



SCHUMANN LISZT

Jean-Claude VANDEN EYNDEN

ROBERT SCHUMANN

1. Fantaisie op. 17, premier mouvement13:14
2. Fantaisie op. 17, deuxième mouvement 08:27
3. Fantaisie op. 17, troisième mouvement..... 10:21

FRANZ LISZT

4. Sonate pour piano S. 178 32:08

Jean-Claude Vanden Eynden, piano

Enregistré du 6 au 9 janvier 2020 à la Goillotte, à Vosne-Romanée.

Direction Artistique : Marc Levent

Prise de son et mastering : Alain Gandolfi

Montage : Marc Levent et Alain Gandolfi

Piano : Bruno Prévalet

Pastel de la couverture "Vibrations bleues" : Agnès Pormenté

Texte du livret : Stéphane Friédérich

Producteur : Éric Rouyer

Remerciements au Domaine de La Romanée Conti pour la mise à disposition de la Goillotte

Chefs-d'œuvre incompris

En composant la *Fantaisie en Ut*, Schumann répondait à un "appel aux admirateurs de Beethoven", appel publié dans diverses revues, dès décembre 1835. Le Bonner Verein für Beethovens Monument (Association de Bonn pour un monument à la mémoire de Beethoven) avait, en effet, réservé des espaces publicitaires à l'occasion du 65^e anniversaire de la naissance du compositeur. L'association dut patienter plusieurs années avant de réunir la somme nécessaire à l'érection du monument. Ce fut chose faite en 1845. Entretemps, toutes les idées pour la collecte de l'argent furent les bienvenues et la plus originale consista à demander aux artistes d'offrir une partie de la recette de leurs récitals et aux compositeurs, leurs droits sur l'une de leurs partitions.

La *Fantaisie* fut donc composée dans l'esprit d'une "obole" selon les termes employés par Schumann qui, par ailleurs, critiqua dans la presse – il écrivait dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvelle Revue musicale) – le peu d'efficacité et les délires de grandeur de l'association !

En décembre 1836, Schumann informa ses lecteurs que la *Sonate pour Beethoven* – titre initial de l'œuvre – était achevée. Fièrement, il en fit part à son éditeur de Leipzig, Kistner, dans le langage fleuri qui était le sien : « Florestan et Eusebius sont tout disposés à faire quelque chose pour le monument de Beethoven [...] sous le titre suivant : *Ruines, Trophées, Palmes. Grande Sonate pour le pianoforte. Pour le monument de Beethoven.* Au cas où vous seriez prêt à vous charger de l'œuvre, je vous prierai de remettre à titre gratuit cent exemplaires au Bonn Comité, que le Comité arrivera vite à écouler. Les produits de la vente – contre

100 thalers – seraient acquis au monument [...]. Les *Palmes* reprennent l'*Adagio* de la *Symphonie en la majeur* ».

L'écriture de la partition s'étala sur plus de deux ans. On pourrait croire que la *Symphonie en la majeur* de Beethoven (c'est-à-dire la *Septième Symphonie*) à laquelle il est fait brièvement allusion dans la première mouture, comportait des citations reprises dans la *Fantaisie*. En réalité, plus le temps s'écoula, plus Schumann prit ses distances avec l'hommage à Beethoven. L'idée même de la sonate sur le modèle beethovénien s'estompa au point qu'il eut été logique, dans le cas d'un hommage, que le dernier mouvement reprit les thèmes du premier. Ce ne fut pas le cas.

Les négociations avec l'éditeur Kistner ayant échoué, la *Fantaisie* fut publiée en 1839 chez Breitkopf & Härtel. Entretemps, elle avait subi de nombreuses modifications, y compris dans les titres qui étaient désormais : *Ruines, Arc de triomphe et Constellation*. Jusqu'à une date tardive (le 19 décembre 1838), la partition ne porta pas de titre définitif (Schumann pensa même au mot *Dichtungen - Poèmes*). La version définitive fut ainsi libellée : « *Fantaisie op.17, dédiée à Monsieur Franz Liszt, composée entre 1835 et 1836, publiée en 1839* ». Les titres lyriques des trois mouvements avaient disparu, de même que les indications métronomiques. Il ne restait plus que les vers de Friedrich Schlegel : « *Durch alle Töne tönent / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den der heimlich lauschet. Pour celui qui sait entendre / Un son longuement chuchoté passe / à travers toutes les notes / de ce monde bigarré que nous rêvons.* »

