

FRANZ
LISZT

ANNÉES DE
PÈLERINAGE

MIRIAM
GÓMEZ-MORÁN



FRANZ LISZT

ANNÉES DE PÈLERINAGE

CD1

Première année · **SUISSE** · S.160

[1] Chapelle de Guillaume Tell	7:00
[2] Au lac de Wallenstadt	4:03
[3] Pastorale	1:58
[4] Au bord d'une source	5:10
[5] Orage	5:56
[6] Vallée d'Obermann	16:29
[7] Églogue	3:36
[8] Le Mal du Pays	6:07
[9] Les cloches de Genève. Nocturne	7:22

CD Time 57:58

CD2

Deuxième année · **ITALIE** · S.161

[1] Sposalizio	7:41
[2] Il Penseroso	4:14
[3] Canzonetta del Salvator Rosa	3:10
[4] Sonetto 47 del Petrarca	5:32
[5] Sonetto 104 del Petrarca	6:46
[6] Sonetto 123 del Petrarca	7:47
[7] Après une Lecture de Dante. Fantasia Quasi Sonata	19:14

Venezia e Napoli S.162

[8] Gondoliera	6:55
[9] Canzone	3:49
[10] Tarantelle	11:42

CD Time 77:08

CD3

Troisième année · S.163

[1] Angelus! Prière aux anges gardiens	9:43
[2] Aux Cyprès de la Villa d'Este I. Thrénodie	6:42
[3] Aux Cyprès De La Villa d'Este II. Thrénodie	10:52
[4] Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	9:02
[5] Sunt lacrymae rerum/en Mode hongrois	6:57
[6] Marche funèbre	6:56
[7] Sursum corda	3:00

CD Time 53:27

MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

PIANO

Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla · 31th July, 1-2th August; 22th October.

Music producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Linner notes: Miriam Gómez-Morán

Translation: Sandra Myers

Text editing supervisor: Fiona Finch

Photographer: Jesús Ayuso

© 2024 Copyright: IBS Artist
N°Cat: IBS52024 | DL GR 460-2024

Hacia una nueva visión de los “Años de peregrinaje” de Liszt

Los prolegómenos

El largo camino que me ha llevado a realizar esta grabación, en la que abordo el ciclo más extenso de obras para piano solo de todos los que escribiera Liszt, comenzó hace muchos años, cuando, en los albores de mis estudios pianísticos, encontré por casualidad en la hoy llamada Radio Clásica una de las cumbres de la producción del maestro húngaro: la *Sinfonía Fausto*. Atrapada por esa música, e ignorante de quién podía ser su autor (aún no tenía la formación necesaria para identificarlo), no solo la oí hasta el final, sino que me prometí a mí misma que, se tratara de quien se tratara, él sería el compositor al que dedicaría mi vida. Es cierto que muchos de los impulsos e intereses de la adolescencia mueren pronto, pero este no fue el caso de mi pasión por Liszt, que ha ido aumentando con el tiempo y con mi conocimiento cada vez más profundo de su persona y de su producción. Este interés me llevó a trasladarme – cuando aún no llevaba ni siquiera siete años tocando el piano– a Budapest para estudiar en una institución que él había

fundado y que yo consideraba la principal depositaria de su escuela: la Academia de Música “Liszt Ferenc”. Allí tuve la suerte de recibir clases de manera intensiva por parte del gran maestro Ferenc Rados durante cuatro cursos, al que se unió durante el último de ellos el célebre pedagogo Kornél Zempléni. Tanto el uno como el otro descendían pianísticamente de Liszt y me proporcionaron una excelente formación técnica y musical –complementaria de lo que ya había aprendido en Madrid con Carmen Deleito, Manuel Carra y Josep Colom– que me permitió desarrollar mis estrategias interpretativas, especialmente en lo referente a la música del compositor húngaro. Posteriormente, una nueva fase de estudios en la Musikhoschule de Freiburg con los profesores Robert Hill, Michael Behringer y Tibor Szász, me hizo –sin abandonar el instrumento moderno– tomar contacto con el clave y el piano histórico, lo cual me ayudó a comprender mucho mejor el porqué de la escritura de los músicos del pasado. La necesidad de disponer de un criterio sólido que me permitiera abordar cualquier pieza con la libertad que solo una intuición artística puede proporcionar, pero con la seguridad de unos cimientos

teóricos bien asentados históricamente, me hizo emprender una investigación en profundidad sobre cómo tocaba Liszt, que se encuentra recogida en mi tesis doctoral *La práctica interpretativa de Franz Liszt en su obra para piano a través de los testimonios de sus alumnos*, dirigida en la Universidad de Valladolid por Soterraña Aguirre. Por supuesto, lo meramente académico, si bien es una herramienta indispensable para la tarea del músico, no cubre todo lo necesario para poder llegar a recrear las obras que los grandes compositores nos han dejado: hay que vivir en su mundo psicológico, empaparse de su ambiente y sentir algo muy similar a lo que ellos experimentaron en su interior cuando surgió de ellos la chispa creativa que hizo nacer la pieza. Consciente de todo ello, desde un primer momento me embarqué en viajes –tanto reales como imaginarios– por los lugares que había recorrido Liszt, leí los libros que le apasionaban, bebí de sus ideas filosóficas, me interesé por sus opiniones políticas y me adentré en el fascinante mundo de sus amores y de su ferviente fe católica. El fruto de todo ello ha sido la incorporación a mi repertorio de un amplio número de obras del compositor húngaro,

que he llevado a los escenarios siempre que las exigencias de la programación me lo han permitido y que ahora comienzo a plasmar en grabaciones. Desearía que mi pequeña contribución ayudara a difundir la música de Liszt y a aumentar el interés general por ella, colocándolo a él en el lugar que se merece en el Parnaso de los músicos.

