



WARNER
CLASSICS

LISZT
SOLO
PIANO
WORKS

LONDON
PHILHARMONIC
ORCHESTRA

VASILY
PETRENKO

GEORGE LI
TCHAIKOVSKY
PIANO CONCERTO NO.1



PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY 1840–1893

Piano Concerto No.1 in B flat minor Op.23

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito | 21.17 |
| 2 | II. Andantino semplice – Allegro vivace assai – Tempo I | 6.50 |
| 3 | III. Allegro con fuoco – Molto meno mosso – Allegro vivo | 6.47 |

FRANZ LISZT 1811–1886

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este S163/4
from <i>Années de pèlerinage III</i> | 7.15 |
| 5 | Sonetto 104 [Rima CXXXIV] del Petrarca S161/5
from <i>Années de pèlerinage II</i> | 6.10 |
| 6 | Réminiscences de Don Juan S418
after Mozart's <i>Don Giovanni</i> | 16.20 |

64.41

GEORGE LI *piano*

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA (1–3)

VASILY PETRENKO

On 3 January 1875, Pyotr Ilyich Tchaikovsky showed his new Piano Concerto in B flat minor to pianist and Moscow Conservatory director Nikolai Rubinstein. He hoped Rubinstein would champion the work, and sought advice on the piano writing. Instead, Rubinstein tore into Tchaikovsky. “It appeared that my concerto was worthless, that it was unplayable, that passages were trite, awkward, and so clumsy that it was impossible to put them right”, the composer wrote to his patron Nadezhda von Meck in 1878. Rubinstein nevertheless offered to premiere the piece once Tchaikovsky revised the concerto to suit his demands. Tchaikovsky famously replied, “I won’t change a single note, and I’ll publish it just as it is now”. Happily, over time, Rubinstein changed his mind and became one of the work’s leading exponents, and Tchaikovsky would eventually revise it twice, the final 1888 version being the one most often performed today. Its successful premiere, however, took place in Boston on 25 October 1875, with its dedicatee Hans von Bülow as soloist. Von Bülow’s passionate yet rigorous playing style had impressed Tchaikovsky in an 1874 Moscow recital, while Von Bülow, in turn, admired Tchaikovsky’s music.

With its virtuosic panache, unabashed lyricism and stirring melodic invention, “Tchaik One” continues to be a perennial concert staple, as well as an indispensable repertoire benchmark and calling card for pianists all over the world. The first movement’s introductory theme needs no introduction, so to speak, in that it has long been embraced by pop culture, from Freddy Martin’s 1940s hit *Tonight We Love* to a disco version ushering in the debut of the American TV show *Late Night with David Letterman*. Tchaikovsky himself had no qualms about appropriating popular tunes. In 1879 he wrote to Von Meck, saying that a song he heard sung by blind beggars in a Ukrainian market had inspired the sprightly Allegro con spirito theme introduced by the piano. Similarly, the second movement’s central Allegro vivace assai episode borrows from a French chanson that Tchaikovsky and his brothers enjoyed singing – *Il faut s’amuser, danser et rire* – while the third-movement finale’s second theme derives from the folk song *Podoydi, podoydi vo Tsar-Gorod*. In the first movement, piano and woodwinds toss the Allegro con spirito theme back and forth in playful discourse,

followed by a wistful second theme stated by the clarinet. The violins answer with their own lyrical rejoinder, which combines with the main theme’s snapping motive in a development section culminating in a short cadenza that starts with those celebrated *fortissimo* descending octaves and leads into a contrasting, introspective episode. The recapitulation brings back the exposition’s themes and leads into a more extended cadenza prior to the coda.

