CHAN 9360 CD Front.qxd 21/3/08 11:12 am Page 1

CHANDOS DIGITAL CHAN 9360

DIGITAL

CHANDOS

LISZT

PIANO CONCERTOS 1 & 2
LES PRELUDES
MAZEPPA

GEOFFREY TOZER

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
NEEME JÄRVI

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

℗ 1995 Chandos Records Ltd.
© 1995 Chandos Records Ltd.

CHAN 9360 BOOK.qxd 21/3/08 11:19 am Page 2

FRANZ LISZT (1811-1886)

Piano Concerto No. 1 in E flat major (17:40)

Klavierkonzert Nr. 1 in Es-Dur; Concerto pour piano no 1 en mi bémol majeur

1	I	Allegro maestoso. Tempo giusto —	(5:22)
2	II	Quasi adagio —	(4:16)
3	III	Allegretto vivace —	(4:05)
4	IV	Allegro marziale animato	(3:57)

Piano Concerto No. 2 in A major (21:21)

Klavierkonzert Nr. 2 in A-Dur; Concerto pour piano no 2 en la majeur

5	Adagio sostenuto assai —	(5:36)
6	Allegro agitato assai — Tempo del andante —	(1:53)
7	Allegro moderato —	(5:01)
8	Allegro deciso —	(3:00)
9	Marziale, un poco meno allegro	(1:04)
10	Un poco meno - Mosso animato	(4:47)

11 **Symphonic Poem No. 3: Les Préludes** (15:08)

Andante - Allegro ma non troppo

12 **Symphonic Poem No. 6: Mazeppa** (17:06)

Allegro agitato

DDD TT = 71:43

GEOFFREY TOZER, piano
ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
NEEME JÄRVI, conductor

The four works on this disc, although unrelated, share certain features characteristic of Liszt's music. The device of thematic transformation, which Liszt developed and perfected, is common to all.

The symphonic poems are openly based on a poetic idea whilst the concertos are abstract, yet all four share the narrative effect given to a long composition by the continuous transformation of its themes. The climax of both concertos, and for different reasons the symphonic poems, takes the form of a brilliant and festive march. This is especially surprising in the second piano concerto in which the themes as first stated scarcely suggest such an outcome.

Liszt is credited with establishing thematic transformation as a formal device but he was the first to point to previous models, in particular Schubert's *Wanderer Fantasy* and the finale to Beethoven's Ninth Symphony. The sketches for the **Piano Concerto No. 1** date from 1830 and so are contemporary with Berlioz's *Symphonie fantastique.* Liszt's extraordinary piano transcription of this work followed soon afterwards and in writing the transcription he must have been impressed by the transformation of the Symphony's 'idée fixe' from a beautiful, noble melody in the first movement to a witches' dance in the last. Similarly, in Beethoven's finale the melody of the *Ode to Joy* becomes a military march, a fugue and finally a galop, surely enough to fire Liszt's imagination.

Liszt took many years to perfect the first concerto and it was not until 1855 that it received its first performance in Weimar with Berlioz conducting and Liszt as soloist.

The famous opening bars of the concerto retain their originality and boldness today. Liszt's pupils, puzzled by the heroic nature of this opening, which they took to have an extra-musical meaning, could get no explanation of it from Liszt other than his enigmatic words sung to the first seven notes: 'Das versteht Ihr alle nicht' (this none of you understands). Perhaps this was merely his way of teaching them to look at the score rationally, for in doing so they would have discovered that, except for a brief passing moment, there is no tonic chord of E flat until the very end of the movement. (This is not as revolutionary as it seems. Beethoven had already done exactly the same in the opening movement of his Piano Sonata Opus 101 and Schumann in his Fantasy in C, which is dedicated to Liszt.)

Liszt's first concerto is continuous, but can be divided into four distinct sections or movements. The slow movement, marked *Quasi adagio* is in three sections opening with a long melody for solo piano in the manner of Bellini. After a dramatic recitative the movement ends with a magically scored passage in which a melody shared by solo wind instruments and solo cello is accompanied by muted violins, with a high trill and soft, rippling chords from the piano.

Although the use of the triangle throughout the third movement, *Allegretto vivace,* no longer causes a storm of protest from outraged audiences as it did in Liszt's day, we can deduce from Liszt's footnote in the score and from many of his letters the brutish manner of its performance at the time which caused him so much concern. The score reads:

> The triangle is here not to be beaten clumsily, but in a delicately rhythmical manner with resonant precision.

Furthermore, Liszt demands that the triangle be played at first *pianissimo,* then *piano* and later *forte*. That he was ahead of his time is confirmed by today's percussionists who can obtain many different sounds and tone colours from the instrument.

The last movement is made up of all the themes of the concerto but so transformed in metre, tempo and mood that they form new material. After the transformation of the themes of the slow movement into a quick march, an immensely exciting accelerando leads to a thrilling conclusion.

The **Piano Concerto No. 2** was begun nine years after the first. It was originally planned as a 'Concerto symphonique' and it is significant that at its first performance the composer chose to conduct the orchestra rather than play the solo part. Something of a symphonic quality lingers in the version we know today which often places the piano in a seemingly subordinate role to the orchestra, although there is no lack of brilliance in the piano writing. The work was conceived in Rome during the composer's first visit to that city.

Liszt's harmonic wizardry in this concerto is astounding, moving lightly into the most remote keys bar by bar. The tonic chord of A major only appears three times in the concerto prior to the section marked *Marziale,* a blazing march which forms the finale of the concerto and maintains the key of A to the end. Although this concerto is also continuous, its various sections do not divide up as easily as those of the first concerto. From the magical opening (*Adagio sostenuto assai*) with its constantly shifting harmonies, the music flows effortlessly through many keys and moods. Even the mighty D minor theme first heard in the extreme bass of the piano flows naturally out of the preceding music and leads in turn to a scherzo section in rapid tempo (*Allegro agitato assai*). This ends in thin air, as insubstantial as a dream, and its theme is transformed into a phrase full of warmth which the strings use to usher in the heart of the work (*Allegro moderato*), a blissful version of the concerto's opening theme for solo cello and piano interspersed with piano arabesques.

There is no change of key between this and the *Allegro deciso* which follows, yet the break is felt to be decisive as if action had supplanted reverie. From this point on changes of key are no

longer as swift as before. The themes are now developed, compressed and sounded together until eventually the main theme returns triumphantly in A major (*Marziale, un poco meno allegro*). The key remains firmly in A until the end. A further variant of the theme leads into a brilliant coda.

