



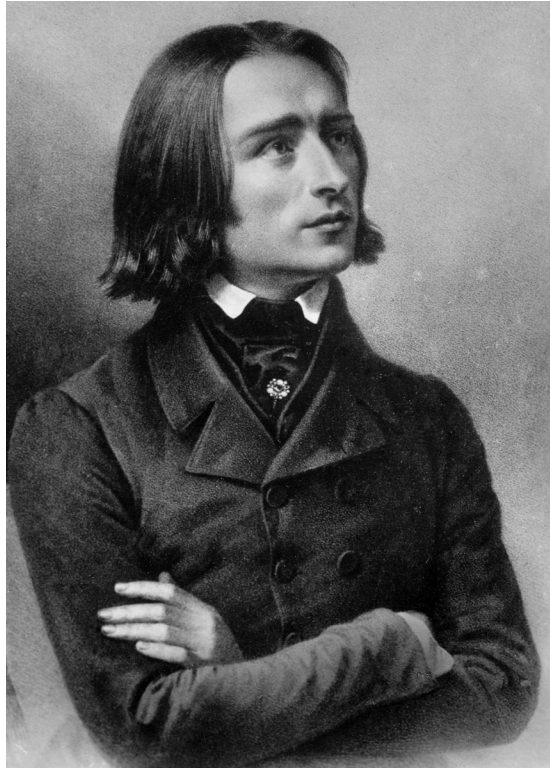
LISZT

AT THE OPERA

LOUIS LORTIE PIANO

CHANDOS





Drawing by Franz Krüger (1797 – 1857) / AKG Images, London

Franz Liszt, 1842

Franz Liszt (1811 – 1886)

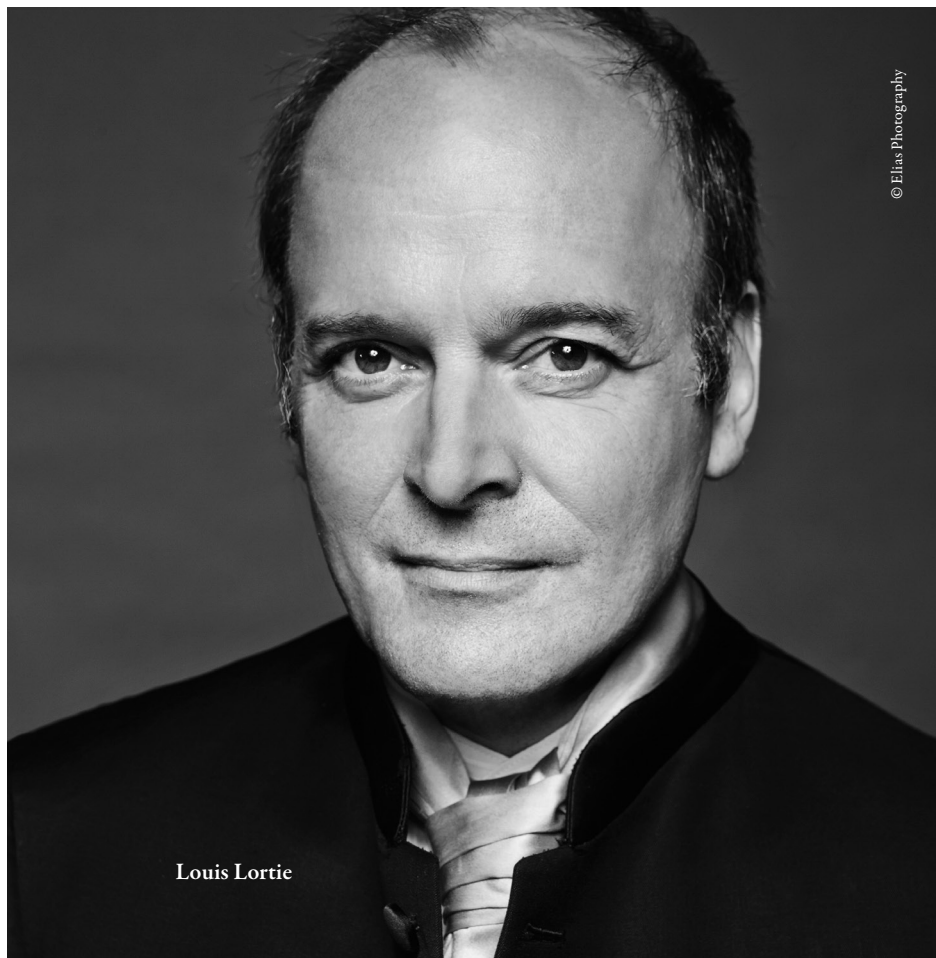
Liszt at the Opera

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Ouvertüre zu Tannhäuser, S 422 (1847 – 49)
(Overture to <i>Tannhäuser</i>)
by Richard Wagner (1813 – 1883)
Andante maestoso – Allegro | 15:28 |
| | O du mein holder Abendstern, S 444 (1849)
Rezitativ und Romanze aus der Oper <i>Tannhäuser</i>
(Recitative and Romance from the Opera <i>Tannhäuser</i>)
by Richard Wagner | 5:51 |
| 2 | Lento – Recitativ. Recitativ cantando – | 2:34 |
| 3 | Romanze. Sempre lento ma un poco più moto – Più lento –
Tempo I – Più lento | 3:16 |
| 4 | Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer, S 440 (1860)
(‘Spinning Chorus’ from <i>The Flying Dutchman</i>)
by Richard Wagner
Allegretto – Più mosso – Tempo I | 5:25 |

5	Valse de l'opéra Faust de Gounod, S 407 (1861) (Waltz from the Opera <i>Faust</i> by Gounod) Concert paraphrase of the opera by Charles-François Gounod (1818 – 1893) Allegro molto vivace – Un poco meno vivace – Presto – Un poco meno mosso – Andantino – Allegro vivace assai – Un poco meno vivace – Presto – Prestissimo	9:27
6	Rigoletto: paraphrase de concert, S 434 (?1855) Concert paraphrase of the opera by Giuseppe Verdi (1813 – 1901) Preludio. Allegro – Andante – Presto	7:35
	Réminiscences de Don Juan, S 418 (1841) (Reminiscences of <i>Don Juan</i> [<i>Don Giovanni</i>]) by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)	15:01
7	Grave – Andantino –	3:43
8	Duetto. Andantino – Allegretto –	2:51
9	Variation I. [Allegretto] – Adagio – Prestissimo –	3:03
10	Variation II. Tempo giusto – Presto spiritoso –	2:26
11	Presto – Prestissimo – Andante	2:55

	Prelude and Liebestod from 'Tristan und Isolde'	18:09
	by Richard Wagner	
	<i>premiere recording</i>	
12	Prelude to <i>Tristan und Isolde</i> –	11:18
	Transcribed by Louis Lortie	
	Langsam und schmachtend – Allmählich im Zeitmaß etwas zurückhaltend	
13	Isoldes Liebestod aus <i>Tristan und Isolde</i> , S 447 (1867)	6:50
	Sehr mäßig beginnen	
		TT 77:48

Louis Lortie piano



Louis Lortie

© Elias Photography

Liszt at the Opera

Introduction

After giving a performance of Liszt's 'Paganini' Etudes in Vienna, the former Liszt pupil Arthur Friedheim (1859 – 1932) visited Johannes Brahms and told him of the time he had played Brahms's own 'Paganini' Variations for Liszt in Weimar. Liszt had said: 'Brahms's Variations are better than mine, but mine were written before his.' In his reminiscences, *Life and Liszt*, Friedheim went on to report,

'And that alone', laughed Brahms, 'makes Liszt's better than mine.' Then he became serious. 'Whoever really wants to know what Liszt has done for the piano should study his old operatic Fantasies. They represent the classicism of piano technique.' He even pointed out several passages to me to illustrate his meaning.

There is no doubt that Franz Liszt (1811 – 1886) was the foremost innovator of the piano literature of the nineteenth century. At his master-classes he would often comment on how various effects were heard for the first time in works by himself and others.

There are around sixty compositions by Liszt based on music from operas by other composers. He gave them many grand titles, but most fall into two categories: the generally earlier virtuoso works which aim to encapsulate and integrate the best themes and dramatic episodes of an opera – variously titled fantasies, paraphrases, or reminiscences – and the more strictly composed works in which Liszt chose a specific scene, overture, or aria and composed an arrangement or a piano transcription that closely resembled its appearance in the opera.

The earlier works were written during his concert years (1838 – 1848) when he conquered Europe with a type of piano playing that had never been heard and could scarcely be believed. Indeed, Clara Wieck (later to become Clara Schumann) and her father attended a Liszt recital in 1839, which led Friedrich Wieck to write:

We heard Liszt in concert! His extremely artistic appearance, combined with the highest, most unbelievable mastery of every possible aspect of technique, evoked the stormiest applause.

