

Franz Liszt  
The 2 Piano Concertos  
Nareh Arghamanyan  
piano



Totentanz - Fantasy on Hungarian Folk Tunes

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Alain Altinoglu

Deutschlandradio Kultur

## Franz Liszt (1811-1886)

### Piano Concerto No. 1 in E-flat

- |                                    |       |
|------------------------------------|-------|
| 1 Allegro maestoso, tempo giusto   | 5. 24 |
| 2 Quasi adagio – Allegretto vivace | 9. 10 |
| 3 Allegro marziale animato         | 4. 14 |

### Piano Concerto No. 2 in A

- |                                  |       |
|----------------------------------|-------|
| 4 Adagio sostenuto assai         | 5. 10 |
| 5 Allegro agitato assai          | 7. 38 |
| 6 Allegro deciso                 | 2. 56 |
| 7 Marziale, un poco meno allegro | 6. 07 |

### Totentanz

- |                                                    |       |
|----------------------------------------------------|-------|
| <i>(Dance of Death, paraphrase on "Dies irae")</i> |       |
| <i>For Piano and Orchestra</i>                     |       |
| 8 Andante – allegro                                | 2. 00 |
| 9 Variation 1& 2, allegro moderato                 | 1. 33 |
| 10 Variation 3, molto vivace                       | 0. 33 |
| 11 Variation 4 (canonique), lento                  | 3. 22 |
| 12 Variation 5, vivace.fugato-presto               | 3. 59 |
| 13 Variation 6, sempre allegro,<br>ma non troppo   | 4. 11 |

### Fantasy on Hungarian Folk Tunes

- |                            |        |
|----------------------------|--------|
| 14 For Piano and Orchestra | 15. 33 |
|----------------------------|--------|

### Nareh Arghamanyan, Piano Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Radio Symphony Orchestra Berlin

Concertmaster: Erez Ofer

conducted by **Alain Altinoglu**

Total playing time: 72. 24

Recording Location: Haus des Rundfunks, RBB Berlin, April 2012

Executive Producers: Stefan Lang (Deutschlandradio) & Job Maarse (PentaTone Music)

Recording Producer: Job Maarse • Balance Engineer: Jean-Marie Geijsen

Recording Engineer: Roger de Schot • Editing: Matthijs Ruijter

A co-production with Deutschlandradio Kultur/ ROC GmbH and PentaTone Music

**Deutschlandradio Kultur**

**“Das versteht ihr alle nicht, haha!”**  
(“None of you understand this, ha ha!”)

### **New ideas for an ancient genre**

**D**uring his stay in the French capital, the German poet Heinrich Heine wrote a series of articles for the *Augsburger Allgemeine Zeitung*, entitled “Musikalische Saison in Paris” (= musical season in Paris). These articles still make for fascinating reading, with Heine providing a highly ironic and personal account of musical life in Paris. And, of course, he repeatedly dealt with composer Franz Liszt. This was again the case in the article devoted to the year 1841. That year, Liszt had given two piano recitals based on the music of Beethoven. Heine writes the following: “Despite his genius, Liszt meets with opposition here in Paris, which usually consists of serious musicians and crowns his rival, the imperial Thalberg, with laurels. – Liszt has already given two concerts in which he has played all by himself, against all tradition, without involving other artists. He is now preparing a third concert in honour of Beethoven. This composer must indeed appeal most to the taste of someone like Liszt.”

This passage is interesting for several reasons. Not only does Heine inform us that the piano recital was at that time something

completely new, but as least as important is his remark concerning Liszt’s affinity to Beethoven, which apparently is contrary to that of other great piano virtuosos, such as his “competitor” Sigismond Thalberg.

In the nineteenth century, namely, the great piano virtuosos – such as Johann Nepomuk Hummel, Henri Herz, and the above-mentioned Thalberg – preferred to play their own piano concertos in concerts with orchestra. Even Chopin performed his two piano concertos during his rare appearances in public. By contrast, Franz Liszt preferred to perform works such as Beethoven’s Piano Concerto No. 5, Weber’s *Konzertstück*, or the virtuoso work *Hexameron*, which was written collectively by a group of composers, consisting of Chopin, Czerny, Pixis, Herz, Thalberg, and himself.

### **The two piano concertos**

The question, of course, is why Liszt did not himself leave a musical calling card in the form of a piano concerto. The answer to that question is not so easy. If we are to believe the German composer/pianist Ignaz Moscheles, Liszt had composed and

performed at least one and probably even two piano concertos in his younger years. Indeed, Moscheles even describes a piano concerto that he heard Liszt play in London in 1827. Unfortunately, these early works have been lost.

In a sketchbook from 1830, a first version can be found of what was later to become Liszt's Piano Concerto No. 1 in E flat – the key of Beethoven's Piano Concerto No. 5, which he so greatly admired. Liszt was forced to put this work to one side, partly due to his turbulent private life, and he did not pick it up again until 1839. That same year, he also started on a second piano concerto in A major, as well as a third, which would also have been in E flat, had it not been rejected by the composer. However, it would be several years before Liszt completed his two piano concertos. The most plausible explanation is that he did not want to write a traditional virtuoso showpiece, but wished to further develop the genre, keeping in mind the examples of Beethoven and Weber.