Cette longue introduction sur la genèse de l'œuvre indique, par ailleurs, à quel point la partition nous paraît d'une écriture aussi génialement disparate. Car, il faut imaginer le jeune musicien alors âgé de 26 ans (1836) composant sous le coup d'une séparation. En effet, la jeune fille dont il est éperdument épris, Clara Wieck, est enfermée chez elle par son père qui interdit toute correspondance entre les amoureux. Durant quinze mois, ils ne peuvent se voir. « Tu ne saurais comprendre cette *Fantaisie* qu'en repensant à l'été 1836, où j'avais renoncé à toi. Le premier mouvement est sans doute le plus passionné que j'aie jamais écrit, l'expression d'une profonde douleur liée à toi » écrit-il quelques années plus tard à sa fiancée, en guise d'aveu. Compte-tenu ces circonstances si personnelles, quelle place prit réellement l'hommage rendu à Beethoven ? On l'imagine aisément dans la variété et la liberté de la forme qui nous paraît "implorer" de l'intérieur comme dans les trois dernières sonates (op.109, 110 et 111) du maître viennois. On peut aussi évoquer la citation du lied *An die ferne Geliebte* (*A la bien-aimée lointaine*)...

Cela étant, l'œuvre demeure tout entière dédiée à Clara. Il suffit d'en écouter les premières mesures indiquées *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* (*Jouer de bout en bout de manière fantasque et passionnée*) : deux thèmes s'entrechoquent avec une violence déchirante et les octaves de la main droite portent celui que l'on nomme le "thème de Clara". « Cette profonde plainte vers toi » comme l'écrit Schumann s'autorise les *ritardandos* et les contrastes dynamiques les plus marqués. Les silences essentiels car si éloquents dans la pensée schumanienne accentuent la profondeur épique du récit. Sa dramatisation exprime aussi bien le désespoir que la révolte. La chevauchée (*Im Legendenton / Dans le ton d'un légende*) prend les allures d'un lied passionné culminant avec un

triple forte et sur un rythme de syncopes. La réexposition abrégée des différents éléments provoque chez l'auditeur un sentiment de rage obsessionnelle.

A cette rage succède dans le second mouvement noté *Mässig, Durchaus energisch* (Modéré, toujours énergique) un chant d'une douloureuse intimité : est-ce le rêve d'un amour qui s'enfuit ? La main gauche arpège de grands accords qui évoquent une sorte de marche héroïque. Elle n'est pas sans parenté avec l'écriture beethovénienne. Le pas scandé est d'une grande et sereine complexité. Le compositeur a mûri. Il n'hésite pas à briser les phrases qui tentent d'ouvrir leur respiration vers un espace *legato*. Un instant de repos (*Etwas langsamer / un peu plus lent*) fait croire à l'esquisse d'une danse de salon. Le rythme est délicat à assurer. Ce n'est rien toutefois en comparaison de la coda qui reprend le thème de la marche. Il apparaît avec plus de force encore qu'au début du mouvement, sa virtuosité demeurant impressionnante. Le piano défie la puissance d'un orchestre imaginaire avec des sauts d'octaves qui ne supportent pas la moindre approximation. Le clavier de Schumann remplit ici tout l'espace comme celui des dernières pages de Beethoven.

Le finale, *Langsam getragen (Lent et soutenu)* est l'un des moments les plus emblématiques de l'histoire du piano romantique. Ces mesures qui assurent le plus parfait parallélisme des deux mains composent un nouvel hommage certainement plus schubertien que beethovénien. Ce mouvement si éloigné de l'esprit du début de l'œuvre - au point qu'il est joué parfois seul - s'apparente à une rêverie nocturne. La valse si chère à Berlioz (la *Symphonie fantastique* date de 1830) est magnifiée dans les deux expositions du thème central dont le changement de tonalité provoque comme une suspension du temps.

Exaltée, charnelle, mais aussi mystique, cette page inouïe de grandeur et de sagesse bouleverse par sa sobriété et ses larmes vécues.

« *Mon Cher Monsieur Schumann, au risque de vous paraître bien monotone, je vous dirai encore que les derniers morceaux, que vous avez la bonté de m'envoyer à Rome, me semblent admirables d'inspiration et de facture. La Fantaisie qui m'est dédiée est une œuvre de l'ordre le plus élevé – je suis en vérité fier de l'honneur que vous me faites en m'adressant une si grandiose composition. Aussi veux-je la travailler et la pénétrer à fond, afin d'en tirer tout l'effet possible* ».

Franz Liszt à Robert Schumann, le 5 juin 1839.