Of course, nineteenth-century opera, with its plethora of memorable tunes, was an ideal vehicle on which to exploit the new advances in piano construction and the technique of the pianist. Liszt was not the first to do so, but he was the one who elevated the form to a new and much higher plane, deploying intelligently thought-out structures and key relationships combined with judicious selection, juxtaposition, and presentation of material. All the composer-pianists of the day wrote works of this nature to show off their pianistic capabilities and to please the crowd. Both Mozart and Beethoven had extensively used the variation form, and the generation that preceded Liszt's continued the trend, writing decorated sets of variations on themes from operas; but these were really no more than potpourris, with short introductions and codas tacked on, stitched together with a few bars of modulation. By the 1830s music shops were awash with new works using operatic themes and bearing titles such as 'Grande Fantaisie sur...', 'Grandes Variations de Concert sur...', 'Variations brillantes sur...'.

Carl Czerny (1791 – 1857), Adolf Henselt (1814 – 1889), Frédéric Kalkbrenner (1785 – 1849) and Henri Herz (1803 – 1888) all wrote in this fashion. What Liszt did was to raise the standard by creating a work that

overwhelmed his audience with its brilliance and daring of execution, but at the same time encapsulated the milieu of the opera on which it was based and gave the work a musical cogency hitherto unheard in pieces of this type. Comparison between a work by Liszt and one by a contemporary immediately shows the difference. Take, for example, the *Caprice dramatique sur Robert le Diable*, Op. 116 by Johann Pixis (1788 – 1874) – incidentally, one of the pianists whom Liszt chose to contribute to his *Hexaméron*, a set of variations based on a melody from the opera *I puritani*, by Bellini, extremely popular in its day. Pixis follows one page of a simple introduction with a literal presentation of the most popular theme, the melody in the right hand played in octaves and supported by chords in the left. The remainder of the work comprises variations on the theme. The concoction that Liszt produced on the same work was the *Réminiscences de Robert le Diable*, S 413, written in 1841, a sensational work so popular in its day that he was often required to play it as an encore. Indeed, he even had to do this after an all-Beethoven concert – given in Paris on 25 April 1841 to raise funds for a statue of the composer – at which, according to one journalist, 'the public interrupted many times with expressions of

enthusiasm, if not delirium'. From the outset, Liszt conjures the very sounds of devilment from his instrument and, near the end, combines two of the previously heard themes, a technical feat that audiences of the day found unbelievable.

The only composer-pianist to rival Liszt at the time was Sigismund Thalberg (1812 – 1871). To this day, writers refer to his 'competition' with Liszt in Paris, when both were twenty-five years of age, but the evidence remains that Thalberg's compositions are rarely heard today either in the concert hall or on recordings. As a point of interest it is worth noting that the great pianist Anton Rubinstein (1829 – 1894) – considered the only rival to Liszt as a pianist – played both the *Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs de l'opéra Don Juan de Mozart*, Op. 14, written by Thalberg in 1835, and Liszt's *Réminiscences de Don Juan*, of 1841, in the same concert at Steinway Hall in New York in May 1873.

Réminiscences de Don Juan, S 418

It was in late November 1840 that Liszt returned to Britain for a second tour of the provinces. One of his companions on this tour was the English actor and pianist John Orlando Parry (1810 – 1879). In January 1841 they were in Ireland and Parry relates that

Liszt played for him his arrangements of *Der Freischütz* and of *Don Giovanni*, in which *Là ci darem* has been preserved by him as a *duet*, the left hand playing the bass part and the right the soprano. It has a very beautiful and novel effect.

Liszt took part in a concert which Parry gave in London on 7 May, and from this time until July 1841 he worked on a number of his operatic paraphrases, fantasies, transcriptions, and reminiscences. He wrote to his mistress, Marie d'Agoult, on 14 May:

In the mean time I am working like a madman at some tremendous fantasies. *Norma*, *La Sonnambula*, *Freischütz*, *Maometto*, *Moïse*, and *Don Juan* will be ready in five or six days. It is a new vein I have found and want to exploit. The effect these latest productions make is vastly superior to [that of] my previous things.

Interestingly, he went on to say:

When I am with you I shall work at more serious things, so as not to be entirely unworthy of my poor, dear Marie.

No doubt the young pianist had heard and seen the multitude of transcriptions and arrangements on operatic themes published by his contemporaries in Paris and London and knew that he could do a great deal better.

With the title of his *Réminiscences de Don Juan* (Reminiscences of *Don Juan* [*Don Giovanni*]) Liszt was probably referring to the then current Paris production of a work that had been written only a little over fifty years before. In the interim, the style of writing for the piano had changed immeasurably. Liszt selects three scenes so that the work consists of a strongly dramatic introduction in D minor, using the 'Statue' music from the supper scene, variations on the duet between Don Giovanni and Zerlina ('Là ci darem la mano') in A major, and a final section recalling the music of the 'Champagne' aria, which shifts the key up a semi-tone to B flat.

At the age of thirty, Liszt gave seven concerts in Copenhagen between 16 and 25 July 1841 in the presence of King Christian VIII, who awarded him the Dannebrog Order. When he came to publish his *Réminiscences de Don Juan* two years later, he dedicated it to King Christian. Today the work is still notorious for its technical challenges, and with his performances Liszt always left his audience struggling for superlatives. In 1850, at his own suggestion, he gave a concert in Bremen with Carl Reinecke (1824 – 1910) who wrote:

To conclude, he played his Fantasy on Don Giovanni. Every great singer, both

male and female, might have learned from him how the parts of the Don and Zerlina should be sung. When *he* played, the most difficult bravura passages, the longest cadenzas, which sooner or later in the performances of all other virtuosi seemed to me but superfluous virtuoso glitter, gave with him the impression that he was open-handedly scattering pearls and blossoms abroad. The enthusiasm of the audience was indescribable. But when, because of the unending applause, I ventured to ask him if he would give a little encore, he shook his head and pressed my hand against his heart – and I was horrified to feel how violently, almost audibly, it was beating.

Because of its technical difficulties, the work was used as a calling card by some of the great pianists of the early and mid-twentieth century, including Moriz Rosenthal (1862 – 1946) and Simon Barere (1896 – 1951). Although he willingly agreed 'with the strict purists who maintain that the *Don Juan Fantasy* treats sacred themes in altogether too worldly a fashion', Ferruccio Busoni (1866 – 1924) observed that, 'On the other hand, this piece among pianists has acquired the almost symbolic significance of a pianistic summit...'

Ouvertüre zu Tannhäuser, S 422 / O du mein holder Abendstern, S 444

During the height of his fame as a virtuoso, Liszt met Richard Wagner for the first time. It was in 1841, and although their relationship initially did not blossom on a personal level, Liszt admired the music of Wagner and eventually, between 1848 and 1882, wrote some fourteen works based on his operas. Wagner's *Tannhäuser* received its premiere in Dresden on 19 October 1845 and a few years later, after Wagner had paid a visit to Liszt in Weimar, the relationship between the two composers improved. Liszt conducted the second production of *Tannhäuser*, in Weimar in February 1849, and enthusiastically wrote to Wagner:

Once and for all, number me from
now on among your most zealous and
devoted admirers; near or far, count on
me and make use of me.

Three months later, fleeing the Dresden uprising, Wagner arrived in Weimar, on 13 May, and with his usual generosity Liszt financed his continuation on to Zurich, as well as his return from Paris in July. Ever the egoist, Wagner wrote,

At Weimar once, during the very day
upon which I became certain that my
personal safety was endangered, I saw

Liszt conducting a rehearsal of my opera *Tannhäuser*, and was wonder-stricken in recognising in him my second self. What I had felt in composing that music, he felt in performing it; what I wanted to express when I wrote it down, he actually expressed in giving it sound.

A few months prior to the Weimar production Liszt had written a piano transcription of the Overture and of the 'Evening Star' aria, Wolfram's recitative and romance, 'O du mein holder Abendstern', which appears in Act III of the opera. Like the *Réminiscences de Don Juan*, the transcription of the Overture to *Tannhäuser*, which Liszt published in 1849 and dedicated to his patron Grand Duke Carl Alexander, contains new technical challenges which require formidable dexterity and considerable stamina to perform, so much so that Liszt himself thought few pianists would be able to play it. He explained to Wagner:

I have taken it into my head... to adapt for the piano, in my own way, the overture to *Tannhäuser* and the whole of the 'O du mein holder Abendstern' scene from the Third Act. The former will, I believe, find few performers capable of overcoming its technical difficulties, but the 'Abendstern' should easily be within

reach of pianists of the 2nd class... when we see one another again I shall be so impertinent as to play your overture to you with my own two hands, as I have rewritten it for my special use.

