CHAN 9864 Front.qxd 16/7/07 12:59 pm Page 1

CHAN 9864

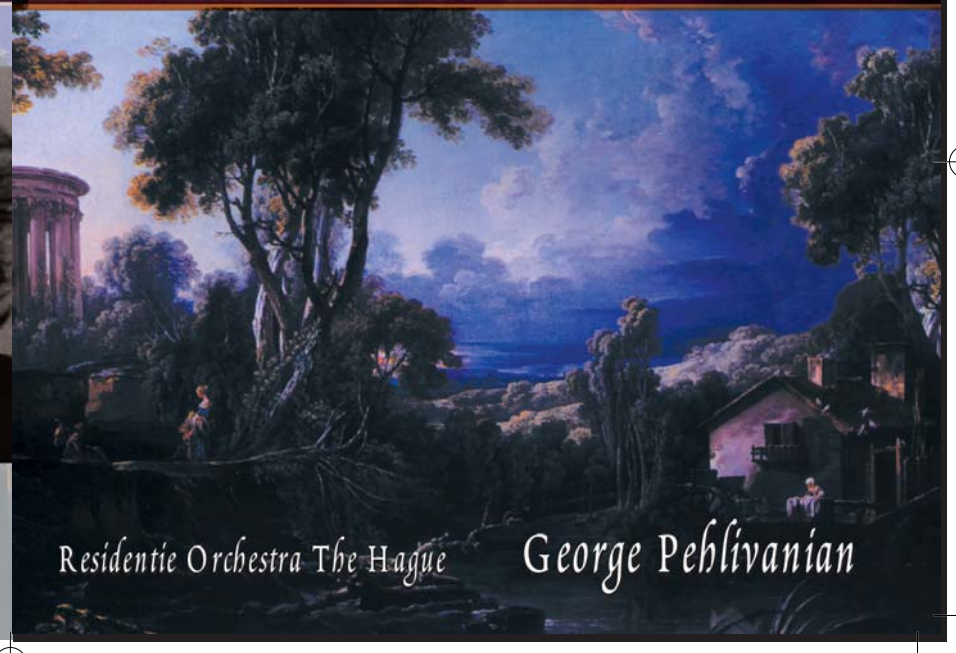
Louis Lortie George Pehlivanian

CHANDOS

LISZT

WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA VOL. 2

Louis Lortie



Residentie Orchestra The Hague

George Pehlivanian

CHAN 9864 BOOK.qxd 16/7/07 1:01 pm Page 2

AKG

Franz Liszt

Franz Liszt (1811–1886)

Works for Piano and Orchestra, Volume 2

	De profundis, S691 Op. 668	**33:34**
	Psaume instrumentale for piano and orchestra	
1	Andante –	22:03
2	Allegro moderato –	4:57
3	[ ] – Tempo primo – Allegro – Allegro marziale	6:34
4	**Malédiction, S121 Op. 452**	**15:34**
	for Piano and String Orchestra	
5	**Fantasy on Hungarian Folk-tunes, S123 Op. 458**	**14:40**
6	**Totentanz, S126 Op. 457**	**15:24**
	Dance of Death	
	Paraphrase on 'Dies irae' for Piano and Orchestra	
		TT 79:39