Les Préludes is the third of Liszt's thirteen symphonic poems. It is subtitled 'D'après Lamartine'. The score contains the following note, or preface, by Liszt:

> What is our life but a series of preludes to that unknown song of which the first solemn note is sounded by Death? Love is the enchanted dawn of all existence; but who is lucky enough not to have his first delights of happiness Love's illusions, the fatal lightening of which consumes its altar; and where is the cruelly wounded soul which, on issuing from one of these tempests, does not seek to rest his remembrance in the calm serenity of the life of the fields? However, man does not resign himself for long to the enjoyment of the beneficent warmth which at first charmed him in the bosom of Nature, and when 'the trumpet sounds the alarm' he rushes to his dangerous post, whatever the battle may be which calls him to its ranks, in order to find in combat the full conscience of himself and the entire possession of his energies.

It is fascinating to discover that this description of the composition dates only from the time of its first performance in 1854. Prior to that the work existed as an overture to a projected choral piece, *The Four Elements*, settings of poems by Joseph Autran. The four elements were characterised as Earth, North Winds (les Aquilons), Waves (Les Flots), and Heavenly Bodies (Les Astres). Mysteriously Liszt chose to suppress all reference to the four elements in the published symphonic poem and substituted a programme supposedly on Lamartine's *Méditations poétiques*.

He may have wished to honour Lamartine, or perhaps he felt the four elements to be too obvious a programme, but the strongest reason for the change is that the piece was no longer simply an overture but was intended to be heard as a self-contained work. References to the four elements which could be expanded in a large choral work were now on too small a scale for such a grand subject.

Two of Liszt's works are called **Mazeppa;** the sixth of the Symphonic Poems and the fourth *Transcendental Etude* for the piano. These works, which share the same material, are derived from an étude in D minor written when Liszt was sixteen and published as his Opus One. This modest but effective little étude was, after many revisions, transformed by Liszt into one of his mightiest piano works, and only in the final stages associated with the story of Mazeppa.

Mazeppa was a nobleman in seventeenth century Poland who was bound naked to a wild horse after being discovered making love to the wife of a Podolian count. The horse dragged Mazeppa for miles across the Ukrainian countryside before collapsing. Astonishingly, Mazeppa survived

and was cared for by Cossacks who eventually elected him their Hetman or chief. He committed suicide after fighting against the army of Peter the Great at the battle of Poltava.

Victor Hugo's poem *Mazeppa* is printed in full as a preface to the score of Liszt's symphonic poem as explanation of the fury of the music and the barbarian glitter of the final triumphal march.

After the pounding, galloping rhythms depicting Mazeppa's ride, the orchestral version ends with the triumph of Mazeppa after his ordeal. In contrast, the piano étude ends with the collapse of the horse and groans of Mazeppa, followed by a short sequence of solemn chords in the major key with the words 'He falls . . . and rises a King!' (quoted from Hugo's poem) printed under the last bar of the music. The raw energy of the march which crowns the orchestral version comes in part from Liszt's use of music from his *Arbeiterchor* (worker's chorus) of 1848, written in Vienna during the year of revolution to express sympathy with the workers and the Hungarian revolutionaries.

© 1995 Geoffrey Tozer

Die vier Werke auf dieser CD stehen in keinem Zusammenhang, aber sie verbinden dennoch bestimmte Charakteristiken von Liszts Musik. Allen ist die Variation von Themen gemein — ein Einfall, den Liszt entwickelte und vervollkommnete.

Die symphonischen Dichtungen beruhen offensichtlich auf einer poetischen Idee, während die Konzerte eher abstrakt sind. Dennoch teilen sich alle vier die narrative Wirkung, die dadurch entsteht, daß innerhalb einer langen Komposition die Themen ständig verwandelt werden. Der Höhepunkt der beiden Konzerte und — aus anderen Gründen — der symphonischen Dichtungen hat die Gestalt eines prächtigen und festlichen Marsches. Dies überrascht besonders in dem 2. Klavierkonzert, in dem die Themen, die zuerst zu hören sind, kaum ein solches Ergebnis vermuten lassen.

Liszt wird dafür geschätzt, daß er die Transformation von Themen als konventionelles Mittel entwickelt hat; er war jedoch der erste, der auf frühere Modelle hinwies, insbesondere Schuberts *Wandererfantasie* und das Finale von Beethovens 9. Symphonie. Die Entwürfe für das **Klavierkonzert Nr. 1** entstanden 1830, zeitgleich mit Berlioz' *Symphonie fantastique.* Liszts außerordentliche Klavierbearbeitung dieses Stücks folgte kurz darauf. Er war sicherlich bei der Komposition der Transkription von der Verwandlung der "idée fixe" der Symphonie — von einer schönen, edlen Melodie im ersten Satz zum Hexentanz im letzten — beeindruckt. Ähnlich wird in

Beethovens Finale die Melodie der *Ode An Die Freude* in einen Militärmarsch, eine Fuge und schließlich einen Galopp verwandelt — sicherlich genug, um Liszts Phantasie anzuregen.

Liszt verbrachte viele Jahre mit der Vervollkommnung des 1. Konzerts, und erst 1855 fand seine erste Aufführung in Weimar mit Berlioz als Dirigent und Liszt als Solist statt.

Die berühmten Anfangstakte des Konzerts haben bis heute ihre Originalität und Kühnheit bewahrt. Liszts Schüler, die die heroische Natur des Anfangs überraschte — und hinter der sie eine weitere musikalische Bedeutung vermuteten —, erhielten von Liszt keine weitere Erklärung mit Ausnahme seiner rätselhaften Worte, die zu den ersten sieben Noten erklingen: "Das versteht Ihr alle nicht!" Vielleicht war dies nur seine Art, ihnen beizubringen, die Partitur rational zu betrachten, denn dabei hätten sie entdecken können, daß es, mit Ausnahme eines kurzen Augenblicks, bis zum Ende des Satzes keinen Es-Tonikaakkord gibt. (Das ist nicht so revolutionär wie es scheint. Beethoven hatte bereits genau dasselbe im Anfangssatz seiner Klaviersonate Opus 101 und Schumann in seiner Fantasie in C, die Liszt gewidmet ist, getan.)

