



CHAN 10371(3) X



CHANDOS
CLASSICS

Louis Lortie plays **LISZT**

Works for Piano
and Orchestra

Residentie Orchestra The Hague
George Pehlivanian





Lebrecht Music & Arts/Lebrecht

Franz Liszt (1811–1886)

Works for Piano and Orchestra

COMPACT DISC ONE

- [1] **Malédiction, S121 Op. 452** 15:40
for Piano and String Orchestra

Grande fantaisie symphonique on themes from Berlioz's 'Lélio', S120

- [2] I Lento – 12:19
[3] II Allegro vivace 7:56
[4] III Andantino, senza interruzione – Vivace animato 3:47

De profundis, S691 Op. 668

Psaume instrumentale for piano and orchestra 33:40

- [5] Andante – 22:00
[6] Allegro moderato – 4:57
[7] [] – Tempo primo – Allegro – Allegro marziale 6:41

TT 73:32

COMPACT DISC TWO

Concerto for Piano and Orchestra No. 1, S124 17:59

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- [1] Allegro maestoso. Tempo giusto – 5:04
[2] Quasi adagio – 4:52
[3] Allegretto vivace – Allegro animato – 4:03
[4] Allegro marziale animato – Più mosso –
Alla breve. Più mosso – Più presto – Presto 3:59



- [5] Concerto for Piano and Orchestra (No. 3),
S125a Op. posth.** 12:48

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

Edited by Jay Rosenblatt

Andantino – Allegro – Tempo primo – Andante –
Tempo primo – Allegro come prima – Allegro vivace

- Concerto for Piano and Orchestra No. 2, S125** 20:54

in A major • in A-Dur • en la majeur

Adagio sostenuto assai –

Allegro agitato assai – Un poco meno mosso –

Allegro moderato –

Allegro deciso –

Marziale, un poco meno allegro – Un poco animato –

Un poco meno mosso –

Allegro animato – Stretto (molto accelerando)

- [13] Totentanz, S126 Op. 457** 15:26

(Dance of Death)

Paraphrase on 'Dies irae' for Piano and Orchestra

TT 67:26

- [1] COMPACT DISC THREE**
**Fantasia on a theme from Beethoven's
'Ruins of Athens', S122** 10:47

- [2] Polonaise brillante, S367** 9:31
(Weber, Op. 72, orch. Liszt)

- [3] Concerto pathétique for Piano and Orchestra, S365a** 16:19

in E minor • in e-Moll • en mi mineur

Orchestral version by Eduard Reuss, revised by Franz Liszt

Allegro energico ed appassionato, ma non troppo presto –
Grandioso – Andante – Allegro agitato assai –
Lento quasi marcia funebre – Andante sostenuto –

Allegro mosso – Allegro trionfante

- [4] Fantasy on Hungarian Folk-tunes, S123 Op. 458** 14:43

- Wandererfantasie, S366**

(Schubert, D760, orch. Liszt)

[5] I Allegro con fuoco, ma non troppo – 6:07

[6] II Adagio – 6:43

[7] III Presto 4:31

[8] IV Allegro 3:41

TT 72:45

Louis Lortie piano
Residentie Orchestra The Hague
George Pehlivanian



Liszt: Works for Piano and Orchestra

Liszt and the Romantic Century

It should come as no surprise that the three most frequently performed of Liszt's orchestral works (the two concertos and the *Totentanz*) all feature the piano. He was certainly the greatest pianist of his time, perhaps of all time, and the piano itself, throughout the Romantic era, was the object of a popular worship which has no parallel in musical history. Put the two facts together and you have at least a recipe for emotional dynamite.

In many ways Liszt was the ultimate Romantic. By comparison even Schumann seems conservative today while Chopin, who wrote, like Schumann, some extraordinarily Romantic music, felt himself out of sympathy with almost every aspect of the Romantic movement. What that whole generation (which included Berlioz) had in common, however, was the time in which they lived; a time riven by revolutions – political, social, industrial and artistic.

Music in the Classical era (say, from 1750 to 1820) had largely been based on preconceived notions of order, proportion

and grace. Beauty and symmetry of form were objects of worship in themselves and combined to create a Utopian image, an idealisation of universal experience. In the Romantic age (loosely, from 1820 to 1910) this was largely replaced by a cult of individual expression, the crystalisation of the experience of the moment, the unconstrained confession of powerful emotions and primal urges, the glorification of sensuality, a flirtation with the supernatural, an emphasis on spontaneity and improvisation, and, perhaps most strikingly, the cultivation of extremes – emotional, sensual, spiritual and structural. The Classical reverence for symmetry was supplanted by an almost self-indulgent delight in asymmetry. Form was no longer seen as a receptacle of musical ideas but as a by-product of emotion, to be generated from within. Yet in the great Romantic revolution, which was to grip three continents, music was a curiously late arrival. In literature, the poet, dramatist, scientist and courtier Goethe had opened the floodgates with *The Sorrows of Young*

Werther as early as 1774, when Haydn was still in his early forties, Mozart was only eighteen and Beethoven was all of four.

In the realm of the visual arts, and in the wake of the American and French Revolutions, Goya, Blake, Friedrich and Turner had all achieved mould-breaking masterpieces when Liszt, Schumann, Chopin and Mendelssohn were still children. By the time these geniuses came of age, however, the Romantic era was in full swing and there was no shortage of inspiration. As the great Romantic painters covered their canvases with grandiose landscapes, lavish depictions of atmospheric ruins, historical scenes, portraits of legendary heroes and so on, the great Romantic composers, Liszt, Berlioz and Wagner most of all, attempted similar representations in sound – but not in sound alone. Notes, rhythms, tone colours, melodic fragments were consciously related to specific ideas, to characters and their development, and were often labelled accordingly. *Malédiction* (Under a Curse), for instance, is not only the name of Liszt's earliest concerto work (1833) but one of several verbal 'cues' in the manuscript; others include 'Orgueil' (Pride) and 'Raillerie' (Mockery) to describe the second and third main themes respectively.

Music in the Romantic era took on an illustrative function to a degree never previously dreamt of, and many of Liszt's piano works, in particular, are rich in pictorial imagery, especially when evoking the world of nature (rippling brooks, summer storms, birdsong and so on).

Often, too – though perhaps especially in the case of Liszt – compositions were inspired specifically by another work of art, but in a different medium, and generally from a different time. Liszt's solo piano piece *Sposalizio*, for instance, was directly inspired by Raphael's painting of that name, just as his *Il penseroso*, from the same collection, has its origin in a famous sculpture by Michelangelo. As for the *Totentanz* (as scarifying a vision as anything he ever wrote), it derived much of its form and character from a particularly gruesome fresco by the fourteenth-century painter, sculptor, architect and poet Andrea Orcagna, entitled *The Triumph of Death* (and in Death we have yet another of the Romantics' obsessions). A further part of the fresco's strong appeal to Liszt was its very antiquity. However extravagantly the Romantics rebelled against the tenets of the recent past, they felt, and communicated, an almost ritualised nostalgia for the distant



past, which they evoked again and again. Small wonder, then, that for the very basis of his *Totentanz* (by general consent the finest of his concerto works) Liszt chose the Dies irae, the grim medieval chant for the dead most famously used by Berlioz in his *Symphonie fantastique* and by Rachmaninov (long after Liszt) in his *Rhapsody on a Theme of Paganini*. The whole work is a set of variations on that fearsome theme, but it was not always so. In a manuscript predating the final score by a decade there is an interlude based, according to Liszt, on a different liturgical chant, the De profundis, which he clearly abandoned in the course of revision (possibly, among other reasons, because the theme may well be Liszt's own and not an ancient chant at all). Whatever its true provenance, the theme was twice unlucky, for Liszt had abandoned it before, in another piece for piano and orchestra, this one of epic proportions: the *De profundis* recorded here. Begun in or around 1834 but never finished, the work is heavily based on the ostensible chant, and lay forgotten and unknown for many decades until a viable performing edition was made by the distinguished scholar Jay Rosenblatt in the final years of the twentieth century. Like the two concertos

of the 1830s and the great B minor Sonata, composed some two decades later, the work is basically cast in a single four-for-the-price-of-one sonata form, in which the movements, or movement-equivalents, are thematically linked and to be played without a break.

In its cultivation and transformations of folk music (or what was mistakenly perceived as folk music), the Romantic movement became a potent agent of nationalism, firing the souls not only of the Hungarian Liszt and the German Wagner, but of Chopin, Glinka, Mussorgsky, Borodin, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Verdi, Grieg, Brahms, Richard Strauss, Smetana, Dvořák, Albéniz, Granados, Falla, Saint-Saëns, Debussy, Bartók, Vaughan Williams, Sibelius, Ives, Gershwin and Copland – all of whom can be considered as Romantics, irrespective of their dates. Liszt's most famous 'national' works are undoubtedly the *Hungarian Rhapsodies* for solo piano, one of which, No. 14 in F minor, provides the basis for the *Fantasy on Hungarian Folk-tunes* recorded here, though the latter is an extended reworking of the former.

© Jeremy Siepmann

The composer has had a raw deal from posterity, which has been put right only in the past three decades or so. But then to a very considerable extent Liszt had a raw deal in his lifetime as well, despite being the most lionised and probably the greatest pianist the world has ever known, and an important, even formative influence on such disparate composers as Wagner (whose famous 'Tristan' chord was actually pinched from Liszt), Richard Strauss, Bartók, Ravel and many others. Among the critical bouquets showered on him and his music by critics throughout the western world was the following, from a London critic in 1874, prompted by the A major Concerto:

A more chaotic effect could hardly have been produced had the notes been drawn, haphazard, out of the toy known as the musical kaleidoscope. Why was such trash allowed to figure in the programme? Are instrumental soloists allowed to play whatever they choose?

What next?! Four years earlier, the critic and self-styled wordsmith George Templeton Strong had waxed lyrical about its sibling in E flat:

Perfectly Vile! A catarrhal or sternutatory concerto. One frequently recurring phrase is a graphic instrumentation of a

fortissimo sneeze, and a long passage is evidently meant to suggest a protracted, agonized bravura on the pocket handkerchief. There were also coughs, snorts, and periods of choking. It's a great work!

For many musicians today it is precisely that, though not a flawless one.

Few who heard Liszt play, however, would even have dreamt of disputing his pre-eminence as a performer, though here his effect on audiences did not always work in his favour when it came to sober assessment. Women threw their jewellery onto the stage, they shrieked in ecstasy, they fought, scratched and kicked each other over the gloves he just happened to have mislaid. One lady, no longer in the first flush of youth, retrieved the butt of a cigar he had smoked and sequestered it in her bosom to her dying day.

Let it not be thought, however, that it was only women who succumbed to his overpowering spell. On his departure from Berlin after a series of concerts there in the 1840s he brought the city to a virtual standstill. Outside his hotel, along with a crowd of several hundred, a carriage drawn by six white horses awaited him. Liszt eventually appeared and took his seat in the



carriage, next to the elders of the University, all of whom were in full academic regalia. As they drove off, thirty carriages and four, each packed with students, followed him, escorted by more than fifty uniformed horsemen and dozens of private coaches which joined the cavalcade at various stages along the route. These, in turn, were accompanied by thousands of near-hysterical pedestrians and every window was filled with cheering spectators. Even the Court had ridden in to witness the festivities.

