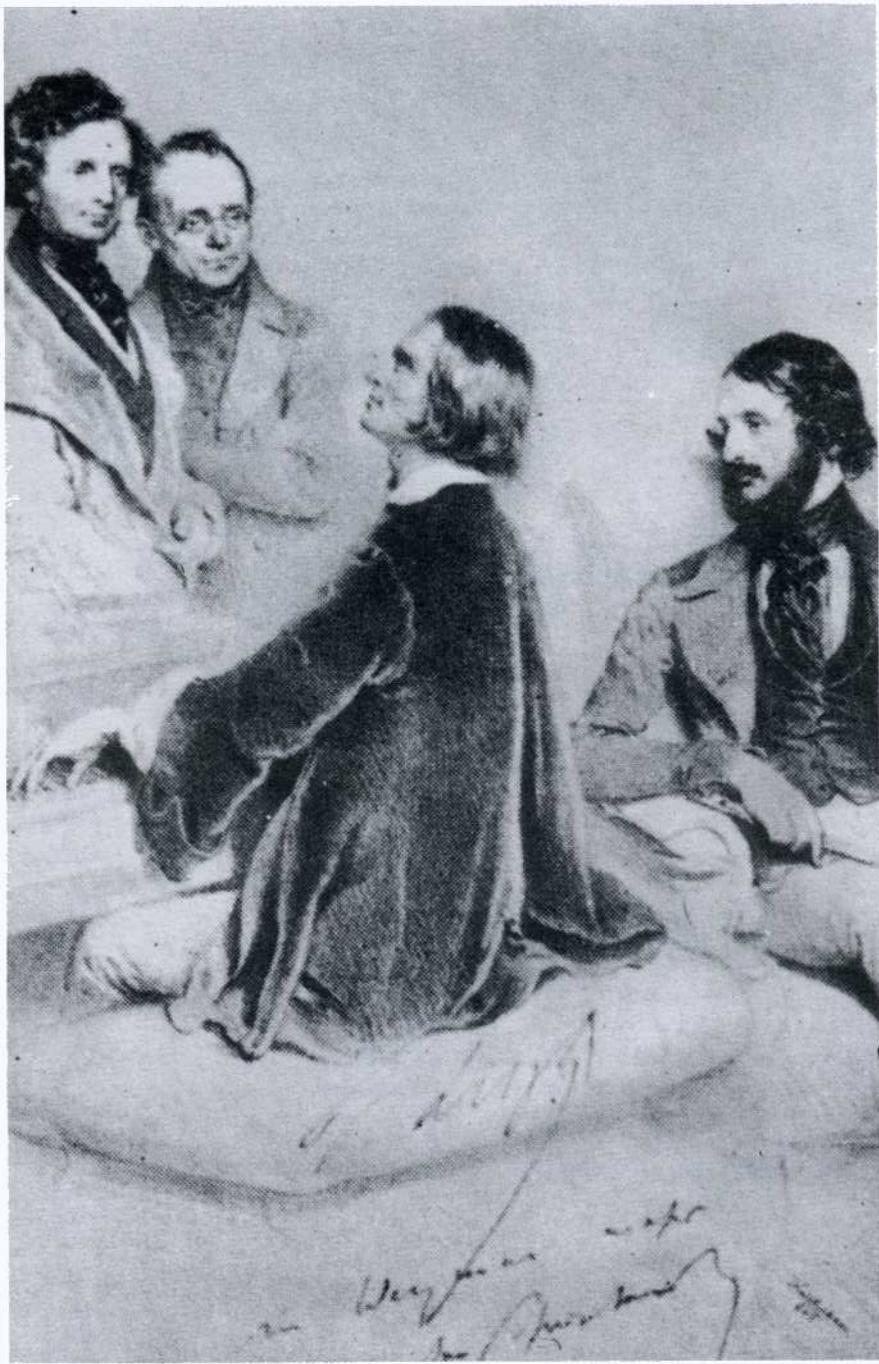


F. Liszt (Collection Ariane Ségal).



« Une matinée chez Liszt »  
par Riechuper, 1846. (Bibliothèque Nationale).