Liszts 1. Konzert ist fortlaufend, kann jedoch in vier Abschnitte oder Sätze unterteilt werden. Der langsame Satz, *Quasi adagio* überschrieben, enthält drei Abschnitte und beginnt mit einer langen Melodie für Soloklavier in der Art von Bellini. Nach einem dramatischen Rezitativ endet der Satz mit einer magisch instrumentierten Passage, in der eine Melodie, die sich Soloblasinstrumente und Solocello teilen, von gedämpften Violinen begleitet wird, mit einem hohen Triller und weichen, plätschernden Akkorden des Klaviers.

Obwohl die Verwendung des Triangels im dritten Satz, *Allegretto vivace*, keinen stürmischen Protest beim erregten Publikum mehr auslöst wie zu Liszts Lebzeiten, können wir aus Liszts Fußnote in der Partitur und vielen seiner Briefe folgern, wie seelenlos er zu jener Zeit aufgeführt wurde, was Liszt damals Sorge bereitete. Die Partitur lautet:

> Der Triangel soll hier nicht plump, sondern fein rhythmisch, mit klingender Präzision angeschlagen werden.

Des weiteren fordert Liszt, daß der Triangel zunächst *pianissimo*, dann *piano* und später *forte* gespielt wird. Heutige Perkussionisten, die dem Instrument viele verschiedene Klänge und Tonfarben entlocken können, bestätigen, daß Liszt seiner Zeit voraus war.

Der letzte Satz setzt sich aus allen Themen des Konzerts zusammen, die jedoch hinsichtlich des Metrums, Tempos und der Stimmung so verwandelt sind, daß sie neues Material bilden. Nach der Verwandlung der Themen des langsamen Satzes in einen schnellen Marsch führt ein äußerst erregendes *accelerando* zu einem hinreißenden Abschluß.

Das **Klavierkonzert Nr. 2** wurde neun Jahre nach dem ersten begonnen. Es war ursprünglich

als ein "Concerto symphonique" geplant, und es ist bemerkenswert, daß der Komponist bei seiner ersten Aufführung das Orchester dirigierte, anstelle die Solostimme zu spielen. Die Fassung, die wir heute kennen, hat eine symphonische Qualität. Das Klavier erhält häufig eine scheinbar untergeordnete Rolle zum Orchester, obwohl es dem Klaviersatz nicht an Glanz fehlt. Das Werk wurde in Rom während des ersten Besuchs des Komponisten entworfen.

Liszts harmonische Zauberei in diesem Konzert ist verblüffend. Er bewegt sich Takt für Takt mühelos in die entferntesten Tonarten. Der Tonikaakkord von A-Dur erklingt nur dreimal in dem Konzert vor dem Teil, der *Marziale* überschrieben ist — ein feuriger Marsch, der das Finale des Konzerts darstellt und bis zum Ende in der A-Dur Tonart bleibt. Obwohl dieses Konzert ebenfalls fortlaufend ist, lassen sich die einzelnen Abschnitte nicht so einfach aufteilen wie die des ersten Konzerts. Die Musik fließt mühelos vom magischen Anfang (*Adagio sostenuto assai*) mit seinen ständig wechselnden Harmonien durch viele Tonarten und Stimmungen. Sogar das mächtige d-Moll-Thema, das zuerst in der äußersten Tiefe des Klaviers zu hören ist, ergibt sich natürlich aus der vorhergehenden Musik und führt seinerseits zu einem Scherzoteil in raschem Tempo (*Allegro agitato assai*). Dieser endet in dünner Luft, so unwirklich wie ein Traum, und sein Thema wird in eine Phrase voll Wärme verwandelt, welche die Streicher dazu verwenden, den Kern des Stücks einzuführen (*Allegro moderato*), eine glückselige Version des Anfangsthemas des Konzerts für Solocello und Klavier, durchsetzt mit Klavierarabesken.

Es gibt keinen Tonartwechsel zwischen diesem Teil und dem sich anschließenden *Allegro deciso*, und dennoch ist der übergang fühlbar, als ob Handlung Träumerei verdrängt hat. Von hier ab geschehen die Tonartwechsel nicht mehr so rasch wie zuvor. Die Themen sind jetzt entwickelt, komprimiert und erklingen zusammen bis schließlich das Hauptthema triumphierend in A-Dur wiederkehrt (*Marziale, un poco meno allegro*). Die Tonart bleibt fest in A bis zum Ende. Eine weitere Variante des Themas führt zu einer brillanten Koda.

Les Préludes ist die dritte von Liszts symphonischen Dichtungen. Ihr Untertitel lautet "D'après Lamartine". Die Partitur enthält folgendes Vorwort von Liszt:

> Was anderes ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Die Liebe ist das leuchtende Frührot jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glückes von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhern Odem seine holden Illusionen verweht, mit tödlichem Blitz seinen. Altar zerstört, — und welche, im innersten verwundete Seele suchte nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eignen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trügt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen, und "wenn der Drommete Sturmsignal ertönt", eilt er, wie immer der Kreig heissen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedrünge des Kampfes wieder zum ganzen Bewusstwerden seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen.

Es ist faszinierend, festzustellen, daß diese Beschreibung der Komposition erst aus der Zeit der Erstaufführung 1854 datiert. Zuvor existierte das Werk als Ouvertüre zu einem geplanten Chorstück *Die Vier Elemente*, Vertonungen von Gedichten Joseph Autrans. Die vier Elemente wurden als Erde, Nordwinde (Les Aquilons), Wogen (Les Flots) und Himmlische Körper (Les Astres) beschrieben. Liszt entschloß sich rätselhafterweise, alle Hinweise auf die vier Elemente in der veröffentlichten symphonischen Dichtung zu unterdrücken und setzte stattdessen ein Programm an die Stelle, angeblich über Lamartines *Méditations poétiques*.

Vielleicht wollte er Lamartine ehren oder meinte, daß die vier Elemente ein zu offensichtliches Programm wären. Der Hauptgrund für den Wechsel ist jedoch, daß das Stück keine Ouvertüre mehr war, sondern als geschlossenes Werk gehört werden sollte. Hinweise auf die vier Elemente, die in einem großen Chorwerk erweitert werden konnten, waren nun zu nebensächlich für ein so großartiges Thema.

