

Please translate the following passage into idiomatic English. Proper names, place names, and work titles need not be translated.

Advice from faculty readers: If you have trouble with the first sentence—or any sentence—try translating it, but then move on and return to it later.

Lorsque Wagner rencontre Liszt pour la première fois à Paris, à l'automne 1840, il est sans doute loin d'imaginer les liens amicaux, artistiques et familiaux qui se noueront entre eux quelques années plus tard<sup>9</sup>. Sait-il que Liszt va bientôt se faire héros et héraut de sa musique, s'affairant en fidèle Pylade pour sa défense et son illustration ? L'histoire de leurs rapports a déjà fait couler beaucoup d'encre. Cependant, comme l'a récemment écrit John Deathridge, « the two men had less in common than is usually thought, which is probably why they got on tolerably well<sup>10</sup> ». En réalité, la véritable nature de leurs relations et de leurs influences musicales réciproques reste à étudier, voire à démontrer, car elle est bien souvent réduite à des conclusions hâtives ou à des partis pris reposant rarement sur une démonstration objective et fondée. De récents articles, tels ceux d'Alexander Rehding et de Rainér Kleinertz<sup>11</sup>, ont pourtant commencé à offrir une immersion dans les partitions visant à analyser au plus près les relations musicales entre les deux compositeurs. Wagner pensait d'ailleurs qu'elles relevaient uniquement du domaine privé et que leur révélation était une « indiscretion » qui les « compromettait » tous les deux<sup>12</sup>.

On sait combien la recherche sur Wagner doit s'appuyer sur l'interprétation critique des sources et des témoignages. L'autoconstruction de sa vie pousse, comme les travaux de Deathridge l'ont démontré depuis près de trente ans, à la plus grande circonspection<sup>13</sup>. Le cas Liszt, sans être aussi caricatural, est similaire et pourrait faire l'objet, comme Wagner, d'une entreprise globale de réévaluation. Si Liszt n'a pas dicté « sa » vie comme Wagner a en partie dicté la sienne à son épouse Cosima, il faut pourtant approcher avec une extrême prudence les textes qui lui ont été consacrés de son vivant, et en conséquence les travaux (parfois récents) qui s'appuient sur eux et qui peuvent avoir des propensions à la dérive documentaire. Je rappellerai seulement que la première biographie « complète » de Liszt a été écrite par son ami Joseph d'Ortigue lorsqu'il avait vingt-quatre ans<sup>14</sup>, et que la « somme » de Lina Ramann, sur laquelle ont longtemps reposé bien des interprétations, *Franz Liszt als Künstler und Mensch* (1880-1894), a été partiellement rédigée à partir de souvenirs du compositeur et sous la surveillance douairière de la princesse Wittgenstein<sup>15</sup>.

**Please translate the following into good, idiomatic English.** (*Advice from the faculty readers: Experience has shown that on the German test, in particular, examinees commonly spend an inordinate amount of time working on the first sentence of the text. If you have trouble with the first sentence, you are strongly urged to "take a stab at it" but then move on, and return to it later. Quite often it is easier to translate the initial sentence after you have become more familiar with the rest of the text.*)

Auf Werke des 18. Jahrhunderts den Begriff der „Form“ anzuwenden, bedarf der Rechtfertigung. Nicht weil der Begriff dem 18. Jahrhundert fremd gewesen wäre, sondern weil sich im Verständnis dieses Begriffs im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts Veränderungen ereignet haben, deren sorgfältiger Nachvollzug Vorbedingung für ein adäquates Verständnis der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ist. Beschreibungen von musikalischen Abläufen, die wir heute als Beschreibungen von „Formen“ bezeichnen würden, finden sich bis zum Ende des 18. Jahrhundert meistens implizit in Darstellungen von Genres, Satztechniken, Instrumentation oder allgemeinen ästhetischen Fragen. Für weite Teile des 18. Jahrhunderts waren explizite Erläuterungen von „Formen“ im heutigen Sinne vor allem deswegen von geringerem Interesse, weil die Annäherung an eines Hörers an Instrumentalmusik von „moment-to-moment-experiences“ und weniger von architektonischen oder dynamischen Großformen geprägt war. Damit soll nicht in Frage gestellt werden, dass die Kompositionen im 18. Jahrhundert gewisse wiederkehrende Muster, wieder erkennbare „Formen“ erkennen lassen. Dass bei der enormen Quantität an Instrumentalmusik Werke gleichen Genres gleiche oder ähnliche Gliederungen aufweisen, ist wenig verwunderlich, in einer Zeit zumal, die den Begriff des „Kunsthandwerks“ auch für eine Komposition nicht als Schimpfwort verstand. Mit der Standardisierung bestimmter Ritornell-Formen im Concerto zu Beginn des 18. Jahrhunderts lässt sich wohl erstmals von instrumentalen „Formen“ im Sinne von ähnlichen Gliederungen mehrerer Instrumental-Werke sprechen.