# *LES ŒUVRES POUR PIANO ET VIOOLON DE FRANZ LISZT*

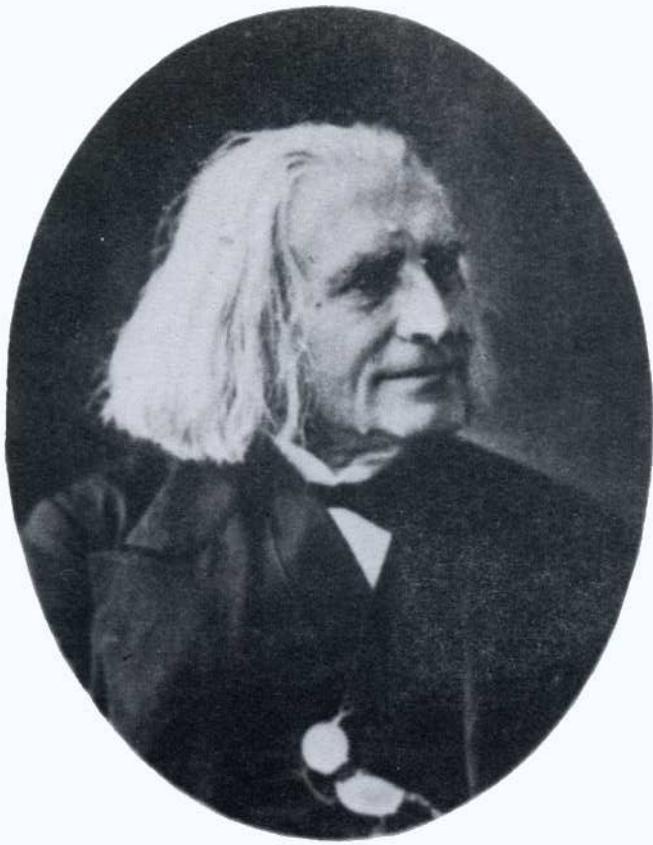
L'idée qu'on se fait du jeune Franz Liszt correspond surtout à une image : celle de l'éblouissant virtuose, du grand séducteur baigné par une aura quasi surnaturelle. Toute l'iconographie romantique renchérit sur la singularité fascinante du personnage. En 1831, Mme Auguste Boissier nous le décrit à vingt ans sous les traits d' « un homme blond, mince, taille élégante, figure très distinguée. C'est un original plein d'esprit, il ne dit rien comme un autre et ses idées sont très piquantes, elles sont bien à lui. Il a le meilleur ton, de la noblesse, du concentré et une modestie qui va jusqu'à l'humilité... » Voici pour l'image. Il est, par contre, plus difficile qu'il n'y paraît au premier abord, de se faire une idée précise du Liszt compositeur de cette époque. En effet, à la plupart de ses œuvres de jeunesse, il fera subir de successifs remaniements. Relisons Berlioz et quelques autres témoignages : ils ne parlent que du virtuose, jamais, ou fort rarement, du compositeur. Berlioz, d'ailleurs, et Balzac avec lui, iront même jusqu'à dénier à leur ami ce talent-là ! Un malentendu s'est donc produit très tôt et pour longtemps au sujet de Franz Liszt compositeur, lui qui, depuis sa jeunesse, n'entendait être que cela. Ainsi s'explique qu'aujourd'hui encore, on soit amené à découvrir des œuvres importantes de Liszt et qu'en France particulièrement, le jugement porté sur sa musique, la plus révolutionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle, soit resté jusqu'à hier un jugement d'essence purement littéraire. Ou bien lorsque des musiciens s'en sont mêlés, ce fut pour prouver qu'ils voyaient moins loin au seuil du XX<sup>e</sup> siècle que Liszt au début du XIX<sup>e</sup> : témoin d'Indy, pour qui la *Sonate* pour piano n'est pas une sonate. Mais Debussy rétorque non sans ironie que « la fièvre et le débraillé atteignant souvent au génie de Liszt, c'est préférable à la perfection, même en gants blancs ». Comptant au nombre des quelques novateurs de l'histoire de la musique, Liszt avait évidemment plus de chance d'être compris par Debussy, encore qu'il paraisse peu probable que ce dernier ait eu connaissance des dernières œuvres du musicien hongrois, celles-là mêmes qui orientèrent Béla Bartók et Arnold Schoenberg ou, a fortiori, des toutes premières, comme cette *Malédiction* pour piano et orchestre qui, composée l'année de la mort de Beethoven (1827), bouleverse déjà et structure et syntaxe. On s'attend encore moins à découvrir quelques années après un compositeur de musique de chambre dont les œuvres pour piano et violon n'apportent pas un éclairage moins nouveau. Elles confirment également que le jeune musicien, oubliant la tradition, réinvente librement, avec une imagination prospective, les éléments du langage musical à la mesure de ses aspirations artistiques. Béla Bartók note à ce sujet que, « pour comprendre comment Liszt a pu unir ces éléments divers dans un style qui lui soit propre, il faut souligner que ce que ses mains touchèrent fut d'abord pulvérisé, ensuite moulé et reconstruit de telle façon que ce style porta, indélébile, l'empreinte de son individualité, comme si l'idée avait été la sienne au commencement. »