Zwei von Liszts Kompositionen tragen den Titel **Mazeppa**, die sechste der symphonischen Dichtungen und die vierte *Transcendental Etude* für Klavier. Diese Werke, die sich dasselbe Material teilen, stammen von einer Etüde in d-Moll ab, die Liszt als Sechzehnjähriger schrieb und als sein Opus 1 veröffentlichte. Diese bescheidene, aber äußerst wirkungsvolle kleine Etüde wurde nach einigen öberarbeitungen von Liszt in eins seiner größten Klavierwerke umgewandelt und erst in den letzten Stadien mit der Geschichte von Mazeppa in Verbindung gebracht.

Mazeppa war ein Edelmann im Polen des siebzehnten Jahrhunderts, der nackt auf ein wildes Pferd gebunden wurde, nachdem er beim Ehebruch mit der Frau eines Podolian Grafen entdeckt wurde. Das Pferd zog Mazeppa kilometerweit durch die ukrainische Steppe, ehe es zusammenbrach. Mazeppa überlebte überraschenderweise und Kosaken kümmerten sich um ihn, die ihn schließlich zu ihrem Anführer (Hetman) wählten. Er beging Selbstmord, nachdem er gegen die Armee Peters des Großen in der Schlacht von Poltava gekämpft hatte.

Victor Hugos Gedicht *Mazeppa* wird vollständig als Vorwort zu der Partitur von Liszts symphonischer Dichtung, als Erklärung der Wildheit der Musik und des barbarischen Glanzes des letzten Triumphmarschs abgedruckt.

Nach den stampfenden, galoppierenden Rhythmen, die Mazeppas Ritt veranschaulichen, endet die Orchesterfassung mit dem Triumph Mazeppas nach seiner Tortur. Die Klavier-Etüde endet im Gegensatz dazu mit dem Zusammenbruch des Pferds und dem Stöhnen Mazeppas, worauf eine

kurze Sequenz feierlicher Akkorde in der Durtonart zu den Worten "Er fällt . . . und steht als König auf!" (ein Zitat aus Hugos Gedicht) folgt, die unter dem letzten Takt der Musik abgedruckt sind. Die rauhe Kraft des Marschs, welche die Orchesterfassung krönt, ergibt sich zum Teil aus Liszts Verwendung der Musik seines *Arbeiterchors* von 1848, den er in Wien während des Revolutionsjahrs schrieb, um seine Sympathie mit den Arbeitern und ungarischen Revolutionären auszudrücken.

© 1995 Geoffrey Tozer

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

Bien qu'indépendantes les unes des autres, les quatre œuvres qui figurent sur le présent disque ont en commun certaines caractéristiques de la musique de Liszt, dont la transformation thématique, procédé que le compositeur mit au point.

Les poèmes symphoniques s'appuient résolument sur une idée poétique tandis que les concertos sont des œuvres abstraites. Pourtant les quatre partitions s'apparentent les unes aux autres par l'effet narratif que produit sur une longue composition la transformation continue de ses thèmes. L'apogée des deux concertos et, pour des raisons différentes, des deux poèmes symphoniques, prend la forme d'une marche festive et brillante. Cela est particulièrement surprenant dans le Deuxième concerto, où les thèmes, sous leur forme initiale, ne laissent guère deviner un tel aboutissement.

Liszt, à qui l'on doit d'avoir fait de la transformation thématique un procédé de composition musicale, n'a pas manqué de rendre hommage à ses modèles, dont la *Fantaisie "Wanderer"* de Schubert et le finale de la Neuvième symphonie de Beethoven. Les ébauches du **Concerto pour piano no 1** datent de 1830 et sont donc contemporaines de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Très vite, Liszt réalisa une extraordinaire transcription pour piano de cette œuvre et dut admirer la transformation de l'idée fixe de la symphonie qui, belle et noble mélodie dans le premier mouvement, devient, dans le dernier, danse de sorcières. De la même manière, la mélodie de l'*Ode à la joie* de Beethoven, qui prend l'aspect d'une marche militaire, d'une fugue et enfin d'un galop, dut enflammer son imagination.

Liszt mit de nombreuses années à perfectionner son Premier concerto, dont il ne donna la première audition qu'en 1855, à Weimar, sous la baguette de Berlioz.

Les premières mesures, bien connues, n'ont encore rien perdu de leur hardiesse et de leur originalité. Les élèves du compositeur, intrigués par le caractère héroïque de ce début, auquel ils attribuaient une signification extra-musicale, ne purent obtenir de Liszt aucune explication. Enigmatique, ce dernier chanta sur les sept premières notes de la partition: "Aucun d'entre vous ne comprend cela". Peut-être Liszt voulut-il ainsi leur apprendre à jeter sur la partition un regard rationnel; s'ils l'avaient fait, ils auraient remarqué qu'à l'exception d'un bref instant, l'accord de tonique de mi bémol n'apparaît que tout à la fin du mouvement. (Ce procédé n'est pas aussi nouveau qu'il peut le paraître puisque Beethoven l'avait employé dans le premier mouvement de sa Sonate pour piano, op. 101 et Schumann dans sa Fantaisie en ut, qui est dédiée à Liszt.)

Le premier concerto est écrit en un seul mouvement mais il comprend quatre parties principales. Le mouvement lent, marqué *Quasi adagio*, se divise pour sa part en trois sections, à commencer par une longue mélodie de piano solo qui rappelle Bellini. Après un récitatif dramatique, le mouvement s'achève sur un passage d'une écriture magique où une mélodie, que se partagent d'amples instruments solo et un violoncelle solo, est accompagnée par les violons assourdis, tandis que le piano exécute une trille aiguë et des cascades d'accords très doux.

Quoique l'emploi du triangle dans la totalité du troisième mouvement, *Allegretto vivace*, ne déclenche plus la colère du public comme ce fut le cas à l'époque du compositeur, on devine sans mal, d'après la note qu'il plaça en bas de page et bon nombre de ses lettres, qu'il souffrit de la manière peu délicate dont cet instrument était souvent interprété. On peut lire dans la partition:

> Prendre garde à ce que le triangle ne soit pas lourd, mais qu'il rythme avec délicatesse et, bien que sonore, soit précis.

En outre, Liszt insiste sur le fait que le triangle doit être joué *pianissimo*, puis *piano* et enfin *forte*. Les percussionnistes actuels, qui obtiennent de cet instrument des couleurs et des sons bien différents, confirment qu'il était en avance sur son époque.