Only after the years he spent performing as a virtuoso pianist, when he took a permanent position in Weimar as Kapellmeister in 1848, did he put the finishing touches to the two concertos. The Piano Concerto in E flat received its première in Weimar on February 17, 1855 with none other than Hector Berlioz

conducting, who described the work as “amazing as far as verve and intensity are concerned, as always”. The Piano Concerto in A was first performed on January 7, 1857. This time Liszt was the conductor, and his pupil Hans von Bronsart played the solo part.

Both concertos are completely unique in design, and differ significantly from the virtuoso concertos written by Liszt's fellow composers. Whereas in many piano concertos the solo instrument dominated the musical discourse, with the orchestra relegated to a supporting role, the two piano concertos written by Liszt are symphonic in scope. In the manuscript of the Piano Concerto No. 2, one even comes across the title “Concerto Symphonique”, borrowed from his colleague, Henry Litolf, who was of English origin. And Liszt based the concerto on Litolf's concept of a constant thematic metamorphosis, in which he developed a stream of musical ideas from a basic theme – not only in these piano concertos, but also in his piano sonata, and in the symphonic poems he composed during the same period. Further important works that served as an example for the composer must have been Schubert's *Wanderer* Fantasy, of which Liszt made an arrangement for piano and orchestra in 1851, and Weber's *Konzertstück*.

The Piano Concerto No. 1 is the most

traditional of the two and consists of four movements. The first movement opens with a heroic main theme, about which led Liszt's pupil and son-in-law Hans von Bülow later remarked that the composer was thumbing his nose at his critics, basing the theme on the words "Das versteht ihr alle nicht, haha!" (= none of you understand this, ha ha!). After this – analogue to Beethoven's Piano Concerto No. 5 – the soloist makes his entrance with virtuoso passage work. The next three sections run into each other seamlessly. After the lyrical Quasi adagio, which begins like a nocturne by Chopin and in which later an anthem-like melody is served up, a scherzo follows on, in which the triangle has an important role to play. This effect, considered by some as "banal and theatrical", led to a great deal of criticism of the composer. The critic Eduard Hanslick even coined the phrase *Triangle Concerto*. The Finale collates the key themes from the previous movements, and culminates in a triumphant march, which is a "transformation" of the lyrical melody used to open the slow movement. The Hungarian composer Béla Bartók greatly admired the architecture of the Piano Concerto No. 1, describing it as "the first perfect realization of a cyclical sonata form, in which common themes are dealt with based on the variation principle".

The Piano Concerto No. 2 is more rhapsodic in nature and, in this respect, somewhat similar to Weber's *Konzertstück*. Indeed, both works commence with a slow episode, and both also contain a march-like section – in Liszt's case, even a number of these sections, of which the march-like section in the Finale is based on the opening theme. Nevertheless, in this work Liszt also deals with the musical material in a highly economical manner. All themes are introduced in the first sections, and further developed from there.

### Totentanz

Besides the two piano concertos, Liszt also wrote a number of shorter works for piano and orchestra. Since 1838, the composer had been mulling over the idea of writing a *Danse macabre*. The inspiration for this work was the fresco "Il trionfo della morte" in the Campo Santo in Pisa, which was at that time attributed to the fourteenth-century Italian painter Andrea Orcagna. But the engravings by Hans Holbein and Goethe's poem *Totentanz* may well also have influenced the composer.

The work is a series of variations on the "Dies irae" theme (derived from a Gregorian chant) also used by Berlioz in his *Symphonie fantastique* to portray the witches' sabbath. In the first variations, the theme is deployed as

in a passacaglia. A solo passage in the piano is followed by a group of variations in which the theme is developed more freely. A major piano cadenza leads into a third episode based on a chorale melody derived from the main theme. The coda begins after a new cadenza, in which the *Dies irae* theme returns.

The *Totentanz* was first performed in the Hague on April 15, 1865. The soloist was Hans von Bülow, and the conductor, Johannes Verhulst. The latter was not exactly a lover of Liszt's music and, according to Bülow, the conducting was "pitifully bad". Again it was Béla Bartók who proved to be a great admirer of the *Totentanz*. In particular, the power of Liszt's sinister, often percussive music appealed to him, and was reflected in his music.

### Hungarian fantasy

Hans von Bülow was again the soloist on June 1, 1853 during the first performance of Liszt's *Hungarian Fantasy* or *Fantasia on Hungarian folk melodies*, as the work is officially known. It is one of two arrangements made by Liszt of his *Hungarian Rhapsody* No. 14 for piano. The other is an orchestration he arranged, together with Franz Doppler, and published as his *Hungarian Rhapsody* No. 1 (which can be highly confusing). Liszt wrote as follows about the character of his

*Hungarian Rhapsodies*: "By using the word 'rhapsody', I wanted to describe the fantastical-epical nature I believed I had found therein. Each of these works seems to me to form part of a series of poems, in which the unity of national enthusiasm is most striking; it is a kind of enthusiasm, which can only belong to a single people, whose soul and innermost feelings it represents."