Liszt's pupil and one time son-in-law, the great pianist and conductor Hans von Bülow (1830 – 1894), wrote to his mother in June 1849:

His performance of the *Tannhäuser* overture, which he has transcribed in a most wonderful manner and with the greatest assiduity (he made three different arrangements of it), gave us immense pleasure; he has managed to give the effects in such a wonderful manner on the piano, as no other pianist, I am sure, will ever be able to do. In all probability he will publish this arrangement, as well as the transcription of Wolfram's song. The latter is not particularly difficult; and the former does not look so very awful on paper, yet the playing of it was such a strain upon him that he was obliged to stop for a moment once near the end, and he very seldom plays it because it exhausts him too much, so that he said to me afterwards: 'You can write down today in your diary that

I have played the *Tannhäuser* overture to you...'

Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer, S 440

Ten years later, as he was approaching the age of fifty, Liszt transcribed the 'Spinning Chorus' from *Der fliegende Holländer* (The Flying Dutchman) and this was published in 1861 with a dedication to Louis Jungmann. The chorus, 'Summ' und brumm', du gutes Rädchen', appears in the second act of the opera.

The effect of hearing Liszt playing his own works should not be underrated. The English journalist and writer William Beatty-Kingston (1837 – 1900) left a vivid portrait, written in 1887:

To hear him play his own compositions or arrangements in private was almost to hear him extemporise. When performing them in public, I believe he usually adhered to the printed text; but in the salon or clubroom (as when I listened to him during a soirée given by the German Club at Rome, in December, 1869), surrounded by intimate friends or approved musicians, he could seldom resist the temptation of trying experiments in the way of treatments

or cadences, and especially delighted in surprising those familiar with his pianoforte works, by interpolating therein new episodes or novel effects. I particularly remember hearing him deal in this irreverent and startling way with his admirable transcriptions of *Faust* and *The Flying Dutchman*, to the rapturous astonishment of all the pianists present, who were 'note-perfect' in those *chef-d'oeuvre* of mechanical contrivance.

Rigoletto: Paraphrase de concert, S 434

At the time of the *Tannhäuser* transcriptions in 1849, Liszt had begun work on a paraphrase of Verdi's *Ernani* but, leaving it incomplete, he picked it up again ten years later when he was working on a number of operatic works, including two other Verdi transcriptions – the 'Miserere' from *Il trovatore* and the *Paraphrase de concert* on *Rigoletto*. All three Verdi works were published in 1860, and in the Concert Paraphrase on *Rigoletto*, as in the other two works, Liszt concentrates on one particular musical moment, in this case the aria 'Bella figlia dell'amore'.

Valse de l'opéra Faust de Gounod, S 407

During a stay in Paris in May and June of 1861 Liszt dined with Princess Metternich. Another

guest was Charles Gounod whose opera based on *Faust* (1859) had already caused a stir in the French capital. Liszt wrote:

Gounod had brought the score of his *Faust*, and for pudding I did him the honours of his Waltz, to the great satisfaction of those present.

Liszt uses the waltz from the end of Act II, where Faust accosts Marguerite, but cleverly combines and develops this with their love duet from Act III. This forms the central section of the work; it is followed by a return to the waltz by way of a masterly transformation of the previously heard theme, which accelerates, in the manner of Ravel's much later *La Valse*, into a vertiginous whirl before the main theme reappears with majestic swagger and grandeur.

The work was published in 1861 and dedicated to Baron Alexis des Michels, attaché at the Foreign Ministry in Paris. He had stayed with Liszt in Weimar in 1858 and was also a close friend of Gounod's.

Prelude / Isoldes Liebestod aus Tristan und Isolde, S 447

It was in 1867 that Liszt returned to the music of Wagner, creating one of his best operatic transformations, the transcription of the 'Liebestod' from *Tristan und Isolde*. Published in 1868, it has remained popular with pianists,

but unfortunately Liszt never transcribed its musical companion, the Prelude to the opera. As both parts are often performed together at orchestral concerts, Louis Lortie here plays his own arrangement of the Prelude. Previous transcriptions of it exist, by Ernest Schelling (1876 – 1939), published in 1932, and by Liszt's pupil Carl Tausig (1841 – 1871), whose version dates from around 1865.

© 2013 Jonathan Summers

The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate, ever imaginative', *The Times* identified a 'combination of total spontaneity and meditated ripeness that only great pianists have'. He studied in Montreal with Yvonne Hubert, a pupil of Alfred Cortot, in Vienna with the Beethoven specialist Dieter Weber, and subsequently with the Schnabel disciple Leon Fleisher. He made his debut with the Montreal Symphony Orchestra at the age of thirteen, and his first appearance with the Toronto Symphony Orchestra three years later led to an historic tour of Japan and the People's

Republic of China. In 1984 he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition and was also a prize winner at the Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie has made more than thirty recordings for Chandos, covering a repertoire from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica* Variations won an Edison Award; his disc of works by Schumann (including *Bunte Blätter*) and Brahms was judged one of the best CDs of the year by the magazine *BBC Music*; the same magazine named his complete recording of Chopin's *Études* one of '50 Recordings by Superlative Pianists'; his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*, as was his complete set of Beethoven's sonatas; and his complete recording of the *Années de pèlerinage* by Liszt was rated 'Outstanding' by *International Record Review*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofiev, Gershwin, and Lutosławski.

In 1992 Louis Lortie was named Officer of the Order of Canada, and received both the Order of Quebec and an honorary doctorate from Laval University. He has lived in Berlin since 1997 but also keeps homes in Italy and Canada.

Liszt in der Oper

Einleitung

Nach einer Aufführung von Liszts "Paganini"-Etüden in Wien besuchte dessen ehemaliger Schüler Arthur Friedheim (1859 – 1932) Johannes Brahms und erzählte ihm von der Zeit, als er Liszt in Weimar Brahms' eigene "Paganini"-Etüden vorgespielt hatte. Liszt hatte gesagt: "Brahms' Veränderungen sind besser als meine, aber meine wurden vor seinen geschrieben." In seinen Erinnerungen, *Life and Liszt*, fuhr Friedheim mit seinem Bericht fort:

"Und das allein", lachte Brahms, "macht die von Liszt bereits besser als meine." Dann wurde er ernst. "Wer wirklich wissen möchte, was Liszt für das Klavier getan hat, der sollte seine alten Opernphantasien studieren. Sie verkörpern das klassische Maß der Klaviertechnik." Er wies mich sogar auf verschiedene Passagen hin, um das Gesagte zu illustrieren.

Zweifellos war Franz Liszt (1811 – 1886) der führende Neuerer des Klavierrepertoires im neunzehnten Jahrhundert. In seinen Meisterkursen pflegte er häufig anzumerken,

wie verschiedene Effekte in seinen und den Werken anderer Komponisten zum ersten Mal zu hören waren.

Es gibt etwa sechzig Kompositionen von Liszt, die auf Opernmusik anderer Komponisten basieren. Er versah sie mit zahlreichen grandiosen Titeln, doch die meisten fallen in zwei Kategorien: Die meist früheren virtuoseren Werke, die die besten Themen und dramatischen Episoden einer Oper herauszulösen und miteinander zu verbinden suchen – sie tragen Titel wie Fantasie, Paraphrase oder Reminiszenz –, und die strenger komponierten Werke, in denen Liszt eine spezifische Szene, Ouvertüre oder Arie auswählte und ein Arrangement oder eine Klaviertranskription schrieb, die dem Original in der Oper sehr ähnlich war.

Die früheren Stücke entstanden in seinen Konzertjahren (1838 – 1848), in denen er Europa mit einer Art des Klavierspiels eroberte, die man noch nie zuvor gehört hatte und kaum glauben konnte. 1839 wohnten auch Clara Wieck (die spätere Clara Schumann) und ihr Vater einem Liszt-Recital bei, woraufhin Friedrich Wieck schrieb:

Wir haben Liszt im Konzert gehört!
Seine überaus künstlerische Erscheinung,
verbunden mit der höchsten,
unglaublichsten Meisterschaft jedes
nur möglichen technischen Aspekts,
provozierte den stürmischsten Applaus.

Natürlich waren die Opern des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrer Fülle von eingängigen Melodien ein ideales Medium, um die neuen Errungenschaften im Klavierbau und die Spieltechnik der Pianisten auszuloten. Liszt war in dieser Hinsicht nicht der Erste, doch ihm gelang es, diese Form auf ein neues, wesentlich höheres Niveau anzuheben, indem er intelligent durchdachte Strukturen und Tonartenabfolgen mit einer vernünftigen Auswahl, Kombination und Präsentation des musikalischen Materials verband. Alle Komponisten-Pianisten seiner Zeit schrieben solche Stücke, um ihr pianistisches Können zur Schau zu stellen und um einem breiten Publikum zu gefallen. Sowohl Mozart als auch Beethoven hatten von der Form der Variation ausgiebig Gebrauch gemacht, und die Generation vor Liszt hatte diesen Trend fortgesetzt, indem sie ausgeschmückte Variationsreihen auf Themen aus Opern schrieb; aber das waren wirklich nur Potpourris mit kurzen Einleitungen und angehängten Codas, zusammengestoppelt

mit ein paar Modulationstakten. In den 1830er Jahren quollen die Musikläden über mit neuen Werken, die Opern Themen verarbeitet und Titel trugen wie "Grande Fantaisie sur ...", "Grandes Variations de Concert sur ..." oder "Variations brillantes sur ...".