Le dernier mouvement reprend tous les thèmes du concerto mais si transformés du point de vue du mètre, du tempo et de l'atmosphère qu'ils forment un matériau nouveau. Après la transformation des thèmes du mouvement lent en une marche rapide, un *accelerando* extraordinairement saisissant amène une conclusion fascinante.

Le **Concerto pour piano no 2** fut entamé neuf ans après le Premier, sous la forme d'un "concerto symphonique". Lors de sa création, Liszt choisit de diriger l'orchestre plutôt que de tenir la partie soliste. La version que nous connaissons aujourd'hui, où le violon semble souvent obéir à l'orchestre, sans pour autant manquer de brillant, fait parfois songer à une œuvre symphonique. Liszt composa cette œuvre à Rome lors de son premier séjour dans cette ville.

Ce Concerto témoigne du génie harmonique époustouflant du compositeur, qui explore doucement les tons les plus lointains, mesure par mesure. L'accord de tonique de la majeur n'apparaît que trois fois avant la section marquée *Marziale*, marche flamboyante qui forme le finale et conserve le ton de la jusqu'à la fin. Cette œuvre est écrite elle aussi en un seul mouvement mais il est difficile d'en distinguer les différentes sections. Après un début magique (*Adagio sostenuto assai*) aux harmonies sans cesse changeantes, la musique traverse sans peine toute une gamme de tons et d'atmosphères. Même le puissant thème en ré mineur exposé par les basses les plus graves du piano découle naturellement de ce qui a précédé et amène, à son tour, un scherzo rapide (*Allegro agitato assai*). Puis la musique se dissout, aussi immatérielle qu'un rêve, et son thème se transforme en une phrase chaleureuse dont les cordes se servent pour introduire le cœur même de l'œuvre (*Allegro moderato*), version ravissante du thème initial du Concerto, pour piano et violoncelle solo, parsemé des arabesques du piano.

Le ton demeure le même dans l'*Allegro deciso* qui vient ensuite et pourtant la coupure semble radicale, comme si l'action avait supplanté la rêverie. Dès lors, les changements de ton ne sont plus aussi rapides. Les thèmes sont développés, condensés et mis en parallèle jusqu'à ce que le thème principal finisse par reparaître, triomphant, en la majeur (*Marziale, un poco meno allegro*). Le ton demeure résolument en la jusqu'à la fin. Une autre variante du thème amène une brillante coda.

Les Préludes, sous-titré "D'après Lamartine", est le troisième des treize poèmes symphoniques de Liszt. La partition contient la note, ou préface, suivante, de Liszt:

> Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note? — L'amour forme l'aurore enchanté de toute existence; mais quelle est la destiné où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage, dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque "la trompette a jeté le signal des alarmes", il court au poste périlleux quelle que soit la guerre qui l'appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces.

Il faut savoir que la préface de la partition est contemporaine de la création de l'œuvre, en 1854. Avant cette date, *Les Préludes* se présentaient sous la forme d'une ouverture devant accompagner une œuvre chorale, *Les Quatre éléments*, qui mettrait en musique des poèmes de Joseph Autran. Les éléments étaient la terre, les aquilons, les flots et les astres. Lorqu'il publia son poème

symphonique, le compositeur choisit bizarrement de supprimer toute référence aux éléments et d'introduire un programme inspiré, soit-disant, des *Méditations poétiques* de Lamartine.

Liszt souhaita-t-il honorer la mémoire du poète? Jugea-t-il que les quatre éléments offraient un programme trop évident? La raison principale de ce changement est que la partition cessait d'être une simple ouverture et qu'elle formait désormais une œuvre autonome. Les références aux quatre éléments, qui pouvaient être développées dans une grande œuvre chorale, étaient désormais trop modestes pour un sujet aussi important.

Deux œuvres de Liszt s'intitulent **Mazeppa**, le sixième poème symphonique et la quatrième *Etude transcendantale* pour piano. Ces partitions, qui se partagent le même matériau, sont dérivées d'une étude en ré mineur, publiée sous le numéro d'opus 1, que le compositeur écrivit à seize ans. Après de nombreuses révisions, Liszt transforma cette petite pièce modeste mais intéressante pour en faire l'une de ses œuvres pour piano les plus puissantes; elle n'est associée que vers la fin avec l'histoire de Mazeppa.

Mazeppa était un noble polonais du dix-septième siècle qui fut attaché nu à un cheval sauvage après avoir été surpris dans le même lit que l'épouse d'un comte de Podolie. Le cheval traîna Mazeppa à travers toute la campagne ukrainienne et finit par tomber d'épuisement. Contre toute attente, Mazeppa survécut et fut soigné par des cosaques qui l'élirent bientôt pour chef. Il se suicida après avoir affronté l'armée de Pierre le Grand lors de la bataille de Poltava.

Le poème de Victor Hugo, *Mazeppa*, est imprimé dans son intégralité en guise de préface à la partition du poème de Liszt pour expliquer la furie de la musique et la "barbarie" de la marche triomphale.

Après les rythmes vigoureux et appuyés qui décrivent la chevauchée du héros, la version orchestrale s'achève sur le triomphe de Mazeppa. Par contre, la version pour piano se termine par l'effondrement du cheval et les gémissements du héros, suivis d'une brève séquence d'accords solennels en majeur; la phrase "Il tombe . . . et se relève roi!" (d'après le poème de Victor Hugo) est inscrite sous la dernière mesure de la musique. L'énergie brute de la marche qui couronne la version orchestrale provient en partie d'un matériau que le compositeur emprunta à son *Arbeiterchor* (chœur des ouvriers) de 1848, qu'il écrivit à Vienne l'année de la Révolution pour exprimer sa sympathie à l'égard des ouvriers et des révolutionnaires hongrois.

© 1995 Geoffrey Tozer

Traduction: Brigitte Pinaud

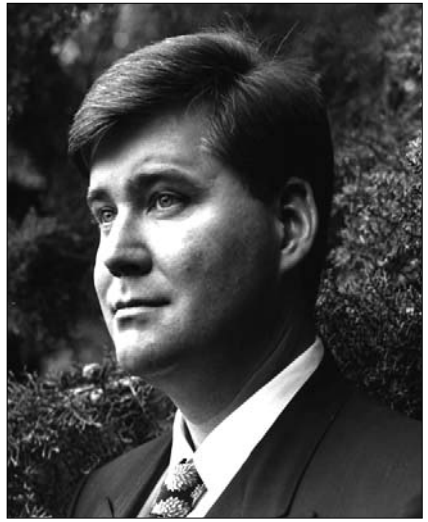
Australian pianist **Geoffrey Tozer** made his concerto debut with the Melbourne Symphony Orchestra at the age of eight and within four years had played all the Beethoven Concertos and added over 200 works to his solo repertoire. He became the youngest person to be awarded a Churchill Fellowship, enabling him to travel to London where he made his debut, aged fifteen, at the Royal Albert Hall with Sir Colin Davis conducting the BBC Symphony Orchestra.