On the whole, the *Hungarian fantasy* follows the structure of a slow "lassan", followed by the more rapid "czifra" and a whirling "friska". But these parts are not strictly separated from one another, and several times Liszt recalls previously-deployed themes. The main themes in the work consist of a Hungarian folk song entitled "The battle of Mohács", a theme described as "à la zingarese", and a melody similar to those that Liszt must have often heard played by itinerant Gypsy ensembles. At the end – as in the piano concertos – the opening theme returns to conclude the work. Liszt wrote as follows, not without a touch of pride: "This way of summarizing and rounding off an entire piece at its conclusion is really quite characteristic of me."

Ronald Vermeulen

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

"Elegance, humour, deliciously burbling trills and fiery imagination -this introduced me to a major, major, major talent. Pianists don't come any better. Another potential superstar has arrived!"  
*American Record Guide*

**B**orn in 1989 in Armenia, **Nareh Arghamanyan** began her piano studies at the age of five. Three years later, she entered the Tchaikovsky Music School for Talented Children in Yerevan, where she studied with Alexander Gurgenov. In 2004 she was the youngest student to be admitted to the University for Music and Performing Arts Vienna, where she studied with Heinz Medjimorec. Since October 2010 she continues her studies with Arie Vardi in Hannover.

She won an impressive number of awards with as highlight the first prize at the 2008 Montreal International Music Competition.

Nareh Arghamanyan was invited by orchestras like the Wiener Symphoniker, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Strasbourg and the radio-orchestras of Hamburg and Frankfurt and plays recitals at prestigious venues such as Tonhalle Zurich, The Berliner Philharmonie and in Vienna at



the Konzerthaus and the Musikverein. In the US she already performed in New York, San Francisco, Boston and Philadelphia.

At the invitation of Mitsuko Uchida, Nareh Arghamanyan returned to the prestigious Marlboro Festival in summer 2011. She was also invited at Schleswig-Holstein Musik Festival and has played at many festivals internationally including the Tanglewood Festival, Festival de Lanaudière, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern and the Colmar Festival.

In her early twenties Nareh Arghamanyan belongs to the promising generation of today's finest pianists. Nareh Arghamanyan signed an exclusive recording contract with the Dutch label Pentatone.

## Alain Altinoglu

Still only in his thirties, Paris-born Alain Altinoglu has already enjoyed an impressive and successful career as an opera conductor. He is a regular guest at the major opera-houses world-wide, including: the Metropolitan Opera New York, the Wiener Staatsoper, the Lyric Opera of Chicago, the Teatro Colon Buenos Aires, the Deutsche Oper Berlin, the Staatsoper Unter den Linden, the Bayerische Staatsoper München, and all four opera houses in Paris – the Opéra National, the Théâtre des Champs-Élysées, Opéra-Comique, and the Théâtre du Châtelet. He has also appeared at the festivals in Salzburg, Orange and Aix-en-Provence.

Alain Altinoglu has conducted many renowned orchestras, including: the Staatskapelle Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Orchestra della Fenice (Venice), Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble InterContemporain, and the Gulbenkian Orchestra Lisbon.

Alain Altinoglu is also particularly interested in the Lied repertoire, and regularly accompanies the mezzo-soprano Nora Gubisch on the piano. A recording of songs by Henri Duparc was released with the Cascavella label. He has also recorded

operas and symphonic music for the Naïve, Universal, and Deutsche Grammophon labels.

Born in 1975, Alain Altinoglu studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he also taught as professor of the vocal ensemble class for ten years.

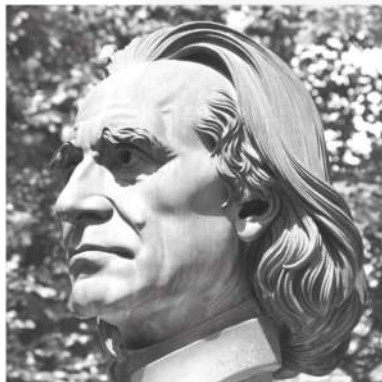
### **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (Radio Symphony Orchestra Berlin)**

Since 2002, the beginning of the era of Marek Janowski as artistic leader and chief conductor, the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin has earned itself a prominent position among the top Berlin orchestras as well as among the German radio orchestras. The remarkable level achieved under Marek Janowski has made the RSB highly attractive to top international conductors. The orchestra also has a stable relationship with prominent conductors of the younger generation, such as Andris Nelsons, Kristjan Järvi, Yannick Nézet-Séguin and Marc Albrecht.