Las tres suites del ciclo

El germen de las dos primeras suites del ciclo que nos ocupa –*Suiza e Italia*–, así como del *Venecia y Nápoles*, fue concebido entre 1835 y 1840, época en la cual Liszt se hallaba recorriendo Suiza e Italia con su amante Marie d'Agoult. Eran aquellos años de constantes viajes, no solo por lo bohemio de la vida que llevaba la pareja, sino también porque el compositor comenzaba a emprender una carrera de virtuoso del piano de un calibre hasta entonces jamás visto. Los impulsos de la juventud, aunados a intensas vivencias en todos los planos imaginables, se hacen notar en las primeras versiones de las piezas, que sorprenden por sus ideas rompedoras y por la sinceridad de su expresión netamente romántica. No obstante, el afán de perfección que caracterizaba a Liszt lo llevó a realizar

una revisión exhaustiva de parte de este material varios años más tarde, en la década de 1850, período en el que desempeñaba las funciones de maestro de capilla en Weimar y en el que su compañera sentimental ya no era la condesa Marie d'Agoult, sino la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Las obras que el compositor decidió incorporar al nuevo conjunto se redondearon formalmente, se volvieron más orquestales de textura y adquirieron un lenguaje armónico aún más audaz que el que ya presentaban en sus versiones tempranas. En el *Primer año*, además, Liszt incluyó una pieza completamente nueva, *Égloga*, y otra que prácticamente también lo es, *Tormenta* (uno de sus motivos tiene su origen en el *Nocturno* de las *Tres melodías suizas*, pero hasta ahí llega la similitud).

El *Tercer año* fue escrito mucho más tarde, entre 1867 y 1877, y presenta un lenguaje que apunta a corrientes como el impresionismo o el expresionismo y que, por tanto, resulta muy avanzado para su época. Mientras que las suites anteriores recorren los paisajes exteriores e interiores en los que habitaba Liszt en el momento de su creación y de su revisión, esta última, en cambio, apunta mucho más allá: al futuro, abriendo la puerta

a un mundo compositivo y estético que no llegará a manifestarse como plenamente establecido hasta principios del s. XX. Una vez más, el maestro húngaro había conseguido alcanzar lo que ninguno de sus contemporáneos acertaba siquiera a presentir, legándole a la posteridad una música que aún hoy sigue interpelando con vibrante urgencia al oyente.

PRIMER AÑO DE PEREGRINAJE: SUIZA

La conexión con lugares concretos y con la naturaleza es característica de los títulos del *Primer año de peregrinaje*. No obstante, el trasfondo psicológico de esta música es mucho más profundo, tal y como se puede apreciar en las citas literarias que acompañan a varias de las piezas, extraídas de textos de Schiller, Senancour y Byron. Además, la misma organización de tonalidades del ciclo –de Do Mayor, que en Liszt simboliza al ser humano, a Si Mayor, que hace lo propio con la resurrección, la salvación, el Cielo– apunta a una transformación espiritual tanto del intérprete como del oyente, que se percibe de forma muy clara cuando se escucha la suite completa.

La capilla de Guillermo Tell está inspirada en la leyenda del salto del héroe suizo

desde un barco en el lago de los Cuatro Cantones durante una tormenta, lo que lo llevó a acabar con el tirano Gessler y a liderar la sublevación contra el dominio austriaco. La pieza siguiente, *Junto al lago de Wallenstadt* recrea un ambiente mucho más íntimo y apacible, en el cual el diseño ondulante del acompañamiento evoca el suave oleaje del mencionado lago, junto al cual Liszt y Marie d'Agoult vivieron lo que ella describe en sus memorias como una “luna de miel”. La delicada *Pastoral* transporta al oyente a la contemplación de los prados y las montañas que rodeaban a la pareja. *Al borde de un manantial* suele considerarse como la primera pieza musical impresionista jamás escrita, y muestra un manejo refinadísimo de las texturas acuáticas en el teclado; curiosamente, en las últimas semanas de su vida, Liszt le tocó esta obra a un jovencísimo Debussy, que sin duda la tomó de ejemplo para varias de sus futuras composiciones. El quinto número de la suite, *Tormenta*, constituye una de las más notables apariciones del “estilo tempestuoso”, tan frecuente en la producción lisztiana (conocedor de su especial habilidad en simular ese ambiente, el maestro le dijo jocosamente en cierta

ocasión a su alumna Amy Fay: “¡debería oírme hacer una tormenta! ¡Las tormentas son mi fuerte!”). No obstante, aquí la música no se queda en la mera recreación del fenómeno meteorológico, sino que la cita del *Childe Harold* de Byron incluida en la partitura apunta a que lo que realmente se refiere la composición es a un estado de ánimo turbulento del alma humana. *El valle de Obermann* no hace referencia a un lugar físico, sino a uno espiritual: el compositor se identifica tanto con el personaje –perteneciente a una novela de Senancour– como con lo expresado por Byron en otro fragmento del *Childe Harold*. Lo que caracteriza a esos textos es una búsqueda incesante y apasionada del sentido de la existencia, así como el deseo truncado de que los sentimientos que el poeta expresa sean escuchados por sus semejantes. *Égloga* está inspirada por otra cita de la mencionada obra del escritor inglés, que recrea la juguetona atmósfera de una alborada, y emplea el “motivo de la Cruz”, que es una combinación de notas procedentes del canto llano y que Liszt usó como símbolo religioso en un gran número de obras; probablemente ese detalle apunte a la figura de la princesa Carolyne von Sayn-

Wittgenstein, devota católica. La música de *Añoranza* está basada en la *Cantilena helvetica*, que es la melodía más antigua anotada de un *Ranz des vaches*. Este género de música llevaba a un estado de ánimo sumamente melancólico a cualquier suizo que la oyera, llegando incluso a provocar desertiones en el ejército a causa del deseo que provocaba de abandonarlo todo y regresar a casa. La suite se cierra con el nocturno *Las campanas de Ginebra*, que expresa la alegría del compositor por el nacimiento de su primera hija, Blandine, mientras en el exterior las estrellas se reflejan en la superficie del durmiente lago.