In 1989, in recognition of his achievements he became one of the seven recipients of the inaugural Australian Artists' Creative Fellowships awarded by the Australian Government.

In 1991 he signed an exclusive long-term contract with Chandos Records. His recordings of the three Piano Concertos of Nikolai Medtner with the London Philharmonic conducted by Neeme Järvi (CHAN 9040) have been enthusiastically received throughout the world and received France's premier record award 'Diapason d'Or' in 1992.

In 1993 Geoffrey Tozer made his first tour of China at the invitation of the Ministry of Culture giving sold-out recitals in Beijing, Shanghai, Nanjing and other cities.

1994 began with the first complete recording ever undertaken of the four piano concertos of Respighi with the BBC Philharmonic conducted by Sir Edward Downes.



Amita Keating

Geoffrey Tozer trat erstmals im Alter von acht Jahren als Solist mit dem Melbourne Symphony Orchestra auf, und als Zwölfjähriger hatte er bereits alle fünf Klavierkonzerte von Beethoven vorgetragen und sein Solorepertoire um über zweihundert Werke erweitert. Er war der jüngste Stipendiat, der je ein Churchill Fellowship erhielt, das ihm ermöglichte, nach London zu reisen, wo er im Alter von fünfzehn Jahren mit dem BBC Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis sein Debüt in der Royal Albert Hall machte.

1989 wurde ihm in Anerkennung seiner Verdienste von der australischen Regierung das neue Australian Artists' Creative Fellowship verliehen, das an nur sieben Personen vergeben wurde.

1991 unterzeichnete er einen langfristigen Exklusivvertrag mit Chandos Records. Seine Aufnahmen der drei Klavierkonzerte von Nikolaj Medtner mit dem London Philharmonic unter Neeme Järvi (CHAN 9040) wurden weltweit begeistert empfangen und 1992 mit dem "Diapason d'Or", Frankreichs höchstem Schallplattenpreis, ausgezeichne.

1993 machte Geoffrey Tozer auf Einladung des chinesischen Kulturministeriums seine erster Konzertreise in China und spielte vor ausverkauften Häusern in Peking, Schanghai, Nanking und vielen anderen Städten.

1994 begann mit der ersten vollständigen Einspielung der vier Klavierkonzerte von Respighi mit dem BBC Philharmonic unter Sir Edward Downes (CHAN 9285).

A huit ans, **Geoffrey Tozer**, pianiste australien, débutait et interprétait son premier concerto auprès du Melbourne Symphony Orchestra; quatre ans plus tard il avait interprété l'intégrale des concertos de Beethoven et inscrit plus de 200 œuvres à son répertoire de soliste. Il fut alors le plus jeune bénéficiaire du Churchill "Fellowship"(burse universitaire avec obligation de faire un cours, ou des recherches, etc.), qui lui permit de se rendre à Londres. A 15 ans il se produisait pour la première fois dans la capitale, au Royal Albert Hall, auprès du BBC Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis.

En 1989, le gouvernement australien a décerné ses premiers "fellowships" à sept artistes australiens de mérite, dont Geoffrey Tozer.

En 1991, Tozer et Les Disques Chandos ont signé un contrat d'exclusive à long-terme. Dès le début, l'enregistrement des trois concertos pour piano de Nikolaï Medtner, avec le London Philharmonic sous la direction de Neeme Järvi (CHAN 9040) a remporté un succès mondial, et un premier prix français: le 'Diapason d'Or' (1992).

Parmi les autres disques Tozer-Chandos signalons: les œuvres pour piano de Medtner (deux volumes, CHAN 9050 et 9153), le Concerto pour piano No. 3 de Tchaïkovski avec le London Philharmonic (CHAN 9130), et le Concerto pour Piano de Rimski-Korsakov avec le Bergen Philharmonic (CHAN 9229).

En 1993 Geoffrey Tozer, sur l'invitation du Ministre de la Culture chinois, a effectué une première tournée en Chine, au cours de laquelle aussi bien à Beijing, Shanghaï, Nanjing qu'en d'autres villes, il a joué à guichet fermé.

En 1994, il a commencé d'enregistrer l'intégrale des concertos pour piano de Respighi (une première) avec le BBC Philharmonic sous la direction de Sir Edward Downes. Le Concerto pour piano en la mineur et le Concerto in modo misolidio sont enregistrés sur disque CHAN 9285.

The **Orchestre de la Suisse Romande** was founded in 1918 by Ernest Ansermet. Directed by its founder for more than 50 years, the OSR — the only full symphonic orchestra of the French-speaking cantons of Switzerland — has been closely associated with the premieres of many great symphonic works of the first half of this century. Because of this its reputation has spread far beyond the Swiss borders, though at the time of its birth the orchestra was mainly intended for a regional audience. In 1967 Ernest Ansermet handed the baton over to Paul Kletski, who a few years later was succeeded by Wolfgang Sawallisch, artistic director and main conductor of the OSR. Ten years later (1980) it was the turn of Horst Stein. The post of Artistic Director has been occupied by Armin Jordan— a regular conductor for over 30 years — since september 1985.

Every season, under the tripartite administration of Swiss Radio-Television, the City of Geneva and the OSR, the Orchestra gives two series of ten concerts each, in Geneva, on a subscription basis, then a third series of five concerts. Ten concerts are repeated in Lausanne. The Orchestra plays regularly at the Grand Théâtre de Genève

during the opera and ballet season (some 70 performances), and gives many other concerts in Switzerland including five symphonic concerts for the Radio-Télévision de la Suisse Romande.

Closely associated since its creation with the national and international success of symphonic works by composers such as Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel and Stravinsky, the Orchestre de la Suisse Romande is established throughout the world as a first-rate orchestra. Impressive recordings and many tours abroad have been the basis of its international fame. In the Autumn of 1987 a world tour started in Belgium and, via Japan, ended in the U.S.A. In 1991, the Orchestra visited Japan and South Korea, after a series of concerts in Belgium and Great Britain, and in 1993 gave a series of eleven concerts in seven European countries. In 1995 concerts are planned again in North America and Japan.