Carl Czerny (1791 – 1857), Adolf Henselt (1814 – 1889), Frédéric Kalkbrenner (1785 – 1849) und Henri Herz (1803 – 1888) – sie alle schrieben solche Werke. Liszt aber gelang es, den allgemeinen Standard zu heben, indem er Kompositionen schuf, die seine Zuhörer mit ihrer Brillanz und gewagten Ausführung überwältigten, zugleich aber das Milieu der ihnen zugrunde liegenden Opern getreu beibehielten; außerdem stattete er seine Werke mit einer musikalischen Kohärenz aus, die man bis dahin in Kompositionen dieses Typs nicht gekannt hatte. Ein Vergleich eines Werks von Liszt mit dem eines seiner Zeitgenossen verdeutlicht diesen Unterschied sofort. Nehmen wir zum Beispiel die *Caprice dramatique sur Robert le Diable* op. 116 von Johann Pixis (1788 – 1874) – übrigens einer der Pianisten, die Liszt für sein *Hexaméron* auswählte, eine Sammlung von Variationen auf eine Melodie aus der Oper *I puritani* von Bellini, die zu ihrer Zeit überaus beliebt war. Pixis lässt auf ein Blatt mit einer

simplen Einleitung ein notengetreues Zitat des populärsten Themas folgen, wobei die Melodie in der rechten Hand in Oktaven gespielt und von Akkorden in der linken begleitet wird. Der Rest des Stücks besteht aus Variationen über das Thema. Die Musik, die Liszt zu derselben Vorlage lieferte, waren die 1841 entstandenen *Réminiscences de Robert le Diable* S 413, ein aufsehenerregendes und seinerzeit so populäres Stück, dass er es oft als Zugabe spielen musste – sogar nach einem ausschließlich der Musik Beethovens gewidmetem Konzert. Dieses Konzert fand am 25. April 1841 in Paris statt, um Gelder für die Errichtung einer Statue des Komponisten aufzubringen, und ein Journalist berichtete, „das Publikum unterbrach die Darbietung immer wieder mit größter Begeisterung, wenn nicht gar mit Anzeichen von Delirium“. Liszt entlockt seinem Instrument von Beginn an genuin teuflische Klänge und kombiniert zum Ende hin zwei der zuvor gehörten Themen – eine technische Meisterleistung, die das Publikum damals schier unglaublich fand.

Der einzige Komponist-Pianist, der Liszt seinerzeit das Wasser reichen konnte, war Sigismund Thalberg (1812 – 1871). Noch heute liest man von der Konkurrenz zwischen ihm und Liszt in Paris, als sie beide

fünfundzwanzig Jahre alt waren, aber es bleibt der Tatbestand, dass man Thalbergs Kompositionen heute nur noch selten im Konzertsaal oder auf Tonträger begegnet. Bemerkenswerterweise spielte der große Pianist Anton Rubinstein (1829 – 1894) – der als Liszts einziger Rivale auf dem Klavier gilt – in einem im Mai 1873 in der Steinway Hall in New York veranstalteten Konzert sowohl die 1835 von Thalberg komponierte *Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs de l'opéra Don Juan de Mozart* op. 14 als auch Liszts *Réminiscences de Don Juan* aus dem Jahr 1841.

Réminiscences de Don Juan S 418

Ende November 1840 kehrte Liszt nach England zurück, um eine zweite Konzertreise durch die Provinzen zu unternehmen. Einer seiner Begleiter auf dieser Reise war der englische Schauspieler und Pianist John Orlando Parry (1810 – 1879). Im Januar 1841 waren sie in Irland, und Parry berichtet, das Liszt ihm seine Bearbeitungen des *Freischütz* und von *Don Giovanni* vorspielte,

in dem er *Là ci darem* als *Duett* beibehielt, wobei die linke Hand die Basspartie spielt und die rechte den Sopran. Es war ein sehr schöner und neuartiger Effekt.

Liszt wirkte in einem Konzert mit, das Parry am 7. Mai in London gab, und arbeitete anschließend bis zum Juli des Jahres an einer Reihe seiner Opernparaphrasen, -fantasien, -transkriptionen und -reminiszenzen. Am 14. Mai schrieb er an seine Geliebte, Marie d'Agoult:

In der Zwischenzeit arbeite ich wie ein Verrückter an einigen großartigen Fantasien. *Norma*, *La Sonnambula*, *Freischütz*, *Maometto*, *Moïse* und *Don Juan* werden in fünf oder sechs Tagen fertig sein. Es ist eine neue Ader, die ich da entdeckt habe und ausschöpfen will. Der Effekt dieser letzten Produktionen ist um ein Vielfaches stärker als der meiner bisherigen Sachen.

Interessanterweise fügte er noch hinzu:

Wenn ich wieder bei Dir bin, werde ich an ernsthafteren Dingen arbeiten, um meiner armen, lieben Marie nicht gänzlich unwürdig zu sein.

Zweifellos hatte der junge Pianist die unzähligen Transkriptionen und Bearbeitungen von Opern Themen gehört und gesehen, die seine Zeitgenossen in Paris und London veröffentlichten, und wusste, dass er so etwas wesentlich besser konnte.

Mit dem Titel seiner *Réminiscences de Don Juan* (Reminiszenzen an *Don Juan*

[*Don Giovanni*]) bezog Liszt sich wahrscheinlich auf die zu der Zeit aktuelle Pariser Inszenierung eines Werks, das kaum mehr als fünfzig Jahre zuvor komponiert worden war. Seither hatte sich der Kompositionsstil für das Klavier extrem gewandelt. Liszt wählte drei Szenen aus; so besteht das Werk aus einer überaus dramatischen Einleitung in d-Moll, die die "Statuen"-Musik aus der Bankett-Szene verwendet, Variationen über das Duett zwischen Don Giovanni und Zerlina ("Là ci darem la mano") in A-Dur und einem Schlussteil, der die Musik der "Champagner"-Arie zitiert, die die Tonart einen Halbton höher nach B-Dur transponiert.

Zwischen dem 16. und 25. Juli gab der dreißigjährige Liszt in Kopenhagen sieben Konzerte in Anwesenheit von König Christian VIII., der ihm den Dannebrog-Orden verlieh. Als er zwei Jahre später seine *Réminiscences de Don Juan* veröffentlichte, widmete er sie dem Monarchen. Auch heute noch ist das Stück berüchtigt für seine technischen Herausforderungen, und Liszt hinterließ sein Publikum nach seinen Darbietungen immer sprachlos vor Bewunderung. Im Jahr 1850 gab es auf seine Initiative hin ein Konzert mit Carl Reinecke

(1824–1910) in Bremen, über das dieser schrieb:

Zum Schlusse spielte er seine Don-Juan-Phantasie. Jeder große Sänger, jede bedeutende Sängerin hätte noch von ihm lernen können, wie man den Don Juan und die Zerline singen soll. Wenn er die schwierigsten Bravourstellen, die längsten Kadenzen spielte, die hier früher oder später beim Vortrage jedes anderen Virtuosen wie überflüssiger Virtuosenflitter erscheinen wollten, so machten sie unter seinen Händen den Eindruck von Blüten und Perlen, die er mit vollen Händen ausgestreut. Der Jubel der Hörschaft war unbeschreiblich, und als ich nach dem nicht enden wollenden Beifallssturm die schüchterne Frage wagte, ob er nicht noch eine kleine Zugabe spenden wolle, schüttelte er den Kopf und führte meine Hand an sein Herz – und ich erschrak, als ich fühlte, wie ungestüm, fast hörbar es klopfte.

Das Werk wurde wegen seiner technischen Schwierigkeiten von einigen der größten Pianisten des frühen und mittleren zwanzigsten Jahrhunderts als Visitenkarte verwendet, darunter Moriz Rosenthal (1862–1946) und Simon

Barere (1896–1951). Ferruccio Busoni (1866–1924) äußerte sich wie folgt:

Wir wollen es den strengen Puristen gerne einräumen, daß die Don Juan-Fantasie allzuweltlich über geheiligte Argumente sich ausläßt. Andererseits hat dieses Stück unter Pianisten die fast symbolische Bedeutung eines klavieristischen Gipfelpunktes erlangt.