Ceci est vrai pour toutes les périodes de la création de Liszt y compris la première. Le *Grand duo concertant* et le *Duo-sonate* pour piano et violon, tous deux écrits entre 1832 et 1835, le confirment. On ne laisse d'être étonné qu'un musicien ayant tout juste dépassé la vingtaine ait conçu une telle musique. Mais à cette époque, la personnalité de Liszt avait achevé de se former sous le choc de plusieurs révélations : en 1830, la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, en 1831, Nicolo Paganini, en 1832, Frédéric Chopin. On peut penser à première vue qu'il est bien conformiste de la part d'un tel musicien que de songer à associer piano et violon dans deux œuvres brillantes. Il n'en est rien car, outre le fait que ces deux œuvres sont d'une qualité très supérieure à la moyenne de celles qui étaient en vogue à l'époque, futilement écrites autour d'une romance à la mode ou d'un air d'opéra célèbre, elles révèlent aussi chez leur auteur le désir de sublimer dans un affrontement où piano et violon luttent à égalité, le combat qu'il soutient alors avec lui-même pour égaler « le » violoniste, Paganini.

L'esthétique lisztienne a pour base fondamentale la technique de la variation. Cette technique qui procède par pulvérisation d'un motif central, agrégation et désagrégation d'une cellule génératrice, Emile Harasztí considère à juste titre qu'elle est « sans rapport organique avec celle de Beethoven », son principe étant selon lui, essentiellement « psychologique... l'expression d'un processus spirituel auquel elle est inconditionnellement subordonnée. »

Le *Grand duo concertant*, sur la romance « Le Marin » de Charles-Philippe Lafont (1781-1839) est une œuvre très française dans son esprit comme dans sa tournure. Il est probable que, ne connaissant pas la technique du violon, Liszt ait collaboré avec ce curieux musicien à qui il emprunte une de ses deux cents romances. En effet, Lafont, après de sérieuses études faites sous la direction de Rode et de Berton, se produisit en public à la fois comme chanteur et comme violoniste. Sa vie errante qui le mena jusqu'en Russie, lui fut fatale : il mourut d'un accident de diligence entre Bagnères et Tarbes ! Liszt devait tenir à son *Grand duo concertant* puisqu'il le remania en 1849 et le livra à l'éditeur en 1852. L'écriture concertante du piano, bien en situation, révèle un caractère symphonique personnel. Dans cette partition Liszt expose déjà sa conception de la forme, du développement et du rôle structurel de la tonalité.

*D'emblée le piano fait entendre « lento assai » l'élément motivique de trois notes à partir duquel est construite toute la partition et qui n'est autre que la première mesure de la romance de Lafont. Le violon l'entonne à son tour, « recitativo ». L'exposition du motif s'affirme et s'anime sur des trémolos du piano. Un thème passionné, très lisztien, apparaît, qui module en la bémol et conduit par enharmonie à un passage « animato, quasi allegro »*



Franz Liszt vers 1880  
(Collection Joël-Marie Fauquet).

tres lisztiens, apparaît, qui module en la bémol et conduit par enharmonie à un passage « animato, quasi allegro » présentant le thème en la mineur, suivi d'un second volet en ut dièse majeur. L'éventail d'un arpège introduit la naïve romance à 3/4, en la majeur, chantée par le violon et reprise par le piano. La variation 1 découle de cette exposition « un poco più animato ». La variation 2 beaucoup plus développée, est construite en quatre sections et n'exploite d'abord que l'élément de trois notes entendu dès le début de l'œuvre, ici joué en pizzicati par le violon que le piano enveloppe de traits légers et virtuoses. La seconde section, « un poco più molto » incorpore quelques éléments thématiques de l'introduction du Duo. La troisième section, en la bémol revient au tempo initial. Un bref pont modulant introduit la quatrième section en ré majeur, où violon et piano rivalisent d'énergie et d'éclat. La variation 3 est un allegretto pastorale en ré majeur, qui se présente comme une récapitulation amplifiée et dramatisée de la variation précédente. Elle est interrompue par un court récitatif et une cadence du violon qui ramène le ton de la mineur. A 6/8, presto, la variation 4 lance une tourbillonnante « tarantella », très développée, suspendue par une vertigineuse cadence du piano, puis reprise avec fougue. La conclusion est, « allegro marziale », un retour au thème, en la majeur, dont le caractère triomphal contraste avec le ton mystérieux et mélancolique que Liszt lui avait donné au début de l'œuvre.

S'il fallait montrer comment s'est accomplie la lente métamorphose du jeune Liszt virtuose et improvisateur en abbé travaillant, dans le renoncement franciscain, à raréfier son langage musical, trois autres pièces écrites pour piano et violon pourraient nous y aider : l'*Epithalame*, la 2<sup>e</sup> *Elégie* de 1877, et la *Romance oubliée*.