Das **Orchestre de la Suisse Romande** wurde 1918 von Ernest Ansermet gegründet. Unter seiner mehr als fünfzig Jahre dauerden Stabführung entwickelte sich das einzige große Sinfonieorchester der Westschweiz von einem Ensemble mit regionaler Bedeutung zu einem weit über unsere Grenzen hinaus bekannten Klangkörper, dessen Name eng verbunden ist mit einer Anzahl der großen sinfonischen Werke der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, die durch das Orchester uraufgeführt wurden. 1967 übergab Ernest Ansermet die Leitung des Orchesters Paul Kletzki, der einige Jahre später von Wolfgang Sawallisch abgelöst wurde. Dieser war zehn Jahre lang Chefdirigent und künstlerischer Leiter des OSR, bis 1980 Horst Stein an seine Stelle trat. 1985 übernahm Armin Jordan den Chefposten, nachdem er das Orchester seit 30 Jahren regelmäßig dirigiert hatte

Jede Saison veranstaltet das Orchester in seiner Heimatstadt Genf in Zusammenarbeit mit der Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTSR und der Stadt Genf zwei Abonnementsreihen von je zehn und eine von fünf Konzerten. Zehn dieser Konzerte werden jeweils in Lausanne wiederholt. Außerdem bestreitet das Orchester pro Saison ungefähr siebzig Opern- und Ballettabende im Genfer Grand Théâtre und gibt fünf Sinfoniekonzerte für die Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTSR, sowie viele weitere Konzerte in der ganzen Szeiz.

Seit der Gründung des Orchestre de la Suisse Romande wird sein Name mit den Sinfonischen Werken von Komponisten wie Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel und Stravinsky, in Verbindung gebracht, mit deren Interpretation sich das Orchester einen Namen gemacht hat. Auch regelmäßige Konzertreisen und eine rege Schallplattentätigkeit haben dazu beigetragen, daß das Orchester international bekannt wurde. Im Herbst 1987 unternahm das OSR eine Konzertreise rund um die Welt; 1991 keherten die Musiker nach Japan, nachdem sie in Belgien, Großbritannien und Südkorea aufgetreten waren, und 1993 standen elf Konzerte in sieben europäischen Ländern auf dem Programm. Für 1995 ist erneut eine Tournee nach Japan und Nordamerika geplant.

L'Orchestre de la Suisse Romande a été fondé en 1918 par Ernest Ansermet. Dirigé par son fondateur pendant plus de cinquante ans, l'OSR, seul grand ensemble symphonique de Suisse romande a été étroitement lié à la création des grandes œuvres du répertoire symphonique de la première moitié de ce siécle et, de ce fait, sa renommée devait largement dépasser nos frontières, alors même qu'au moment de sa création sa vocation avait surtout un caractère régional. En 1967, Ernest Ansermet a remis la direction de l'orchestre à Paul Kletzki qui,

quelques années plus tard, a été suivi par Wolfgang Sawallisch, directeur artistique est reprise en septembre 1985 par Armin Jordan, qui avait dirigé l'OSR régulièrement depuis trente ans.

Chaque saison, l'Orchestre assure à Genève, en coproduction tripartite avec la Radio-Télévision Suisse Romande et la Ville de Genève, deux séries de dix concerts d'abonnement chacune et une troisième série de cinq concerts. Dix le ceux-ci sont repris à Lausanne. Il participe en outre à environ soixante-dix représentations lyriques et chorégraphiques au Grand Théâtre de Genève, et donne de nombreux autres concerts en Suisse, dont cinq concerts symphoniques pour la Radio-Télévision Suisse Romande.

Associé dès sa fondation au rayonnement national et international d'œuvres symphoniques de compositeurs tels que Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel and Stravinskyé, l'OSR s'est affirmé dans le monde entier comme un orchestre de premier plan. C'est en particulier par sa riche discographie et par ses tournées à l'étranger que l'OSR a acquis sa réputation. Une tournée autour du monde (Belgique, Japon, Etats-Unis) a eu lieu en automne 1987; en 1991 l'OSR est retourné au Japon après avoir donné des concerts en Belgique, Grande-Bretagne et Corée du Sud et en 1993 une série de onze concerts l'a conduit à travers sept pays européens. Un retour au Japon et en Amérique du Nord est d'ores et déjà prévu en 1995.

Born in Tallinn, Estonia, **Neeme Järvi** graduated from the Tallinn Music School with degrees in percussion and choral conducting, and later completed his studies in opera and symphonic conducting at the Leningrad State Conservatory. In 1963 he became director of the Estonian Radio and Television Orchestra, and began a thirteen-year tenure as chief conductor at the Tallinn Opera.

International acclaim came in 1971 when Mr Järvi won first prize in the Conductor's Competition at the Academia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. Invitations followed to conduct major orchestras throughout Eastern Europe, Great Britain, Germany, Sweden, Japan, Mexico, and Canada.

In 1980 Mr Järvi emigrated to the United States and made his American orchestral debut with the New York Philharmonic. Since then he has conducted the major orchestras of North America and Europe and has held the posts of principal guest conductor with the City of Birmingham Symphony Orchestra, music director of the Royal Scottish Orchestra, and principal conductor of the Gothenburg Orchestra of Sweden. Equally renowned for his opera conducting, he made his Metropolitan Opera dubut with *Eugene Onegin* during the 1978-79 season. Neeme Järvi became music director of the Detroit Symphony Orchestra in 1990. Internationally acclaimed for his performances with orchestras and opera houses worldwide, he is also one of today's most recorded conductors.

Awards received by Mr Järvi include honorary doctorates from the University of Aberdeen, Scotland and the Music Conservatory of Tallinn, Estonia. An honorary member of the Swedish Academy of Music, in 1991 he was dubbed a Knight Commander of the North Star Order by the King of Sweden.

1937 in Tallin in Estland geboren, besuchte **Neeme Järvi** die dortige Musikhochschule und ging mit Diplomen in Schlagzeug und Chlorleitung ab. Später studierte er am Leningrader Staatl. Konservatorium und vervollständigte seine Kenntnisse in Symphonie- und Opernorchesterleitung. 1963 wurde er als Direktor des

Estländischen Radio- und Fernsehorchesters engagiert und begann gleichzeitig ein dreizehn Jahre dauerndes Engagement als Chefdirigent der Talliner Oper.