In the second movement, solo flute and pizzicato strings set a delicate, chamber-like atmosphere for its disarming theme to float. The piano takes up the theme, embellishes it, pulls back to accompany the horn, oboe and bassoon in the spotlight, and provides a sustained staccato backing for the cello’s thematic turn. The music suddenly breaks into a quicksilver and almost balletic Allegro vivace assai and then returns to the movement’s languid point of origin. Although the third movement’s rhythmic swagger and arching melodic impetus define the Romantic concerto bravura finale, its volatile emotional contrasts and unpredictable accents not only hold listeners’ attention beyond the music’s surface brilliance, but also remind one of Tchaikovsky’s supreme operatic and balletic mastery.

Many of Franz Liszt’s works stem from extra-musical sources, notably his three books of the *Années de pèlerinage*. The title loosely refers to Goethe’s fourth novel, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, but more specifically to Liszt’s travels in Switzerland and Italy. In his written introduction to the cycle, Liszt states his intention to musically depict the strongest sensations and most lively impressions of his travels, and he prefaces most of the pieces with literary passages by writers such as Byron, Schiller and Senancour.

The three Sonettos featured in Book II draw inspiration from love poems by the Italian Renaissance poet Francesco Petrarca and were originally scored by Liszt for tenor voice and piano. Liszt’s solo piano treatments lose nothing in translation, although the vocal lines are noticeably embroidered and elaborated upon in response to Petrarca’s texts. Following an agitated introduction, Sonetto 104 (Rima 134 in Petrarch’s *Canzoniere*) quickly settles into Liszt’s full-throated

declamatory mode, where the themes become increasingly decorative and emotionally intense as the music progresses. *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* is the most frequently performed selection in Book III, and for good reason. Liszt depicts this breathtaking landscape of fountains with harmonically ravishing sprays of arpeggios that cascade in many directions, building to an ecstatic climax.

Though romantic piano transcriptions may have fallen out of fashion during the second half of the 20th century, today's super virtuosos increasingly embrace them. Liszt, of course, was the transcription king, and he elevated the genre a hundred fold. Some of his transcriptions are basically straightforward piano renditions of orchestral repertoire. With others, Liszt freely embellishes upon original material to suit his own creative agenda. The *Réminiscences de Don Juan* represent Liszt's methodology at its apex. He restructures Mozart's *Don Giovanni* in a manner akin to a scriptwriter's adaptation of a stage play or a novel. The title, as the late Charles Rosen noted in his book *The Romantic Generation*, does not represent a series of isolated memories as much as a synoptic view of *Don Giovanni* in which the drama's different moments exist simultaneously in the way that a filmmaker uses crosscutting or flashbacks to manipulate one's perception of time. For example, Liszt starts out with the opera's terrifying final cemetery scene, transforming Mozart's rising scales into flashy double thirds. This sets the stage for variations on the Act I love duet "Là ci darem la mano". A long, dramatic cadenza incorporates figurations from the overture that eventually materialise into a boisterous rendition of Don Giovanni's "Champagne" aria. "Every phrase", writes Rosen, "is derived from Mozart, and yet, at the same time, every note testifies to Liszt's profound originality."

Jed Distler



Le 3 janvier 1875, Tchaïkovski montrait son Concerto pour piano en *si* bémol mineur, tout juste terminé, au pianiste et directeur du Conservatoire de Moscou Nikolaï Rubinstein, s'attendant à quelques suggestions sur la partie de piano et espérant que Rubinstein se fasse le champion de la partition. La réaction de celui-ci fut cependant dévastatrice : « Il s'est avéré que mon concerto était sans valeur, injouable, que certains passages étaient banals, maladroits et si mal conçus qu'il serait impossible de les rectifier », écrira le compositeur en 1878 à sa mécène Nadejda von Meck. Rubinstein propose cependant de se charger de la partie soliste lors de la première audition de l'œuvre, une fois que Tchaïkovski l'aura révisée conformément à ses exigences. On connaît la célèbre réponse de celui-ci : « Je ne changerai pas une seule note et publierai la partition en l'état. » Les choses n'en resteront pas là heureusement : Rubinstein mettra de l'eau dans son vin et deviendra même l'un des grands interprètes du concerto. La première audition, couronnée de succès, a lieu cependant sans lui, à Boston, le 25 octobre 1875 : c'est le dédicataire de la partition, Hans von Bülow, qui est au piano. Von Bülow avait impressionné Tchaïkovski à un récital moscovite, en 1874, par son style passionné mais rigoureux, et inversement le virtuose allemand admirait la musique du compositeur russe.