Such things naturally arouse a measure of scepticism. When Liszt first played in Moscow the critics, led by the fearsome Stasov, were ready to do their worst. But hardly had Liszt begun to play than their pens, already dipped in vitriol, fell from their hands, none faster than Stasov's.

We had never in our lives heard anything like this; we had never been in the presence of such brilliant, passionate, demonic temperament, at one moment rushing like a whirlwind, at another pouring forth cascades of tender beauty and grace. Liszt's playing was absolutely overwhelming. After the concert, Serov and I were like two madmen. We exchanged only a few words and then

rushed home to write down, as quickly as possible, our impressions, our dreams, our ecstasies. Then and there we took a vow that thenceforth and forever, that day, 8th April 1842, would be sacred to us, and we would never forget a single second of it till our dying day.

It was during this period of Liszt's life that his piano concertos, with the exception of the *Concerto pathétique*, were originally composed. Some years later, in 1848, Liszt stunned the musical world by renouncing the life of the concert virtuoso in order to devote himself to composition, teaching and conducting. He was thirty-seven.

As with many works in Liszt's vast output, both of the published concertos, **No. 1 in E flat major** and **No. 2 in A major**, were composed over very long periods of time and were subjected to seemingly endless revisions. The E flat Concerto was first sketched in 1830 but more than a quarter of a century elapsed before Liszt was content to let it be and finally consented to its publication. The A major Concerto fared slightly better, its gestation spanning a mere twenty-two years (1839–61).

Each work falls into distinct movements (four in the E flat, seven in the A major,

though the latter are not so easily perceptible as the former) which are thematically linked and played in one continuous sequence, without a break. And both evince Liszt's major compositional innovation: the so-called 'transformation of themes' whereby whole works are continuously developed from a small handful of themes, which are in general more notable for what happens to them than for their intrinsic qualities. To this extent the E flat Concerto was a revolutionary work. Alas its impact was lessened by Liszt's controversial elevation of the triangle to a solo role in the third movement. Liszt's many detractors had a field day of gleeful derision in mocking this most original touch.

In 1857 Liszt issued the following statement:

As regards the triangle I do not deny that it may give offence, especially if it is struck too strongly and not precisely. A preconceived disinclination and objection to instruments of percussion prevails, somewhat justified by the frequent misuse of them... Musicians who appear to be serious and solid prefer to treat the instruments of percussion as rabble, which must not make their appearance in the seemly company of the symphony.

Inwardly, they bitterly deplore that Beethoven allowed himself to be seduced into using the big drum and triangle in the Finale of the Ninth Symphony. Of Berlioz, Wagner and my humble self, it is no wonder that 'like draws to like', and, as we are treated as impotent rabble amongst musicians, it is quite natural that we should be on good terms with the rabble among the instruments... In the face of the most wise proscription of the learned critics I shall, however, continue to employ instruments of percussion, and think I shall win for them some little known effects.

The A major Concerto is less extrovert and bravura in tone, but it hardly lacks virtuosity; and the resourcefulness and seamlessness of its thematic metamorphoses, like its many subtleties of orchestration, are masterly. The recently restored **Third Concerto** – it received its world premiere in 1990 – is not so masterly, thanks in part to the unexplained fact that Liszt never revised it. But that very fact adds to its fascination. Unlike its famous siblings it was never given the chance to grow up. In its brevity and lack of truly Lisztian sophistication it is the Peter Pan of his concerted works (more aptly, one of the Lost Boys) and it makes for some fascinating



speculation as to how he might have changed it had he cared to.

The *Concerto pathétique* has never established a firm place in the modern repertoire in any of its several forms. The work originates with the so-called *Grafses Konzertsolo* (for solo piano, as its name makes plain), composed in 1849–50 and published in 1851. It then pops up in 1856 in a version for two pianos, now retitled *Concerto pathétique*, only published a decade later; eleven years after that it appeared in a revised version. By this time the *Grafses Konzertsolo* had already been recast in a version for piano and orchestra, undertaken by Liszt in collaboration with Joachim Raff. Nor did this mark the end of the work's adventures. The *Concerto pathétique* was subjected to an orchestral arrangement, too, this one by Eduard Reuss. Revised still further by Liszt, it was performed at the Villa d'Este in September 1885, Liszt himself conducting, but it remained unpublished until 1896, a decade after Liszt's death. For the present recording, Louis Lortie plays this final version with certain adjustments based on Liszt's earlier arrangement for two pianos, which he feels has a more satisfying overall structure.

© Jeremy Siepmann

The catalogue of Liszt's compositions is particularly extensive, not only because of his own prolific output, but also on account of the number of re-arrangements for which he was responsible. He frequently re-set his own works in different formats, and made piano transcriptions of numerous compositions by other composers: Bach's organ works, Beethoven's symphonies, Schubert and Schumann songs, chamber music, Mozart's choral music, various paraphrases, reminiscences and fantasies on operatic themes, Berlioz's overtures, not to mention copious pieces by lesser-known composers. He helped these minor composers because his name on the cover obviously increased the sales. In addition he was able to bring works of different genres into the hands of the pianist in the days before recording facilities were developed.

Grande fantaisie symphonique on themes from Berlioz's 'Lélio', S120

This extremely unusual work is rarely performed, either in its original version or in Liszt's transcription. Its alternative title is 'The Return to Life' and Berlioz called it a 'lyric monodrama', to be performed immediately after his *Symphonie fantastique*. The invisible orchestra, chorus and singers

have to be behind the curtain but Lélio himself speaks in front of the curtain. At the conclusion of his last monologue, the curtain rises and reveals all those taking part in the finale: musicians, choristers, friends and pupils of Lélio.

The *Symphonie fantastique* is an 'Episode in an Artist's Life' and represents Berlioz's obsession with the actress Harriet Smithson, an episode which caused him to suffer the deepest depression and deprived him of the will to live. He ultimately managed to extricate himself from this dark mood and wrote 'The Return to Life'. This major work with its allusions to Berlioz's private life was well received at the time, and the audience responded to the autobiography with relish. That period in history abounded with over-indulgence in sentiment, although the style now seems dated. Berlioz was extremely preoccupied with *Lélio* at the time, but never returned to this mixed genre.

Liszt and Berlioz enjoyed a close friendship for twenty-five years, and once again the generous Liszt was supreme at encouraging and giving help. Since *Lélio* is now out-dated in its original form, it is a privilege to be able to hear Liszt's fully orchestrated version with piano (for those able to play it!). The piece ends with

four *fs* in true Liszt style for a *Grande fantaisie symphonique*.

Fantasia on a theme from Beethoven's 'Ruins of Athens', S122

Beethoven wrote *The Ruins of Athens*, and also *King Stephen*, as incidental music for plays by Kotzebue whose texts he admired. Both pieces were written in 1811 for the opening of a new theatre in Budapest in 1812. *The Ruins of Athens* is by no means a great work but served patriotic purposes. At the end of the performance a bust of the Austrian Emperor was displayed.

Beethoven's music for the theatre was uneven, and the incidental music to *The Ruins of Athens* consists of an overture and a medley of choruses and marches with occasional arias, recitatives and melodramas. Apart from the Overture and the Turkish March, this work is rarely heard today.

Liszt, however, transforms the work into a brilliant piece. He also arranged it for piano solo and for two pianos, but this version for piano and orchestra shows him at his best. From the moment the piano enters, listening is compulsive, and everything proceeds in a drama showing Liszt at his most superb. In addition to his excellent writing for wind instruments, Liszt introduces strings, horns,



triangle and cymbals, and builds everything to a great climax.

Polonaise brillante, S367 (Weber, Op. 72, orch. Liszt)

This Polonaise and the well known *Invitation to the Dance* are Weber's most brilliant piano pieces. The composer gave the *Polacca brillante* the sub-title 'L'Hilarité' (Hilarity or Merriment), and after a slow introduction in the minor key, taken from an earlier polonaise of Weber's, Liszt certainly makes the most of the subtitle, adding the word *Capriccioso* to the bouncy rhythmic figures and enjoying the polonaise rhythm to the full. It was Liszt who changed the Italian title 'Polacca' to the French 'Polonaise', then transcribed the piece at about the same time as Schubert's *Wandererfantasie* and conducted the first performance himself.

There is a short episode, *Cantando espressivo*, accompanied by the polonaise rhythm; the work then proceeds to a merry and dazzling conclusion in true Liszt style.

Wandererfantasie, S366 (Schubert, D760, orch. Liszt)

This famous and much loved work sets off in Schubert's favourite rhythm, long-short-

short-long-long. Schubert became obsessed with this rhythm after hearing the *Allegretto* from Beethoven's Seventh Symphony, and used it many times in his compositions.

Liszt was particularly interested in this work which is unique in Schubert's piano compositions. It cannot be called a sonata or a set of variations although it contains characteristics of both. Sir Donald Tovey referred to it as 'the earliest and best of all symphonic poems', although Schubert probably had no notion that he was writing one! Liszt was experimenting in instrumental music with an idea that Wagner was achieving vocally, namely to write music of some length without breaking it up into small sections, which meant developing a way of unifying themes that could be sung or played continuously. Schubert provided this and thus paved the way for the symphonic poem, a form much used by later nineteenth-century composers. This idea gave the possibility of writing a long work in many sections, each one independent but sharing the main theme. The orchestral quality of *Der Wandererfantasie* was certain to attract Liszt's attention, and he has divided the material between piano and orchestra with characteristic insight. Schubert loved the piano but he was not a virtuoso and perhaps felt that he could not do this piece

justice. It is reported that he broke off in the middle of the finale and said, 'The devil may play it!' There are four sections: *Allegro con fuoco*, *Adagio*, *Presto* and *Allegro*.

The Beethoven-like *Allegro con fuoco* has a truly symphonic nature but there are two quiet episodes in E major and E flat major. Could Schubert have had Beethoven's *Waldstein* Sonata in mind – the opening in the same register of the piano, with the third of the chord at the top, and the second subject in E major? This movement has a long development section.

The slow movement, *Adagio*, is a series of variations on Schubert's own song, *Der Wanderer*, which gave this work its name. These are accompanied by decorative figures covering the whole of Schubert's keyboard, and the movement fades out on a quiet *tremolo* chord of E major.

The scherzo is marked *Presto* and even encompasses an engaging waltz tune.

Liszt has wisely left the opening of the final *Allegro*, a fugue, to the piano. Here the tonality of C major is restored, and the powerful coda with alternating tonic and dominant chords could have been written by Beethoven.

© Beryl Chepkin

Canadian pianist **Louis Lortie** made his debut with the Montreal Symphony at the age of thirteen and in 1984 won the Busoni International Competition and was a prizewinner in the Leeds Piano Competition. He is renowned for his interpretations of Chopin and Beethoven, and has performed the complete Beethoven Sonatas in London, Toronto, Berlin and Milan. With the Montreal Symphony he has performed and conducted the five Piano Concertos by Beethoven and the 27 by Mozart. Notable concerts include Beethoven chamber works at the Beethoven Plus Festival, a return recital in Carnegie Hall, performances with the New York Philharmonic, the London Proms and the Bonn Beethoven Festival. Future engagements include those with the Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin Symphony, Hallé Orchestra, and Dallas Symphony, among others.