The RSB is the oldest radio symphony orchestra in Germany, and was founded in the early days of radio in October 1923. Under its various chief conductors – including Sergiu Celibidache, Eugen Jochum,

Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner, and Rafael Frühbeck de Burgos – the RSB has become a flexible symphonic orchestra, where great composers of the 20th century have also been happy to conduct their own works. These have included Paul Hindemith, Richard Strauss and Arnold Schönberg, to mention a few. Together with Deutschlandradio, the RSB is available for radio and CD recordings, alongside its public concerts. Numerous recordings made by the orchestra have received renowned international prizes. The recording of Hans Werner Henze's Symphony No. 9 – which forms part of the recordings of Henze's entire works for Wergo – was awarded an "Echo Klassik" in 2010.

The RSB receives regular invitations to perform at the major European festivals and music centres, as well as in Asia



**„Das versteht ihr alle nicht, haha!“**  
*Neue Ideen für eine alte Gattung*

Unter dem Titel „Musikalische Berichte aus Paris“ verfasste Heinrich Heine während seines Paris-Aufenthaltes zahlreiche Artikel für die Augsburger Allgemeine Zeitung. Diese Artikel stellen - auch heute noch - eine sehr lesenswerte Lektüre dar, berichtet Heine doch höchstpersönlich und mit der ihm eigenen Ironie aus dem Pariser Musikleben. Und selbstverständlich taucht immer wieder der Name Franz Liszt auf. So auch im Bericht über das Jahr 1841, in dem Liszt zwei Solo-Klavierabende mit Werken

---

Biographien auf Deutsch und Französisch  
finden Sie auf unserer Webseite.  
Pour les versions allemande et française  
des biographies,  
veuillez consulter notre site.  
[www.pentatonemusic.com](http://www.pentatonemusic.com)

Beethovens gegeben hatte. Heine schreibt dazu: „Trotz seiner Genialität begegnet Liszt einer Opposition hier in Paris, die meistens aus ernstlichen Musikern besteht und seinem Nebenbuhler, dem kaiserlichen Thalberg, den Lorbeer reicht. – Liszt hat bereits zwei Konzerte gegeben, worin er, gegen allen Gebrauch, ohne Mitwirkung anderer Künstler ganz allein spielte. Er bereitet jetzt ein drittes Konzert zum Besten des Monuments von Beethoven. Dieser Komponist muss in der Tat dem Geschmack eines Liszt am meisten zusagen.“ Dieser Abschnitt ist aus mehreren Gründen interessant. Denn Heine berichtet nicht nur von der bis dahin unbekannten Konzertvariante des Solo-Klavierabends, sondern auch von Liszts ausgesprochener Affinität zu Beethoven, mit der er sich etwa von anderen großen Tastenvirtuosen wie seinem „Konkurrenten“ Sigismund Thalberg unterschied.

Im 19. Jahrhundert war es nämlich eher geläufig, dass die großen Pianisten – wie Johann Nepomuk Hummel, Henri Herz und der bereits erwähnte Thalberg – in Konzerten mit Orchesterbegleitung mit Vorliebe ihre eigenen Kompositionen aufs Programm setzten. Sogar Chopin spielte bei seinen raren Auftritten seine beiden Klavierkonzerte. Ganz im Gegensatz dazu gab Liszt etwa Werken wie Beethovens Fünftem Klavierkonzert, Webers

Konzertstück oder auch dem von einem „Komponistenkollektiv“ (Chopin, Czerny, Pixis, Herz, Thalberg, Liszt) geschriebenen Bravourstück *Hexameron* den Vorrang.

## Die zwei Klavierkonzerte

Unter diesen Umständen muss man natürlich die Frage stellen, warum Liszt nicht selber eine musikalische Visitenkarte in Form eines Klavierkonzertes abgab. Eine Frage, die allerdings nicht leicht zu beantworten ist. Wenn man dem deutschen Komponisten und Pianisten Ignaz Moscheles Glauben schenken darf, dann hat Liszt in frühen Jahren unter Garantie ein, ja wahrscheinlich gar zwei Klavierkonzerte komponiert und diese auch öffentlich gespielt. Jedenfalls spricht Moscheles von einem Klavierkonzert, das er 1827 in London Liszt selber habe spielen hören. Leider sind diese Jugendwerke verschollen.

In einem Skizzenbuch aus dem Jahr 1830 findet sich eine erste Fassung des späteren Ersten Klavierkonzertes Es-Dur, jener Tonart also, in der auch das von Liszt so bewunderte Fünfte Klavierkonzert von Beethoven steht. Auch aufgrund seines doch recht lebhaften Privatlebens musste Liszt die Arbeit an diesem Werk unterbrechen. Erst neun Jahre später nahm er es wieder vor. 1839 begann er dann auch die

Arbeit an seinem Zweiten Klavierkonzert A-Dur und gleichzeitig gar an einem Dritten, das wohl ebenfalls in Es-Dur stand, aber vom Komponisten wieder verworfen wurde. Es sollte von diesem Zeitpunkt an aber noch einige Jahre dauern, ehe Liszt seine zwei Klavierkonzerte vollenden konnte. Die wohl plausibelste Erklärung für diesen langwierigen Entstehungsprozess ist Liszts Entscheidung, eben kein virtuosos Bravourstück schreiben zu wollen. Vielmehr hatte er sich vorgenommen, die Gattung mit Blick auf Beethovens und Webers schon vorhandene Neuansätze weiter zu entwickeln.