Le destin de cette pièce composée par Liszt en 1880 est conforme au titre de celle-ci, car cette *Romance oubliée* le fut bel et bien pendant longtemps par les violonistes, quoique, à l'origine, elle ne leur ait pas été destinée. A cette époque, Liszt était en rapport avec Hermann Ritter, l'inventeur et le virtuose d'un instrument à archet qu'il avait

nommé, la *viola alta*, sorte d'alto plus grand que l'alto ordinaire et d'une sonorité plus pleine. C'est à cet instrument que Liszt a pensé en écrivant sa *Romance oubliée* qu'il a dédiée à Ritter et publiée l'année suivante (1881, année de la naissance de Béla Bartók) pour piano et alto, ou violon, ou violoncelle. Il s'agit d'un simple andante malinconico (mélancolique) dont le mi mineur initial se mue en mi majeur final, après un parcours harmonique dépouillé mais teinté d'un discret chromatisme et semé de subtils enchaînements. La ligne mélodique, épurée, rêvuse, comme improvisée, se meut avec une grande liberté.

Dans le *Grand duo concertant*, la variation était encore subordonnée à la technique traditionnelle. Le *Duo-sonate* s'en affranchit. Ses quatre mouvements tirent leur substance de la Mazurka en ut dièse mineur op. 6 n° 2 de Frédéric Chopin, parue en 1832. C'est l'une des plus denses et des plus slaves aussi par sa couleur harmonique, créé notamment par l'emploi d'une double pédale qui n'échappe pas à Liszt. Celui-ci ne va pas délayer ce qui, sous la plume de Chopin, est déjà réduit à l'essentiel, mais il va se l'approprier pour bâtir avec une géniale audace un édifice de variations qui, par son originalité propre fait encore mieux ressortir l'originalité du modèle ! Le processus utilisé ressortit à cette « transmutation merveilleuse des thèmes par Liszt » dont parle Bartók. Techniquement parlant, le *Duo-sonate* ouvre la voie à la *Sonate* en si mineur, à la *Faust-symphonie*, à la *Fantaisie sur Ad nos* pour orgue (1). On pourrait penser que Liszt a favorisé le piano et que le violon ne joue qu'un rôle subalterne. Il n'en est rien, bien au contraire. L'écriture est transcendante, hardie, moderne pour l'un comme pour l'autre, et l'équilibre établi entre les deux instruments, le dosage des sonorités neuves et riches dont ils colorent la partition sont toujours remarquables.

Le premier mouvement, **moderato**, épouse librement la structure de la forme sonate. Le piano expose en ut dièse mineur, la première section de la mazurka de Chopin. Cette exposition est conclue par des unisons qui empruntent par avance leur rythme à la seconde section de la mazurka, présentée par le violon. Liszt juxtapose ensuite, comme un de ses procédés compositionnels qui deviendront habituels, plusieurs sections thématiques sur le thème de Chopin qui réapparaît à nouveau. Un pont « poco tranquillo » en ré majeur sur l'unisson déjà entendu débouche sur un fugato serré, modulant, combatif dont la position, comme conclusion de l'exposition, est des plus originales. Le développement succède sans interruption et traite avec une invention d'une audace surprenante quelques éléments synthétiques des sections thématiques exposées. Liszt retient d'abord le motif de triolets de la mazurka, devenue méconnaissable, puis passant à 2/4 en la majeur, il donne libre court à sa bouillonnante imagination sans pour autant céder à la digression. Tibor Serly qui a préparé l'édition moderne de l'œuvre restée inédite jusqu'à ces dernières années, souligne à juste titre que ce développement recèle des « passa-



Moulage de la main droite de Liszt jeune  
(Musée Liszt, Weimar).



Weimar (gravure par J. Appleton) d'après O. Wagner (Bibliothèque Nationale).

ges pour le piano ainsi que des tours harmoniques auxquels on n'aurait pas pensé jusqu'alors et qui devancent d'un demi-siècle Debussy. » C'est aussi au « slavisme » si profondément assimilé de Szymanovsky ou de Bartók qu'on songe immédiatement à propos d'une musique qui, par son impact sonore, dépasse la notion de romantisme. Le développement se poursuit « meno mosso » en si majeur avec une transparence quasi impressionniste, puis « più mosso » en sol majeur-mineur jusqu'à la réexposition « de principe », qui est en réalité la coda. Le mouvement se termine « attaca » et s'enchaîne à un **Tema con variazioni** dans le ton principal. Le thème choisi est la deuxième section, citée intégralement de la mazurka de Chopin. Ce thème est chanté par le violon, amplifié par le piano, pour ne devenir qu'une seule grande variation en quatre sections soudées entre elles. La première forme dialogue entre les deux instruments. La seconde est mouvementée et dramatique. La troisième, elle-même compartimentée, procède à une désarticulation sarcastique du thème dans un merveilleux chatoiement harmonique et connaît une conclusion orageuse où Liszt utilise de façon toute personnelle la pédale harmonique de la mazurka. Tibor Serly remarque que « les influences puissantes de la supériorité technique de Paganini sont évidentes, non sur le violon, mais sur le piano. »

Le troisième mouvement, **allegretto**, s'inspire de la coupe du scherzo à deux trios. Le violon chante avec une souplesse coulante et capricieuse une phrase très longue appuyée sur un expressif contrechant du piano, qui n'est elle-même qu'une autre variation de la mazurka originelle. Mais peu à peu on assiste, sous le pouvoir d'une imagination harmonique et rythmique géniale, à la désintégration de la substance thématique qui donne lieu à d'extraordinaires effets techniques de la part du violon (doubles cordes entre autres). Le tempo de la seconde partie de ce mouvement se resserre sur un rythme endiablé de danse hongroise à laquelle les furieux arpèges du violon donnent une conclusion éblouissante.