Par son panache, sa virtuosité, son lyrisme généreux et ses mélodies émouvantes, le Premier Concerto de Tchaïkovski continue d'être un incontournable du répertoire, de figurer régulièrement à l'affiche et de constituer une formidable carte de visite pour les pianistes du monde entier. Le thème principal du premier mouvement n'a pas besoin d'être présenté tellement il est célèbre. Il a même été repris depuis longtemps par la culture populaire, notamment aux États-Unis où le saxophoniste Freddy Martin en a fait le tube de 1940 *Tonight We Love* (il a également été arrangé en version disco pour le générique de l'émission de télévision *Late Night with David Letterman*). Tchaïkovski lui-même n'avait pas de scrupules à s'approprier des chansons populaires. En 1879, il écrivait à madame von Meck que le thème alerte *Allegro con spirito* introduit par le piano avait été inspiré par un air qu'il avait entendu chanter par des clochards aveugles dans un marché

ukrainien. De même, l'épisode central *Allegro vivace assai* du deuxième mouvement emprunte à une chanson française (*Il faut s'amuser, danser et rire*) que le compositeur et ses frères aimaient chanter, tandis que le deuxième thème du finale dérive du chant populaire *Podoydi, podoydi vo Tsar-Gorod*. Dans le premier mouvement, le thème *Allegro con spirito* fait l'objet d'un dialogue enjoué entre le piano et les bois. Lui succède un deuxième thème mélancolique énoncé par la clarinette, auquel les violons répondent par un chant de leur crû. Celui-ci se mêle dans le développement au motif énergique du thème principal qui culmine sur une courte cadence lancée par de fameuses descentes d'octaves *fortissimo* et suivie d'un épisode contrastant plein d'introspection. La réexposition ramène les thèmes de l'exposition et débouche sur une cadence plus étendue, puis une coda.

Au début du deuxième mouvement, la flûte solo et les pizzicatos des cordes installent un climat délicat, proche de la musique de chambre, dans lequel peut s'épanouir le thème principal, d'un caractère émouvant. Il est repris par le piano qui l'ornemente puis se retire pour accompagner le cor, le hautbois et le basson, désormais au premier plan. Le piano fournit ensuite un contrepoint en staccato lorsque c'est le tour du violoncelle de chanter le thème. Soudain la musique s'échappe dans un tempo d'une vivacité vif-argent qui fait presque songer à un ballet, puis elle revient à la langueur initiale. Si la rythmique grandiloquente et le puissant lyrisme du troisième mouvement renvoient au prototype du brillant finale de concerto romantique, ses éphémères contrastes de caractère et ses accents imprévisibles non seulement captent l'attention de l'auditeur au-delà du brio superficiel, mais aussi nous rappellent que Tchaïkovski était un maître suprême du ballet et de l'opéra.

De nombreuses œuvres de Franz Liszt ont des sources extra-musicales, notamment ses trois recueils intitulés *Années de pèlerinage* qui s'inspirent du quatrième roman de Goethe *Les Années de voyage de Wilhelm Meister*, et plus spécifiquement des voyages du compositeur en Suisse et en Italie. Dans sa préface, Liszt explique son intention de dépeindre musicalement les sensations les plus fortes et les impressions les plus vivantes qu'il a gardées de ses voyages, et il place en exergue de la plupart de ses pièces une citation littéraire puisée chez des auteurs comme Byron, Schiller et Senancour.