SEGUNDO AÑO DE PEREGRINAJE: ITALIA

La inspiración del *Segundo año* está ligada al arte y a la literatura, y ya no a la naturaleza. El conjunto se abre con el *Sposalizio*, basado en la pintura del mismo nombre de Rafael Sanzio, que representa los desposorios de la Virgen María con San José. A continuación, *Il Penseroso*, escrito a modo de marcha fúnebre, hace referencia a dos esculturas de Miguel Ángel de la capilla de los Medici, *El pensador* y *La noche*, así como a unos amargos versos del citado artista. La *Canzonetta del Salvatore Rosa* aligera la cargada atmósfera de la pieza

anterior y consiste en un saltarín arreglo de una canción del compositor barroco Giovanni Bononcini. Los tres hermosísimos *Sonetos del Petrarca* son, en realidad, transcripciones bastante libres de sendas canciones del mismo Liszt. Con su escritura más propia de un aria de ópera que de un *Lied*, recrean todos los matices del amor humano, como son el gozo, la desazón y el éxtasis. La *Fantasia quasi sonata “Después de una lectura de Dante”*—conocida comúnmente como *Sonata Dante*— es la obra de mayor tamaño del grupo y una de las más notables de la producción lisztiana. Está basada tanto en la *Divina Comedia* como en un poema de Victor Hugo. La audacia pianística y compositiva de Liszt se erige aquí con majestuosidad, mientras el oyente se siente rodeado por las almas de los condenados de los círculos del infierno. Hacia la mitad de la obra, Liszt se detiene en el episodio de los amantes Paolo y Francesca da Rimini, con quienes se sentía muy identificado, ya que sus relaciones tanto con Marie d'Agoult como con su siguiente compañera de vida, la princesa Carolyne, fueron adúlteras. Es curioso notar cómo, a diferencia de lo que sucede en la *Divina Comedia*, Liszt redime finalmente a Paolo y a Francesca en su música.

A esta suite Liszt le añade más tarde el suplemento *Venecia y Nápoles*, conjunto de tres piezas compuestas en 1840 y publicadas en su versión definitiva en 1861. La primera de ellas, la *Gondoliera*, es una contemplación casi mística que emplea la conocida melodía de *La biondina in gondoletta*. La segunda, titulada *Canzona*, es una pequeña fantasía sobre un fragmento del *Otello* de Rossini, en cuya letra se cita precisamente el episodio de Paolo y Francesca de la *Divina Comedia* (“no hay mayor dolor que el acordarse de los tiempos felices en la miseria”), estableciéndose así un vínculo claro con la *Sonata Dante*. La tercera y última parte del tríptico es la célebre *Tarantella*, que fantasea sobre melodías célebres de Guglielmo Cottrau, combinando una brillantez *quasi* mefistofélica con las ágiles y delicadas florituras de inspiración belcantística que adornan el tema de la canción de despecho amoroso *Fenesta vascia*.

TERCER AÑO DE PEREGRINAJE

La tercera suite pertenece, como ya se ha dicho más arriba, a una época mucho más tardía de la vida de Liszt, cuyos rasgos principales son la contemplación religiosa, la obsesión por la muerte, el patriotismo húngaro y la resignación ante el rechazo de

sus composiciones –principalmente, por lo avanzado de su factura– por parte de sus contemporáneos, en especial de aquellos pertenecientes al bando conservador del conflicto estético llamado “Guerra de los Románticos”. Su título no contiene referencia alguna a un país concreto, a diferencia de los dos *Años* anteriores. Está concebido de forma simétrica: las piezas primera y última son una oración y un texto litúrgico, la central recrea un éxtasis místico y las intermedias son lamentos fúnebres.

El *Angelus*, que también tiene versiones para armonio y para cuarteto de cuerda, es una sencilla oración a los ángeles de la guarda puesta en música. Los dos trenos que siguen, *A los cipreses de la Villa d'Este I y II*, establecen una clara relación entre dichos árboles y los que suele haber en los cementerios; a pesar de su marcado tono fúnebre, Liszt dota a estas piezas de una luz esperanzada que sugiere la resurrección. La pieza siguiente, *Los juegos de agua en la Villa d'Este*, está inspirada en otro elemento de los jardines de la citada finca del Tivoli, residencia del cardenal Hohenlohe y lugar ocasional de descanso del compositor húngaro: sus bellísimas fuentes. La estilizada escritura pianística de texturas

acuáticas establece un nexo con el *Al borde de un manantial del Primer año* y servirá de modelo a Ravel para sus propios *Juegos de agua*. Pero la riqueza de esta música va más allá de una mera evocación de lo material, ya que hacia la mitad de la obra Liszt cita el versículo de la conversación de Jesús con la samaritana del capítulo 4 del *Evangelio según San Juan*: “porque el agua que yo le daré se convertirá en él en un surtidor que salta hasta la vida eterna”. De esa manera, el gorgoteo perlado del agua, bañado en visionarias modulaciones, conduce a una elevación espiritual que alcanza la experiencia mística. La tercera pieza fúnebre, el *Sunt lacrymae rerum / en modo húngaro*, adopta una frase de la *Eneida* de Virgilio con la cual Eneas se lamenta, al contemplar un fresco, del fallecimiento de sus compatriotas caídos en la guerra de Troya. El uso de la escala húngara indica aquí que Liszt –al igual que sucede en su oda fúnebre *La Notte*– relaciona la patria del personaje con la suya propia. La *Marcha fúnebre* está escrita en memoria de Maximiliano I de México, cuya trágica e injusta muerte impresionó profundamente al compositor. Con esta pieza, le rinde un sentido homenaje de tintes solemnes y

toques militares, que finaliza con el rutilante “motivo de la Cruz” y en la tonalidad mística lisztiana de Fa # Mayor, también presente en *Los juegos de agua en la Villa d'Este*. El *Tercer año* se cierra con el *Sursum corda* (el actual “levantemos el corazón” del prefacio de la misa). Los acordes repetidos y la tonalidad de Mi Mayor, que Liszt emplea frecuentemente para simbolizar lo religioso en general y a la Iglesia como institución, recuerdan al primer número de las *Armonías poéticas y religiosas, Invocación*, si bien en el *Sursum corda* el maestro adopta una actitud mucho más inquietante, ya que construye sus armonías sobre una base (nota pedal) que disuena desgarradora en muchos momentos y que hace patente el dolor existencial del ser humano. No obstante, el final diáfano y triunfal que le imprime Liszt a este último número muestra cómo, gracias a la fe, el alma consigue sobreponerse al sufrimiento terreno, manteniendo su mirada firme hacia lo alto, hacia la vida futura.