Louis Lortie piano
Residentie Orchestra The Hague
George Pehlivanian

CHAN 9864 BOOK.qxd 16/7/07 1:01 pm Page 4

Liszt: Works for Piano and Orchestra, Volume 2

Liszt and the Romantic Century

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

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

Music in the Classical era (say, from 1750 to 1820) had largely been based on preconceived notions of order, proportion and grace. Beauty and symmetry of form were objects of worship in themselves and combined to create a Utopian image, an idealisation of universal experience. In the Romantic age (loosely, from 1820 to 1910) this was largely replaced by a cult of individual expression, the crystalisation of the experience of the moment, the unconstrained confession of powerful emotions and primal urges, the glorification of sensuality, a flirtation with the supernatural, an emphasis on spontaneity and improvisation, and, perhaps most strikingly, the cultivation of extremes – emotional, sensual, spiritual and structural. The Classical reverence for symmetry was supplanted by an almost self-indulgent delight in asymmetry. Form was no longer seen as a receptacle of musical ideas but as a by-product of emotion, to be generated from within. Yet in the great Romantic revolution, which was to grip three continents, music was a curiously late arrival. In literature, the poet, dramatist, scientist and courtier Goethe had opened the floodgates with *The Sorrows of Young Werther* as early as 1774, when Haydn was still in his early

forties, Mozart was only eighteen and Beethoven was all of four.

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

Music in the Romantic era took on an illustrative function to a degree never previously dreamt of, and many of Liszt's piano works, in particular, are rich in pictorial imagery, especially when evoking the world of nature (rippling brooks, summer storms, birdsong and so on). Often, too – though perhaps especially in the case of Liszt – compositions were inspired specifically by another work of art, but in a different medium, and generally from a different time. Liszt's solo piano piece *Sposalizio*, for instance, was directly inspired by Raphael's painting of that name, just as his *Il penseroso*, from the same collection, has its origin in a famous sculpture by Michelangelo. As for the **Totentanz** (as scarifying a vision as anything he ever wrote), it derived much of its form and character from a particularly gruesome fresco by the fourteenth-century painter, sculptor, architect and poet Andrea Orcagna, entitled *The Triumph of Death* (and in Death we have yet another of the Romantics' obsessions). A further part of the fresco's strong appeal to Liszt was its very antiquity. However extravagantly the Romantics rebelled against the tenets of the recent past, they felt, and communicated, an almost ritualised nostalgia for the distant past, which they evoked again and again. Small wonder, then, that for the very basis of his *Totentanz*

(by general consent the finest of his concerto works) Liszt chose the *Dies irae*, the grim medieval chant for the dead most famously used by Berlioz in his *Symphonie fantastique* and by Rachmaninov (long after Liszt) in his *Rhapsody on a Theme of Paganini*. The whole work is a set of variations on that fearsome theme, but it was not always so. In a manuscript predating the final score by a decade there is an interlude based, according to Liszt, on a different liturgical chant, the *De profundis*, which he clearly abandoned in the course of revision (possibly, among other reasons, because the theme may well be Liszt's own and not an ancient chant at all). Whatever its true provenance, the theme was twice unlucky, for Liszt had abandoned it before, in another piece for piano and orchestra, this one of epic proportions: the **De profundis** recorded here. Begun in or around 1834 but never finished, the work is heavily based on the ostensible chant, and lay forgotten and unknown for many decades until a viable performing edition was made by the distinguished scholar Jay Rosenblatt in the final years of the twentieth century. Like the two concertos of the 1830s and the great B minor Sonata, composed some two decades later, the work is basically cast in a single four-for-the-price-of-one sonata form, in which the movements, or movement-equivalents, are thematically linked and to be played without a break.

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

© 2001 Jeremy Siepmann

Louis Lortie brings a fresh perspective to his performances of a deliberately broad spectrum of piano music. He gave his first public performance at the age of thirteen with the Orchestre symphonique de Montréal and won First Prize in Italy's Busoni Competition in 1984, the same year in which he was a prize-winner in the Leeds International Piano Competition. Since then he has performed extensively in North America, Europe, Japan and Australia with leading orchestras and in major recital series. Over the past two years he has performed Beethoven sonata cycles in London (Wigmore Hall), Berlin, Milan and Toronto and will soon record the final disc in his complete Beethoven sonata cycle for Chandos. When his schedule permits, he teaches at Italy's renowned piano institute at Imola. Louis Lortie currently lives in Berlin.