Louis Lortie has made over thirty recordings on the Chandos label, ranging from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica Variations* (CHAN 8616) won the Edison Award, while his recording of the complete Chopin Etudes, opp. 10 and 25 (CHAN 8482), has been cited in *BBC Music Magazine's* special



Piano Issue as one of 'Fifty recordings by superlative pianists'. In 1992 he was named Officer of the Order of Canada and has lived in Berlin since 1997, teaching at the piano institute in Imola, Italy.

The Residentie Orchestra The Hague is one of The Netherlands' leading orchestras. It has built a reputation abroad partly as a result of many foreign tours, to New York, Boston, Chicago, London, Vienna and Berlin, among others. Evgenii Svetlanov was its Principal Conductor from 1992 to 2000, when the post was assumed by Jaap van Zweden. The founder and first conductor of the Orchestra was Dr Henri Viotta. Many distinguished conductors followed, including van Anrooy, van Otterloo, Martinon, Leitner and Vonk, as well as Toscanini, Walter and Knappertsbusch. Major composers who have conducted the orchestra include Richard Strauss, Stravinsky, Ravel, Hindemith, Bernstein, Maderna and Boulez. After years without a permanent base the Residentie Orchestra

initiated the building of its own hall in 1987, the Dr Anton Philipszaal, situated in the heart of The Hague. In November 2000 the Residentie Orchestra made a hugely successful tour through Japan with its new principal conductor.

One of today's most compelling young conductors, George Pehlivaniān captured international attention in 1991 when, at the age of twenty-seven, he became the first American to win, unanimously, the Grand Prize at the prestigious Besançon Conducting Competition. From 1996 to 1999 he was Principal Guest Conductor of the Residentie Orchestra The Hague, and since 1996 has held the position of Permanent Guest Conductor of the Vienna Chamber Orchestra. He has led major orchestras throughout Europe, Russia, North America, Japan and Australia, including the London Philharmonic Orchestra, Orchestra Filarmonica della Scala, and the Houston, Bamberg and Sydney Symphony Orchestras.

Liszt: Werke für Klavier und Orchester

Liszt und das Jahrhundert der Romantik

Es dürfte eigentlich niemanden überraschen, dass in den drei am häufigsten aufgeführten Orchesterwerken Liszts (den beiden Konzerten und dem *Totentanz*) jeweils ein Klavier vorkommt. Liszt war mit Sicherheit der bedeutendste Pianist seiner eigenen Epoche und womöglich aller Zeiten, und das Klavier selbst war während der gesamten romantischen Epoche Objekt einer öffentlichen Verehrung, wie es sie in der Musikgeschichte kein zweites Mal gegeben hat. Diese beiden Fakten zusammen-genommen ergeben zumindest eines: ein Rezept für emotionales Dynamit.

In vielerlei Hinsicht war Liszt der endgültige Romantiker. Im Vergleich zu ihm wirkt heute selbst Schumann konservativ, während Chopin, der wie Schumann einige außerordentlich romantische Werke komponiert hat, mit so gut wie keinem Aspekt der romantischen Bewegung sympathisierte. Was die ganze Generation (darunter auch Berlioz) jedoch gemeinsam hatte, war die Zeit, in der sie lebte, eine von Revolutionen – politischer,

sozialer, industrieller und künstlerischer Art – zerrissene Zeit.

Die Musik der Klassik (sagen wir von 1750 bis 1820) hatte sich im Wesentlichen auf feste Vorstellungen von Ordnung, Proportion und Anmut gestützt. Schönheit und formale Symmetrie wurden um ihrer selbst willen vergöttert und miteinander kombiniert, um eine Utopie zu schaffen, eine Idealisierung gemeinschaftlichen Erlebens. Im Zeitalter der Romantik (grob gesagt von 1820 bis 1910) wurden diese Vorstellungen durch den Kult des individuellen Ausdrucks ersetzt, in dem sich das Erlebnis des Augenblicks herauskristallisiert, ein Kult des ungehemmten Eingeständnisses heftiger Emotionen und Urtriebe. Verherrlicht wurden Sinnlichkeit, Liebäugel mit dem Übernatürlichen, ein betont spontanes, improvisatorisches Herangehen und – was besonders bemerkenswert ist – das Kultivieren emotionaler, sinnlicher, spiritueller und struktureller Extremen. An die Stelle der klassischen Verehrung der Symmetrie trat ein regelrecht maßloses



Vergnügen an der Asymmetrie. Die Form wurde nicht mehr als Gefäß für die Aufnahme musikalischer Ideen angesehen, sondern als Nebenprodukt der Emotion, die es aus dem Innern heraus zu entwickeln galt. Doch schloss sich die Musik erst merkwürdig spät der großen romantischen Revolution an, die drei Kontinente erfassen sollte. In der Literatur hatte der Dichter, Dramatiker, Wissenschaftler und Hofbeamte Goethe mit den *Leiden des jungen Werthers* der Romantik bereits 1774 Tür und Tor geöffnet. Haydn war damals erst Anfang vierzig, Mozart erst achtzehn und Beethoven gar erst vier Jahre alt.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst hatten im Gefolge der amerikanischen und der französischen Revolution Francisco Goya, William Blake, Caspar David Friedrich und William Turner bahnbrechende Meisterwerke geschaffen, als Liszt, Schumann, Chopin und Mendelssohn noch Kinder waren. Und als dann die genannten Genies das Erwachsenenalter erreicht hatten, befand sich die Romantik längst in vollem Gange, und es mangelte nicht an Anregungen. Während die bedeutenden romantischen Maler ihre Leinwände mit grandiosen Landschaften bedekten, mit üppigen Darstellungen

stimmungsvoller Ruinen, mit historischen Szenen, Porträts legendärer Helden und so weiter, versuchten sich die großen romantischen Komponisten – Liszt, Berlioz und vor allem Wagner – an entsprechenden klanglichen, aber nicht nur klanglichen Darstellungen. Töne, Rhythmen, Klangfarben und melodische Fragmente wurden bewusst mit bestimmten Begriffen, mit Figuren und deren Entwicklung verknüpft und oft danach benannt. **Malédiction** (Verwünschung) ist beispielsweise nicht nur der Titel des frühesten Konzertwerks von Liszt (1833), sondern auch einer von mehreren verbalen „Fingerzeichen“ im Manuskript; zwei der übrigen sind „Orgueil“ (Hochmut) und „Raillerie“ (Spott) als Beschreibung des zweiten bzw. dritten Hauptthemas.

Die Musik übernahm in der Romantik in einem Ausmaß, wie man es sich bis dahin nie erträumt hatte, eine illustrative Funktion, und insbesondere sind viele von Liszs Klavierwerken dann besonders reich an bildhafter Metaphorik, wenn die natürliche Welt beschworen wird (plätschernde Bäche, Sommergewitter, Vogelgezwitscher usw.). Oft waren Kompositionen – speziell die von Liszt – von einem weiteren Kunstwerk inspiriert, das

einer anderen Gattung angehörte und meist aus einer anderen Zeit stammte. Liszts Soloklavierstück *Sposalizio* ist beispielsweise direkt von dem Raffael-Gemälde gleichen Titels inspiriert, während *Il penseroso* aus der gleichen Werksgruppe auf eine bekannte Skulptur von Michelangelo zurückgeht. Dagegen bezog der *Totentanz* (eine Vision, so beängstigend wie kaum ein anderes Werk, das Liszt geschaffen hat) seine Form und seinen Charakter im Wesentlichen aus einem besonders schaurigen Fresko von Andrea Orcagna, einem Maler, Bildhauer, Baumeister und Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, das *Triumph des Todes* betitelt ist (der Tod war ebenfalls ein Lieblingsthema der Romantiker). Zu dem starken Reiz, das dieses Fresko auf Liszt ausübte, trug unter anderem bei, dass es sehr alt war. So maßlos die Romantiker gegen die Grundsätze der jüngeren Vergangenheit aufbegehrten, empfanden und vermittelten sie doch eine beinahe ritualisierte Nostalgie im Hinblick auf die ferne Vergangenheit, die sie ein ums andere Mal beschworen. Kein Wunder also, dass Liszt als Grundstein seines *Totentanzes* (der allgemein als sein gelungenstes Konzertwerk gilt) das Dies irae gewählt hat, die grimmige mittelalterliche Sequenz aus

der Totenmesse, deren Verwendung durch Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* sowie (lange nach Liszt) durch Rachmaninow in seiner *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* weithin bekannt ist. Das ganze Werk ist eine Folge von Variationen über das grausige Thema, doch das war nicht immer so. In einem zehn Jahre vor der endgültigen Partiturfassung entstandenen Manuskript ist ein Zwischenspiel enthalten, das nach Liszts eigener Aussage auf einem anderen liturgischen Gesang beruht, dem *De profundis*, und das er beim Überarbeiten offensichtlich fallen gelassen hat (möglicherweise unter anderem deshalb, weil das Thema vielleicht gar keine alte Choralmelodie ist, sondern von Liszt selbst stammt). Was auch immer sein wahrer Ursprung sein mag, jedenfalls war das Thema insofern doppelt vom Pech verfolgt, als Liszt schon einmal auf seine Verwendung verzichtet hatte, und zwar in einem weiteren Stück für Klavier und Orchester, einem Stück von epischen Proportionen, dem hier vorliegenden *De profundis*. Dieses Werk, um 1834 begonnen, aber nie fertig gestellt, stützt sich in hohem Maß auf den angeblichen liturgischen Gesang und blieb viele Jahrzehnte vergessen und unbekannt liegen, bis der renommierte Forscher



Jay Rosenblatt in den letzten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts eine praktische Ausgabe erstellt hat. Wie die zwei Konzerte der 1830er-Jahre und die rund zwanzig Jahre später komponierte herrliche h-Moll-Sonate ist auch dieses Werk grundsätzlich in Sonatensatzform angelegt (vier Stücke zum Preis von einem): Die Sätze oder Satzäquivalente sind thematisch verknüpft und dazu gedacht, ohne Unterbrechung gespielt zu werden.

Mit ihrer Pflege und Verarbeitung der Volksmusik (bzw. dessen, was fälschlich als Volksmusik verstanden wurde) wurde die Romantik zum zugkräftigen Befürworter des Nationalismus und beflogelte nicht nur die Seelen des Ungarn Liszt und des Deutschen Wagner, sondern auch die von Chopin, Glinka, Mussorgski, Borodin, Balakirew, Rimski-Korsakow, Verdi, Grieg, Brahms, Strauss, Smetana, Dvořák, Albéniz, Granados, de Falla, Saint-Saëns, Debussy, Bartók, Vaughan Williams, Sibelius, Ives, Gershwin und Copland – die ohne Rücksicht auf ihre Lebensdaten allesamt als Romantiker betrachtet werden können. Die bekanntesten „nationalistischen“ Werke Liszts sind zweifellos die *Ungarischen Rhapsodien* für Soloklavier, von denen eine, die Nr. 14 in f-Moll, die Grundlage für die

hier eingespielte **Fantasie über ungarische Volksweisen** bildet: Das letztgenannte Stück ist eine erweiterte Neufassung des ersten.