Interpretando los Años de peregrinaje

Como ya he dicho en la introducción a estas notas, hace años realicé una investigación en profundidad sobre cómo podía haber tocado

Liszt su propia música para piano y sobre cómo la enseñaba a sus alumnos. Encontré tanta información, y esta era tan coherente en todos los testimonios manejados, que pude no solo obtener instrucciones para obras concretas, sino también inferir un gran número de reglas referidas a los parámetros interpretativos más relevantes. Esta experiencia ha supuesto para mí el poder gozar de un nuevo enfoque a la hora de abordar las creaciones lisztianas y un paso hacia adelante en mi comprensión de las posibilidades expresivas del piano en relación a ellas.

No voy a explicar aquí en qué consisten la mayoría de los aspectos de la práctica performativa de Liszt que he incorporado en mi versión, pero sí debo señalar uno concreto, ya que influye en la modificación de la versión considerada “oficial” de las piezas (la impresa en las diversas ediciones de esta música) y, por tanto, puede sorprender al oyente: las variantes de texto. Una de las más interesantes es la repetición de la sección central de *Junto al lago de Wallenstadt*, aconsejada por el maestro a sus alumnos y similar a la que –según su discípulo Friedheim– también introducía en el primero de los *Tres*

nuevos estudios de Chopin. Por otro lado, numerosos ejemplos muestran que a Liszt le gustaba incrementar el número de veces que se tocaba una fórmula repetitiva (como, por ejemplo, las que suelen aparecer en el transcurso de las fermatas) respecto a lo indicado en la partitura; esto se ha aplicado en muchas de las obras de este triple álbum, que sería tedioso enumerar aquí. Igualmente, al maestro le gustaba realizar repeticiones muy rápidas de ciertas notas enfáticas, creando una suerte de “vibrato” similar al de los tañedores del *cimbalom* húngaro; he empleado este recurso en algunos momentos, como en la *Tarantella del Venecia y Nápoles*. Por otro lado, en el final del *Al borde de un manantial* he añadido la contemplativa coda que Liszt le escribió a Sgambati.

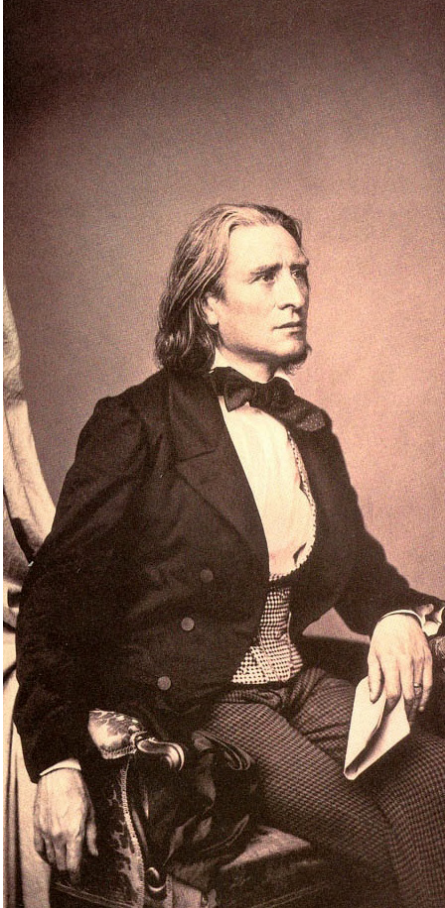
La elección de tempos –a falta de indicaciones metronómicas por parte del compositor– se ha efectuado teniendo en cuenta las numerosas veces en que Liszt se manifestó contrario a abusar de la velocidad en los pasajes brillantes. Esta idea se puede condensar en cierta frase que el compositor pronunció en los últimos años de su vida y que se encuentra recogida en el diario de su alumno Carl Lachmund: “no estoy a

favor de los tempos extremos que tocan a menudo los virtuosos de hoy en día”. Otro de los discípulos del maestro húngaro, el gran pianista Frederic Lamond, afirma que “los logros meramente mecánicos de la técnica pianística significaban muy poco para él. Despreciaba la simple y pura velocidad, tan ensalzada por muchos pianistas de nuestro tiempo”. William Mason, que estudió con él a partir de 1854, manifiesta décadas más tarde lo siguiente: “recordando la manera de tocar de Liszt, no puedo evitar darme cuenta de la gran diferencia que hay entre los tempos que se toman hoy en día y los de hace cincuenta años.” Todo esto concuerda con el hecho de que Liszt mostraba en sus clases una predilección por la nobleza y la amplitud en la ejecución de los pasajes más fogosos de su música.

En lo que a corrección del texto se refiere, el oyente atento se percatará de que ocasionalmente he realizado algunas modificaciones de notas (altura, medida, etc.), respecto a lo que figura en las partituras impresas. El comparar estas últimas con las fuentes manuscritas me ha permitido detectar diversas erratas, que he corregido en mi ejecución.