The **Residentie Orchestra The Hague** is one of The Netherlands' leading orchestras. It has built a reputation abroad, partly as a result of foreign tours including those in New York, Boston, Chicago, London, Vienna and Berlin. Evgenii Svetlanov was its Principal Conductor from 1992 to 2000, when the post was assumed by Jaap van Zweden. The founder and first conductor of the Orchestra was Dr Henri Viotta. Many distinguished conductors followed including van Anrooy, Schuurman, van Otterloo, Martinon, Leitner, Vonk, Toscanini, Walter and Knappertsbusch, and major composers who have conducted the Orchestra include Richard Strauss, Stravinsky, Ravel, Hindemith, Bernstein, Maderna and Boulez. After years without a permanent base, the Residentie Orchestra initiated the building of its own hall in 1987, the Dr Anton Philipszaal, situated in the heart of The Hague.

One of today's most compelling young conductors, **George Pehlivanian** has led major orchestras throughout Europe, Japan, Russia and North America, including the London Philharmonic Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Orchestre symphonique de Montréal, the Houston, Cincinnati and Baltimore Symphony Orchestras, the Spanish National Orchestra, the Kirov Opera, the Bamberg Symphony Orchestra, the Orchestre national du Capitole de Toulouse and the Sydney Symphony Orchestra. George Pehlivanian captured international attention in 1991 when, at the age of twenty-seven, he became the first American to win, unanimously, the Grand Prize at the prestigious Besançon Conducting Competition. From 1996 to 1999 he was Principal Guest Conductor of the Residentie Orchestra The Hague. Since 1996, he has held the position of Permanent Guest Conductor of the Vienna Chamber Orchestra.

Liszt: Werke für Klavier und Orchester, Band 2

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

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

Die Musik der Klassik (sagen wir von 1750 bis 1820) hatte sich im Wesentlichen auf feste Vorstellungen von Ordnung, Proportion und Anmut gestützt. Schönheit und formale Symmetrie wurden um ihrer selbst willen vergöttert und miteinander kombiniert, um eine Utopie zu schaffen, eine Idealisierung gemeinschaftlichen Erlebens. Im Zeitalter der Romantik (grob gesagt von 1820 bis 1910) wurden diese Vorstellungen durch den Kult des individuellen Ausdrucks ersetzt, in dem sich das Erlebnis des Augenblicks herauskristallisiert, ein Kult des ungehemmten Eingeständnisses heftiger Emotionen und Urtriebe. Verherrlicht wurden Sinnlichkeit, Liebäugelei mit dem Übernatürlichen, ein betont spontanes, improvisatorisches Herangehen und – was besonders bemerkenswert ist – das Kultivieren emotionaler, sinnlicher, spiritueller und struktureller Extremen. An die Stelle der klassischen Verehrung der Symmetrie trat ein regelrecht maßloses Vergnügen an der Asymmetrie. Die Form wurde nicht mehr als Gefäß für die Aufnahme musikalischer Ideen angesehen, sondern als Nebenprodukt der Emotion, die es aus dem Innern heraus zu entwickeln galt. Doch schloss sich die Musik erst merkwürdig spät der großen romantischen Revolution an, die drei Kontinente erfassen sollte. In der Literatur hatte der Dichter, Dramatiker, Wissenschaftler und Hofbeamte Goethe mit den *Leiden des jungen Werthers* der Romantik bereits 1774 Tür und Tor geöffnet. Haydn war damals erst Anfang vierzig, Mozart erst achtzehn und Beethoven gar erst vier Jahre alt.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst hatten im Gefolge der amerikanischen und der französischen Revolution Francisco Goya, William Blake, Caspar David Friedrich und William Turner bahnbrechende Meisterwerke geschaffen, als Liszt, Schumann, Chopin und Mendelssohn noch Kinder waren. Und als dann die genannten Genies das Erwachsenenalter erreicht hatten, befand sich die Romantik längst in vollem Gange, und es mangelte nicht an Anregungen. Während die bedeutenden romantischen Maler ihre Leinwände mit grandiosen Landschaften bedeckten, mit üppigen Darstellungen stimmungsvoller Ruinen, mit historischen Szenen, Porträts legendärer Helden und so weiter, versuchten sich die großen romantischen Komponisten – Liszt, Berlioz und vor allem Wagner – an entsprechenden klanglichen, aber nicht nur klanglichen Darstellungen. Töne, Rhythmen, Klangfarben und melodische Fragmente wurden bewusst mit bestimmten Begriffen, mit Figuren und deren Entwicklung verknüpft und oft danach benannt. **Malédiction** (Verwünschung) ist beispielsweise nicht nur der Titel des frühesten Konzertwerks von Liszt (1833), sondern auch einer von mehreren verbalen "Fingerzeigen" im Manuskript; zwei der übrigen sind "Orgueil" (Hochmut) und "Raillerie" (Spott) als Beschreibung des zweiten bzw. dritten Hauptthemas.