© Jeremy Siepmann

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Nach seinem Tod hat Liszts Ruf stark gelitten, eine Situation, die sich erst etwa in den letzten drei Jahrzehnten verbessert hat. Doch eigentlich wurde Liszt schon zu Lebzeiten in gewisser Hinsicht unfair behandelt, trotz der Tatsache, dass er wahrscheinlich der größte Pianist war, den es je gegeben hat, und wie kein anderer gefeiert wurde. Auf so verschiedene Komponisten wie Wagner (dessen berühmter „Tristan“-Akkord in Wirklichkeit von Liszt stammte), Richard Strauss, Bartók, Ravel und viele andere übte er außerdem einen wichtigen, ja sogar prägenden Einfluss aus. Zu den „Lobeshymnen“, mit welchen die Kritik der westlichen Welt ihn und seine Musik begrüßte, gehört folgende, die ein Londoner Kritiker 1874 über das A-Dur-Konzert verfasste:

Es wäre kaum möglich gewesen, einen chaotischeren Effekt zu erzielen, wenn man die Noten planlos aus dem

Spielzeug herausgezogen hätte, das den Namen Musik-Kaleidoskop trägt. Warum wurde ein solcher Mist in das Programm aufgenommen? Dürfen Instrumentalsolisten spielen was auch immer sie möchten?

War dies noch zu übertrumpfen?! Vier Jahre davor ereiferte sich der Kritiker und selbst ernannte Literat George Templeton Strong über das verwandte Es-Dur-Werk:

Absolut abscheulich! Ein Katarr- oder Hustenkonzert. Eine häufig wiederkehrende Phrase ist eine unverblümte musikalische Darstellung des *fortissimo* Niesens, und eine lange Passage deutet offensichtlich auf bravöröse Weise den qualvolly sich hinziehenden Umgang mit einem Taschentuch an. Es wird auch gehustet, geschraubt, stellenweise erklingen Geräusche des Erstickens. Wahrlich ein großartiges Werk!

Heute betrachten viele Musiker es tatsächlich als großes Werk, obwohl sie sich der Mängel bewusst sind.

Der großen Mehrzahl von denen, die Liszt spielen hörten, wäre es aber nicht im Traum eingefallen, seine überragende Bedeutung als Musiker zu bezweifeln. Doch hier erwies sich die Wirkung, die er auf sein Publikum ausübte, nicht immer

als etwas Vorteilhaftes, wenn man ihn sachlich beurteilen wollte. Frauen warfen ihren Schmuck auf die Bühne, schrien ekstatisch, kratzten, stießen sich gegenseitig und rangelten um die Handschuhe, die er versehentlich herumliegen ließ. Eine Dame, die sich nicht mehr in der ersten Jugendblüte befand, hob eine von ihm ausgerauchte Zigarette auf und bewahrte sie ihr Leben lang nächst ihrem Busen auf.

Damit soll aber nicht der Eindruck erweckt werden, dass er nur Frauen in seinen Bann zog. Als er in den 1840er-Jahren nach einer Reihe von Konzerten Berlin verließ, kam die Stadt beinahe zum Stillstand. Vor seinem Hotel warteten einige hundert Menschen sowie eine von sechs Schimmeln gezogene Kutsche auf ihn. Schließlich erschien Liszt und nahm neben den Würdenträgern der Universität (alle in ihren zeremoniellen akademischen Gewändern) in der Kutsche Platz. Als sie wegfuhrten, folgten ihnen dreißig mit Studenten gefüllte Vierspänner, begleitet von über fünfzig uniformierten Reitern; unterwegs schlossen sich dutzende private Kutschen der Kavalkade an. Zu diesen gesellten sich wiederum tausende beinahe hysterische Fußgänger, und jubelnde Zuschauer füllten jedes Fenster. Sogar Vertreter des



Königshofs kamen herbeigeritten, um den Feierlichkeiten beizuwohnen.

Kaum erstaunlich, dass man solchen Berichten mit einer gewissen Skepsis begegnete. Als Liszt zum ersten Mal in Moskau spielte, waren die Kritiker (unter der Führung des gefürchteten Stassow) gewappnet, über ihn herzufallen. Doch kaum hatte Liszt zu spielen begonnen, ließen sie die Feder fallen, die sie zur ätzenden Kritik bereithielten – keiner so schnell wie Stassow.

Unser Leben lang haben wir nichts dergleichen gehört; noch nie befanden wir uns in der Anwesenheit eines solch brillanten, leidenschaftlichen, dämonischen Temperaments, welches mal wie ein Wirbelwind brauste, dann sich in Kaskaden zärtlicher Schönheit und Anmut ergoss. Liszts Spiel war absolut überwältigend. Nach dem Konzert waren Serow und ich wie zwei Verrückte. Wir tauschten nur wenige Worte miteinander aus und eilten dann nach Hause, um unsere Eindrücke, unsere Träume und unsere Ekstasen so schnell wie möglich schriftlich festzuhalten. An Ort und Stelle legten wir ein Gelübde ab, dass von da an jener Tag, der 8. April 1842, uns ewig heilig sein würde, und dass wir bis an

unser Lebensende keine einzige Sekunde davon je vergessen würden.

Mit Ausnahme des *Concerto pathétique* wurden die Klavierkonzerte ursprünglich während dieser Periode von Liszts Leben komponiert. Einige Jahre später, im Jahr 1848, versetzte Liszt die Musikwelt in Erstaunen, als er verkündete, er gäbe seine Karriere als Konzertvirtuose auf, um sich ganz dem Komponieren, Lehren und Dirigieren zu widmen. Er war siebenunddreißig Jahre alt.

Ähnlich vielen Werken in Liszts riesigem Œuvre dauerte die Komposition der beiden veröffentlichten Konzerte Nr. 1 in Es-Dur und Nr. 2 in A-Dur sehr lang, und sie wurden scheinbar unzählige Male überarbeitet. Das Es-Dur-Konzert wurde erstmals 1830 skizziert, aber mehr als ein Vierteljahrhundert verstrich, bevor Liszt sich endlich damit zufrieden gab und die Veröffentlichung zuließ. Dem A-Dur-Konzert erging es etwas besser, da seine Entstehung sich bloß über zweieinzwanzig Jahre erstreckte (1839–1861).

Beide Werke sind in klar unterschiedene Sätze aufgeteilt (vier im Es-Dur, sieben im A-Dur, obwohl sie im ersteren Werk leichter als im letzteren zu erkennen sind), die thematisch miteinander verbunden sind

und ohne Pause in ungebrochener Folge gespielt werden. Und beide legen Liszts große kompositorische Innovation an den Tag: die sogenannte “Themenwandlung”, wobei ganze Werke aus einer geringen Menge von Themen entstehen, die ständig weiterentwickelt werden. Im Allgemeinen liegt das Bemerkenswerte an diesen Themen eher in ihrer Verarbeitung als in ihrem Wesen. So gesehen war das Es-Dur-Konzert ein revolutionäres Werk. Bedauerlicherweise wurde seine Wirkung durch Liszts kontroverse Entscheidung beeinträchtigt, die Rolle des Triangels aufzuwerten und ihn im dritten Satz als Soloinstrument einzusetzen. Die vielen Liszt-Gegner freuten sich hämisch darüber und machten diesen äußerst originellen Einfall zur Zielscheibe ihres Spotts.

Dazu gab Liszt 1857 folgende Erklärung ab:
Was den Triangel anbelangt, verhehe ich nicht, dass er Anstoß geben kann, besonders wenn er zu stark und nicht präcis geschlagen wird. Gegen den Gebrauch der Schlag-Instrumente herrscht überhaupt eine vorgefasste Abneigung und Perhorrescitur, die durch den häufigen Missbrauch derselben nicht ungerechtfertigt ist ... Die ernst und gediegen Scheinenwollenden Musiker

aber ziehen es vor, die Schlag-Instrumente *en canaille* zu behandeln, die sich in der anständigen Gesellschaft der *Symphonie* nicht einfinden darf. Auch beklagen sie tief innerlich, dass Beethoven sich verführen liess, im Finale der neunten Sinfonie die grosse Trommel und den Triangel zu gebrauchen. Von Berlioz, Wagner und meiner Wenigkeit darf es nicht wundern; “gleich und gleich gesellt sich gern”, und da wir als impotente *Canaille* unter den Musikern behandelt werden, ist es ganz natürlich, dass wir uns mit der *Canaille* unter den Instrumenten gut vertragen ... Dem hochweisen Bannspruch der doctrinären Kritik gegenüber werde ich aber eine Zeitlang noch die Schlag-Instrumente verwenden müssen und gedenke, ihnen noch einige wenig bekannte Effecte abzugehn. Die Stimmung des A-Dur-Konzerts ist weniger extravertiert und bravourös, es besteht aber kaum Mangel an Virtuosentum. Der Einfallsreichtum und die nahtlosen Übergänge der Themenwandlungen sowie die vielen Feinheiten der Instrumentierung sind meisterhaft. Das vor kurzem restaurierte Konzert Nr. 3 (die Weltpremiere fand 1990 statt) erweist sich als weniger meisterhaft,



teilweise wegen der unerklärten Tatsache, dass Liszt es nie überarbeitete. Doch genau deshalb übt das Werk umso mehr Faszination aus. Im Gegensatz zu seinen berühmten Geschwistern hatte es nie die Gelegenheit, erwachsen zu werden. Die Kürze sowie die Abwesenheit der für Liszt so charakteristischen Kultiviertheit machen es zum "Peter Pan" seiner Konzertwerke (oder noch passender zu einem der "verlorenen Jungen"). Es ist faszinierend, darüber nachzudenken, wie er das Konzert geändert hätte, wenn er so gesinnt gewesen wäre.

In keiner seiner verschiedenen Formen hat sich das *Concerto pathétique* je im modernen Repertoire durchgesetzt. Ursprünglich hieß das Werk *Großes Konzertsolo* (für Soloklavier, wie der Titel deutlich macht); es wurde 1849/50 komponiert und 1851 veröffentlicht. 1856 entstand eine Version für zwei Klaviere: Sie trug den neuen Titel *Concerto pathétique* und wurde erst zehn Jahre später veröffentlicht. Elf Jahre danach erschien eine revidierte Fassung. Bis dahin hatte Liszt mit Hilfe von Joachim Raff das *Große Konzertsolo* schon überarbeitet und eine Version für Klavier und Orchester geschaffen. Auch dies setzte den Abenteuern des Werks kein Ende. Das *Concerto pathétique*

wurde ebenfalls für Orchester bearbeitet, diesmal von Eduard Reuss. Liszt nahm dann weitere Änderungen vor, und das Werk wurde im September 1885 unter Liszts Stabführung in der Villa d'Este aufgeführt. Die Veröffentlichung des Konzerts fand aber erst 1896 statt (ein Jahrzehnt nach Liszts Tod). Diese letzte Version spielt Louis Lortie auf der vorliegenden CD. Er hat bestimmte Änderungen vorgenommen, die auf Liszts früherer Bearbeitung für zwei Klaviere beruhen, deren Struktur er insgesamt befriedigender findet.