Erst nachdem Liszt sich im Anschluss an seine „Virtuosensjahre“ als Kapellmeister in Weimar niedergelassen hatte, konnte er die beiden Werke abschließen. Die Uraufführung des Klavierkonzerts Es-Dur fand in Weimar am 17. Februar 1855 unter Stabführung keines Geringeren als Hector Berlioz statt, der das Werk als *„wie immer berauschend in seinem Schwung und seiner Kraft“* beschrieb. Das Klavierkonzert A-Dur wurde am 7. Januar 1857 uraufgeführt. Nun dirigierte Liszt und sein Schüler Hans von Bronsart übernahm das Klaviersolo. Beide Konzerte sind konzeptionell absolut eigenständig und unterscheiden sich deutlich vom Typus des ansonsten verbreiteten Virtuosenkonzerts, das Liszts mit

Vorliebe Kollegen komponierten. Während in vielen Klavierkonzerten das musikalische Geschehen von der Solostimme dominiert wird und das Orchester lediglich eine beigeordnete Rolle spielt, sind Liszts Klavierkonzerte primär symphonisch aufgebaut. Im Autograph des Zweiten Klavierkonzerts taucht sogar der Titel *„Concerto symphonique“* auf, der dem Komponistenkollegen Henri Litolf zugeschrieben wird. Litolffs Konzept einer permanenten thematischen Metamorphose, die einen Strom musikalischer Ideen aus einem Grundthema heraus entwickelt, war der Ausgangspunkt für Liszt. Nicht nur in diesen Klavierkonzerten, sondern auch in seiner h-moll-Sonate und den symphonischen Gedichten, die er zur gleichen Zeit komponierte. Außerdem waren auch Schuberts *„Wanderer-Fantasie“* (die Liszt 1851 für Klavier und Orchester bearbeitete) und Webers Konzertstück weitere Vorbilder.

Das Erste Klavierkonzert ist das traditionellere der beiden Konzerte und besteht aus vier Sätzen. Der Kopfsatz wird von einem heldenhaften Hauptthema eröffnet. Liszts Schwiegersohn und Schüler Hans von Bülow soll über dieses Thema gesagt haben, dass der Komponist damit seinen Kritikern eine lange Nase drehen wollte und dem Thema die Worte *„Das versteht*

*ihr alle nicht, haha!“* zugrunde legte. Mit virtuosem Passagenwerk betritt dann – wie in Beethovens Fünfem Klavierkonzert – der Solist die Bühne. Die weiteren Sätze gehen ohne Zäsur ineinander über. Auf das lyrische Quasi Adagio, das wie eine Chopin-Nocturne beginnt und später eine kleine volksliedartige Melodie präsentiert, folgt ein Scherzo, in dem die Triangel eine wichtige Rolle spielt. Dies führte bei den Kritikern, von denen einige den Effekt als „banal-theatralisch“ bezeichneten, zu teils harscher Kritik. Eduard Hanslick mokierte sich gar über das „*Triangelkonzert*“. Im Finale werden die wichtigsten Themen der vorangegangenen Sätze zusammengeführt, bevor es in einen triumphalen Marsch mündet, der nichts anderes als eine Transformation jener lyrischen Melodie ist, die den langsamen Satz eröffnete. Der ungarische Komponist Béla Bartók bewunderte die Architektur des Ersten Klavierkonzerts und nannte es *„die erste formvollendete Umsetzung einer zyklischen Sonatenform, in der gemeinschaftliche Themen auf Basis des Variationenprinzips behandelt werden.“*

Das Zweite Klavierkonzert folgt eher einer rhapsodischen Gestaltung und ähnelt darin Webers Konzertstück. Beide Werke beginnen jedenfalls mit einer langsamen Episode und beide verfügen über

einen marschartigen Abschnitt, das Liszt-Werk sogar über mehrere, von denen die Finalversion auf dem Kopfhema basiert. Und doch geht Liszt auch in diesem Werk außergewöhnlich sparsam mit dem musikalischen Material um. Alle Themen werden in den ersten Sätzen eingeführt und von dort aus weiter entwickelt.