Les trois *Sonnets de Pétrarque*, qui figurent dans la *Deuxième Année*, renvoient à des poèmes d'amour du célèbre poète de la Renaissance italienne et furent écrits à l'origine pour ténor et piano. La version pour piano seul ne perd rien de l'original, on remarque cependant que les lignes vocales sont joliment brodées pour mieux répondre au texte de Pétrarque. Après une introduction agitée, le *Sonnet 104* installe rapidement le mode déclamatoire et retentissant typique de Liszt, les thèmes devenant de plus en plus ornementés et chargés d'émotion. De la *Troisième Année*, ce sont *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* qui sont le plus fréquemment joués, et pour de bonnes raisons. Liszt y dépeint le spectacle époustouflant des fontaines avec des harmonies ravissantes égrenées en arpèges qui cascaden dans de multiples directions et enflent jusqu'à un sommet extatique.

Si l'on s'est désintéressé du genre romantique de la transcription pour piano dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les grands virtuoses d'aujourd'hui y reviennent de plus en plus. Le roi dans le domaine de la transcription était Liszt, bien sûr, qui a élevé le genre à des sommets. Certaines de ses transcriptions sont de simples répliques pianistiques de partitions orchestrales. Dans d'autres, il brode librement à partir de l'œuvre originale et se laisse guider par son imagination créatrice. C'est le cas dans ses *Réminiscences de Don Juan*, qui constituent un parfait exemple de sa façon de procéder. Dans cette page, il restructure l'opéra de Mozart d'une manière proche de celle employée par un scénariste qui adapte une pièce de théâtre ou un roman pour l'écran. Ces *Réminiscences*, comme l'a noté Charles Rosen dans son ouvrage *La Génération romantique*, ne sont pas une série de souvenirs isolés mais plutôt une vue synoptique de *Don Juan* dans laquelle les différents moments du drame existent simultanément, un peu comme un réalisateur utilise le montage parallèle ou le flash-back pour manipuler la perception temporelle du spectateur. Par exemple, Liszt démarre sur la terrifiante scène finale du cimetière et transforme les gammes montantes de Mozart en les étoffant de grondantes tierces parallèles. Ainsi dresse-t-il le décor pour les variations sur le duo d'amour du premier acte « *Là ci darem la mano* ». Plus loin, il incorpore dans une cadence longue et dramatique des motifs de l'ouverture qui finissent par déboucher sur une version turbulente de « l'air du champagne » de Don Juan. Comme l'écrit Rosen, « chaque phrase est dérivée de l'œuvre de Mozart, et pourtant, chaque note témoigne de la profonde originalité de Liszt ».

Jed Distler

Traduction : Daniel Fesquet

Am 3. Januar 1875 zeigte Pjotr Iljitsch Tchaikowsky dem Pianisten und Moskauer Konservatoriumsdirektor Nikolai Rubinstein sein neues Klavierkonzert in b-Moll. Er hoffte, dass Rubinstein sich für das Werk einsetzen würde, und bat um Rat bezüglich des Klavierparts. Rubinstein kritisierte Tschaikowskys Werk jedoch heftig. „Mein Konzert sei wertlos, völlig unspielbar. Die Passagen seien so bruchstückhaft, unzusammenhängend und armselig komponiert, dass es nicht einmal mit Verbesserungen getan sei. Die Komposition selbst sei schlecht, trivial, vulgär. Hier und da hätte ich von anderen stibitzt. Ein oder zwei Seiten vielleicht seien wert, gerettet zu werden; das Übrige müsse vernichtet oder völlig neu komponiert werden“, schrieb der Komponist 1878 seiner Mäzenin Nadeshda von Meck. Rubinstein bot dennoch an, die Uraufführung des Stückes zu spielen, wenn Tschaikowsky das Konzert gemäß seinen Wünschen überarbeiten würde. Tschaikowsky erwiderte: „Ich werde keine einzige Note ändern, und ich werde es so veröffentlichen, wie es jetzt ist.“ Glücklicherweise änderte Rubinstein im Laufe der Zeit seine Meinung und wurde einer der führenden Interpreten des Werkes. Die erfolgreiche Uraufführung fand jedoch am 25. Oktober 1875 in Boston mit dem Widmungsträger Hans von Bülow als Solist statt. Von Bülows leidenschaftliche, doch rigorose Spielweise hatte Tschaikowsky bei einem Konzert 1874 in Moskau beeindruckt, während Von Bülow umgekehrt auch Tschaikowskys Musik bewunderte.