© Jeremy Siepmann
Übersetzung: Carl Ratcliff

Das Verzeichnis der Werke Liszts ist besonders lang, nicht nur weil er selbst so produktiv war, sondern auch wegen der großen Zahl von Bearbeitungen, die von ihm stammen. Er gab seinen Werken oft eine andere Form und transkribierte zahlreiche Kompositionen von anderen Musikern für das Klavier: Bachs Orgelwerke, Beethovens Sinfonien, die Lieder von Schubert und Schumann, Kammermusik, Mozarts Chormusik. Ebenso schuf er verschiedene Paraphrasen, Reminissenzen und Fantasien über Themen

aus Opern, Ouvertüren von Berlioz und außerdem über zahlreiche Stücke von weniger bekannten Komponisten. Er unterstützte diese mittelmäßigen Komponisten, denn sein Name auf dem Deckblatt erhöhte natürlich den Absatz. In jener Zeit vor der Erfindung der Schallplatte ermöglichte er den Pianisten auch den Zugang zu Werken verschiedener Gattungen.

Grande fantaisie symphonique über Berlioz' "Lélio", S120

Dieses sehr ungewöhnliche Werk wird sowohl in der Originalfassung als auch in Liszts Transkription selten aufgeführt. Sein alternativer Titel lautet "Die Rückkehr ins Leben", und Berlioz nannte es ein "lyrisches Monodrama", das unmittelbar nach seiner *Symphonie fantastique* aufgeführt werden sollte. Das Orchester, der Chor und die Sänger sind verdeckt. Lélio selbst tritt jedoch vor dem Vorhang auf. Am Ende seines letzten Monologs hebt sich der Vorhang und enthüllt im Finale alle Mitwirkenden: die Musiker, Chorsänger, Freunde und Schüler von Lélio.

Die *Symphonie fantastique* ist eine "Episode aus dem Leben eines Künstlers" und handelt von Berlioz' zwanghafter Liebe zur Schauspielerin Harriet Smithson. Diese

"Episode" verursachte eine tiefe Depression, er wollte nicht mehr leben. Glücklicherweise konnte er sich von dieser düsteren Stimmung befreien, und er schrieb "Die Rückkehr ins Leben". Dieses bedeutende Werk mit seinen Anspielungen auf das Privatleben Berlioz' wurde damals sehr geschätzt, und das Publikum reagierte begeistert auf diese Autobiographie. Zu jener Zeit war gefühlvoller Überschwang weit verbreitet; jetzt erscheint uns dieser Stil allerdings überolt. Berlioz befaßte sich intensiv mit *Lélio*, wandte sich aber später nie mehr diesem gemischten Genre zu.

Liszt und Berlioz verband über 25 Jahre eine enge Freundschaft, und auch in diesem Fall verstand es der großzügige Liszt ausgezeichnet, ihn zu ermutigen und ihm zu helfen. Da *Lélio* in der Originalfassung heute altmodisch klingt, ist es eine besondere Freude, Liszts voll instrumentierte Fassung mit ihrem Klavierpart (für Künstler, die ihn meistern können!) zu hören. Das Stück endet mit *ffff* wie ein echter Liszt, ganz im Stil einer *Grande fantaisie symphonique*.

Fantasia über Motive aus Beethovens "Ruinen von Athen", S122
Beethoven schrieb *Die Ruinen von Athen* und *König Stephan* als Theatermusiken für



Schauspiele von Kotzebue, dessen Texte er bewunderte. Beide Stücke entstanden 1811 für die 1812 stattfindende Eröffnung eines neuen Theaters in Budapest. Die Musik zu *Die Ruinen von Athen* ist keineswegs ein großartiges Werk, sie diente aber patriotischen Zwecken. Am Schluß der Vorstellung wurde eine Büste des Kaisers gezeigt.

Beethovens Theatermusiken waren nicht einheitlich. *Die Ruinen von Athen* besteht aus einer Ouvertüre sowie verschiedenen Chören und Märschen, gelegentlichen Arien, Rezitativen und Melodramen. Mit Ausnahme der Ouvertüre und des Türkischen Marsches ist dieses Werk heute kaum zu hören.

Aber Liszt verwandelte es in ein brillantes Stück. Er bearbeitete es auch für Soloklavier und für zwei Klaviere. Die hier vorliegende Fassung für Klavier und Orchester zeigt ihn jedoch von seiner besten Seite. Wenn das Klavier einsetzt, hört man augenblicklich wie gebannt zu, und alles entwickelt sich auf die dramatische Art der hervorragendsten Werke Liszts. Außer Blasinstrumenten (für die er herrliche Parte schrieb) verwendet Liszt hier Streicher, Hörner, Triangel sowie Becken und baut daraus einen großen Höhepunkt auf.

Polonaise brillante, S367 (Weber, Op. 72, orch. Liszt)

Diese Polonaise und die weithin bekannte *Aufforderung zum Tanz* sind Webers brillanteste Klavierstücke. Der Komponist nannte seine *Polacca brillante* im Untertitel "L'Hilarité" (Heiterkeit), und nach einer langsam Einleitung in Moll, die einer früheren Polonaise Webers entnommen wurde, bringt Liszt diesen Untertitel wirklich zur Geltung. Er nennt die federnden rhythmischen Figuren *Capriccioso* und genießt offenbar den Rhythmus der Polonaise. Liszt war es auch, der den italienischen Titel "Polacca" in eine französische "Polonaise" änderte und das Stück dann fast zur gleichen Zeit wie Schuberts *Wanderfantasie* transkribierte. Die Uraufführung dirigierte er selbst.

Das Werk enthält eine kurze Episode, *Cantando espressivo* (begleitet von den Polonaise-Rhythmen), und schließt mit einem fröhlichen, blendenden Höhepunkt ganz in der Art Liszts.

Wanderfantasie, S366 (Schubert, D760, orch. Liszt)

Dieses berühmte und beliebte Werk beginnt mit einem von Schubert bevorzugten Rhythmus: lang-kurz-kurz-lang-lang.

Schubert war auf diesen Rhythmus ganz versessen, nachdem er ihn im *Allegretto* von Beethovens Siebenter Sinfonie kennengelernt hatte, und verwendete ihn oft in seinen Kompositionen.

Liszt interessierte sich besonders für dieses in Schuberts Klavierschaffen einmalige Werk. Man kann es weder eine Sonate nennen noch eine Gruppe von Variationen, es weist aber Merkmale beider Formen auf. Sir Donald Tovey bezeichnete es als "die erste und beste aller sinfonischen Dichtungen", obwohl Schubert wahrscheinlich nicht wußte, daß er eine solche schrieb! Liszt experimentierte in der Instrumentalmusik mit einer Idee, die Wagner vokal verwirklicht hatte, nämlich die Komposition längerer Musik, die nicht in kleine Teile gebrochen wird. Das erforderte die Entwicklung von verbindenden Themen, welche man kontinuierlich singen oder spielen konnte. Schubert schrieb einen solchen Stil und wurde so zum Wegbereiter der sinfonischen Dichtung, einer Form, die sich viele Komponisten im späteren neunzehnten Jahrhundert aneigneten. Diese Idee

machte es möglich, ein langes Werk mit vielen Abschnitten zu schreiben, von denen jeder unabhängig war, aber dennoch das Hauptthema mit den anderen gemeinsam

hatte. Der einem Orchester gleichende Klang von *Der Wandererfantasie* fiel Liszt sicherlich auf. Er teilte das für Klavier oder Orchester geeignete Material mit charakteristischem Einfühlungsvermögen auf. Schubert liebte das Klavier, war aber selbst kein Virtuose und hatte vielleicht das Gefühl, dem Stück nicht gewachsen zu sein. Es wird berichtet, er habe das Spiel mitten im Finale abgebrochen und gesagt: "Der Teufel mag das spielen". Das Werk ist in vier Abschnitten angelegt: *Allegro con fuoco*, *Adagio*, *Presto* und *Allegro*.

Das an Beethoven erinnernde *Allegro con fuoco* ist wahrhaft sinfonisch, es gibt aber zwei ruhige Episoden in E-Dur und Es-Dur. Hatte Schubert Beethovens *Waldstein*-Sonate im Sinn – den Beginn in derselben Tonlage des Instruments mit der zweiten Umkehrung des Akkords, das zweite Thema in E-Dur? Der Durchführungsteil in diesem Satz ist sehr lang.

Der langsame Satz, *Adagio*, besteht aus einer Reihe von Variationen über Schuberts eigenes Lied, *Der Wanderer*, nach welchem das Werk benannt wurde. Sie werden von verzierten, die ganze Klaviatur einschließenden Figuren begleitet. Der Satz verklängt mit einem ruhigen Tremolo-Akkord in E-Dur.



Das Scherzo trägt die Bezeichnung *Presto*, und es kommt darin sogar eine reizvolle Walzermelodie vor.

Vernünftigerweise behielt Liszt den Anfang des Finales, *Allegro* (eine Fuge), dem Klavier vor. Hier kehrt er zur Grundtonart C-Dur zurück. Die mächtige Koda mit abwechselnden Akkorden in der Tonika und Dominante könnte von Beethoven stammen.

© Beryl Chempin
Übersetzung: Helga Ratcliff

Der kanadische Pianist **Louis Lortie** feierte sein Debüt im Alter von dreizehn Jahren in einem Konzert mit dem Montreal Symphony Orchestra; 1984 gewann er den Internationalen Busoni-Wettbewerb, außerdem war er Preisträger des Leeds Klavierwettbewerbs. Er ist bekannt für seine Interpretationen der Werke von Chopin und Beethoven und hat in London, Toronto, Berlin und Mailand sämtliche Klaviersonaten Beethovens aufgeführt. Mit dem Montreal Symphony Orchestra hat er die fünf Klavierkonzerte von Beethoven und die 27 Konzerte von Mozart gespielt und dirigiert. Zu seinen herausragenden Darbietungen zählen eine Aufführung von

kammermusikalischen Werken Beethovens auf dem Beethoven Plus Festival, ein Wiedersehens-Recital an der Carnegie Hall, Aufführungen mit der New York Philharmonic, die Londoner Proms und das Bonner Beethoven-Festival. Für die Zukunft sind unter anderem Auftritte mit dem Königlichen Concertgebouw-Orchester, den Berliner Sinfonikern, dem Hallé Orchestra und dem Dallas Symphony Orchestra geplant.

Louis Lortie hat für Chandos mehr als dreißig CDs mit Werken von Mozart bis Strawinsky aufgenommen. Seine Einspielung von Beethovens Eroica-Variationen (CHAN 8616) wurde mit dem Edison Award ausgezeichnet, und seine Aufnahme sämtlicher Etüden von Chopin, op. 10 und 25 (CHAN 8482), wurde in der Klavier-Sonderausgabe des *BBC Music Magazine* als eine von "fünfzig Einspielungen herausragender Pianisten" besonders erwähnt. 1992 wurde er zum Officer of the Order of Canada ernannt. Seit 1997 lebt er in Berlin und unterrichtet am Klavierinstitut in Imola (Italien).