*L'exposé du quatrième mouvement, allegro con brio, est d'abord rythmique. La forme s'apparente au rondo, dont le refrain forme la quatrième variation principale élaborée à partir de la mazurka de Chopin. Page audacieuse elle aussi où le rôle du violon prédomine, laissant préfigurer nettement celui qu'il occupera dans les grands concertos à venir. Le premier « couplet », en la majeur, d'un ton populaire, est fredonné en harmoniques par le violon. Le second, après la reprise du tempo I, est rythmique et se lance dans le tourbillon d'une sorte de czárdá au mouvement de laquelle la coda renchérit avant de conclure, maestoso, en ut dièse majeur, par le retour éclatant du thème de la mazurka.*

Quarante ans après avoir composé ce *Duo-sonate*, Liszt revenait au duo piano-violon en une heureuse circonstance. Au début de 1872, il est à Pest et compose une musique de noces pour le mariage de son ami le violoniste Eduard Reményi (1828-1898), célébré le 10 février. L'œuvre sera exécutée la veille par le compositeur et Reményi chez le comte Imre Széchenyi et publiée l'année suivante sous le titre d'*Epithalamie*. Musique apaisée, affectueuse, où le piano s'efface devant le violon, sauf dans la partie centrale, grandiose et sonore.

Franz Liszt était sur le point d'arriver à conclure que « n'importe quel accord peut succéder à n'importe quel accord. » Il était, depuis sa jeunesse, un musicien moderne qui reste encore à découvrir, la preuve.

Joël-Marie FAUQUET.



Jean-Jacques  
Kantorow.

Photo X.



Henri  
Barda.

Photo X.

## NOTE DE L'EDITEUR

### JEAN-JACQUES KANTOROW

Né à Cannes en 1945, il obtient le premier prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Paris en 1960 et un premier prix de musique de chambre professionnelle dans la classe de Joseph Calvet en 1964. Puis il se voit attribuer la même année, le premier prix Paganini au Concours International de Gênes, ce qui lui donne l'honneur de jouer sur le violon de Paganini. les années suivantes, il glane un nombre impressionnant de prix internationaux : Carl Flesh à Londres, Montréal (Canada), le Prix de la Reine Elisabeth de Belgique, le Prix Sibélius à Helsinki, le Prix Jacques Thibaud, celui de Genève, etc... En 1970, il fonde avec Jacques Rouvier, piano et Philippe Muller, violoncelle, un trio qui obtient le premier prix au Concours International de Colmar et qui est au programme des grandes sociétés musicales européennes.

La carrière de concertiste de Jean-Jacques Kantorow l'a amené, dès le début, à se produire sur toutes les grandes scènes européennes, ainsi qu'aux U.S.A., au Canada, dans les Pays de l'Est, au Japon, en Inde, en Afrique...

Jean-Jacques Kantorow a joué sous la direction de chefs tels que Georg Solti, Paul Paray, Pierre Dervaux, Theodor Gulshbauer, Alain Lombard, Robert Shaw, James Laugham, Aldo Leccato. Partout la critique est unanime, Kantorow est un « grand du violon ». Glenn Gould écrit dans Musical America : « un talent spectaculaire, le violoniste le plus prodigieux et original que j'aie entendu dans cette génération ». Clarendon vante « sa technique ravissante » et sa « musicalité raffinée » ; le Daily Telegraph de Londres lui reconnaît un « son généreux, une technique brillante, un lyrisme et une dynamique extraordinaires ». L'on salue en lui un nouveau Jacques Thibaud quand on ne le compare pas au diabolique Paganini.

### HENRI BARDA

Henri Barda commence à étudier le piano dès l'âge de trois ans, et doit sa première formation au pianiste polonais Ignace Tiegerman. Plus tard, il travaille avec Lazare Lévy, et entre en 1960 au Conservatoire de Paris dans la classe de Joseph Benvenuti. Il obtient successivement un premier prix de piano, et en 1963 un premier prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau.

Aux Etats-Unis, sa prestation au Concours International Van Cliburn le fait remarquer et lui vaut le rare privilège de se voir offrir par la Juilliard School une bourse complète pour 4 années d'études. Il quittera la Juilliard School en 1970 après avoir obtenu un diplôme assorti d'une distinction exceptionnelle.