Mit seinem virtuoson Schwung, seinen unverhohlenen lyrischen Anteilen und seiner mitreißenden melodischen Erfindungskraft ist „Tschaikowsky Eins“ nach wie vor ein fester Bestandteil des Konzertlebens, eine Visitenkarte und ein unverzichtbarer Maßstab im Repertoire von Pianisten auf der ganzen Welt. Das einleitende Thema des ersten Satzes muss sozusagen nicht vorgestellt werden, da es seit langem auch von der Popkultur aufgegriffen wurde, von Freddy Martins Hit *Tonight We Love* aus den 1940er Jahren bis hin zu einer Disco-Version, die den Beginn der amerikanischen TV-Show *Late Night with David Letterman* einleitet. Tschaikowsky selbst hatte keine Bedenken, sich populäre Melodien anzueignen. 1879 schrieb er an Nadeshda von Meck, dass ein Lied, das er auf einem ukrainischen Markt von blinden Bettlern gesungen hörte, das lebhafte Allegro con

spirito-Thema inspiriert habe, das vom Klavier eingeführt wird. Ebenso stammt die zentrale Allegro-vivace-assai-Episode des zweiten Satzes aus einem französischen Chanson, das Tschaikowsky und seine Brüder gerne sangen: *Il faut s'amuser, danser et rire* (Man soll sich amüsieren, tanzen und lachen), während das zweite Thema des Finales des dritten Satzes von dem Volkslied *Podoydi, podoydi vo zar-gorod* (Komm, komm, in die Zarenstadt) abgeleitet ist. Im ersten Satz werfen sich Klavier und Holzbläser das Allegro con spirito-Thema im spielerischen Diskurs gegenseitig zu, gefolgt von einem wehmütigen zweiten Thema, das von der Klarinette gespielt wird. Die Violinen antworten mit einer eigenen lyrischen Erwiderung, die sich mit dem energischen Motiv des Hauptthemas in der Durchführung verbindet. Die Durchführung endet mit einer kurzen Kadenz, die wiederum mit den berühmten Oktaven im Fortissimo beginnt und zu einer kontrastierenden, introspektiven Episode führt. Die Reprise greift die Themen der Exposition auf und führt zu einer längeren Kadenz, bevor die Coda einsetzt.

Im zweiten Satz sorgen Soloflöte und Streicher-Pizzicati für eine zarte, kammermusikalische Atmosphäre, in der das entwaffnende Thema zu schweben scheint. Das Klavier greift das Thema auf, verzerrt es, zieht sich zurück, um Horn, Oboe und Fagott den Vortritt zu überlassen, und bietet dann eine nachhaltige Stakkato-Untermalung für das Violoncello, das seinerseits das Thema aufgreift. Die Musik geht plötzlich über in ein quecksilbriges und fast balletthaftes Allegro vivace assai und kehrt schließlich wieder zu dem trägen Ausgangspunkt des Satzes zurück. Obwohl der rhythmische Schwung des dritten Satzes und der übergreifende melodische Elan das virtuose Finale eines Konzerts der Romantik definieren, ziehen seine flüchtigen Stimmungsgegensätze und unvorhersehbaren Akzente nicht nur die Aufmerksamkeit der Hörer jenseits der brillanten Oberfläche der Musik auf sich, sondern erinnern auch an Tschaikowskys überragende Meisterschaft in den Gattungen Oper und Ballett.

Viele Werke von Franz Liszt sind von außermusikalischen Quellen inspiriert, insbesondere seine drei Bände der *Années de pèlerinage*. Der Titel bezieht sich entfernt auf Goethes vierten Roman, *Wilhelm Meisters*

Wanderjahre, doch noch präziser auf Liszts Reisen in der Schweiz und in Italien. In seiner Einführung zu dem Zyklus beschreibt Liszt seine Absicht, die stärksten Empfindungen und lebhaftesten Eindrücke seiner Reisen in Musik darzustellen, und er stellt den meisten Stücken literarische Passagen von Autoren wie Byron, Schiller und Senancour voran.