Neeme Järvi kam zu internationalem Ruhm als er 1971 den ersten Preis im Dirigentenwettbewerb der Academia Nazionale di Santa Cecilia in Rom gewann. Es folgten Einladungen von Orchestern aus allen Teilen Osteuropas, aus Großbritannien, Deutschland, Schweden, Japan, Mexiko und Kanada.

1980 wanderte Neeme Järvi in die USA aus, wo er sein Konzertdebüt mit dem New York Philharmonic gab. Seither hat er viele der prominenten Orchester Nordamerikas und Europas dirigiert. Er hat die Stelle des ersten Gastdirigenten des City of Birmingham Symphony Orchestra, des Musikdirektors des Royal Scottish Orchestra und des Chefdirigenten des Orchesters von von Göteborg in Schweden bekleidet. Auch als Opendirigent ist Neeme Järvi weltweit anerkannt; sein Debüt an der Metropolitan Opera gab er in der Spielsaison 1978-79 mit *Eugen Onegin*. Neeme Järvi wurde 1990 Musikdirektor des DSO. Seine Aufführungen in Konzertsälen und Opernhäusen in allen Teilen der Welt haben ihn einen internationalen Ruf verschafft, und er ist einer der am meisten auf Schallplatte aufgenommenen Dirigenten.

Neeme Järvi wurde unter anderen mit der Ehrendoktorwünde der Universität von Aberdeen in Schottland und des Konservatoriums von Tallin ausgezeichnet. Er ist außerdem Ehrenmitglied der Schwedischen Musikakademie und wurde 1991 vom schwedischen König zum Ritter des Polarstern-Ordens geschlagen.

Né à Tallinn, Estonie, **Neeme Järvi** passa ses examens de percussionniste et de maître de chapelle à l'Ecole de Musique de Talinn. Il poursuivit ses études dans la branche direction d`orchestre symphonique et d'opéra au Conservatoire d'état de Leningrad. En 1963 il était nommé directeur de l'orchestre de la radio-télévision estonienne, et signait un contrat de treize ans comme chef d'orchestre principal de l'Opéra de Tallinn.

En 1971 M. Järvi remportait le Premier Prix international — Direction d'Orchestre — de la prestigieuse Académie nationale Sainte-Cécile de Rome. Ensuite les offres se multiplièrent, aussi bien en Europe — Europe de l'Est, Grand Bretagne, Allemagne, Suède — qu'au Japon, au Mexique et au Canada.

En 1980 Neeme Järvi émigrait aux Etats-Unis et faisait ses débuts américains à la tête du New York Philharmonic. Depuis il a dirigé de grands orchestres d'Amérique du Nord et d'Europe; il a occupé les postes de Chef auxiliaire principal du City of Birmingham Symphony Orchestra, de Directeur Musical du Royal Scottish Orchestra, et de principal Chef de l'orchestre de Gothenbourg (Suède). Son expérience remarquable s'étend aussi à l'opéra; pendant la saison 1978-79 il a dirigé pour la première fois l'orchestre du Metropolitan Opera de New York dans *Eugène Onéguine*. Neeme Järvi, directeur musical du Detroit Symphony Orchestra depuis 1990, poursuit une carrière qui lui a déjà valu une belle collection de compliments pour sa direction d'orchestres de concert et d'opéras internationaux.

M. Järvi s'est vu décerner plusieurs prix et grades honorifiques; il est Docteur Honoris causa de l'Université d'Aberdeen (Ecosse) et du Conservatoire de Musique de Tallinn (Estonie), Membre honoraire de l'Académie de Musique suédoise, et Chevalier Commandeur de l'Ordre de l'Etoile du Nord, dont la médaille lui a été remise par le roi de Suède en 1991.

Also available:

STRAVINSKY: Le chant du rossignol • Symphony in Three Movements
Capriccio for Piano and Orchestra
Tozer/OSR/Järvi
CHAN 9238 - CD

With the support of the Foundation of the Orchestre de la Suisse Romande

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer and Sound Supervisor: Ralph Couzens
- Sound Engineer: Ben Connellan
- Editor: Jonathan Cooper
- Recorded in the Victoria Hall, Geneva on 21-25 June 1994
- Front Cover Painting: *The castle of Deveny, Hungary*, courtesy of Magyar Nemzeti Galeria, Budapest/ Bridgeman Art Library
- Back Cover Photograph of Franz Liszt, courtesy of AKG London
- Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Sarah Haines

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright in the United Kingdom, licenses for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Germany

CHAN 9360 Inlay.qxd 21/3/08 11:22 am Page 1

LISZT: PIANO CONCERTOS etc. - Tozer/OSR/Järvi

CHANDOS DIGITAL **CHAN 9360**

FRANZ LISZT (1811-1886)

		Piano Concerto No. 1 in E flat major	(17:40)
		Klavierkonzert Nr. 1 in Es-Dur; Concerto pour piano no 1 en mi bémol majeur	
1	I	Allegro maestoso. Tempo giusto —	(5:22)
2	II	Quasi adagio—	(4:16)
3	III	Allegretto vivace —	(4:05)
4	IV	Allegro marziale animato	(3:57)
		Piano Concerto No. 2 in A major	(21:21)
		Klavierkonzert Nr. 2 in A-Dur; Concerto pour piano no 2 en la majeur	
5		Adagio sostenuto assai —	(5:36)
6		Allegro agitato assai — Tempo del Andante —	(1:53)
7		Allegro moderato —	(5:01)
8		Allegro deciso —	(3:00)
9		Marziale, un poco meno allegro	(1:04)
10		Un poco meno mosso - Allegro animato	(4:47)
11		**Symphonic Poem No. 3: Les Préludes**	(15:08)
		Andante - Allegro ma non troppo	
12		**Symphonic Poem No. 6: Mazeppa**	(17:06)
		Allegro agitato	

0 95115 93602 3

DDD

TT = 71:43

GEOFFREY TOZER, piano
ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
NEEME JÄRVI, conductor

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

ⓟ 1995 Chandos Records Ltd. ⓒ 1995 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany

CHANDOS CHAN 9360

LISZT: PIANO CONCERTOS etc. - Tozer/OSR/Järvi

CHANDOS CHAN 9360