Miriam Gómez-Morán

Franz Liszt, 1858
Photo: Franz Hanfstaengl



Towards a New Vision of Liszt's "Years of Pilgrimage"

First Steps

The long journey that has led me to the recording of one of Liszt's longest cycles for piano solo began many years ago, in the early stages of my piano studies. At that time, while casually tuned in to what is now known as "Radio Clásica", I happened to stumble upon one of the Hungarian composer's most important works—the *Faust Symphony*. Captivated by this music and unaware of the author's identity (not yet having the training necessary to identify him), I not only listened to the entire work but also made a pledge to dedicate my life to this composer, regardless of who it might be. Many of the impulses and interests of our teenage years frequently fade away, but this was not the case with my new-found passion for Liszt, which has steadfastly grown over time, along with my knowledge of his life and works. After studying the piano for only seven years, this interest led me to move to Budapest to pursue my artistic endeavours at the institution founded by the composer himself, which I considered to be the principal repository of his school of piano training: the "Liszt Ferenc" Academy

of Music. For four years, I was very fortunate to receive intensive lessons from the great master Ferenc Rados, and also to meet the celebrated pedagogue Kornél Zempléni, who joined in my final year there. Both of them descended pianistically from Liszt and provided me with excellent training, both technical and musical, which complemented what I had already learned in Madrid from Carmen Deleito, Manuel Carra, and Josep Colom. This enabled me to develop my performance strategies, especially in the Hungarian composer's work. Later, a new phase of training at the Musikhochschule in Freiburg with professors Robert Hill, Michael Behringer, and Tibor Szász allowed me—without abandoning the modern instrument—to come into contact with the harpsichord and the historical piano, both of which helped me to understand the musical writings of the past more fully. The need to acquire a solid criterion that would enable me to approach any piece with the freedom that only artistic intuition can provide, while at the same time ensuring the security of theoretical foundations firmly established by historical knowledge, led me to undertake an in-depth investigation of how Liszt performed. The results of this investigation

are documented in my doctoral thesis, *The Performative Practice of Franz Liszt in His Compositions for Piano through the Testimonies of His Students*, supervised at the University of Valladolid by Soterraña Aguirre. Of course, the strictly academic, although providing indispensable tools for the tasks of a musician, does not cover all that is necessary to be able to recreate the works left to us by the great composers: one must live in their psychological world, immerse oneself in their environment, and feel something very similar to what they experienced internally when the creative spark that gave birth to the piece emerged. Fully aware of all of this, I began to embark on journeys—both real and imaginary—to the places where Liszt had travelled. I also read the books that had fascinated him, drank from his philosophical ideas, became interested in his political opinions, and immersed myself in the fascinating world of his loves and his fervent Catholic faith. The fruits of all this have been the inclusion of a large number of works by the Hungarian composer into my repertoire, which have been taken onto stages whenever the demands of my programming have allowed, and which I now begin to capture

in recordings. My hope is that my small contribution may help to promote the music of Liszt and to increase the general interest in it, while placing Liszt in the position he deserves in the Parnassus of musicians.

The Three Suites of the Cycle

The nucleus of the first two suites of the cycle in question—*Switzerland and Italy*—along with *Venice and Naples*, was conceived between 1835 and 1840, a period in which Liszt was journeying through Switzerland and Italy with his lover, Marie d'Agoult. Those were years of constant travelling, not only as a result of the bohemian lifestyle that the couple was living, but also because the composer began to forge a career as piano virtuoso at a level never before witnessed. The impulses of youth, coupled with intense experiences at all imaginable levels, may be detected in the first versions of the pieces, which are surprising due to their groundbreaking ideas and the sincerity of their fully romantic expression. However, the pursuit of perfection which characterized Liszt drove him, several years later in the 1850s, to undertake an exhaustive revision of part of this material. This was the period in which he exercised the functions of Chapel Master in Weimar and in which his

sentimental partner was no longer Countess Marie d'Agoult, but rather Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein. The works which the composer decided to incorporate into the new set were formally rounded out. They also became more orchestral in texture and acquired a harmonic language even more audacious than in the previous versions. In the *First Year*, Liszt included a completely new piece, *Eclogue*, and another which is also practically new, *Storm* (one of its motifs has its origin in the *Nocturne* from the *Three Swiss Melodies*, but here the similarity ends).

The *Third Year* was written much later, between 1867 and 1877, and presents a language which hints at Impressionism or Expressionism, and which is therefore extremely advanced for the period. While the previous suites traverse the exterior and interior landscapes in which Liszt dwelled at the moment of their creation and of their revision, the last, however, aims much further: towards the future, opening the door to a compositional and aesthetical world that wouldn't be fully established until the beginning of the 20th century. Once again, the Hungarian master had managed to reach what none of his contemporaries

had even dared to anticipate, bequeathing to posterity a music that, even today, interpolates vibrant urgency to the listener.

FIRST YEAR OF PILGRIMAGE: SWITZERLAND

The connection with specific places and with nature is characteristic of the titles of the *First Year of Pilgrimage*. However, the underlying psychological state of this music runs much deeper, as may be seen in the literary citations that accompany several of the pieces, taken from texts by Schiller, Senancour, and Byron. Moreover, the organisation of the tonalities of the cycle—from C major, in which Liszt symbolizes the human being, to B major, which represents Resurrection, Salvation, Heaven—indicates a spiritual transformation not only for the performer but also for the listener. This transformation is clearly perceptible when one listens to the entire suite.