Ouvertüre zu Tannhäuser S 422 / O du mein holder Abendstern S 444

Auf der Höhe seines Ruhmes als Virtuose begegnete Liszt zum ersten Mal Richard Wagner. Es war das Jahr 1841, und obwohl ihre Beziehung auf der persönlichen Ebene zunächst nicht gedieh, bewunderte Liszt die Musik Wagners und schrieb später – zwischen 1848 und 1882 – etwa vierzehn Kompositionen, die auf dessen Opern basierten. Wagners *Tannhäuser* erlebte seine Uraufführung am 19. Oktober 1845 in Dresden und einige Jahre später – nachdem Wagner Liszt in Weimar besucht hatte – besserte sich das Verhältnis zwischen den beiden Komponisten. Im Februar 1849 dirigierte Liszt in Weimar die zweite Inszenierung des *Tannhäuser* und schrieb an Wagner voller Begeisterung:

Ein für allemal, zählen Sie mich von nun an zu Ihren eifrigsten und ergebensten Bewunderern – aus der Nähe oder aus der Ferne, zählen Sie auf mich und verfügen Sie über mich.

Drei Monate später traf Wagner auf seiner Flucht vor den Dresdner Aufständen am 13. Mai in Weimar ein, und Liszt bezahlte mit der für ihn typischen Großzügigkeit seine Weiterreise nach Zürich sowie auch seine Rückkehr aus Paris im Juli. Wagner schrieb mit seinem typischen Egoismus:

In Weimar, an eben dem Tage, an dem ich mir bewusst wurde, dass meine persönliche Sicherheit in Gefahr war, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigieren und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wieder zu erkennen; was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er als er sie aufführte, was ich sagen wollte als ich sie niederschrieb, sagte er als er sie ertönen ließ.

Einige Monate vor der Weimarer Inszenierung hatte Liszt eine Klavierbearbeitung der Ouvertüre und der "Abendstern"-Arie geschrieben, Wolframs Rezitativ und Romanze "O du mein holder Abendstern" im dritten Akt der Oper. Wie die *Réminiscences de Don Juan* enthält

auch die Bearbeitung der Ouvertüre zu *Tannhäuser* – die Liszt 1849 veröffentlichte und seinem Gönner Großherzog Carl Alexander widmete – neue technische Herausforderungen, deren Ausführung formidabile Geschicklichkeit und beachtliche Stamina verlangen, so dass Liszt selbst angesichts dieser hohen Ansprüche der Meinung war, dass nur wenige Pianisten dem Werk gewachsen sein würden. Wagner gegenüber erklärte er:

Wissen Sie was mir eingefallen ist? Nichts mehr und nichts weniger als mir auf meine Art und für's Klavier die Tannhäuser-Ouvertüre und die ganze Scene "O du mein holder Abendstern" des dritten Aktes anzueignen. Was erstere betrifft, so glaube ich, daß sich wenige Spieler vorfinden, welche diese technische Schwierigkeit bewältigen werden, aber die Scene des Abendsterns würde leicht Spielern zweiten Ranges zugänglich sein. ... wenn wir einander wiederssehen, werde ich so impertinent sein, Ihnen Ihre Ouvertüre mit meinen eigenen beiden Händen vorzuspielen, da ich sie für meinen besonderen Gebrauch umgeschrieben habe.

Liszts Schüler und vormaliger Schwiegersohn, der große Pianist und Dirigent Hans von

Bülow (1830 – 1894), schrieb im Juni 1849 an seine Mutter:

Einen großen Genuß verschaffte uns Liszt an demselben Tage durch den Vortrag der Tannhäuserouvertüre, die er ganz wundervoll und mit außerordentlichem Fleiße (er hat sie dreimal ganz umgearbeitet) paraphrasirt hat; es ist ihm gelungen, die Effekte auf solch wunderbare Weise auf dem Klavier zu vermitteln, wie, da bin ich sicher, es keinem anderen Pianisten je gelingen wird. Er wird dieses Arrangement nebst der Übertragung von Wolfram's Phantasie wahrscheinlich veröffentlichen. Es sieht auch auf dem Papier gar nicht so grausenerregend aus; doch strengte ihn die Ausführung so an, daß er einmal, ziemlich am Ende, einen Augenblick innezuhalten genöthigt war und sie überhaupt selten spielt, weil es ihn zu sehr angreift, so daß er mir nachher sagte: Sie können sich's heute in Ihr Tagebuch schreiben, daß ich Ihnen die Tannhäuserouvertüre vorgespielt habe.

Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer
S 440
Zehn Jahre später transkribierte der bald fünfzigjährige Liszt den "Spinnerchor"

aus dem *Fliegenden Holländer*; das Werk wurde 1861 mit einer Widmung an Louis Jungmann veröffentlicht. Der Chor "Summ' und brumm', du gutes Rädchen" erscheint im Zweiten Akt der Oper.

Die Wirkung, die sich einstellte, wenn Liszt seine eigenen Werke spielte, ist nicht zu unterschätzen. Der englische Journalist und Autor William Beatty-Kingston (1837 – 1900) verfasste 1887 eine anschauliche Beschreibung:

Wenn man ihn seine eigenen Kompositionen oder Bearbeitungen in privatem Kreis spielen hörte, so war es fast, als höre man ihn improvisieren. Wenn er sie in der Öffentlichkeit spielte, so hielt er sich, wie ich glaube, gewöhnlich an den gedruckten Text; doch im Salon oder Clubraum (ich selbst lauschte ihm während einer Soiree im Deutschen Club in Rom im Dezember 1869), umgeben von engen Freunden oder anerkannten Musikern, konnte er selten der Versuchung widerstehen, Experimente in Form von Bearbeitungen oder Kadenzen zu wagen; besonders gefiel es ihm, die mit seinen Klavierwerken vertrauten Zuhörer zu überraschen, indem er neue Episoden oder neuartige

Effekte einbaute. Ich erinnere mich vor allem, wie er auf diese respektlose und überraschende Art mit seinen bewundernswerten Transkriptionen von *Faust* und dem *Fliegenden Holländer* verfuhr, zum verzückten Erstaunen sämtlicher anwesender Pianisten, die diese *chefs-d'oeuvre* der mechanischen Erfindungsgabe auswendig kannten.

Rigoletto: Paraphrase de concert S 434

Zu der Zeit, als er 1849 die *Tannhäuser*-Transkriptionen anfertigte, hatte Liszt auch die Arbeit an einer Paraphrase von Verdis *Ernani* aufgenommen, ließ diese aber zunächst unvollendet; zehn Jahre später griff er sie wieder auf, als er sich mit einer Reihe anderer Opern beschäftigte, darunter zwei weitere Verdi-Transkriptionen – das „Miserere“ aus *Il trovatore* und die *Paraphrase de concert* zu *Rigoletto*. Alle drei Verdi-Bearbeitungen wurden 1860 veröffentlicht; ebenso wie in den anderen beiden Werken konzentriert Liszt sich auch in der Konzertparaphrase zu *Rigoletto* auf einen spezifischen musikalischen Augenblick – in diesem Fall die Arie „Bella figlia dell’amore“.

Valse de l'opera Faust de Gounod S 407

Während eines Aufenthalts in Paris im Mai und Juni 1861 speiste Liszt mit der Prinzessin

Metternich. Ein weiterer Gast war Charles Gounod, dessen auf *Faust* basierende Oper (1859) in der französischen Hauptstadt bereits für Aufsehen gesorgt hatte. Liszt schrieb:

Gounod hatte die Partitur seines *Faust* mitgebracht, und zum Dessert beehrte ich ihn zur großen Genugtuung aller Anwesenden mit seinem Walzer.

Liszt verwendet den Walzer aus dem Zweiten Akt, wo *Faust* sich *Marguerite* nähert, doch er verknüpft und entwickelt diese Szene geschickt mit ihrem Liebesduett aus dem Dritten Akt. Dieses bildet den zentralen Abschnitt des Stücks; es folgt eine Wiederholung des Walzers mittels einer meisterhaften Transformation des zuvor gehörten Themas, das sich nun in der Art von Ravels viel späterer Komposition *La Valse* zu einem schwindelerregenden Wirbel beschleunigt, bevor das Hauptthema mit majestätischer Gebärde und Prachtentfaltung zurückkehrt.

Das Werk wurde 1861 veröffentlicht und ist dem Attaché im Außenministerium Baron Alexis de Michels gewidmet. Er hatte Liszt 1858 in Weimar besucht und war auch mit Gounod eng befreundet.

Vorspiel / Isoldes Liebestod aus Tristan und Isolde S 447

1867 kehrte Liszt zur Musik Wagners

zurück und schrieb eine seiner besten Opernbearbeitungen, die Transkription des "Liebestods" aus *Tristan und Isolde*. Die 1868 veröffentlichte Komposition wird bis heute von Pianisten geschätzt, doch leider transkribierte Liszt nie ihr musikalisches Schwesterstück, das Vorspiel der Oper. Da die beiden Werke in Orchesterkonzerten häufig zusammen dargeboten werden, spielt Louis Lortie hier seine eigene Bearbeitung des Vorspiels. Es gibt auch ältere Bearbeitungen, etwa die von Ernest Schelling (1876 – 1939), die 1932 veröffentlicht wurde, oder die von Liszts Schüler Carl Tausig (1841 – 1871), die um 1865 entstand.