Die Musik übernahm in der Romantik in einem Ausmaß, wie man es sich bis dahin nie erträumt hatte, eine illustrative Funktion, und insbesondere sind viele von Liszts Klavierwerken dann besonders reich an bildhafter Metaphorik, wenn die natürliche Welt beschworen wird (plätschernde Bäche, Sommergewitter, Vogelgezwitscher usw.). Oft waren Kompositionen – speziell die von Liszt – von einem weiteren Kunstwerk inspiriert, das einer anderen Gattung angehörte und meist aus einer anderen Zeit stammte. Liszts Soloklavierstück *Sposalizio* ist beispielsweise direkt von dem Raffael-Gemälde gleichen

Titels inspiriert, während *Il penseroso* aus der gleichen Werksgruppe auf eine bekannte Skulptur von Michelangelo zurückgeht. Dagegen bezog der **Totentanz** (eine Vision, so beängstigend wie kaum ein anderes Werk, das Liszt geschaffen hat) seine Form und seinen Charakter im Wesentlichen aus einem besonders schaurigen Fresko von Andrea Orcagna, einem Maler, Bildhauer, Baumeister und Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, das *Triumph des Todes* betitelt ist (der Tod war ebenfalls ein Lieblingsthema der Romantiker). Zu dem starken Reiz, das dieses Fresko auf Liszt ausübte, trug unter anderem bei, dass es sehr alt war. So maßlos die Romantiker gegen die Grundsätze der jüngeren Vergangenheit aufbegehrten, empfanden und vermittelten sie doch eine beinahe ritualisierte Nostalgie im Hinblick auf die ferne Vergangenheit, die sie ein ums andere Mal beschworen. Kein Wunder also, dass Liszt als Grundstein seines *Totentanzes* (der allgemein als sein gelungenstes Konzertwerk gilt) das *Dies irae* gewählt hat, die grimmige mittelalterliche Sequenz aus der Totenmesse, deren Verwendung durch Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* sowie (lange nach Liszt) durch Rachmaninow in seiner *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* weithin bekannt ist. Das ganze Werk ist eine Folge von Variationen über das grausige Thema, doch das war nicht immer so. In einem zehn Jahre vor der endgültigen Partiturfassung entstandenen Manuskript ist ein Zwischenspiel enthalten, das nach Liszts eigener Aussage auf einem anderen liturgischen Gesang beruht, dem *De profundis*, und das er beim Überarbeiten offensichtlich fallen gelassen hat (möglicherweise unter anderem deshalb, weil das Thema vielleicht gar keine alte Choralmelodie ist, sondern von Liszt selbst stammt). Was auch immer sein wahrer Ursprung sein mag, jedenfalls war das Thema insofern doppelt vom Pech verfolgt, als Liszt schon einmal auf seine Verwendung verzichtet hatte, und zwar in einem weiteren Stück für Klavier und Orchester, einem Stück von epischen Proportionen, dem hier vorliegenden **De profundis**. Dieses Werk, um 1834 begonnen, aber nie fertig gestellt, stützt sich in hohem Maß auf den angeblichen liturgischen Gesang und blieb viele Jahrzehnte vergessen und unbekannt liegen, bis der renommierte Forscher Jay Rosenblatt in den letzten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts eine praktische Ausgabe erstellt hat. Wie die zwei Konzerte der 1830er-Jahre und die rund zwanzig Jahre später komponierte herrliche h-Moll-Sonate ist auch dieses Werk grundsätzlich in Sonatensatzform angelegt (vier Stücke zum Preis von einem): Die Sätze oder Satzäquivalente sind thematisch verknüpft und dazu gedacht, ohne Unterbrechung gespielt zu werden.