Liszt remercia chaleureusement son confrère et, en retour, lui dédia sa *Sonate*. Hélas, la partition n'arriva au domicile des Schumann que le 25 mai 1854, alors que le musicien était déjà interné à l'asile psychiatrique d'Endenich. Il n'entendit jamais l'œuvre. En revanche, son épouse Clara découvrit la *Sonate* sous les doigts de Brahms et son jugement fut sans appel : « ce n'est que bruit aveugle... Plus la moindre idée saine, tout est embrouillé, impossible de trouver la moindre suite harmonique claire [...] c'est vraiment trop épouvantable ». Quant au plus important critique viennois de l'époque, Edouard Hanslick, il ne prit guère de gants : « La *Sonate en si mineur* est un moulin à vapeur de génialité qui tourne presque toujours à vide. Je n'ai jamais vu enchaînement aussi raffiné et audacieux d'éléments les plus disparates, une telle rage confuse, un combat si sanglant contre tout ce qui est musical [...] Quelle disgrâce que cette malheureuse œuvre quand on la compare à la *Sonate* de Chopin de dix ans plus ancienne, également dans la tonalité de si mineur ! [...] Qu'est-ce que Liszt peut nous offrir en comparaison ?

Toute cette chose est absolument déconcertante. Cet homme devrait être réduit au silence ! ».

Bien que la *Sonate en si mineur* soit considérée comme l'œuvre la plus importante du catalogue de Liszt et par conséquent l'une des plus jouées, elle ne connut un regain d'intérêt qu'au 20^e siècle. En effet, il fallut que les interprètes et le public assimilent en partie les audaces harmoniques de Béla Bartok et de la Seconde école de Vienne représentée par Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern pour que la modernité de la *Sonate en si mineur* apparut, rétrospectivement, avec évidence.

Bien des commentateurs de cette musique ont tenté d'en définir le sens caché. Est-elle biographique et cela explique-t-il le fait que Liszt ait été si réticent à la faire travailler à ses nombreux élèves ? Le compositeur, lui-même, évitait de parler de sa *Sonate* qu'il jugeait trop personnelle. À la fin de sa vie, il alla jusqu'à déconseiller de la programmer ainsi que ses œuvres tardives. Faut-il y voir la légende de Faust et le portrait de ses personnages ? Enfin, peut-on dans une approche plus religieuse, y percevoir une allégorie du paradis terrestre ?

Malgré une notoriété qui tarda à venir, la *Sonate en si mineur* nous apparaît comme une véritable révolution musicale. En effet, elle combine à la fois l'allegro de sonate traditionnel avec une forme cyclique en plusieurs parties enchaînées. Elle synthétise, par ailleurs, tous les sentiments du musicien romantique, de l'exaltation à la pudeur, de la fierté à l'humilité. La composition de la *Sonate* débuta en 1852 et elle s'acheva comme l'indique le manuscrit, le 2 février 1853. Liszt était alors maître de chapelle à la cour de Weimar. En 1861, il quitta la ville,

abandonna ses espoirs de mariage avec Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Son écriture s'en trouva définitivement modifiée. L'héroïsme des premières années s'estompa progressivement et c'est un Liszt "nouveau", blessé par le temps et la disparition de deux de ses enfants qui apparut et allait bientôt trouver refuge dans l'Eglise.

Le virtuose (et futur chef d'orchestre) Hans von Bülow fut le créateur de la partition, le 22 janvier 1857. L'événement eut lieu à Berlin pour célébrer le premier piano à queue sorti des ateliers de la firme Bechstein. Liszt avait cédé la place à son confrère, désireux d'abandonner sa carrière de pianiste virtuose. Dorénavant, il se consacrait exclusivement à la direction et à la composition.

Le premier thème de la *Sonate* est une gamme descendante faisant office d'ouverture de rideau. Une gamme mystérieuse, d'une douceur extrême et qui ne laisse rien présager du monde sonore qui va bientôt prendre forme. Le second thème, violent et passionné, serait celui de l'homme jeune qui se rebelle. Le troisième thème, d'une énergie démoniaque contraste avec le thème suivant, *grandioso*, un choral aux teintes wagnériennes. Le cinquième et avant dernier thème est un motif plus féminin, mais dont les origines sont puisées dans le troisième thème. Enfin, l'*Andante sostenuto* qui est le sixième thème est une "respiration" religieuse annonçant les préoccupations musicales et philosophiques du compositeur.