Henri Barda poursuit une carrière de concertiste tant en France qu'à l'étranger, aux Etats-Unis, dans divers pays d'Europe, en Israël, à Bangkok, dans les îles Caraïbes.

« ... un grand virtuose de type « romantique ». Le tempérament est généreux, la technique puissante, la sonorité riche et éclatante... » (Gérard Mannoni, dans le Quotidien de Paris).

## PUBLISHER'S NOTE

### JEAN-JACQUES KANTOROW

Born in Cannes in 1945, he obtained a premier prix at the Paris Conservatoire in 1960, and a premier prix for chamber music in Joseph Calvet's class in 1964. In the same year, he won the International Paganini Contest in Genoa, which earned him the honour of playing on Paganini's violin. In the following years, he collected an impressive number of international prizes : Carl Flesh in London, Montreal, The Queen Elisabeth Prize in Belgium, the Sibelius Prize in Helsinki, Le Prix Jacques Thibaud, Geneva etc, ... In 1970, together with Jacques Rouvier, piano, and Philippe Muller, cello, he founded a trio which obtained first prize at the Concours International de Colmar and which is engaged by the great European musical organizations.

The concert career of Jean-Jacques Kantorow began straight away with all the great European platforms as well as in the U.S.A., Canada, Eastern countries, Japan, India, Africa...

Jean-Jacques Kantorow has played under the direction of such conductors as Georg Solti, Paul Paray, Pierre Dervaux, Theodor Guselbauer, Alain Lombard, Robert Shaw, James Loughran, Aldo Leccato. The critics are unanimous that Kantorow is "un grand du violon". Glenn Gould wrote in Musical America : "a spectacular talent, the most prodigious and original violinist that I have heard in this generation". Clarendon has praised his "ravishing technique" and his "refined musicianship"; the Daily Telegraph remarked upon the "generous sound, a brilliant technique, extraordinary lyricism and strength". In him we salute a new Jacques Thibaud when he is not being compared to the devilish Paganini.

### HENRI BARDA

Henri Barda began to study the piano at the age of three ; his first teacher was the Polish pianist Ignace Tiegerman. Later, he worked with Lazare Lévy and in 1960, he entered the Paris Conservatoire to study with Joseph Benvenuti. He obtained successively a premier prix for piano and a premier prix for chamber music in the Class of Jean Hubeau (1963).

In the U.S.A., the prize he received for the international Van Cliburn contest caused him to be noticed and earned him the rare privilege of a full grant to study at the Juilliard School for 4 years. He left the Juilliard School in 1970 having obtained a diploma with a special distinction.

Henri Barda continues his career giving concerts both in France and abroad, in the U.S.A., in different European countries, in Israel Bangkok and the Caribbean Islands.

« ... a great virtuoso of the "romantic" type. His temperament is generous, his technique powerful, his touch is rich and brilliant... » (Gérard Mannoni, in Le Quotidien de Paris).

# LISZT'S MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO

Our impression of Franz Liszt (1811-1886) as a young man consists above all of a colourful portrait: that of a brilliant virtuoso and a great charmer who bathed in an almost supernatural atmosphere. All romantic iconography adds to the fascinating peculiarity of his personality. In 1831, Mme Auguste Boissier described him at the age of 20 as a "fairhaired man, slender, elegant, a highly distinguished figure. He is original and full of wit, he never says anything in the same way as others and his ideas are most stimulating, they are very much his own. He has the finest manners, nobility, concentration and modesty which extends to humility..." So much for the portrait. It is on the other hand much more difficult than it would appear at first to obtain a precise idea of Liszt the composer at this period. In fact he revised most of the works of his youth later on. Let us read Berlioz and other witness accounts once more: they only speak of the virtuoso, never, or very rarely about the composer. Berlioz, by the way, and also Balzac, even went as far as to deny their friend this talent. Thus a misunderstanding arose early on and lasted a long time on the subject of Liszt the composer, who, since his youth, had not intended to become anything else. Therefore, this is why we are still discovering important works by Liszt today, in France especially. The assessment of his music, the most revolutionary of the 19th century, has remained until recently for the most part purely literary. Or else, when musicians considered the subject, it was to prove that they were less progressive at the beginning of the 20th century than Liszt at the beginning of the 19th: for example d'Indy, for whom the B minor piano **Sonata** was not a sonata. But Debussy retorted not without irony that "the fever and untidiness often attaining genius in Liszt are preferable to perfection, even in white gloves". To be counted among the few revolutionaries in the history of music, Liszt was obviously luckier to have been understood by Debussy, although it was unlikely that Debussy was acquainted with the last of the Hungarian's works, those which guided Bartók and Schoenberg or, even more so, the very earliest, for example that **Malédiction** for piano and orchestra which, composed in the year of Beethoven's death (1827) already disrupted form and order. A few years later, we expect even less to discover a composer of chamber music whose works for violin and piano are no less new in their outlook. They also confirm that the young composer, forgetting tradition, freely reinvented the elements of a musical language according to his artistic hopes; his imagination was forward-looking. Béla Bartók has remarked about this, saying that "in order to understand how Liszt was able to incorporate these different elements into a style of his own, it must be emphasized that whatever he touched was first of all disintegrated, afterwards moulded and reconstructed in such a way that the style carried the indelible imprint of his personality, as if the idea was his own from the very beginning".