Das Residentie-Orchester Den Haag ist eines der führenden Orchester der Niederlande. Sein internationales

Renommee stützt sich unter anderem auf Konzertreisen nach New York, Boston, Chicago, London, Wien und Berlin. Jewgeni Swetlanow war von 1992 bis 2000 als Chefdirigent des Ensembles tätig; September 2000 wurde der Posten von Jaap van Zweden übernommen. Gründer und erster Leiter des Orchesters war Dr. Henri Viotte. Es folgten viele namhafte Dirigenten, darunter van Anrooy, Schuurman, van Otterloo, Martinon, Leitner, Vonk, Toscanini, Walter und Knappertsbusch. Unter den bedeutenden Komponisten, die das Orchester dirigiert haben, sind Richard Strauss, Strawinski, Ravel, Hindemith, Bernstein, Maderna und Boulez zu nennen. Nach Jahren ohne festes Haus hat das Residentie-Orchester 1987 den Bau eines eigenen Konzertaals, des Dr. Anton Philipszaal im Herzen von Den Haag, in die Wege geleitet.

George Pehlivanian, einer der bezauberndsten jungen Dirigenten der Gegenwart, hat namhafte Orchester in ganz Europa, Japan, Russland und Nordamerika geleitet, unter anderem das London Philharmonic Orchestra, die Rotterdamer Philharmoniker, das Orchestre symphonique de Montréal, die Sinfonieorchester von Houston, Cincinnati und Baltimore, das Nationale Orchester Spaniens, die Kirow Oper, das Bamberger Sinfonieorchester, das Orchestre national du Capitole de Toulouse und das Sydney Symphony Orchestra. George Pehlivanian sorgte 1991 für internationale Aufmerksamkeit, als er im Alter von siebenundzwanzig Jahren zum ersten Amerikaner wurde, dem die Jury des hochangesehenen Dirigentenwettbewerbs in Besançon einstimmig den großen Preis verlieh. Von 1996 bis 1999 war er Erster Gastdirigent des Residentie Orchesters. Seit 1996 ist er fest angestellter Gastdirigent des Wiener Kammerorchesters.



Liszt: Œuvres pour piano et orchestre

Liszt et le siècle du romantisme

On ne s'étonnera guère de ce que les trois œuvres orchestrales de Liszt les plus fréquemment jouées (les deux concertos et la *Totentanz*) font toutes figurer le piano. Le compositeur fut certainement le plus grand pianiste de son temps, peut-être de tous les temps, et, pendant toute la période romantique, le piano fit lui-même l'objet d'un culte populaire sans parallèle dans l'histoire musicale. Réunissez ces deux ingrédients et vous obtenez au bas mot de la vraie dynamite émotionnelle.

À bien des égards, Liszt fut le plus grand des romantiques. Par comparaison, même Schumann semble conservateur de nos jours. Quant à Chopin, qui (comme Schumann) écrivit quantité de musique romantique extraordinaire, il désapprouvait du mouvement romantique sous quasiment tous ses aspects. Toute cette génération (qui incluait Berlioz) avait pourtant un point commun, celui de vivre à la même époque, une époque déchirée par les révolutions – politique, sociale, industrielle et artistique.

À l'époque classique (disons de 1750 à 1820), la musique s'était surtout appuyée sur des idées préconçues d'ordre, de proportion et de grâce. La beauté et la symétrie de la forme étaient des objets de culte en soi qui se combinaient pour créer une image utopique, une idéalisation de l'expérience universelle. Durant l'époque romantique (grosses années de 1820 à 1910) tout ceci fut dans une large mesure remplacé par le culte de l'expression individuelle, la cristallisation de l'expérience du moment, la libre confession d'émotions puissantes et d'impulsions primordiales, la glorification de la sensualité, le flirt avec le surnaturel, une mise de l'accent sur la spontanéité et l'improvisation, et peut-être le plus frappant, l'exploitation des extrêmes d'ordre émotionnel, sensuel, spirituel et structurel. La vénération classique pour la symétrie fut supplante par un quasi-abandon aux délices de l'asymétrie. La forme cessa d'être considérée comme le réceptacle des idées musicales pour devenir le sous-produit d'une émotion issu de l'intérieur. Pourtant la musique se joignit curieusement tard à cette grande révolution romantique

qui devait étreindre trois continents. C'était le poète, dramaturge, savant et courtisan Goethe qui lui avait ouvert la porte en littérature avec *Les Souffrances du jeune Werther* dès 1774, lorsque Haydn avait à peine dépassé la quarantaine, Mozart n'avait que dix-huit ans et Beethoven tout juste quatre ans.

Dans le domaine des arts visuels, à la suite des révoltes américaine et française, Goya, Blake, Friedrich et Turner avaient tous réalisé des chefs-d'œuvre romptant avec la tradition alors que Liszt, Schumann, Chopin et Mendelssohn étaient encore enfants. Toutefois, lorsque ces génies atteignirent leur majorité, l'époque romantique battait son plein et l'inspiration ne manquait pas. Tout comme les grands peintres romantiques courraient leurs toiles de paysages grandioses, de somptueuses représentations de ruines évocatrices, scènes historiques, héros légendaires et autres sujets, les grands compositeurs romantiques, par dessus tout Liszt, Berlioz et Wagner, entreprirent de réaliser des représentations semblables en musique – mais pas en musique prise isolément. Les notes, rythmes, couleurs tonales, fragments mélodiques furent consciemment reliés à des idées spécifiques, à des personnages et à leur

développement et furent souvent qualifiés en conséquence. Ainsi *Malédiction* n'est pas seulement le titre de la première œuvre concertante (1833) de Liszt, mais aussi une des "indications verbales" trouvées dans le manuscrit; parmi les autres figurent "Orgueil" et "Raillerie" pour décrire respectivement les deuxième et troisième thèmes principaux.

La musique durant l'époque romantique revêtit une fonction illustratrice qui atteignit un degré jusqu'alors inconcevable, et de nombreuses œuvres pour piano de Liszt sont particulièrement riches en images picturales, surtout lorsqu'elles évoquent le monde de la nature (gazouillement des ruisseaux, orages d'été, chant des oiseaux etc.). Souvent aussi – et ce fut peut-être surtout le cas chez Liszt – les compositions étaient inspirées spécifiquement par une autre œuvre d'art qui appartenait à une discipline différente et généralement à une autre époque. Ainsi la pièce pour piano seul de Liszt, *Sposalizio*, fut directement inspirée par une peinture de Raphaël, portant le même nom, d'ailleurs tout comme *Il penseroso* (œuvre se trouvant dans le même recueil), dont l'origine fut une célèbre sculpture de Michel-Ange. Pour ce qui est de la *Totentanz* (la vision



la plus sanglante de Liszt), la pièce tient en majorité sa forme et son caractère d'une fresque particulièrement macabre d'Andrea Orcagna (peintre, sculpteur, architecte et poète du quatorzième siècle), intitulée *Le Triomphe de la Mort* (et avec la mort nous touchons à une autre obsession des romantiques), à laquelle Liszt trouva encore plus d'attrait du fait de sa très grande ancienneté. Si les romantiques se rebellerent à outrance contre les principes du passé proche, ils ressentirent et communiquèrent une nostalgie quasi ritualisée à l'égard du passé lointain, qu'ils évoquèrent à maintes reprises. Il n'est donc guère étonnant que, lorsqu'il lui fallut trouver une base pour sa *Totentanz* (de l'aveu général la plus belle de ses œuvres concertantes), Liszt choisit le *Dies irae*, sombre requiem de plain-chant médiéval repris, comme chacun le sait, par Berlioz dans sa *Symphonie fantastique* et par Rachmaninov (bien après Liszt) dans sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini*. Toutefois, si l'œuvre entière est un ensemble de variations sur ce thème effroyable, il n'en fut pas toujours ainsi: dans un manuscrit précédent de dix années la partition finale, on trouve un interlude se fondant, d'après Liszt, sur un chant liturgique différent, le *De profundis*, qu'il abandonna

manifestement au cours de la révision (une des raisons possibles étant que le thème était peut-être du cru de Liszt et nullement un air de plain-chant ancien). Quelle que fût sa provenance exacte, le thème fut deux fois affligé du même sort, car Liszt l'avait déjà abandonné précédemment, dans une autre pièce pour piano et orchestre, cette fois de proportions épiques, le *De profundis* enregistré ici. Commencée en 1834, ou vers cette époque, mais jamais achevée, cette œuvre s'appuie très fortement sur ce prétexte chant lyrique. Elle fut reléguée à l'oubli et à l'obscurité pendant de nombreuses décennies jusqu'à ce qu'une édition d'exécution viable en fût réalisée par le distingué érudit Jay Rosenblatt dans les dernières années du vingtième siècle. Tout comme les deux concertos des années 1830 et la grande Sonate en si mineur, écrite quelque vingt années plus tard, l'œuvre est composée d'une seule forme sonate, un tout en quatre parties, dans laquelle les mouvements, ou leurs équivalents, sont liés sur le plan thématique et doivent être joués sans interruption.

Par son exploitation et ses transformations de la musique traditionnelle (ou ce qui était perçu à tort comme tel), le mouvement romantique devint un puissant facteur de

nationalisme, qui non seulement enflamma l'esprit du Hongrois Liszt et celui de l'Allemand Wagner, mais aussi ceux de Chopin, Glinka, Moussorgski, Borodine, Balakirev, Rimski-Korsakov, Verdi, Grieg, Brahms, Richard Strauss, Smetana, Dvořák, Albéniz, Granados, de Falla, Saint-Saëns, Debussy, Bartók, Vaughan Williams, Sibelius, Ives, Gershwin et Copland – compositeurs pouvant tous être considérés comme romantiques, indépendamment de l'époque où ils vécurent. Les œuvres "nationales" les plus célèbres écrites par Liszt sont indubitablement les *Rhapsodies hongroises* pour piano seul, dont une, la quatorzième en fa mineur, est à l'origine de la *Fantaisie sur des thèmes populaires hongrois* enregistrée ici, en fait un remaniement plus étendu de la précédente.

© Jeremy Siepmann
Traduction: Marianne Fernée

La postérité n'a pas été tendre à l'égard de Liszt et ne répare cette injustice que depuis une trentaine d'années environ. Mais il faut bien dire que, de son vivant non plus, on n'a guère été tendre à l'égard de Liszt même s'il a été porté aux nues, a probablement été le plus grand pianiste que

le monde ait jamais connu, et a exercé une influence importante, voire formatrice sur des compositeurs aussi divers que Wagner (qui lui chipa en fait son célèbre "accord de Tristan"), Richard Strauss, Bartók, Ravel et bien d'autres. Parmi les fleurs qu'ont pu lui jeter les critiques du monde occidental, à lui et à sa musique, figurent celles-ci, émanant d'un critique londonien en 1874 à propos du Concerto en la majeur:

Un effet plus chaotique n'aurait pu être obtenu en tirant les notes, au hasard, de ce jouet nommé kaléidoscope à musique. Pourquoi accepter de mettre de telles nullités au programme? Les solistes instrumentaux auraient-ils le droit de jouer ce que bon leur semble?

Et quoi encore?! Quatre ans plus tôt, le critique George Templeton Strong, qui se considérait comme un orfèvre en mots, s'était fendu d'une envolée lyrique à propos du Premier Concerto en mi bémol:

Une véritable horreur! Un concerto catarrheux et sternutatoire. Dont une phrase fréquemment récurrente instrumente de façon réaliste un éternuement *fortissimo*, tandis qu'un long passage cherche de toute évidence à suggérer une virtuose, interminable et douloureuse cadence, le nez dans



le mouchoir. Sans compter des toussotements, des grognements et des étouffements. Une œuvre magnifique!