Le combat entre toutes ces forces opposées résume l'existence du musicien qui a choisi le piano et non pas l'orchestre pour exprimer le plus profondément son esthétique sonore reposant sur la transformation thématique. L'œuvre

fascina Richard Wagner. L'auteur de *Parsifal* reprit à son compte les propos de Liszt retranscrits dans le *Journal* de son épouse, Cosima : « Si nous écrivons des symphonies, il ne faudra pas que nous opposions des thèmes, ce genre a été épuisé par Beethoven, mais il nous faudra tisser un fil mélodique jusqu'au bout ; et surtout rien de dramatique ».

Une telle structure élaborée en arche n'offre aucune possibilité de digression à l'interprète qui porte l'œuvre sans cesse métamorphosée, mais pensée dans un seul élan. Le fugato – *allegro energico* – qui ouvre l'immense finale est comme dans bien des œuvres de Liszt, un défi inachevé : le défi d'insérer une fugue dans une sonate à l'instar de Beethoven ! La fugue, élément d'énergie pure disparaît dans la puissance du récit. Les idées musicales s'imbriquent alors dans une gigantesque récapitulation. Liszt pensa conclure l'œuvre dans un immense geste héroïque. Il choisit finalement le retour de l'*Andante sostenuto*, refermant ainsi la partition dans l'esprit de ses premières mesures, celle des notes épurées, *lento assai*.

On comprend mieux pourquoi après avoir "tout" dit, Liszt s'en soit tenu à la composition d'une seule *Sonate* pour piano.

Stéphane Friédérich



Misunderstood masterpieces

Schumann composed *Fantasie in C* in response to an 'appeal to admirers of Beethoven', appearing in a number of periodicals, from December 1835. The Bonner Verein für Beethovens Monument (Bonn Association for a monument in memory of Beethoven) had, in fact, reserved advertising space on the occasion of the 65th anniversary of the composer's birth. It would be several years before the association would have the required sums to erect the monument. This finally took place in 1845. In the meantime, all ideas for raising funds were welcome, the most original being requesting that artists donate part of the proceeds from their recitals and composers the rights to one of their scores.

Fantasie was therefore composed in the spirit of an 'Obulus' in the words of Schumann who, moreover, criticized in the press - he wrote for the *Neue Zeitschrift für Musik* (New Musical Journal) - the association's lack of efficiency and delusions of grandeur!

In December 1836, Schumann informed his readers that *Sonata for Beethoven* - the work's initial title - had been completed. He proudly informed his publisher in Leipzig, Kistner, in typical flowery language: 'Florestan and Eusebius are quite ready to do something for the Beethoven monument [...] under the following title: *Ruinen, Trophaen, Palmen, Grosse Sonate f.d. Piano f. Für Beethovens Denkmal*. If you are prepared to take on this work, I would like to request that you provide 100 free copies to the Bonn Committee, which the Committee shall quickly sell. The proceeds of the sale - against 100 thalers - will go towards the monument [...]. The *Palms* invokes the *Adagio* from the *Symphony in A major*.'

It took two years for the score to be completed. One might think that Beethoven's *Symphony in A major* (that is, the *Seventh Symphony*), which is briefly alluded to in the first draft, would then be cited in *Fantasie*. In fact, the more that time elapsed, the more Schumann distanced himself from the homage to Beethoven. The very idea of a sonata on the Beethovenian model faded to the point where it would have been logical, in the case of a homage, that the last movement continued the themes of the first. But that was not the case.

Negotiations with the publisher Kistner having failed, *Fantasie* was published in 1839 by Breitkopf & Härtel. In the meantime, it had undergone many changes, including the subtitles which were now: *Ruins, Triumphal Arch, and Constellation*. Until quite late (19 December 1838), the score did not bear a definitive title (Schumann even thought of the word *Dichtungen* - *Poems*). The final version read as follows: '*Fantaisie op.17, dedicated to Mr Franz Liszt, composed between 1835 and 1836, published in 1839*'. The lyrical titles of the three movements had disappeared, as well as the metronomic indications. Only a verse from Friedrich Schlegel remained: 'Durch alle Töne tönet/Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/Für den der heimlich lauschet. *Resounding through all the notes/In the earth's colourful dream/There sounds a faint long-drawn note/For the one who listens in secret.*'

This long introduction on the genesis of the work indicates, moreover, to what extent the score appears such a brilliantly, disparate composition. Because, we must imagine the young musician, then 26 years old (1836) composing under the blow of a separation. Indeed, the young girl with whom he was madly in love, Clara Wieck, was at the time, confined to her home by her father who forbade any

correspondence between the lovers. They were unable to see each other for fifteen months. 'To understand this Fantasie, you must refer to that unhappy summer of 1836 when I had given up on you. The first movement may well be the most passionate I have ever composed – a deep lament for you', he confessed a few years later in writing to his then fiancée. Given these very personal circumstances, what place did the homage paid to Beethoven really have? We can easily imagine it in the variety and freedom of the form which seems to us to 'implode' from within, as in the last three sonatas (op.109, 110 and 111) of the Viennese master. We can also touch on the reference from the lied *An die ferne Geliebte* (*To the distant beloved*).