### Totentanz

Neben den beiden Klavierkonzerten schrieb Liszt noch weitere kurze Werke für Klavier und Orchester. Bereits 1838 trug sich der Komponist mit dem Gedanken, einen *Danse macabre* zu schreiben. Quelle der Inspiration hierfür war das Fresko „Il trionfo della morte“ aus dem Campo Santo in Pisa, das damals zu Unrecht dem italienischen Maler Andrea Orcagna zugeschrieben wurde. Des Weiteren könnten ihn auch die Stiche eines Hans Holbein und das Gedicht „Totentanz“ von Goethe beeinflusst haben. Das Werk ist eine Variationenreihe über das gregorianische *Dies irae*-Thema, das auch Berlioz in seiner Symphonie fantastique zur Schilderung des Hexensabbats verwendet hatte. In den ersten Variationen wird das Thema wie in einer Passacaglia verwendet. Nach einer Solopassage des Klaviers folgt eine Gruppe Variationen, in denen das Thema nun freier entwickelt

wird. Eine gewichtige Klavierkadenz leitet in einen dritten Abschnitt über, dessen Basis eine direkt vom Hauptthema abgeleitete Chormelodie bildet. Auf eine erneute Kadenz folgt die Coda, in der das Dies irae-Thema wiederkehrt. Der Totentanz wurde am 15. April 1865 in Den Haag uraufgeführt. Hans von Bülow war der Solist und Johannes Verhulst – nicht unbedingt ein Liszt-Verehrer – dirigierte. Bülows Worten zufolge „erbärmlich schlecht“. Es war erneut Béla Bartók, der mit seiner Bewunderung für den „Totentanz“ nicht hinter dem Berg hielt. Insbesondere die von Liszts dunkler, oft perkussiver Musik ausgehende Kraft sprach ihn an und fand sich in seiner eigenen Musik wieder.

## Ungarische Fantasie

Hans von Bülow war auch am 1. Juni 1853 der Solist, als Liszts „Ungarische Fantasie“ erstmals aufgeführt wurde. Offiziell trägt das Werk den Titel „Fantasie über Ungarische Volksmelodien“. Es handelt sich hierbei um die erste von zwei Bearbeitungen, die Liszt von seiner Ungarischen Rhapsodie Nr. 14 für Klavier anfertigte. Die zweite Bearbeitung war eine in Zusammenarbeit mit Franz Doppler entstandene Orchestration, die als „Ungarische Rhapsodie Nr. 1“ erschien, was zu großer Verwirrung führte. Zum Charakter der

„Ungarischen Rhapsodien“ schrieb Liszt: *„Durch das Wort ‚Rhapsodie‘ wollte ich das phantastisch-epische Wesen bezeichnen, das ich darin gefunden zu haben glaube. Jedes dieser Stücke ist mir wie der Teil einer Reihe von Dichtungen vorgekommen, deren Einheit der nationalen Begeisterung ganz auffallend ist, einer Art von Begeisterung, wie sie nur einem einzigen Volk eigen ist, dessen Seele und innerste Empfindung sie darstellt.“*

Der formale Aufbau in groben Zügen: Auf eine langsame „lassan“ folgt eine „schnellere czifra“ und eine wirbelnde „frissa“. Aber die Sätze sind nicht strikt voneinander getrennt und so lässt Liszt im Verlauf des Werkes vorher verwendete Themen mehrmals wieder auftauchen. Die wichtigsten Themen sind eine ungarische Volksmelodie mit dem Titel „Das Schlachtfeld von Mohács“, ein mit „à la zingarese“ überschriebenes Thema und eine Melodie, wie sie Liszt von umherziehenden Zigeunerensembles oft gehört haben muss. Gegen Ende kehrt – wie in den Klavierkonzerten – das Kopfmotiv des Werkes als Abschluss wieder. *„Diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluss ist mir ziemlich eigen“*, schrieb Liszt, nicht ohne Stolz.

Ronald Vermeulen

Aus dem Niederländischen von Franz Steiger.

« C'est quelque chose que vous tous ne comprenez pas, ha ha! »

### De nouvelles idées pour un genre ancien

Sous le titre de « Musikalische Saison in Paris » (Saison musicale à Paris), le poète allemand Heinrich Heine écrit pendant son séjour dans la capitale française une série d'articles pour le quotidien *l'Augsburger Allgemeine Zeitung*. Ces articles constituent toujours une lecture passionnante, dans laquelle Heine relate de façon très personnelle et avec force ironie la vie musicale parisienne. Et bien entendu, il parle plusieurs fois du compositeur Franz Liszt. C'est le cas, par exemple, dans l'article consacré à 1841. Cette année-là, Liszt avait donné deux récitals de piano, à l'occasion desquels la musique de Beethoven occupait une place centrale. Heine écrit à ce sujet : « Malgré l'originalité de son génie, Liszt rencontre ici à Paris une opposition consistant pour la plupart en musiciens sérieux qui présentent le laurier à son rival Thalberg, le pianiste impérial de Vienne. – Liszt a déjà donné deux concerts, où, contrairement à toute habitude, il a joué tout seul, sans la coopération d'autres artistes. Il prépare maintenant un troisième concert, au profit du monument de Beethoven. Ce compositeur doit en effet convenir plus que tout autre au goût d'un Liszt. »

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. Heine n'y raconte pas seulement que le genre du récital de piano était à l'époque totalement nouveau, mais toute aussi importante est la remarque sur l'affinité de Liszt avec Beethoven, au contraire, manifestement, d'autres grands virtuoses du piano tels que son « concurrent » Sigismond Thalberg.