Ce qui est exactement l'avis de nombre de musiciens aujourd'hui, même si elle n'est pas sans défauts.

Rares étaient pourtant ceux qui, l'ayant entendu jouer, auraient même jamais songé à contester la prééminence de Liszt en tant qu'interprète, quoique, en l'occurrence, son effet sur le public ait parfois pu le desservir auprès de juges mesurés. Les femmes jetaient leurs bijoux sur la scène, poussaient des cris d'extase et étaient prêtes à user de leurs poings, de leurs pieds et de leurs ongles pour obtenir une paire de gants qu'il avait eu le malheur d'oublier derrière lui. Une grande dame, plus vraiment de la première jeunesse, s'empara d'un de ses mégots de cigare et le garda dans son corsage jusqu'à son lit de mort.

N'allons pas croire cependant que les femmes étaient seules à succomber à ce charme irrésistible. À son départ de Berlin, où il venait de donner une série de concerts dans les années 1840, toute la ville fut quasiment paralysée. Devant son hôtel, autre une foule de plusieurs centaines de personnes, l'attendait une voiture tirée par six chevaux blancs. Liszt parut enfin

et monta en voiture aux côtés des doyens de l'Université, tous en grande tenue. Ils s'éloignèrent, suivis de trente voitures à quatre chevaux bondées d'étudiants, escortés par plus de cinquante cavaliers en uniforme et par des dizaines de voitures privées qui vinrent grossir le cortège à différents points du parcours. Des milliers de piétons proches de l'hystérie s'y joignirent à leur tour, tandis qu'à toutes les fenêtres se pressaient des spectateurs en liesse. La Cour elle-même s'était déplacée pour assister aux festivités.

De tels phénomènes rendent naturellement quelque peu sceptique. Lorsque Liszt se produisit pour la première fois à Moscou, les critiques, entraînés par le redoutable Stasov, étaient prêts à se déchaîner. Mais à peine eurent-ils entendu les premières notes que leurs plumes, déjà trempées au vitriol, leur tombèrent des mains, et nulle plus rapidement que celle de Stasov.

Jamais de notre vie nous n'avions entendu pareille chose; jamais nous n'avions été en présence d'un tempérament aussi brillant, aussi passionné, aussi diabolique, nous entraînant un instant dans un tourbillon pour déverser l'instant d'après des torrent de beauté et de grâce tendre. Le jeu de

Liszt était absolument irrésistible. A la sortie du concert, Serov et moi étions comme fous. Nous n'échangeâmes que quelques mots avant de nous précipiter chez nous pour écrire, aussi vite que possible, nos impressions, nos rêves, nos extases. Nous fîmes sur le champ le serment que ce jour, 8 avril 1842, serait désormais et à tout jamais sacré pour nous, que jamais nous n'en oublirions une seule seconde jusqu'au jour de notre mort. C'est à cette époque de sa vie que Liszt composa la version originale de ses concertos pour piano, à l'exception du *Concerto pathétique*. Quelques années plus tard, en 1848, Liszt stupéfiait le monde musical en renonçant à sa vie de pianiste virtuose afin de se consacrer à la composition, à l'enseignement et à la direction d'orchestre. Il avait trente-sept ans.

Comme pour nombre d'œuvres du vaste corpus liszien, la composition des deux concertos publiés – le No 1 en mi bémol majeur et le No 2 en la majeur – s'étala sur une longue période et se poursuivit par des révisions apparemment sans fin. Ébauché en 1830, le Concerto en mi bémol dut attendre plus d'un quart de siècle que Liszt accepte de ne plus y toucher et consentie finalement à sa publication. Le Concerto en la majeur fut

légerement mieux loti, sa gestation ne durant que vingt-deux ans (de 1839 à 1861).

Les deux œuvres se divisent en mouvements distincts (quatre pour le Concerto en mi bémol, sept pour celui en la majeur, même s'il n'est pas également aisément distingué dans ce dernier), thématiquement liés et joués d'un seul tenant, sans interruption. Tous deux font aussi appel à la principale innovation compositionnelle de Liszt: ce que l'on appelle la “transformation thématique”, qui permet de développer une œuvre de manière continue à partir d'un petit nombre de thèmes, généralement plus remarquables de par les transformations qu'ils subissent que de par leurs qualités intrinsèques. De ce point de vue, le Concerto en mi bémol est une œuvre révolutionnaire. Son impact est malheureusement amoindri par la promotion controversée du triangle au rang de soliste dans le troisième mouvement. Les nombreux détracteurs de Liszt s'en donnèrent à cœur joie en se gaussant de cette touche particulièrement originale.

En 1857, Liszt fit la mise au point suivante:

Pour ce qui est du triangle, je ne nie pas qu'il puisse en choquer certains, surtout s'il est frappé trop fort ou de manière



imprécise. Les instruments à percussion sont victimes bien souvent d'un rejet et d'objections justifiées, dans une certaine mesure, du fait qu'ils sont souvent mal employés... Certains musiciens apparemment sérieux et solides préfèrent traiter les instruments à percussion comme la racaille indigne de la compagnie des gens biens de la symphonie. Dans leur for intérieur, ils déplorent amèrement que Beethoven se soit laissé dévoyer jusqu'à utiliser la grosse caisse et le triangle dans le Finale de sa Neuvième Symphonie. Quant à Berlioz, Wagner et votre humble serviteur, rien d'étonnant à ce que "qui se ressemble s'assemble"; traités comme une racaille impuissante au sein du monde musical, il est naturel que nous soyons en bons termes avec la racaille du monde instrumental... En dépit de cet infiniment sage veto imposé par d'éminents critiques, je n'en continuerai pas moins à utiliser les instruments à percussion et pense pouvoir les enrichir de quelques effets peu connus.

Le Concerto en la majeur est moins extraverti, moins porté à la bravoure, mais il ne manque certainement pas de virtuosité; en outre, l'inventivité, la fluidité des métamorphoses thématiques, comme les nombreuses subtilités de son orchestration,

sont magistrales. Le *Troisième Concerto*, récemment réintégré au répertoire (sa création mondiale date de 1990), n'est pas aussi magistral, en partie parce que Liszt ne l'a, ou ignore pourquoi, jamais révisé. Mais ce fait même ajoute à sa fascination. À la différence de ses deux célèbres frères, il n'a jamais eu la possibilité de grandir. De par sa brièveté et son manque de véritable sophistication lisztienne, c'est le Peter Pan des œuvres concertantes du compositeur (ou plutôt, un enfant de la Génération perdue), ce qui invite à de fascinantes conjectures quant aux changements que Liszt y aurait apportés s'il l'avait voulu.

Le *Concerto pathétique* ne s'est jamais véritablement imposé au répertoire contemporain, sous aucun de ses nombreux avatars. Il voit le jour sous forme de *Großes Konzertsolo* (pour piano seul, comme le titre l'indique), composé en 1849–1850 et publié en 1851. Il refait ensuite surface en 1856 dans une version pour deux pianos, désormais baptisée *Concerto pathétique*, qui ne sera éditée qu'une dizaine d'années après; une version révisée est publiée onze ans plus tard. Entretemps, Liszt a remanié son *Großes Konzertsolo* pour piano et orchestre avec la collaboration de Joachim Raff, sans mettre fin pour autant aux aventures de l'œuvre puisque

le *Concerto pathétique* fait lui aussi l'objet d'un arrangement orchestral, dû cette fois à Eduard Reuss. Révisé de nouveau par Liszt, cet arrangement est donné à la Villa d'Este en septembre 1885, l'orchestre étant placé sous la direction du compositeur, mais n'est publié qu'en 1896, dix ans après la mort de Liszt. C'est cette dernière version que nous entendons ici, légèrement remaniée par Louis Lortie en fonction du premier arrangement pour deux pianos réalisé par Liszt, dont il trouve la structure d'ensemble plus satisfaisante.

© Jeremy Siepmann
Traduction: Josée Bégaud

Le catalogue des compositions de Liszt est particulièrement fourni, non seulement à cause de l'abondance de ses propres compositions mais aussi du fait du nombre de réarrangements à son actif. Il réécrivit fréquemment ses œuvres sous des formes différentes et fit des transcriptions pour piano de nombreuses compositions écrites par d'autres compositeurs: œuvres pour orgue de Bach, symphonies de Beethoven, chansons de Schubert et de Schumann, musique de chambre, musique chorale de Mozart, paraphrases, réminiscences et fantaisies sur

des thèmes d'opéra, ouvertures de Berlioz, sans mentionner une grande quantité de pièces écrites par des compositeurs moins connus. Ilaida d'ailleurs ces compositeurs mineurs du fait que la présence de son nom sur les couvertures augmenta manifestement la vente de leurs œuvres. De plus, il lui fut possible de mettre entre les mains des pianistes des œuvres de genres différents à une époque où les moyens d'enregistrement n'existaient pas encore.

Grande fantaisie symphonique sur des thèmes de "Lélio" de Berlioz, S120
Cette œuvre tout à fait inhabituelle est rarement jouée, que ce soit dans sa version originale ou dans la transcription de Liszt. Ayant pour sous-titre "Le Retour à la vie" et qualifiée de "monodrame lyrique" par Berlioz, elle devait être jouée immédiatement après sa *Symphonie fantastique*. Invisibles, l'orchestre, le chœur et les chanteurs doivent se tenir derrière le rideau, tandis que Lélio, lui-même, parle devant. À la conclusion de son dernier monologue, le rideau se lève pour révéler tous ceux qui participent au finale: musiciens, choristes, amis et élèves de Lélio.

La *Symphonie fantastique*, "Episode de la vie d'un artiste", illustre l'obsession de



Berlioz pour l'actrice Harriet Smithson, épisode qui l'amena à souffrir d'une dépression extrêmement profonde, au point d'en perdre le désir de vivre. Heureusement, il parvint à la longue à s'arracher à cette sombre humeur et écrivit "Le Retour à la vie". Cette œuvre majeure, comportant des allusions à la vie privée de Berlioz, fut bien accueillie à l'époque – le public se délecta de son aspect autobiographique. C'est un moment de l'histoire où l'on se laissait volontiers aller aux excès de sentimentalité, bien que ce style semble maintenant dater. Berlioz s'avéra à l'époque extrêmement préoccupé par *Lélio*, mais ne revint jamais à ce genre mixte.

Liszt et Berlioz furent des amis intimes pendant vingt-cinq ans et, là encore, le généreux Liszt se montra suprême, prodiguant aide et encouragements. *Lélio* est maintenant démodée sous sa forme originale, et l'on a le privilège de pouvoir entendre la version de Liszt entièrement orchestrée avec piano (pour ceux qui sont capables de la jouer!). L'œuvre se termine sur quatre *f*, ce qui est bien dans le style de Liszt, particulièrement du fait qu'il s'agit d'une *Grande fantaisie symphonique*.