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

© 2001 Jeremy Siepmann

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Louis Lortie geht seine Darbietungen eines bewußt breiten Spektrums von Klaviermusik aus frischer Perspektive an. Er gab seine erste öffentliche Aufführung im Alter von dreizehn Jahren mit dem Orchestre symphonique de Montréal, und 1984 gewann er beim italienischen Busoni-Wettbewerb den ersten Preis; im gleichen Jahr war er auch einer der Preisträger beim internationalen Klavierwettbewerb in Leeds. Seither ist er sowohl mit führenden Orchestern als auch in zahlreichen bedeutenden Recitalserien in Nordamerika, Europa, Japan und Australien aufgetreten. In den vergangenen zwei Jahren hat er Beethoven-Sonatenzyklen in London (Wigmore Hall), Berlin, Mailand und Toronto gespielt, und demnächst wird er für Chandos den letzten Teil seines Zyklus sämtlicher Beethoven-Sonaten einspielen. Wenn es sein Terminplan erlaubt, lehrt er in Imola an Italiens renommiertem Klavierinstitut. Louis Lortie lebt derzeit in Berlin.

Das **Residentie-Orchester Den Haag** ist eines der führenden Orchester der Niederlande. Sein internationales Renommee stützt sich unter anderem auf Konzertreisen nach New York, Boston, Chicago, London, Wien und Berlin. Jewgeni Swetlanow war von 1992 bis 2000 als Chefdirigent des

Ensembles tätig; September 2000 wurde der Posten von Jaap van Zweden übernommen. Gründer und erster Leiter des Orchesters war Dr. Henri Viotta. Es folgten viele namhafte Dirigenten, darunter van Anrooy, Schuurman, van Otterloo, Martinon, Leitner, Vonk, Toscanini, Walter und Knappertsbusch. Unter den bedeutenden Komponisten, die das Orchester dirigiert haben, sind Richard Strauss, Strawinski, Ravel, Hindemith, Bernstein, Maderna und Boulez zu nennen. Nach Jahren ohne festes Haus hat das Residentie-Orchester 1987 den Bau eines eigenen Konzertsaals, des Dr. Anton Philipszaal im Herzen von Den Haag, in die Wege geleitet.

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

Liszt: Œuvres pour piano et orchestre, Volume 2

Liszt et le siècle du romantisme

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

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

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

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

Dans le domaine des arts visuels, à la suite des révolutions américaine et française, Goya, Blake, Friedrich et Turner avaient tous réalisé des chefs d'œuvre rompant avec la tradition alors que Liszt, Schumann, Chopin et Mendelssohn étaient encore enfants. Toutefois, lorsque ces génies atteignirent leur majorité, l'époque romantique battait son plein et l'inspiration ne manquait pas. Tout comme les grands peintres romantiques couvraient leurs toiles de paysages grandioses, de somptueuses représentations de ruines évocatrices, scènes historiques, héros légendaires et autres sujets, les grands compositeurs romantiques, par dessus tout Liszt, Berlioz et Wagner, entreprirent de réaliser des représentations semblables en musique – mais pas en musique prise isolément. Les notes, rythmes, couleurs tonales, fragments mélodiques furent consciemment reliés à des idées spécifiques, à des personnages et à leur développement et furent souvent qualifiés en conséquence. Ainsi **Malédiction** n'est pas seulement le titre de la première œuvre concertante (1833) de Liszt, mais aussi une des "indications verbales" trouvées dans le manuscrit; parmi les autres figurent "Orgueil" et "Raillerie" pour décrire respectivement les deuxième et troisième thèmes principaux.