© 2013 Jonathan Summers
Übersetzung: Stephanie Wollny

Der frankokanadische Pianist **Louis Lortie** hat in ganz Europa, Asien und den USA die Kritik begeistert, nicht zuletzt wegen seiner Bereitschaft, sich eines breiten, nicht auf einen bestimmten Stil beschränkten Repertoires anzunehmen. In seinem "stets makellosen, stets phantasievollen" Spiel erkannte die Londoner *Times* eine "Kombination aus totaler Spontaneität und durchdachter Reife, die nur großen Pianisten gegeben ist". Lortie studierte in Montreal

bei der Cortot-Schülerin Yvonne Hubert, in Wien bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter Weber und später bei dem Schnabel-Schüler Leon Fleisher. Mit dreizehn Jahren debütierte er mit dem Montreal Symphony Orchestra, und sein erster Auftritt mit dem Toronto Symphony Orchestra drei Jahre später führte zu einer historischen Japan- und China-Tournee. Er gewann 1984 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb "Ferruccio Busoni" und trat unter die Preisträger der Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie hat mehr als dreißig Schallplatten für Chandos eingespielt, von Mozart bis Strawinsky. Seine Aufnahme von Beethovens *Eroica*-Variationen wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet; seine CD mit Werken von Schumann (u.a. *Bunte Blätter*) und Brahms wurde von *BBC Music* zu einer der besten CDs des Jahres erklärt, und dieselbe Zeitschrift bezog seine Gesamteinspielung von Chopins *Études* in eine Empfehlungsliste von "50 Aufnahmen überragender Pianisten" ein; seine Interpretation von Liszts Gesamtwerk für Klavier und Orchester wurde von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice hervorgehoben, desgleichen seine Gesamteinspielung der Beethoven-Sonaten.

Und seine vollständige Aufnahme von Liszts *Années de pèlerinage* wurde von der Zeitschrift *International Record Review* als "herausragend" eingestuft. Lorties Chandos-Diskographie umfasst auch Werke von Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofjew, Gershwin und Lutosławski.

1992 wurde Louis Lortie mit dem Verdienstorden Officer of the Order of Canada geehrt; außerdem erhielt er den Order of Quebec und die Ehrendoktorwürde der Université Laval. Er lebt seit 1997 in Berlin, hat aber auch Wohnsitze in Italien und Kanada.

Liszt à l'opéra

Introduction

Après avoir donné une exécution des *Études d'après Paganini* de Liszt à Vienne, son ancien élève Arthur Friedheim (1859 – 1932) rendit visite à Johannes Brahms et lui parla de l'époque à laquelle il avait joué à Liszt les propres *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms à Weimar. Liszt lui avait dit: "Les variations de Brahms sont meilleures que les miennes, mais les miennes ont été écrites avant les siennes." Dans ses souvenirs, *Life and Liszt*, Friedheim poursuit:

"Et rien que ça rend celles de Liszt meilleures que les miennes", s'exclama Brahms en riant. Il reprit ensuite son sérieux. "Celui qui veut réellement savoir ce qu'a fait Liszt pour le piano devrait étudier ses anciennes fantaisies sur des airs d'opéras. Elles représentent le classicisme de la technique du piano." Il insista même sur plusieurs passages pour illustrer ce qu'il voulait dire.

Il ne fait aucun doute que Franz Liszt (1811 – 1886) fut le plus grand novateur de la littérature pianistique du dix-neuvième siècle. À ses cours d'interprétation, il faisait souvent des

commentaires sur la manière dont on entendait divers effets pour la première fois dans ses œuvres et dans celles d'autres compositeurs.

Environ soixante compositions de Liszt reposent sur la musique d'opéras d'autres compositeurs. Il leur donna de nombreux titres grandioses, mais elles entrent pour la plupart dans deux catégories: les œuvres de virtuosité, généralement les plus anciennes, qui visent à inclure et rendre accessibles à tous les meilleurs thèmes et épisodes dramatiques d'un opéra – des fantaisies, paraphrases ou réminiscences aux titres divers –, et les œuvres composées de manière plus stricte dans lesquelles Liszt choisit une scène, une ouverture ou un air spécifique et composa un arrangement ou une transcription pour piano ressemblant de près en apparence à l'opéra.

Les œuvres les plus anciennes datent de ses années de concerts (1838 – 1848) lorsqu'il conquiert l'Europe avec un style pianistique que l'on n'avait jamais entendu auparavant et qui semblait à peine croyable. En effet, Clara Wieck (qui allait devenir Clara Schumann) et son père assistèrent à un récital de Liszt en 1839, qui incita Friedrich Wieck à écrire:

Nous avons entendu Liszt en concert!
Son apparence artiste poussée à
l'extrême, comme sa très grande maîtrise,
presque incroyable, de tous les aspects
possibles de la technique suscitèrent des
applaudissements déchaînés.

L'opéra du dix-neuvième siècle avec sa
pléthore d'airs mémorables était bien sûr un
véhicule idéal pour exploiter les nouveaux
progrès de la facture de pianos et de la
technique du pianiste. Liszt ne fut pas le
premier en la matière, mais c'est lui qui hissa
la forme à un tout autre niveau, nouveau et de
loin supérieur, en déployant avec intelligence
des structures bien conçues et des relations
de tonalités, alliées avec une sélection et une
juxtaposition judicieuses; de même pour la
présentation du matériau. Tous les pianistes
compositeurs de l'époque écrivirent des
œuvres de cette nature pour mettre en valeur
leurs capacités pianistiques et plaire aux
foules. Mozart comme Beethoven avaient
abondamment utilisé la forme des variations
et la génération qui précéda celle de Liszt
continua dans cette ligne, en écrivant des
variations décorées sur des thèmes d'opéras;
mais ce n'était en fait rien d'autre que des
pots-pourris, avec de courtes introductions
et des codas ajoutées après coup, le tout
cousu ensemble avec quelques mesures de

modulation. Dès les années 1830, les magasins
de musique furent inondés de nouvelles
œuvres sur des thèmes d'opéras portant des
titres tels "Grande Fantaisie sur...", "Grandes
Variations de concert sur...", "Variations
brillantes sur...".

Carl Czerny (1791 – 1857), Adolf Henselt
(1814 – 1889), Frédéric Kalkbrenner
(1785 – 1849) et Henri Herz (1803 – 1888)
écrivirent tous de cette manière. Liszt, lui,
éleva le niveau en créant une œuvre qui
éblouissait son auditoire par son brio et son
exécution audacieuse, mais incarnait en
même temps le milieu de l'opéra sur lequel
elle reposait et donnait à cette œuvre une
puissance musicale jusqu'alors inconnue dans
des morceaux de ce genre. La comparaison
entre une œuvre de Liszt et celle d'un
contemporain montre immédiatement la
différence. Prenez, par exemple, le *Caprice
dramatique sur Robert le diable*, op. 116,
de Johann Pixis (1788 – 1874) – soit dit
en passant l'un des pianistes que Liszt
choisit pour apporter sa contribution à son
Hexaméron, des variations sur un air de
l'opéra de Bellini *I puritani* (Les Puritains),
très populaire en son temps. Pixis fait suivre
une page contenant une simple introduction
d'une présentation littérale du thème le plus
populaire, la mélodie à la main droite jouée

en octaves et soutenue par des accords à la main gauche. Le reste de l'œuvre contient des variations sur le thème. Ce que Liszt élaborera sur la même œuvre, ce sont les *Réminiscences de Robert le diable*, S 413, écrites en 1841, une œuvre sensationnelle, si populaire à son époque que Liszt dut souvent la jouer en bis. En fait, il eut même à le faire après un concert entièrement consacré à des œuvres de Beethoven – donné à Paris, le 25 avril 1841, dans le but de lever des fonds pour une statue du compositeur –, concert au cours duquel, selon un journaliste, “le public l’interrompit à de nombreuses reprises avec des expressions d’enthousiasme, sinon de délire”. Dès le début, Liszt tire par magie de son instrument les sons même de diablerie et, vers la fin, il associe deux thèmes entendus précédemment, exploite technique que les auditeurs de l’époque jugèrent incroyable.

Le seul pianiste compositeur qui rivalisa avec Liszt à cette époque fut Sigismond Thalberg (1812 – 1871). Jusqu’à aujourd’hui, les auteurs ont retenu son “duel pianistique” avec Liszt à Paris, lorsqu’ils avaient tous deux vingt-cinq ans; mais il n’en reste pas moins que les compositions de Thalberg sont rarement jouées de nos jours en concert ou enregistrées. Chose intéressante, il convient de noter que le grand pianiste Anton

Rubinstein (1829 – 1894) – considéré comme le seul rival de Liszt en tant que pianiste – joua à la fois la *Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs de l’opéra Don Juan de Mozart*, op. 14, écrite par Thalberg en 1835, et les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt, de 1841, au cours du même concert au Steinway Hall de New York, en mai 1873.