Chapelle de Guillaume Tell [William Tell's Chapel] is inspired by the legend of the Swiss hero's leap from a boat on the Lake of the Four Cantons during a storm, which led him to finish off the tyrant Gessler and to lead the uprising against Austrian dominion. The next piece, *Au lac de Wallenstadt* [At the Lake

of *Wallenstadt*], recreates an atmosphere much more intimate and calmer, in which the undulation of the accompaniment suggests the gentle rippling of the lake, to which Liszt and Marie d'Agoult lived during a period which she described in her *Memories* as a "honeymoon". The delicate *Pastorale* [*Pastoral*] transports the listener to the contemplation of the meadows and mountains which surrounds the couple. *Au bord d'une source* [*Beside a Spring*] is usually considered as the first Impressionist piece of music ever written and manifests a refined management of aquatic textures on the keyboard. Interestingly, in the last weeks of his life, Liszt performed this piece to a very young Debussy, who undoubtedly took it as an example for several of his future compositions. The fifth number of the suite, *Orage* [*Storm*], constitutes one of the most notable appearances of the "tempest style", so frequent in Liszt's works (aware of his special ability to simulate this atmosphere, the master once jokingly told his student Amy Fay that she "should hear me make a storm! Storms are my strength!") However, here the music doesn't merely recreate the meteorological phenomenon; rather, the quotation from Byron's *Childe Harold* in the

score indicates that the composition refers to the turbulent state of the human soul. *Vallée d'Obermann* [*Obermann's Valley*] does not refer to a physical location, but rather to a spiritual one: the composer identifies himself with the character in Senancour's novel, much like the one expressed by Byron in another fragment of *Childe Harold*. What characterizes these texts is an incessant and passionate quest for the meaning of existence, as well as the frustrated desire for the sentiments expressed by the poet to be heard by his peers. *Églogue* [*Eclogue*] is inspired by another quote from Byron's verses, which recreates the playful atmosphere of a sunrise, and uses the "Cross motif", which is a combination of notes of plaintchant origin which Liszt uses as a religious symbol in a great number of his works; this detail probably points to Princess Carolyn von Sayn-Wittgenstein, a devote Catholic. *Le Mal du pays* [*Homesickness*] is based on the *Cantilena Helvetica*, which is the most ancient written melody of a *Ranz des Vaches*. This genre of music produced an extreme state of melancholy in any person of Swiss heritage who happened to be listening, to the extent of producing

desertions in the army due to the desire to leave everything behind and go home. The suite closes with the nocturne *Les cloches de Genève* [*The Bells of Geneva*], which expresses the joy of the composer upon the birth of his first daughter, Blandine, while the stars reflect on the surface of the sleeping lake outside.

SECOND YEAR OF PILGRIMAGE: ITALY

The inspiration of the *Second Year* is tied not to nature, but to art and literature. The group opens with the *Spotalizio* [*Marriage of the Virgin*] based on the painting of the same name by Raphael Sanzio, which represents the betrothal of the Virgin Maria to Saint Joseph. The following work, *Il Penseroso* [*The Thinker*], written in the manner of a funeral march, refers to two sculptures by Michelangelo in the Medici Chapel, *Il Penseroso* and *La notte* [*The Night*], as well as some bitter verses by the great painter. *La Canzonetta del Salvator Rosa* [*Salvator Rosa's Canzonetta*] lightens the heavy atmosphere of the preceding piece and consists of a lively arrangement of a song written by the baroque composer Giovanni Bononcini. The three beautiful *Sonetti del Petrarca* [*Petrarch Sonnets*] are

fairly free transcriptions of several songs by Liszt. With the writing more suitable for an operatic aria than for a *Lied*, they recreate the nuances of human love, such as joy, anguish and ecstasy. The *Fantasia quasi sonata "Après une Lecture du Dante"* [*Fantasy in the Manner of a Sonata "After a Reading of Dante"*]-commonly known as the *Dante Sonata*-is the largest work of the group and one of the most outstanding in the Hungarian master's oeuvre. It is based not only on the *Divine Comedy* but also on a poem by Victor Hugo. Liszt's pianistic and compositional boldness rises here with majesty, while the listener feels as if surrounded by the souls of the condemned in the circles of Hell. Towards the middle of the work, Liszt pauses in the episode of the lovers Paolo and Francesca da Rimini, with whom identified, since both his relationships-with Marie-d'Agoult and with his following life partner, princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein-were adulterous. It is interesting to note how, in contrast to what happens in the *Divine Comedy*, Liszt finally redeems Paolo and Francesca in his music.

To this suite, Liszt later added the supplement *Venezia e Napoli* [*Venice and*

Naples], a group of three pieces composed in 1840 and published in a revised version in 1861. The first of them, *Gondoliera* [*Gondolier's Song*] is an almost mystic contemplation which employs the well-known melody of *La biondina in gondoletta*. The second, *Canzona*, is a small fantasy on a fragment from Rossini's *Otello*, whose lyrics precisely quote the episode of Paolo and Francesca from the *Divine Comedy* ("There is no greater sorrow than to remember happy times in misery"), thus establishing a clear link with the *Dante Sonata*. The third and final part of the triptych is the famous *Tarantella*, which fantasizes on famous melodies by Guglielmo Cottrau, combining an almost Mephistophelian brilliance with the agile and delicate bel canto-inspired flourishes that adorn the theme of the song of lovesick despair, *Fenesta vascia*.

THIRD YEAR OF PILGRIMAGE

The third suite, as previously mentioned, belongs to a later period in Liszt's life characterized by his religious contemplation, obsession with death, Hungarian patriotism, and resignation in the face of rejection by his contemporaries mainly due to the advanced nature of his writing. This rejection

primarily came from those belonging to the conservative faction of the aesthetic conflict known as the "War of the Romantics". Unlike the two previous *Years*, the title of the *Third Year* does not refer to a specific country. It is conceived symmetrically: the first and last pieces are a prayer and a liturgical text, the central piece recreates mystical ecstasy, and the intermediate pieces are funeral laments.