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

particulièrement macabre d'Andrea Orcagna (peintre, sculpteur, architecte et poète du quatorzième siècle), intitulée *Le Triomphe de la Mort* (et avec la mort nous touchons à une autre obsession des romantiques), à laquelle Liszt trouva encore plus d'attrait du fait de sa très grande ancienneté. Si les romantiques se rebellèrent à outrance contre les principes du passé proche, ils ressentirent et communiquèrent une nostalgie quasi ritualisée à l'égard du passé lointain, qu'ils évoquèrent à maintes reprises. Il n'est donc guère étonnant que, lorsqu'il lui fallut trouver une base pour sa *Totentanz* (de l'aveu général la plus belle de ses œuvres concertantes), Liszt choisit le *Dies irae*, sombre requiem de plain-chant médiéval repris, comme chacun le sait, par Berlioz dans sa *Symphonie fantastique* et par Rachmaninov (bien après Liszt) dans sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini.* Toutefois, si l'œuvre entière est un ensemble de variations sur ce thème effroyable, il n'en fut pas toujours ainsi: dans un manuscrit précédant de dix années la partition finale, on trouve un interlude se fondant, d'après Liszt, sur un chant liturgique différent, le *De profundis*, qu'il abandonna manifestement au cours de la révision (une des raisons possibles étant que le thème était peut-être du cru de Liszt et nullement un air de plain-chant ancien). Quelle que fût sa provenance exacte, le thème fut deux fois affligé du même sort, car Liszt l'avait déjà abandonné précédemment, dans une autre pièce pour piano et orchestre, cette fois de proportions épiques, le **De profundis** enregistré ici. Commencée en 1834, ou vers cette époque, mais jamais achevée, cette œuvre s'appuie très fortement sur ce prétendu chant lyrique. Elle fut reléguée à l'oubli et à l'obscurité pendant de nombreuses décennies jusqu'à ce qu'une édition d'exécution viable en fût réalisée par le distingué érudit Jay Rosenblatt dans les dernières années du vingtième siècle. Tout comme les deux concertos des années 1830 et la grande Sonate en si mineur, écrite quelque vingt années plus tard, l'œuvre est composée d'une seule forme sonate, un tout en quatre parties, dans laquelle les mouvements, ou leurs équivalents, sont liés sur le plan thématique et doivent être joués sans interruption.

Par son exploitation et ses transformations de la musique traditionnelle (ou ce qui était perçu à tort comme tel), le mouvement romantique devint un puissant facteur de nationalisme, qui non seulement enflamma l'esprit du Hongrois Liszt et celui de l'Allemand Wagner, mais aussi ceux de

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

© 2001 Jeremy Siepmann
Traduction: Marianne Fernée

Louis Lortie nous offre une lecture originale d'un répertoire pianistique qu'il désire le plus vaste possible. Il donna son premier concert public à l'âge de treize ans avec l'Orchestre symphonique de Montréal et en 1984 il remporta le Premier Prix du Concours Busoni en Italie ainsi qu'un prix au Concours international de piano de Leeds. Depuis, il se produit beaucoup en Amérique du Nord, en Europe, au Japon et en Australie avec les plus grands orchestres et dans le cadre d'importants récitals. Ces deux dernières années, il a joué des cycles des sonates de Beethoven à Londres (au Wigmore Hall), Berlin, Milan et Toronto et il doit bientôt enregistrer le dernier disque de son intégrale des sonates de Beethoven pour Chandos. Lorsque son programme le lui permet, il enseigne au fameux institut de piano d'Imola en Italie. Louis Lortie vit à Berlin.