However, the work remains entirely dedicated to Clara. You only need to listen to the first bars indicated *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* (*Quite fantastic and passionate to deliver*): two themes collide with heart-rending violence, with the octaves of the right hand carrying the one named the 'Clara theme'. 'This deep lament for you' as Schumann writes, allows itself the most marked *ritardandos* and dynamic contrasts. The essential silences, because they are so eloquent in Schumann's thought, accentuate the epic depth of the story. Its dramatisation expresses both despair and revolt. The charge (*Im Legendenton/ In the tone of a legend*) takes on the appearance of a passionate lied culminating with a triple forte and a rhythm of syncopation. The brief re-exposure of the different elements provokes in the listener a feeling of obsessive rage.

This rage is followed in the second movement indicated *Mässig, Durchaus energisch* (*Moderate, always energetic*) a song of painful intimacy: is it the dream of a fleeing love? The left-hand grand chord arpeggios evoke a sort of heroic march. It is not

far removed from Beethovenian composition. The punctuated pace is of great and serene complexity. The composer has matured. He does not hesitate to break the phrases which try to open their breathing towards a *legato space*. A moment of rest (*Etwas langsamer/A little slower*) portrays an outline of a ballroom dance. The rhythm is difficult to maintain. However, this is nothing compared to the march-like coda. It appears with even more force than at the beginning of the movement, its virtuosity remaining impressive. The piano challenges the power of an imaginary orchestra with leaps of octaves that do not support the slightest approximation. Schumann's piano fills all the space here like that of Beethoven's final pages.

The finale, *Langsam getragen* (*Slow and sustained*) is one of the most iconic moments in romantic piano history. These arrangements which ensure the most perfect parallelism of the two hands compose a new homage certainly more Schubertian than Beethovenian. This movement so far removed from the spirit of the beginning of the work - to the point that it is sometimes played alone - is like a nocturnal reverie. The waltz so dear to Berlioz (*Symphonie fantastique* dates from 1830) is magnified in the two expositions of the central theme, the change of tone of which provokes a suspension of time.

Exalted, carnal, but also mystical, this incredible page of grandeur and wisdom is overwhelming with its sobriety and its lived tears.

'My dear Monsieur Schumann, at the risk of appearing very monotonous, I must again tell you that the last pieces you were so kind to send me to Rome appear to me admirable both in inspiration and composition. The Fantasie dedicated to me

is a work of the highest kind- and I am really proud of the honour you have done me in dedicating to me so grand a composition. I mean, therefore to work at it and penetrate it through and through, so as to make the utmost possible effect with it.'

Franz Liszt to Robert Schumann, 5 June 1839.

Liszt warmly thanked his colleague and, in return, dedicated his *Sonata* to him. Unfortunately, the score did not arrive at the Schumanns' home until 25 May 1854, when the musician had already been admitted to the private psychiatric asylum in Eendenich. He never got to hear the piece. On the other hand, his wife Clara discovered the *Sonata* played to her by Brahms and her judgment was not flattering: 'This is only blind noise... – no more healthy thoughts, everything is confused, one cannot see any clear harmonies! [...] this is really appalling'. As for the most important Viennese critic of the time, Edouard Hanslick did not pull any punches: 'The *Sonata in B minor* is a brilliant, steam-driven mill, which almost always runs idle. Never have I heard a more impudent or brazen concatenation of utterly disparate elements, such savage ravings, so bloody an assault on all that is musical. [...] How disgraceful this unfortunate work is when compared to Chopin's ten years older *Sonata*, also in the key of B minor! [...] What can Liszt offer us in comparison? This whole thing is utterly baffling. This man should be silenced! ».

Although the *Sonata in B minor* is considered the most important work in Liszt's catalogue and therefore one of the most performed, it did not gain renewed interest until the 20th century. Indeed, performing musicians and the public needed to partly assimilate the daring harmonics of Béla Bartók and the Second Viennese

School represented by Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern to be able to see the retrospective modernity of the *Sonata in B minor*.