Au dix-neuvième siècle, les grands virtuoses du piano, tels que Johann Nepomuk Hummel, Henri Herz et Thalberg déjà nommé, jouaient de préférence leurs propres œuvres pendant leurs concerts de piano avec orchestre. Même Chopin fit entendre ses deux concertos pour piano au cours des rares concerts qu'il donna. Franz Liszt, au contraire, préférait interpréter des œuvres telles que le Concerto pour piano n° 5 de Beethoven, les *Konzertstück* de Weber ou le virtuose Hexaméron, une œuvre collaborative de Chopin, Czerny, Pixis, Herz, Thalberg et lui-même.

### Les deux concertos pour piano

La question est naturellement de savoir pourquoi Liszt ne fournit pas, pour sa part, une carte de visite musicale sous la forme

d'un concerto pour piano. Répondre à cette question n'est pas si facile. Si l'on doit en croire le compositeur et pianiste allemand Ignaz Moscheles, Liszt a bel et bien, dans ses jeunes années, composé et interprété un concerto pour piano, et même vraisemblablement deux. Moscheles décrit en effet un concerto pour piano qu'il a entendu Liszt jouer à Londres en 1827. Ces œuvres de jeunesse se sont malheureusement perdues.

Dans un carnet de 1830, on trouve une première version de ce qui deviendra plus tard le Concerto pour piano n° 1 en Mi bémol majeur – la tonalité du Concerto pour piano n° 5 de Beethoven, qu'il admirait tant. Liszt dut arrêter d'y travailler, entre autres de par sa vie privée turbulente, et ne se remit à l'ouvrage qu'en 1839. Cette même année, il entama aussi la composition d'un second concerto pour piano en La majeur, ainsi que celle d'un troisième qui dut également être en Mi bémol majeur, mais fut écarté par le compositeur. Toutefois, quelques années devaient encore passer avant que Liszt ne complète ses deux concertos pour piano. L'explication la plus plausible est qu'il ne désirait pas composer de chef d'œuvre traditionnellement virtuose mais désirait plutôt, pensant à l'exemple de Beethoven et Weber, développer le genre plus avant.

Ce n'est qu'après ses « années vir-

tuoses », une fois installé comme maître de chapelle à Weimar en 1848, qu'il mit la dernière main à ses deux concertos. Le concerto pour piano en Mi bémol fut donné en première à Weimar le 17 février 1855, avec pour chef d'orchestre Hector Berlioz en personne, qui nomma l'œuvre « stupéfiante de verve et de puissance, comme toujours ». Le Concerto pour piano en La fut interprété pour la première fois le 7 janvier 1857. Cette fois-ci, c'est Liszt lui-même qui dirigea et son élève Hans von Bronsart qui joua la partie solo.

Les deux concertos sont absolument uniques en leur genre du point de vue de la forme et ils diffèrent fortement des concertos virtuoses que les collègues de Liszt composaient. Là où, dans de nombreux concertos pour piano, la partie solo dominait l'argumentation musicale et l'orchestre ne se voyait imparti qu'un rôle de soutien, les deux concertos pour piano de Liszt sont d'envergure symphonique. Dans le manuscrit du Concerto pour piano n° 2, surgit même le titre « Concerto symphonique », emprunté au collègue de Liszt d'origine anglaise Henri Litloff. Et le concept de métamorphose thématique constante de Litloff, dans lequel il développe une flopée d'idées musicales à partir d'un thème de base, a été pour Liszt le point de départ, et

ce non seulement dans ces concertos pour piano, mais aussi dans la Sonate pour piano et les poèmes symphoniques, qu'il composa à la même période. En outre, la Fantaisie du voyageur de Schubert, dont Liszt fit en 1851 un arrangement pour piano et orchestre, et le *Konzertstück* de Weber, durent être d'importants exemples.

Le Concerto pour piano n° 1 est le plus traditionnel des deux et se compose de quatre mouvements. Le premier débute par un thème principal héroïque qui fit dire à son élève et beau-fils Hans von Bülow que le compositeur avait ainsi voulu faire un pied de nez à ses critiques et basa le thème sur les mots « Das versteht ihr alle nicht, haha! » (C'est quelque chose que vous tous ne comprenez pas, ha ha! » Ensuite, comme dans le Concerto pour piano n° 5 de Beethoven, le soliste fait son entrée avec un passage virtuose. Les trois mouvements suivants passent sans transition de l'un à l'autre. Après le quasi adagio lyrique, qui débute par un nocturne de Chopin et dans lequel, plus tard, une petite mélodie hymnique entre en scène, vient un scherzo, dans lequel un rôle important est confié au triangle. Cet effet, selon certain « banalement théâtral », valut d'ailleurs à Liszt de nombreuses critiques. Le critique Eduard Hanslick parla même du « Concerto pour triangle » de Liszt. Le Finale

réunit les principaux thèmes des mouvements précédents et s'achève par une marche triomphale, qui est une « transformation » de la mélodie lyrique avec laquelle débute le mouvement lent. Le compositeur hongrois Béla Bartók admirait vivement l'architecture du Concerto pour piano n° 1 et le nommait « la première réalisation parfaite d'une forme sonate cyclique, dans laquelle des thèmes communs sont traités à partir du principe de la variation ».