L'**Orchestre Residentie de La Haye** est l'un des plus remarquables orchestres des Pays-Bas. La réputation qu'il s'est acquise à l'étranger résulte en partie de ses tournées, notamment à New York, Boston, Chicago, Londres, Vienne et Berlin. Evgenii Svetlanov fut le chef principal de 1992 à 2000, quand le poste fut repris par Jaap van Zweden. Le fondateur et premier chef de l'Orchestre fut Dr Henri Viotta. De nombreux chefs d'orchestre éminents l'ont suivi, en particulier van Anrooy, Schuurman, van Otterloo, Martinon, Leitner, Vonk, Toscanini, Walter et Knappertsbusch, mais aussi de grands compositeurs tels que Richard Strauss, Stravinski, Ravel, Hindemith, Bernstein, Maderna et Boulez. Après plusieurs années sans base permanente, l'Orchestre Residentie fut l'initiateur de la construction de sa propre salle en 1987, la Dr Anton Philipszaal, située en plein cœur de La Haye.

Un des jeunes chefs d'orchestre les plus fascinants d'aujourd'hui, **George Pehlivanian** a dirigé de très grands orchestres – parmi lesquels le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de Montréal, les Orchestres symphoniques de Houston, Cincinnati et Baltimore, l'Orchestre national d'Espagne, l'Opéra de Kirov, l'Orchestre symphonique de Bamberg, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse et le Sydney Symphony Orchestra – et ce dans l'ensemble de l'Europe, du Japon, de la Russie et de l'Amérique du Nord. George Pehlivanian capta l'attention internationale, en 1991, lorsqu'il devint à l'âge de vingt-sept ans le premier Américain à remporter à l'unanimité le grand Prix du prestigieux Concours de direction d'orchestre de Besançon. De 1996 à 1999, il fut principal chef invité du l'Orchestre Residentie. Depuis 1996, il occupe le poste de chef invité permanent de l'Orchestre de chambre de Vienne.

CHAN 9864 BOOK.qxd 16/7/07 1:01 pm Page 18

Also available

Liszt
Works for Piano and Orchestra, Volume 1
CHAN 9801

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 20-bit Recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Producer Brian Couzens
Engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Peter Newble
Editor Ben Connellan
Recording venue Dr Anton Philipszaal, The Hague; 6–9 July 1999
Front cover *Landscape with Water Mill*, 1743, by François Boucher (1703–70)
Back cover Photograph of Louis Lortie and George Pehlivanian
Design Cass Cassidy
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Genevieve Helsby
℗ 2001 Chandos Records Ltd
© 2001 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England
Printed in the EU

CHAN 9864 Inlay.qxd 16/7/07 1:04 pm Page 1

20 bit

CHANDOS DIGITAL **CHAN 9864**

FRANZ LISZT (1811–1886)

Works for Piano and Orchestra, Volume 2

	De profundis, S691 Op. 668	33:34
	Psaume instrumentale for piano and orchestra	
1	Andante –	22:03
2	Allegro moderato –	4:57
3	[ ] – Tempo primo – Allegro – Allegro marziale	6:34
4	**Malédiction, S121 Op. 452**	15:34
	for Piano and String Orchestra	
5	**Fantasy on Hungarian Folk-tunes, S123 Op. 458**	14:40
6	**Totentanz, S126 Op. 457**	15:24
	Dance of Death	
	Paraphrase on 'Dies irae' for Piano and Orchestra	
		TT 79:39

Louis Lortie piano (DDD)

Residentie Orchestra The Hague

George Pehlivanian

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

℗ 2001 Chandos Records Ltd © 2001Chandos Records Ltd
Printed in the EU

LISZT: WORKS FOR PIANO AND ORCH., VOL. 2 - Lortie/Residentie Orch. The Hague/Pehlivanian

CHANDOS CHAN 9864

LISZT: WORKS FOR PIANO AND ORCH., VOL. 2 - Lortie/Residentie Orch. The Hague/Pehlivanian

CHANDOS CHAN 9864