This is true for all the creative periods in Liszt's life, including the first. The **Grand duo concertant** and the **Duo-sonate** for violin and piano, both composed between 1832-1835, confirm this. We cannot help being astonished that a musician of just over twenty could have conceived such music. But at this time, Liszt's personality was already formed and had suffered the shock of several discoveries: in 1830, the **Symphonie fantastique** by Berlioz, in 1831, Paganini, and in 1832, Chopin. We could imagine at first that it was conventional for him to associate a violin and a piano in two brilliant works. Nothing of the kind. Besides the fact that these works are far superior to the average in fashion at the time, fruitlessly composed around a **romance à la mode** or a famous opera aria, they also reveal that the composer was trying to edify, in an encounter between violin and piano on equal terms, the struggle he was waging at that time with himself to equal "the" violinist, Paganini.

Liszt's style was based on the technique of the variation. This technique, which proceeds by splintering a central element, the binding together and breaking down of a fundamental cell, is rightly considered by Emile Haraszti to be "without organic relationship to that of Beethoven", his method being according to him, essentially "psychological... the expression of a moral evolution to which it is absolutely subordinate".

The **Grand duo concertant**, based on a **romance** by Charles-Philippe Lafont (1781-1839), "Le Marin", is a highly French work both in spirit and form. Not being acquainted with violin technique, it is probable that Liszt collaborated with this curious musician from whom he borrowed one of the 200 **romances**. Lafont, after thorough study with Pierre Rode and Henri Montan Berton, performed in public both as a singer and violinist. His nomadic existence took him as far as Russia, but it was also to be fatal: he was killed in a stagecoach accident between Bagnères and Tarbes! Liszt must have been concerned about his **Grand duo concertant** since he revised it in 1849, sending it to his publisher in 1852. The concerto style of the piano writing, highly appropriate, reveals a symphonic character much his own. Liszt already exposes his ideas on form, development, and the structural role of tonality in this work.

The motivating 3-note element is announced straight away by the piano "lento assai"; the whole work is built on this. It is none other than the first bar of Lafont's **romance**. The violin takes it up in turn "recitativo". This element establishes itself, becoming more agitated with tremolos in the piano. A passionate theme, typical of Liszt, appears, modulating to A flat leading us by the use of enharmony to a passage marked "animato quasi allegro" presenting the theme in A minor, followed by a second section in C sharp major. An arpeggio spreads out to

introduce the unaffected romance in A major, 3/4 time, sung on the violin and taken up by the piano.

Variation 1 flows out of this exposition "un poco più animato". Variation 2 is much more developed, constructed in four sections. At first, it only exploits the 3-note motif heard at the beginning of the work, here played pizzicato by the violin, the pianist enveloping it with light, virtuoso passage-work. The second section "un poco più molto" incorporates several thematic elements from the beginning of the **Duo**. The third section in A flat returns to the initial tempo. A short modulating bridge passage introduces the fourth section in D major, where the two instruments compete for power and brilliance. Variation 3 is an **Allegretto pastorale** in D major, which appears as a dramatized and amplified version of the preceding variation. It is interrupted by a short recitative and cadence for the violin, bringing back the key of A minor. In 6/8, "presto", Variation 4 tosses off a turbulent "tantarella", much developed, suspended by a whirling cadence for the piano. The dance is resumed with energy. "Allegro marziale", the conclusion is a return to the theme in A major; its triumphant character contrasts with the sad, mysterious mood with which Liszt began the work.

If called upon to show how the young Liszt, virtuoso and improvisor, suffered a gradual change, deciding to become a Franciscan priest, this rendering his musical language more purified, three other works conceived for violin and piano could help us: the **Epithalam** (1873), the second **Elegy** (1877) and the **Romance oubliée** (1880).

The title of this piece corresponds to its destiny, since this **Romance oubliée** was well and truly forgotten for a long time by violinists although, originally, it was not intended for them. At this time, Liszt was in contact with Hermann Ritter, the inventor and virtuoso of a stringed instrument which he called the **viola alta**, a kind of viola larger than the normal size and with a fuller sound. Liszt was thinking of this instrument when he composed his **Romance oubliée**, dedicated to Ritter and published in the following year (1881, the year in which Bartók was born), for piano and viola, violin or cello. It is a simple **andante malinconico** whose initial E minor changes at the end to major, after a harmonic journey over arid land tinted with discreet chromatism and sewn with subtle progressions. Dreamily, purified, the melody moves with great freedom as if it was being improvised.