Angelus, which also exists in versions for harmonium and string quartet, is a musical setting of a simple prayer dedicated to the Guardian Angels. The two threnodies that follow, *Aux Cyprès de la Villa d'Este I* and *II* [*To the Cypresses of the Villa d'Este I* and *II*], establish a clear connection between the trees that grow in the gardens of that estate and those typically found in cemeteries. Despite the marked funereal tone, Liszt infuses these pieces with the light of hope suggested by Resurrection. The subsequent piece, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [*The Fountains of the Villa d'Este*], draws inspiration from another feature of the gardens of the aforementioned estate in Tivoli, which was the residence of Cardinal Hohenlohe and occasional retreat of the Hungarian composer: its beautiful fountains. The stylized pianistic

writing of the aquatic textures establishes a connection with *Au bord d'une source* of the *First Year* and serves as a model for Ravel for his *Jeux d'eau* [*Fountains*]. But the richness of this music extends far beyond the mere evocation of the material, as midway through the piece Liszt quotes the verse from the conversation of Jesus with the Samaritan woman in Chapter 4 of *The Gospel According to Saint John*: “the water I shall give him will become in him a spring of water welling up to eternal life.” In this way, the pearly gurgling of the water, bathed in visionary modulations, leads to a spiritual elevation that reaches mystical experience. The third funeral piece, *Sunt lacrymae rerum / en mode hongrois* [*They are tears for things / in Hungarian mode*], adopts a phrase from Virgil's *Aeneid*, in which Aeneas, upon contemplating a fresco, laments the death of his compatriots fallen in the Trojan War. The use of the Hungarian scale here indicates that Liszt—just as in his funeral ode *La Notte*—associates the homeland of the character with his own. The *Marche funèbre* [*Funeral March*] is written in memory of Maximiliano I of Mexico, whose tragic and unjust death left a deep impression on Liszt. With this piece, he

pays a solemn tribute with military touches, which concludes with the radiant “motif of the Cross” and in Liszt's mystical key of F-sharp major, also present in *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. The *Third Year* closes with the *Sursum corda* (“*Lift up your hearts*”, from the preface of the Mass). The repeated chords and the E major tonality, which Liszt frequently employs to symbolise the religious in general and the Church as an institution, are reminiscent of *Invocation*, the first number from the *Harmonies poétiques et religieuses*, although in the *Sursum corda* the master adopts a much more unsettling attitude, as he constructs his harmonies on a pedal-note base that dissonates painfully at many moments and makes evident the existential pain of human being. Nevertheless, Liszt's clear and triumphant ending to this final number shows how, thanks to faith, the soul manages to overcome earthly suffering, keeping its gaze steadfastly upwards, towards a future life.

Performing the *Years of Pilgrimage*

As I have mentioned in the introduction to these notes, years ago I carried out an in-depth research into how Liszt may have performed his own music for piano

and how he might have taught it to his pupils. I discovered such a wealth of information, and it was so consistent in all of the testimonies that I examined, that I was able not only to obtain instructions for certain works, but also to infer a great number of rules related to the most relevant performance parameters. This experience has allowed me to enjoy a new approach as I engage in Liszt's creations and a step forward in my understanding of the expressive possibilities of the piano in relationship to them.

I will refrain from explaining here what incorporations I have made generally into my version as regard to the aspects of Liszt's performance practice. I must, however, point out one, which departs from what is deemed as the "official" version of the pieces (i.e. the one printed in the various editions); something, therefore, that may surprise the listener: the textual variants. One of the most interesting is the repetition of the central section of *Au lac de Wallenstadt*, as the Liszt advised his students, similar to the one which he himself –according to his pupil Friedheim– also introduced in the first of Chopin's *Trois Nouvelles Études* [*Three New Etudes*].

On the other hand, numerous examples show that the Hungarian composer liked to increase the number of times a repetitive formula was played (for example, those which normally appear in the course of the fermatas) in regard to the indications in the score; this has been applied in many of the works in this triple album, and it would be tiresome to enumerate them here. At the same time, the master enjoyed performing repetitions very quickly on certain emphatic notes, creating a type of "vibrato" similar to the performers of the Hungarian *cimbalom*. He employed this resource in certain instances, for example in the *Tarantella of Venezia e Napoli*. Additionally, at the end of *Au bord d'une source*, I have chosen to add the contemplative coda that Liszt wrote for Sgambati.

The choice of tempi—in the absence of metronomical indications by the composer—has been made in accordance with the numerous times that Liszt expressed his opposition to the abuse of velocity in the brilliant passages. This idea may be condensed in the composer's words in the final years of his life, which are recorded in the diary of his pupil Carl Lachmund: "I am not in favour of extreme tempi, as

often heard done by virtuosos of today". Another of his disciples, the great pianist Frederic Lamond, affirmed that "the mere mechanical attainments of pianoforte technique meant very little to him. Speed, pure and simple, of which so much is made by many pianists of the present day, he held in contempt". William Mason, who began his studies with Liszt in 1854, remarked years later: "In recalling Liszt's playing I cannot help noticing the marked difference in modern rates of tempo as compared with those which were considered authentic fifty years ago." All of this is in consonance with the fact that Liszt demonstrated a predilection in his classes for the nobility and expansiveness of the performance of the fierier passages in his music.

With regard to the corrections to the scores, the attentive listener will notice that I have occasionally made some modifications to the notes (pitch, rhythm, etc.), in comparison with the printed scores. Comparing these with the handwritten sources has allowed me to detect various misprints, which I have corrected in my performance.

Miriam Gómez-Morán

(English translation by Sandra Myers.)



Miriam Gómez-Morán, piano

Alan Walker, autor de la célebre biografía de Liszt en tres volúmenes y gran especialista en el músico húngaro, ha dicho de ella:

“me quedé profundamente impresionado por su recital con obras de Liszt. Su ejecución de las Variaciones “Weinen, Klagen” fue un tour de force, mientras que su interpretación del formidable “Valle de Obermann” fue la mejor que yo haya escuchado jamás. No era solo una cuestión de técnica, que ella posee en abundancia. Uno se daba cuenta de que una verdadera artista estaba presidiendo al teclado.”