Réminiscences de Don Juan, S 418

C’est à la fin du mois de novembre 1840 que Liszt retourna en Grande-Bretagne pour une deuxième tournée en province. L’un de ses compagnons au cours de cette tournée fut l’acteur et pianiste anglais John Orlando Parry (1810 – 1879). En janvier 1841, ils étaient en Irlande et Parry raconte que Liszt joua pour lui ses arrangements du *Freischütz* et de *Don Giovanni*,

dans lequel il a conservé l’écriture en *duo* du *Là ci darem*, la main gauche jouant la partie de basse et la droite celle de soprano. L’effet est magnifique et très original.

Liszt participa à un concert que Parry donna à Londres le 7 mai et jusqu’en juillet 1841 il travailla à un certain nombre de ses paraphrases, fantaisies, transcriptions et réminiscences d’opéras. Il écrivit à sa maîtresse, Marie d’Agoult, le 14 mai:

En attendant, je travaille comme un enragé à des fantaisies enragées. *Norma*, *la Sonnambula* [sic], *Freischütz* [sic], *Maometto*, *Moïse* et *Don Juan* vont être prêts dans cinq à six jours. C'est une nouvelle veine que j'ai trouvée et que je veux exploiter. Comme effet ces dernières productions sont incomparablement supérieures à mes choses précédentes.

Chose intéressante, il poursuit:

Quand je serai près de vous, je travaillerai à de plus sérieuses choses pour ne pas être tout à fait indigne de ma pauvre chère Marie.

Le jeune pianiste avait sans aucun doute entendu et vu la multitude de transcriptions et d'arrangements sur des thèmes d'opéras publiés par ses contemporains à Paris et à Londres, et il savait qu'il pouvait faire beaucoup mieux.

Avec le titre de ses *Réminiscences de Don Juan* [*Don Giovanni*], Liszt se référerait probablement à la production alors en cours à Paris d'une œuvre écrite à peine plus d'une cinquantaine d'années auparavant. Entre-temps, le style d'écriture pour le piano avait changé de manière incommensurable. Liszt choisit trois scènes si bien que l'œuvre se compose d'une introduction très dramatique

en ré mineur, utilisant le thème de la "Statue" de la scène du souper, des variations sur le duo entre Don Giovanni et Zerlina ("Là ci darem la mano") en la majeur et une section finale rappelant la musique de l'air du "Champagne", qui remonte la tonalité d'un demi-ton, à si bémol majeur.

À l'âge de trente ans, Liszt donna sept concerts à Copenhague, entre le 16 et le 25 juillet 1841, en présence du roi Christian VIII, qui le décora de l'Ordre de Dannebrog. Lorsqu'il en vint à publier ses *Réminiscences de Don Juan* deux ans plus tard, il les dédia au roi Christian. Aujourd'hui, cette œuvre est toujours célèbre pour ses difficultés techniques et, lors de ses exécutions, Liszt laissait toujours à son auditoire le choix des superlatifs. En 1850, à sa propre suggestion, il donna un concert à Brême avec Carl Reinecke (1824 – 1910) qui écrivit:

Pour conclure, il joua sa *Fantaisie sur Don Giovanni*. Tout grand chanteur, homme comme femme, aurait pu apprendre de lui comment chanter les rôles de Don et de Zerlina. Lorsqu'il jouait, les passages de bravoure les plus difficiles, les cadences les plus longues, qui tôt ou tard dans les interprétations de tous les autres virtuoses ne m'ont semblé que de l'éclat d'une virtuosité superflue,

donnait avec lui l'impression qu'il dispersait généreusement des perles et des fleurs autour de lui. L'enthousiasme de l'auditoire fut indescriptible. Mais en raison d'applaudissements sans fin, lorsque je me suis hasardé à lui demander s'il donnerait un petit bis, il a secoué la tête et pressé ma main contre son cœur – et j'ai été horrifié de sentir avec quelle violence, presque audible, il battait.

À cause de ses difficultés techniques, cette œuvre fut utilisée comme carte de visite par certains grands pianistes du début et du milieu du vingtième siècle, notamment Moriz Rosenthal (1862 – 1946) et Simon Barere (1896 – 1951). Même s'il partageait volontiers l'opinion des "puristes stricts qui soutiennent que les *Réminiscences de Don Juan* traitent de thèmes sacrés d'une manière dans l'ensemble trop matérielle", Ferruccio Busoni (1866 – 1924) observait que "d'autre part, ce morceau avait acquis parmi les pianistes une importance presque symbolique de sommet pianistique...".

Ouverture zu Tannhäuser, S 422 / O du mein holder Abendstern, S 444

C'est au sommet de sa renommée de virtuose que Liszt rencontra Richard Wagner pour

la première fois. C'était en 1841 et même si, à l'origine, leurs relations ne s'épanouirent pas sur un plan personnel, Liszt admirait la musique de Wagner et finalement, entre 1848 et 1882, il écrivit quatorze œuvres d'après ses opéras. *Tannhäuser* de Wagner fut créé à Dresde le 19 octobre 1845 et quelques années plus tard, après que Wagner ait rendu visite à Liszt à Weimar, les relations entre les deux compositeurs s'améliorèrent. Liszt dirigea la deuxième production de *Tannhäuser*, à Weimar en février 1849, et écrivit avec enthousiasme à Wagner:

Dorénavant, comptez moi une fois pour toute parmi vos admirateurs les plus zélés et dévoués; de près ou de loin, comptez sur moi et utilisez moi.

Trois mois plus tard, fuyant le soulèvement de Dresde, Wagner arriva à Weimar le 13 mai et, avec sa générosité habituelle, Liszt finança la suite de son voyage jusqu'à Zürich, ainsi que son retour de Paris en juillet. L'éternel égoïste qu'était Wagner écrivit:

Un jour, à Weimar, le jour même où j'ai été certain que ma sécurité personnelle était en danger, j'ai vu Liszt diriger une répétition de mon opéra *Tannhäuser* et je fus étonné de reconnaître en lui mon second moi. Ce que j'avais senti en composant cette musique, il le sentait en

la dirigeant; ce que je voulais exprimer en l'écrivant, il le disait en la faisant chanter. Quelques mois avant la production de Weimar, Liszt avait écrit une transcription pour piano de l'ouverture et de l'air "la Romance à l'étoile", le récitatif et la romance de Wolfram, "O du mein holder Abendstern", à l'acte III de l'opéra. Comme les *Réminiscences de Don Juan*, la transcription de l'ouverture de *Tannhäuser*, que Liszt publia en 1849 et dédia à son protecteur le grand duc Carl Alexander, contient de nouveaux défis techniques qui requièrent une formidable dextérité et une endurance considérable, à tel point que Liszt lui-même pensait que peu de pianistes seraient capables de la jouer. Il expliqua à Wagner:

Je me suis mis en tête... d'adapter pour le piano, à ma façon, l'ouverture de *Tannhäuser* et l'ensemble de la scène du troisième acte "O du mein holder Abendstern". La première trouvera, je crois, peu d'interprètes capables de surmonter ses difficultés techniques, mais l'"Abendstern" devrait être facilement à la portée de pianistes de second ordre... quand nous nous reverrons j'aurai l'impertinence de vous jouer votre ouverture de mes propres mains, comme je l'ai réécrite pour mon usage personnel.

Le grand pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow (1830 – 1894), élève de Liszt et son gendre pendant un certain temps, écrivit à sa mère en juin 1849:

Son interprétation de l'ouverture de *Tannhäuser*, qu'il a transcrite d'une manière merveilleuse et avec une très grande assiduité (il en a fait trois différents arrangements), nous a procuré un immense plaisir; il a réussi à donner les effets d'une manière si merveilleuse au piano qu'aucun autre pianiste, j'en suis sûr, ne sera jamais capable de le faire. Selon toute probabilité, il publiera cet arrangement, ainsi que la transcription de l'air de Wolfram. Cette dernière n'est pas particulièrement difficile; et la première n'a pas l'air si terrible sur le papier, mais la jouer lui a demandé un tel effort qu'il a été obligé de s'arrêter un moment près de la fin, et il la joue très rarement car elle l'épuise trop, si bien qu'il m'a dit par la suite: "Vous pouvez écrire dans votre journal à la date d'aujourd'hui que je vous ai joué l'ouverture de *Tannhäuser*...".

**Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer,
S 440**

Dix ans plus tard, à l'approche de la

cinquantaine, Liszt transcrivit le “Chœur des fileuses” de *Der fliegende Holländer* (Le Vaisseau fantôme), qui fut publié en 1861 avec une dédicace à Louis Jungmann. Le chœur “Summ’ und brumm’, du gutes Rädchen” figure au deuxième acte de l’opéra.