Fantaisie sur un thème des "Ruines d'Athènes" de Beethoven, S122
Beethoven avait écrit *Les Ruines d'Athènes* et *Le Roi Étienne* comme musiques de scène pour les pièces de Kotzebue dont il admirait les textes. Ces deux œuvres furent écrites en 1811 pour l'inauguration d'un nouveau théâtre à Budapest en 1812. *Les Ruines d'Athènes*, qui est loin d'être une grande œuvre, fut écrite à des fins patriotiques. À la fin de la représentation, on montrait un buste de l'empereur d'Autriche.

La musique que Beethoven écrivit pour le théâtre est inégale et la musique de scène des *Ruines d'Athènes* se compose d'une ouverture et d'un mélange de chœurs et de marches avec à l'occasion arias, récitatifs et mélodrames. Mis à part l'Ouverture et la Marche turque, c'est une œuvre rarement entendue de nos jours.

Toutefois, Liszt transforme l'œuvre et en fait une pièce brillante. Il l'arrangea aussi pour piano seul et pour deux pianos, mais cette version pour piano et orchestre est du meilleur Liszt. Dès l'entrée du piano, l'auditeur est captivé et tout suit une progression dramatique révélant l'art de Liszt dans toute sa splendeur. En plus de son excellente écriture pour instruments à vent, Liszt introduit cordes, cors, triangle

et cymbales, amenant le tout à un puissant sommet.

Polonaise brillante, S367 (Weber, op. 72, orch. Liszt)

Cette Polonaise ainsi que la célèbre *Invitation à la Danse* sont les pièces pour piano les plus brillantes de Weber. Le compositeur donna à la *Polacca brillante* le sous-titre "L'Hilarité", et après une lente introduction dans la tonalité mineure, empruntée à une polonaise antérieure de Weber, Liszt tire certainement parti de ce sous-titre, ajoutant le terme *Capriccioso* à ses figures rythmiques pleines d'entrain et exploitant au maximum le rythme de la polonaise. Ce fut Liszt qui remplaça le titre italien de "Polacca" par le titre français "Polonaise", puis transcrivit la pièce vers la même époque que la *Wandererfantasie* de Schubert, et en dirigea lui-même la première interprétation.

On y trouve un court épisode, *Cantando espressivo*, accompagné par le rythme de polonaise, et l'œuvre passe ensuite à une joyeuse conclusion éblouissante – du Liszt le plus pur.

Wandererfantasie, S366 (Schubert, D760, orch. Liszt)

Cette œuvre célèbre et aimée de tous

commence par le rythme favori de Schubert, long-bref-bref-long-long. Schubert devint obsédé par ce rythme après avoir entendu l'*Allegretto* de la Septième Symphonie de Beethoven et l'utilisa à maintes reprises dans ses compositions.

Liszt s'intéressa particulièrement à l'œuvre qui est unique parmi les compositions pour piano de Schubert. On ne saurait pas plus la qualifier de sonate que d'ensemble de variations, bien qu'elle présente des caractéristiques appartenant aux deux genres. Sir Donald Tovey trouva que c'était "le premier et meilleur de tous les poèmes symphoniques" – bien qu'il ne vînt probablement jamais à l'idée de Schubert qu'il écrivait une telle œuvre! Liszt se livrait, au sein de la musique instrumentale, à l'expérimentation d'une idée que Wagner mettait en œuvre dans la musique vocale – écrire une musique d'une certaine durée sans la morceler en courtes sections, ce qui impliquait de développer une façon d'unifier les thèmes afin qu'ils puissent être chantés ou joués de façon continue. Et Schubert dans cette composition, avait donc ouvert la voie au poème symphonique, forme abondamment utilisée par les compositeurs du dix-neuvième siècle qui vinrent après lui. Cette idée donnait la possibilité d'écrire une



œuvre longue comportant de nombreuses sections, chacune indépendante mais toutes avec le même thème principal. Les qualités orchestrales de *Der Wandererfantasie* ne pouvaient qu'attirer l'attention de Liszt et il répartit le matériel entre piano et orchestre avec une perspicacité toute caractéristique. Schubert, malgré son amour pour le piano, n'en était pas un virtuose, et peut-être se sentit-il incapable de faire valoir la pièce. On raconte qu'il s'arrêta brusquement au milieu du finale et dit: "Que le diable le joue!". L'œuvre comprend quatre sections: *Allegro con fuoco*, *Adagio*, *Presto* et *Allegro*.

L'Allegro con fuoco, quasi beethovenien, a une nature vraiment symphonique mais comporte deux épisodes plus doux en mi majeur et mi bémol majeur. Schubert aurait-il pu avoir à l'esprit la sonate *Waldstein* de Beethoven – l'ouverture faisant appel au même registre du piano avec la tierce de l'accord au-dessus, et le second sujet en mi majeur? Ce mouvement est doté d'une longue section de développement.

Le mouvement lent, *Adagio*, est une série de variations sur le chant de Schubert, *Der Wanderer*, qui donna son nom à l'œuvre. Ces dernières sont accompagnées de motifs décoratifs s'étendant à l'ensemble du clavier de Schubert, puis le mouvement disparaît

petit à petit sur un doux accord tremolo en mi majeur.

Le scherzo est marqué *Presto* et comprend même un air de valse engageant.

Liszt a judicieusement confié l'ouverture de l'*Allegro* final, une fugue, au piano. C'est ici que la tonalité en ut majeur se trouve rétablie, et la puissante coda, où alternent accords de tonique et de dominante, pourrait passer pour être de la main de Beethoven.

© Beryl Chempin

Traduction: Marianne Fernée

Le pianiste canadien **Louis Lortie** a fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Montréal à l'âge de treize ans, et a remporté le premier prix du Concours International Busoni en 1984 ainsi qu'un prix au Concours de piano de Leeds. Il est réputé pour ses interprétations de Chopin et Beethoven, et a donné l'intégrale des sonates pour piano de Beethoven à Londres, Toronto, Berlin et Milan. Avec l'Orchestre symphonique de Montréal, il a joué et dirigé les cinq concertos pour piano de Beethoven et les 27 concertos de Mozart. Parmi ses concerts importants, on citera sa prestation dans des œuvres de musique de chambre de

Beethoven lors du Beethoven Plus Festival, une réinvitation à jouer en récital au Carnegie Hall de New York, des concertos avec le New York Philharmonic Orchestra, dans le cadre des Proms de Londres et du Festival Beethoven de Bonn. Parmi ses futurs engagements figurent des concerts avec l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique de Berlin, le Hallé Orchestra, et le Dallas Symphony Orchestra.

Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, allant de Mozart à Stravinski. Son enregistrement des *Variations Eroica* de Beethoven (CHAN 8616) a remporté le *Prix Edison*, tandis que son enregistrement intégral des Études op. 10 et op. 25 de Chopin (CHAN 8482) a été cité dans le numéro spécial consacré au piano publié par le *BBC Music Magazine* comme étant l'un des "Cinquante enregistrements des plus grands pianistes". Louis Lortie a été nommé officier de l'Ordre du Canada en 1992. Il vit à Berlin depuis 1997, et enseigne à l'Institut de piano d'Imola en Italie.

L'Orchestre Residentie de La Haye est l'un des principaux orchestres des Pays-Bas. Sa réputation à l'étranger est due en partie à

ses nombreuses tournées internationales, notamment à New York, Boston, Chicago, Londres, Vienne et Berlin. Evgeni Svetlanov en a été le chef permanent de 1992 à 2000 avant d'être remplacé par Jaap van Zweden. Le fondateur et premier chef de l'Orchestre fut Dr Henri Viotta. De nombreux chefs éminents l'ont suivi, comme van Anrooy, van Otterloo, Martinon, Leitner et Vonk ainsi que Toscanini, Walter et Knappertsbusch. Parmi les compositeurs importants qui ont aussi dirigé l'ensemble, notons Richard Strauss, Stravinski, Ravel, Hindemith, Bernstein, Maderna et Boulez. Après des années sans base permanente, l'Orchestre Residentie décida d'ériger sa propre salle en 1987, la Dr Anton Philipszaal, située au cœur de La Haye. En novembre 2000, l'Orchestre Residentie a fait une tournée triomphale au Japon avec son nouveau chef permanent.

Salué comme l'un des jeunes chefs d'orchestre les plus fascinants d'aujourd'hui, **George Pehlivanian** attira l'attention du public international en 1991 quand, à l'âge de vingt-sept ans, il devint le premier Américain à remporter, à l'unanimité, le Grand Prix du prestigieux Concours international de direction d'orchestre de Besançon. De 1996



à 1999, il a été le chef principal invité de l'Orchestre Residentie de La Haye, et depuis 1996, il occupe le poste de chef invité permanent de l'Orchestre de chambre de Vienne. Il a dirigé de grands orchestres à

travers toute l'Europe, la Russie, l'Amérique du Nord, le Japon et l'Australie, incluant le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestra Filarmonica della Scala, et les Houston, Bamberg et Sydney Symphony Orchestras.



George Pehlivanian

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the address below.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineers David O'Carroll (Concertos Nos 1-3, *Concerto pathétique*),
Peter Newble (other works)

Editors Ben Connellan (*De profundis*, *Malédiction*, *Totentanz*, *Fantasy Op. 458*),
Jonathan Cooper (other works)

Mastering Rachel Smith

Recording venue Dr Anton Philipszaal, The Hague; 22-24 June 2000
(Concertos Nos 1-3, *Concerto pathétique*), 6-9 July 1999 (other works)

Front cover Louis Lortie, photograph by Elias, Paris

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

© 2000-2002 Chandos Records Ltd

This compilation © 2006 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2006 Chandos Records Ltd

© 2006 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



CHAN DOS CLASSICS

3-disc set CHAN 10371(3) X

Franz Liszt (1811-1886)

Works for Piano and Orchestra

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|-----------|---|----------|
| [1] | Malédiction, S121 Op. 452 | TT 73:32 |
| [2] - [4] | Grande fantaisie symphonique on themes from Berlioz's 'Lélio', S120 | 15:40 |
| [5] - [7] | De profundis, S691 Op. 668 | 24:03 |
| | | 33:40 |



COMPACT DISC TWO

- | | | |
|------------|--|----------|
| [1] - [4] | Concerto for Piano and Orchestra No. 1, S124 | TT 67:26 |
| [5] | Concerto for Piano and Orchestra (No. 3), S125a Op. posth. | 17:59 |
| [6] - [12] | Concerto for Piano and Orchestra No. 2, S125 | 12:48 |
| [13] | Totentanz, S126 Op. 457 (Dance of Death) | 20:54 |
| | | 15:26 |

COMPACT DISC THREE

- | | | |
|-----------|--|----------|
| [1] | Fantasia on a theme from Beethoven's 'Ruins of Athens', S122 | TT 72:45 |
| [2] | Polonaise brillante, S367 (Weber, Op. 72, orch. Liszt) | 10:47 |
| [3] | Concerto pathétique for Piano and Orchestra, S365a | 9:31 |
| [4] | Fantasy on Hungarian Folk-tunes, S123 Op. 458 | 16:19 |
| [5] - [8] | Wandererfantasie, S366 (Schubert, D760, orch. Liszt) | 14:43 |
| | | 21:04 |



Louis Lortie *piano*
 Residentie Orkestra The Hague
 George Pehlivanian

© 2000-2002 Chandos Records Ltd
 This compilation © 2006 Chandos Records Ltd Digital remastering © 2006 Chandos Records Ltd
 © 2006 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England