Nacida en Madrid, Miriam Gómez-Morán comienza sus estudios de piano a los 11 años en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal, donde obtiene su Título de Profesor Superior de Piano, teniendo como profesores a C. Deleito, M. Carra y J. L. Turina. Durante este período recibe con frecuencia consejos de J. Colom. De 1992 a 1996 realiza un posgrado en la Academia de Música “Liszt Ferenc” (Budapest) con F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la

Musikhochschule de Freiburg con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász. Asimismo, recibe consejos de V. J. Frey. Obtiene los títulos de Musiklehrer (2000) y de Künstlerische Ausbildung (2002) en Instrumentos Históricos de Teclado. Es Doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid (2019) con la tesis *La práctica interpretativa de Franz Liszt en su obra para piano a través de los testimonios de sus alumnos.*

Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, Miriam Gómez-Morán mantiene desde los 12 años una intensa actividad concertística en Europa, Norteamérica y Asia. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, actúa regularmente con grupos de cámara –especialmente con el trompista Javier Bonet– y de música contemporánea.

Ha realizado estrenos de compositores como J. L. Turina, R. Groba, C. Camarero, V. Roncero, I. Zitella, A. Traperero, M. Bustamante, S. Brotons, C. Cano, F. Zacarés, M. A. Tallante y J. Colomer.

Entre sus discos, acogidos con grandes elogios por la crítica, cabe destacar el CD “Liszt: Piano Works” (Verso) y los

grabados junto a Javier Bonet (Arsis, Exaudio e IBSClassical). Ha participado en el registro de la *Integral de las Sonatas para piano de Mozart*, promovido por la Universidad Autónoma de Madrid.

Es autora de artículos sobre música en revistas especializadas. Desde el año 2000 es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

Miriam Gómez-Morán, piano

Alan Walker, author of the 3-volume prize-winning biography of Liszt, has said of her:

"I was deeply impressed with her Liszt recital. Her performance of the "Weinen, Klagen" Variations was a tour de force, while her interpretation of the formidable "Vallée d'Obermann" was the best that I have ever heard. It was not just a matter of technique, which she possesses in abundance. One was aware that a true artist presided at the keyboard".

Born in Madrid in 1974, Miriam Gómez-Morán began studying piano at the age of eleven at the Real Conservatorio Superior de Música in her hometown, where she graduated as Higher Piano Teacher in 1994 as a student of C. Deleito, M. Carra, J. L. Turina and J. M. Benavente. During this period, she received frequent advice from J. Colom. In 1992, she moved to Budapest for a four-year postgraduate course at the Liszt Academy of Music under the guidance of F. Rados, K. Zempléni, K. Botvay and Zs. Serei. From 1998 to 2000, she studied fortepiano and harpsichord at the Musikhochschule in Freiburg with R. Hill and M. Behringer, and piano with T.

Szász. She also had lessons from V. J. Frey. She obtained the degrees of Musiklehrer (2000) and Künstlerische Ausbildung (2002), majoring in Historical Keyboard Instruments. In 2019 she earned her PhD at the University of Valladolid with the dissertation *Franz Liszt's Performance Practice of his Piano Works through the Testimony of his Students*.

Prizewinner in several national and international competitions, she has maintained a growing concert schedule since the age of twelve, with frequent performances in Europe, North America and Asia. In addition to her appearances as soloist in recital and with orchestra, she often performs in chamber and contemporary music groups –especially with hornist Javier Bonet–.

Miriam Gómez-Morán has premiered works by composers such as J. L. Turina, R. Groba, C. Camarero, V. Roncero, I. Zitella, A. Trapero, M. Bustamante, S. Brotons, C. Cano, F. Zacarés, M. Á. Tallante and J. Colomer.

Among her albums, highly praised by critics, in addition to the five recorded with Javier Bonet (Arsis, Ex-Audio and IBS Classical), it is worth mentioning the CD *Liszt: Piano Works* (VRS 2014) and a CD

in the *Complete Piano Sonatas by Mozart*, issued by the Universidad Autónoma of Madrid.

Ms. Gómez-Morán is the author of several articles on Music in specialized publications. Since 2000, she is Professor of Piano at the Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

FRANZ LISZT

ANNÉES DE PÈLERINAGE

CD1

Première année · **SUISSE** · S.160

[1] Chapelle de Guillaume Tell	7:00
[2] Au lac de Wallenstadt	4:03
[3] Pastorale	1:58
[4] Au bord d'une source	5:10
[5] Orage	5:56
[6] Vallée d'Obermann	16:29
[7] Églogue	3:36
[8] Le Mal du Pays	6:07
[9] Les cloches de Genève. Nocturne	7:22

CD Time 57:58

CD2

Deuxième année · **ITALIE** · S.161

[1] Sposalizio	7:41
[2] Il Penseroso	4:14
[3] Canzonetta del Salvator Rosa	3:10
[4] Sonetto 47 del Petrarca	5:32
[5] Sonetto 104 del Petrarca	6:46
[6] Sonetto 123 del Petrarca	7:47
[7] Après une Lecture de Dante.	
Fantasia Quasi Sonata	19:14

Venezia e Napoli S.162

[8] Gondoliera	6:55
[9] Canzone	3:49
[10] Tarantelle	11:42

CD Time 77:08

CD3

Troisième année · S.163

[1] Angelus! Prière aux anges gardiens	9:43
[2] Aux Cyprès de la Villa d'Este I. Thrénodie	6:42
[3] Aux Cyprès De La Villa d'Este II. Thrénodie	10:52
[4] Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	9:02
[5] Sunt lacrymae rerum/en Mode hongrois	6:57
[6] Marche funèbre	6:56
[7] Sursum corda	3:00

CD Time 53:27

MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

PIANO

Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla · 31th July, 1-2th August; 22th October.

Music producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Linner notes: Miriam Gómez-Morán

Translation: Sandra Myers

Text editing supervisor: Fiona Finch

Photographer: Jesús Ayuso

© 2024 Copyright: IBS Artist
N°Cat: IBS52024 | DL GR 460-2024