Many commentators of this work have tried to define its hidden meaning. Is it biographical and does that explain why Liszt was so reluctant to have its students play it? The composer himself avoided talking about his *Sonata*, which he considered too personal. At the end of his life, he went so far as to advise against having it and his later works programmed. Should we see the legend of Faust and the portrait of his characters? Finally, from a more religious approach, can we perceive an allegory of the earthly paradise?

Despite a notoriety that was slow to come, the *Sonata in B minor* appears to us as a real musical revolution. Indeed, it combines both the traditional sonata allegro with a cyclic form in several linked parts. It also synthesises all the feelings of the romantic musician, from exaltation to modesty, from pride to humility. The composition of the *Sonata* began in 1852 and was completed, as the manuscript indicates, on 2 February 1853. Liszt was then conductor at the Weimar court. In 1861, he left the city, abandoning his hopes of marriage with Carolyne von Sayn-Wittgenstein. His writing underwent a permanent shift. The heroism of the first years gradually faded and it was a 'new' Liszt, wounded by time and the loss of two of his children, that emerged and would soon find refuge in the Church.

The virtuoso (and future conductor) Hans von Bülow created the score on 22 January 1857. The event took place in Berlin to celebrate the first grand piano to come out of the workshops of the Bechstein firm. Liszt gave his place to his

colleague, eager to give up his career as a virtuoso pianist. From then on, he devoted himself exclusively to conducting and composing.

The first theme of the *Sonata* is a descending scale acting as a curtain opening. A mysterious range, of an extreme softness which does nothing to predict the world of sound which will soon take shape. The second theme, violent and passionate, would be that of the young man who rebels. The third theme, with a demonic energy, contrasts with the following theme, *grandioso*, a chorale with Wagnerian tones. The fifth and penultimate theme is a more feminine motif, but whose origins are drawn from the third theme. Finally, the Andante *Sostenuto*, which is the sixth theme, is a religious 'breathing' announcing the composer's musical and philosophical concerns.

The fight between all these opposing forces sums up the existence of the musician who chose the piano and not the orchestra to express most deeply his sound aesthetic based on thematic transformation. The work fascinated Richard Wagner. The author of *Parsifal* echoed the words of Liszt transcribed in the *Diary* of his wife, Cosima: 'If we write symphonies, we must not oppose themes, this genre has been exhausted by Beethoven, but we have to weave a melodic thread to the end; and above all nothing dramatic.'

Such an elaborate arched structure offers no possibility of digression to the performer who carries the work endlessly metamorphosed, but thought in a single impulse. The fugato - allegro energico - which opens the immense finale is, as in many of Liszt's works, an unfinished challenge: the challenge of inserting a fugue into a sonata like Beethoven! The fugue, an element of pure energy,

disappears in the power of the narrative. The musical ideas then overlap in a gigantic recapitulation. Liszt thought to conclude the work with an immense heroic gesture. He finally chooses the return of the Andante *sostenuto*, thus closing the score in the spirit of his first bars, that of the refined notes, *lento assai*.

We can better understand why, after having said 'everything', Liszt stuck to the composition of a single Piano *Sonata*.

Stéphane Friédérich

La vie est parfois faite d'émotions intenses et de sentiments inoubliables. Je n'ai de cesse de découvrir les plaisirs immenses et troublants que peut nous offrir la musique d'un compositeur prodigieux magnifiquement révélé grâce aux interprètes de l'excellence.

Je souhaite rendre grâce au label Le Palais des Dégustateurs pour tant de travail accompli à ce jour et ce parcours si vertueux depuis sa création.

Dans notre monde infini et complexe, la vie prend tout son sens lorsque la musique fait raisonner notre être tout entier. Que la beauté et l'exigence soient ainsi mis en valeur méritait d'être salué et honoré.

Et si le vin me raconte une histoire, c'est bien cette musique que j'aime à boire.

Cyprien Arlaud

**DOMAINE
ARLAUD**

A photograph of a historical stone cellar. The space is characterized by its vaulted arches and thick stone walls, all constructed from rough-hewn, irregular stones. The lighting is warm and focused, highlighting the textures of the stone and the architectural details. In the background, a simple wooden table with four legs stands against the wall. The overall atmosphere is one of historical authenticity and rustic charm.

**DOMAINE
ARLAUD**

La cave historique du
XIV^e siècle du domaine
Arlaud