Il ne faudrait pas sous-estimer l’effet provoqué à l’écoute de Liszt en train de jouer ses propres œuvres. Le journaliste et écrivain anglais William Beatty-Kingston (1837 – 1900) a laissé un portrait vivant, écrit en 1887:

L’entendre jouer ses propres compositions ou arrangements en privé revenait presque à l’entendre improviser. Lorsqu’il les jouait en public, je crois qu’il s’en tenait généralement au texte imprimé; mais dans un salon ou la salle d’un club (comme je l’ai écouté au cours d’une soirée privée donnée par le Club allemand de Rome, en décembre 1869), entouré d’amis intimes ou de musiciens appréciés, il pouvait rarement résister à la tentation de tenter des expériences comme des traitements ou des cadences, et il aimait particulièrement surprendre ceux qui connaissaient ses œuvres pour piano, en y insérant de nouveaux épisodes ou des effets originaux. Je me souviens en

particulier l’avoir entendu traiter de cette manière irrévérencieuse et saisissante ses admirables transcriptions de *Faust* et du *Vaisseau fantôme*, à la surprise extasiée de tous les pianistes présents, qui jouaient “à la note près” ces chefs-d’œuvre d’ingéniosité mécanique.

Rigoletto: Paraphrase de concert, S 434

À l’époque des transcriptions de *Tannhäuser* en 1849, Liszt avait commencé à travailler à une paraphrase d’*Ernani* de Verdi, mais, l’ayant laissé inachevée, il la reprit dix ans plus tard alors qu’il travaillait à plusieurs œuvres sur des thèmes d’opéras, notamment deux autres transcriptions de Verdi – le “Miserere” de *Il trovatore* (Le Trouvère) et la *Paraphrase de concert* sur *Rigoletto*. Les trois œuvres de Verdi furent publiées en 1860 et, dans la *Paraphrase de concert* sur *Rigoletto*, comme dans les deux autres œuvres, Liszt se concentra sur un moment musical précis, en l’occurrence l’air “Bella figlia dell’amore”.

Valse de l’opéra Faust de Gounod, S 407

Au cours d’un séjour à Paris en mai et juin 1861, Liszt dîna avec la Princesse Metternich. Était également invité Charles Gounod dont l’opéra d’après Faust (1859) avait déjà fait sensation dans la capitale française. Liszt écrivit:

Gounod avait apporté la partition de son *Faust* et, pour le dessert, je lui ai fait les honneurs de sa Valse, à la grande satisfaction de ceux qui étaient présents.

Liszt utilise la valse de la fin de l'acte II, où Faust aborde Marguerite, mais la mélange astucieusement et la développe avec leur duo d'amour de l'acte III. Ceci constitue la section centrale de l'œuvre; vient ensuite un retour à la valse par le biais d'une transformation magistrale du thème entendu précédemment, qui accélère en un tourbillon vertigineux, à la manière de *La Valse* de Ravel, composée beaucoup plus tard, avant la réapparition du thème principal avec grandeur dans une démarche arrogante et majestueuse.

Cette œuvre fut publiée en 1861 et dédiée au Baron Alexis Des Michels, attaché au ministère des Affaires étrangères à Paris. Il avait séjourné avec Liszt à Weimar en 1858 et était aussi un ami proche de Gounod.

Prélude / Isoldes Liebestod aus Tristan und Isolde, S 447

C'est en 1867 que Liszt revint à la musique de Wagner: il créa l'une de ses meilleures transformations lyriques, la transcription du "Liebestod" (Mort d'Isolde) de *Tristan und Isolde*. Publiée en 1868, elle est encore prisée des pianistes de nos jours, mais

malheureusement Liszt ne transcrivit jamais son pendant musical, le Prélude à l'opéra. Comme les deux parties sont souvent exécutées ensemble dans des concerts symphoniques, Louis Lortie joue ici son propre arrangement du Prélude. Il existe des transcriptions antérieures d'Ernest Schelling (1876 – 1939), publiée en 1932, et de l'élève de Liszt Carl Tausig (1841 – 1871), dont la version date de 1865 environ.

© 2013 Jonathan Summers

Traduction: Marie-Stella Pâris

Le pianiste franco-canadien **Louis Lortie** s'est attiré les louanges de la critique à travers l'Europe, l'Asie et les États-Unis, en particulier pour avoir choisi d'explorer sa voix d'interprète à travers un large répertoire plutôt que dans la spécialisation d'un style donné. Décrivant son jeu de "toujours immaculé et imaginatif" *The Times* a identifié une "combinaison de spontanéité totale et de maturité méditée que seuls possèdent les grands pianistes". Louis Lortie a étudié à Montréal avec Yvonne Hubert, une élève d'Alfred Cortot, à Vienne avec Dieter Weber, un spécialiste de Beethoven, puis avec Leon Fleisher, le disciple d'Artur Schnabel. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique

de Montréal à l'âge de treize ans, et avec le Toronto Symphony Orchestra trois ans plus tard, ce qui l'a conduit à effectuer une tournée historique au Japon et en Chine. En 1984 il a remporté le Premier Prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni et a été un lauréat de la Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky. Son enregistrement des Variations *Eroica* de Beethoven a obtenu un Prix Edison; celui consacré à des œuvres de Schumann (incluant les *Bunte Blätter*) et de Brahms a été jugé l'un des meilleurs disques compacts de l'année par le magazine *BBC Music*; le même magazine a nommé son enregistrement de l'intégrale des

Études de Chopin l'un des "50 Recordings by Superlative Pianists"; son interprétation de la totalité des œuvres pour piano et orchestre de Liszt a été l'un des "Choix de l'Éditeur" du magazine *Gramophone*, tout comme son intégrale des sonates de Beethoven; et l'*International Record Review* a qualifié de remarquable son enregistrement complet des *Années de pèlerinage* de Liszt. Sa discographie pour Chandos inclut également des œuvres de Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofiev, Gershwin et Lutosławski.

Louis Lortie a été nommé officier de l'Ordre du Canada en 1992, et a reçu l'Ordre du Québec et un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Il vit à Berlin depuis 1997, mais a également des résidences en Italie et au Canada.

Also available

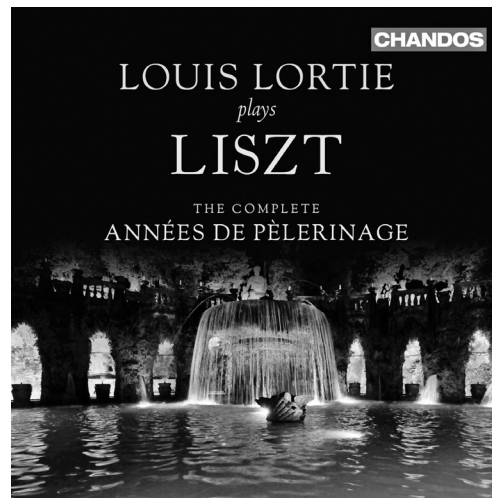


CHAN 10371(3) X

Liszt
Works for Piano and Orchestra



Also available



CHAN 10662(2)

Liszt
Années de pèlerinage



Also available



CHAN 10588

Chopin
Nocturnes • Scherzos • Sonata in B flat minor



Also available



CHAN 10714

Chopin
Nocturnes • Ballades • Berceuse • Barcarolle



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Fazioli grand piano model F 278 (2781554) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

FAZIOLI

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Porton Hall, Dunwich, Suffolk; 3 and 4 March 2013

Front cover 'Franz Liszt as virtuoso at the piano', caricature published in *La Vie parisienne* on 3 April 1886 © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Back cover Photograph of Louis Lortie © Elias Photography

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Louis Lortie (Prelude to *Tristan und Isolde*)

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Franz Liszt (1811 – 1886)

LISZT AT THE OPERA

- | | | |
|-------|---|----------|
| 1 | OUVERTÛRE ZU TANNHÄUSER, S 422
(1847 – 49) | 15:28 |
| 2-3 | O DU MEIN HOLDER ABENDSTERN,
S 444 (1849)
<i>Rezitativ und Romanze aus der Oper <i>Tannhäuser</i></i> | 5:51 |
| 4 | SPINNERLIED AUS DEM FLIEGENDEN
HOLLÄNDER, S 440 (1860) | 5:25 |
| 5 | VALSE DE L'OPÉRA FAUST DE GOUNOD,
S 407 (1861) | 9:27 |
| 6 | RIGOLETTO: PARAPHRASE DE CONCERT,
S 434 (c1855) | 7:35 |
| 7-11 | RÉMINISCENCES DE DON JUAN, S 418 (1841) | 15:01 |
| 12-13 | PRELUDE AND LIEBESTOD FROM 'TRISTAN
UND ISOLDE' | 18:09 |
| | | TT 77:48 |

LOUIS LORTIE piano

© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

FAZIOLI