Le Concerto pour piano n° 2 est de structure plus rhapsodique et ressemble à cet égard quelque peu au *Konzertstück* de Weber. Les deux œuvres commencent en effet par un épisode lent et contiennent une partie aux allures de marche – et même plusieurs dans le cas de Liszt, dont celle du Finale est basée sur le thème d'ouverture. Cependant, Liszt est, également dans cette œuvre, particulièrement économe de matériel musical. Tous les thèmes sont introduits dans les mouvements du début et de là, élaborés plus avant.

### Totentanz

En plus des deux concertos pour piano, Liszt écrivit également un certain nombre d'œuvres plus courtes pour piano et orchestre. Dès 1838, le compositeur avait en tête de composer une *Danse macabre*. La

source d'inspiration de cette œuvre était la fresque *Il trionfo della morte* (Le triomphe de la mort) du Campo Santo de Pise, qui était alors attribuée au peintre italien du quatorzième siècle Andrea Orcagna. En outre, les gravures de Hans Holbein et le poème *Totentanz* de Goethe ont, elles aussi, pu influencer le compositeur.

L'œuvre est une série de variations sur le thème grégorien du *Dies irae*, que Berlioz avait également employé dans sa *Symphonie fantastique* pour dépeindre un sabbat de sorcières. Dans les premières variations, le thème est utilisé comme une passacaille. Après un passage solo du piano, suit un groupe de variations dans lesquelles le thème est développé plus librement. Une grande cadence de piano mène à un troisième épisode, dont la base est formée par une mélodie chorale dérivée du thème principal. Après une nouvelle cadence débute la coda, dans laquelle revient le thème du *Dies irae*.

La *Totentanz* fut jouée pour la première fois le 15 avril 1865 à La Haye. Hans von Bulow était le soliste et Johannes Verhulst, qui n'était certainement pas amateur de la musique de Liszt, la dirigeait – selon les dires de Bulow « extrêmement mal ». Et Béla Bartók se montra de nouveau un fervent admirateur de la *Totentanz*. C'est

notamment la force de la musique sombre, souvent percussive de Liszt qui lui plut et eut son incidence sur sa propre musique.

### Fantaisie hongroise

Hans von Bülow fut également le soliste qui se produisit le 1<sup>er</sup> juin 1853 lors de la première de la *Fantaisie hongroise* ou *Fantaisie sur les airs populaires hongrois*, comme l'œuvre se nommait officiellement. Il s'agit de l'un des deux arrangements que réalisa Liszt de sa *Rhapsodie hongroise* n° 14 pour piano. L'autre est une orchestration qu'il fit avec Franz Doppler et qui fut publiée – ce qui est source de confusion – sous le titre de *Rhapsodie hongroise* n° 1. Voici ce que Liszt écrivit à propos du caractère des *Rhapsodies hongroises* : « Par le mot de Rhapsodie, nous avons voulu désigner l'élément fantastiquement épique que nous avons cru y reconnaître. Ils nous ont toujours semblé faire partie d'un cycle poétique, remarquable par l'unité de son inspiration éminemment nationale, en ce sens qu'elle ne fut qu'à un seul peuple et qu'elle en peint parfaitement l'âme et les sentiments intimes. »

La *Fantaisie hongroise* suit dans les grandes lignes la structure d'un lent « lasso » suivi d'un plus rapide « czifra » et d'un tourbillonnant « frissa ». Mais ces

mouvements ne sont pas rigoureusement séparés les uns des autres et Liszt fait revenir plusieurs fois des thèmes précédemment utilisés. Les principaux thèmes de l'œuvre sont un chant populaire hongrois, « la Bataille de Mohács », un thème indiqué comme étant « à la zingarese » et une mélodie que Liszt dut souvent entendre jouer par des orchestres tsiganes ambulants. À la fin, comme dans les concertos pour piano,

le thème d'ouverture revient en conclusion. « Cette manière de récapituler et de parachever une œuvre toute entière lors de sa conclusion est vraiment l'une de mes caractéristiques, » écrivit Liszt, non sans fierté.

*Ronald Vermeulen*

*Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret*



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: [www.polyhymnia.nl](http://www.polyhymnia.nl)

**Polyhymnia** ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrofon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: [www.polyhymnia.nl](http://www.polyhymnia.nl)

**Polyhymnia** est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :  
[www.polyhymnia.nl](http://www.polyhymnia.nl)



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 397  
Made in Germany