Die drei in Band II enthaltenen Sonette lehnen sich an Liebesgedichte des italienischen Renaissance-Dichters Francesco Petrarca an und wurden ursprünglich von Liszt für Tenorstimme und Klavier gesetzt. Liszts Versionen für Soloklavier verlieren nichts bei dieser Übertragung in ein anderes Klangmedium, obwohl die Melodielinien in Reaktion auf Petrarcas Texte deutlich verziert und ausgearbeitet sind. Nach einer erregten Einleitung findet Sonett 104 schnell in Liszts volltönenden Deklamationsmodus, in dem die Themen im Laufe der musikalischen Entwicklung immer verzierter und emotionaler werden. *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* ist aus gutem Grund das am häufigsten gespielte Stück aus Band III. Liszt schildert diese atemberaubende Brunnenlandschaft mit harmonisch hinreißenden spritzigen Arpeggien, die in viele Richtungen kaskadieren und einen ekstatischen Höhepunkt erreichen.

Obwohl romantische Klaviertranskriptionen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus der Mode gekommen sind, werden sie von den heutigen Supervirtuosen zunehmend wieder in ihre Programme aufgenommen. Liszt war natürlich der König der Transkription, und er nobilitierte die Gattung sehr. Bei einigen seiner Transkriptionen handelt es sich im Grunde genommen um einfache Klavierversionen von Orchesterstücken. Bei anderen verziert Liszt das Originalmaterial in freier Form, um es seinen eigenen kreativen Vorstellungen anzupassen. Die *Réminiscences de Don Juan* repräsentieren Liszts Methode auf ihrem Höhepunkt. Wie ein Drehbuchautor, der ein Bühnenstück oder einen Roman adaptiert, strukturiert er Mozarts *Don Giovanni* um. Der verstorbene Musikwissenschaftler Charles Rosen merkte in seinem Buch *The Romantic Generation* (Die romantische Generation) an, dass der Titel nicht so sehr eine Reihe von einzelnen, isolierten Erinnerungen darstellt, sondern eine synoptische Sicht von *Don Giovanni*, in der die verschiedenen Momente des Dramas gleichzeitig existieren,

etwa in der Art wie ein Filmmacher Crosscutting oder Rückblenden verwendet, um die Wahrnehmung der Zeit zu manipulieren. So beginnt Liszt etwa mit der erschreckenden finalen Friedhofsszene der Oper und verwandelt die Aufwärtsskalen in markante Terzparallelen. Dies schafft die Voraussetzung für Variationen über das Liebesduett „Là ci darem la mano“ aus dem 1. Akt: In einer langen, dramatischen Kadenz baut er Motive aus der Ouvertüre ein, die sich schließlich in einer ausgelassenen Darbietung der „Champagner-Arie“ Don Giovannis materialisieren. „Jede Phrase“, schreibt Rosen, „ist von Mozart hergeleitet, und doch zeugt jede Note von Liszts großer Originalität.“

Jed Distler

Übersetzung: Anne Schneider



Recorded: 27.III.2019 (live), Royal Festival Hall, Southbank Centre, London, UK (1–3);
5 & 6.VII.2019, Fraser Performance Studio, WGBH, Boston, USA (4–6)

Executive producer: Alain Lanceron

Recording team: Philip Burwell & Chris Muir · Mix and edit: Raphaël Mouterde (1–3)

Producer & editor: Antonio Oliart · Mixed and mastered by Antonio Oliart (4–6)

Photography, Design & Art direction: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd  **WLP**,

except photo of Vasily Petrenko on p.4 © Svetlana Tarlova

© 2019 Parlophone Records Limited

© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

georgelipianist.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying,
hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.