In the **Grand duo concertant**, the variation still depended on traditional technique. The **Duo-sonate** breaks away from this. Its four movements are derived from the Mazurka in C sharp minor, Opus 6 No. 2 (1832) by Chopin. It is one of the most dense, Slavonic also through its harmonic colour, created chiefly by using a double pedal which did not escape Liszt. He did not spin out further what Chopin had already reduced to the essential; he adapted himself to it, creating a daring set of variations which, by their own originality, cause the originality of the model to stand out even more! The method used is that "wonderful transformation of themes by Liszt" of which Bartók has spoken. Technically speaking, the **Duo-sonate** opens the way to the **Sonate** in B minor, the **Faust-symphony** and the **Fantasia on AD nos** for organ (1). We could imagine Liszt favouring the piano and giving the violin only a secondary role. This is not to be, much the opposite. The writing for both instruments is of superior quality, daring and modern. They are well balanced, and colour the music with a remarkable mixture of rich, new sounds.

The first movement, **moderato**, is in free sonata form. The first section of Chopin's mazurka is exposed by the piano; it concludes with a passage in unison which borrows the rhythm of the second section of the mazurka which it anticipates. This is now exposed by the violin. Using a technique which became a habit in his music, Liszt subsequently juxtaposes several thematic elements over Chopin's theme which appears once more. In D major, a bridge passage "poco tranquillo" using the unison already heard, ends with a compact fugato, modulating and aggressive. As a conclusion to the Exposition, it is most original. The Deve-

lopment follows without interruption, treating some of the well-balanced elements of the thematic material with surprisingly daring invention. Liszt first of all retains the 3-note motif of the now unrecognizable mazurka, then, changing to 2/4 time in A major, he gives freedom to his effervescent imagination without digressing however. Tibor Serly, who has prepared the modern edition of the work which had remained unpublished until recent years, justly emphasizes that this development section contains "passages for the piano as well as harmonic feats which we would not have thought possible until then, preceding Debussy by half a century". We immediately think of that Slavonic style, which Szymanovsky and Bartók assimilated so profoundly, on listening to this music. The impact of its sound oversteps the romantic era. "Meno mosso" in B major, the development continues with an almost impressionist transparency, changing to "più mosso" in G major/minor up until the general Recapitulation which is in fact the Coda. The movement ends "attaca", leading into a **Tema con variazioni** in the main key. The theme chosen is the whole of the second part of Chopin's mazurka. It is sung out by the violin, amplified by the piano, in order to become but a single extended variation in four sections welded together. The first is a dialogue between both instruments. The second is agitated and dramatic. The third, divided up, proceeds to a sarcastic dislocation of the theme, with wonderful harmonic touches; in the stormy conclusion, Liszt uses the harmonic pedal of the mazurka in his own way. Tibor Serly has remarked that "the powerful influence of Paganini's technical superiority is evident, not in the violin, but in the piano".

The third movement, **allegretto**, is based on the form of a Scherzo with two trios. The violin sings out a long, supple and capricious phrase against an expressive counter-melody in the piano; this is yet another variation of the mazurka. Gradually, harmonic and rhythmical fancy gain the upper hand, the thematic material disintegrates giving rise to all kinds of technical effects on the violin, double stopping for example. The tempo of the second part closes around a devilish Hungarian dance rhythm. Furious arpeggios on the violin conclude brilliantly.

The forth movement, **allegro con brio**, begins first of all rhythmically. The form is similar to a rondo; its refrain constitutes the fourth principal variation based on Chopin's mazurka. Here is another daring piece where the violin dominates, allowing us to see what its role was to be later in the great concertos. The first "couplet", in A major and in a popular vein, is hummed in overtones by the violin. The second, after the repeat of *Tempo 1°*, is rhythmical and arrives like the whirl of a czarda; the coda improves on this before concluding, "maestoso", in C sharp major, with a dazzling return of the mazurka theme.

Forty years after the composition of the **Duo-sonate**, Liszt returned to the same formula because of a happy event. At the beginning of 1872, he was in Pest and composed music for the marriage of his friend, the violinist Eduard Rémenyi (1828-1898), celebrated on 10th February. The work was performed the night before by Rémenyi and the composer at the home of count Imre Széchenyi; it was published in the following year under the title: **Epithalam**. Peaceful, affectionate music where the piano stands aside in favour of the violin, except in the central section which is impressive and loud.

Franz Liszt was on the point of concluding that "any chord can follow any other chord". He was, since his youth, a modern composer who still remains to be discovered. Here is the proof.

Joël-Marie FAUQUET,  
translated by Charles WHITFIELD.