



FRANZ LISZT

TOTENTANZ · PIANO CONCERTOS 1 & 2

ARNALDO COHEN

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

JOHN NESCHLING

LISZT, FERENC [FRANZ] (1811–1886)

TOTENTANZ (1849/59)	15'19
Paraphrase on 'Dies iræ' for piano and orchestra	
1 Andante – Allegro – Allegro moderato	2'02
2 Variation I	0'50
3 Variation II	0'40
4 Variation III	0'27
5 Variation IV	3'16
6 Variation V	2'48
7 Cadenza	1'10
8 Variation VI	2'39
9 Cadenza	0'41
10 Allegro animato	0'41
PIANO CONCERTO NO. 1 IN E FLAT MAJOR (1839/1849–56)	18'58
11 I. Allegro maestoso. Tempo giusto	5'34
12 II. Quasi adagio	4'54
13 III. Allegretto vivace	4'11
14 IV. Allegro marziale animato	4'10

	PIANO CONCERTO NO. 2 IN A MAJOR (1839/1849–61)	21'45
15	<i>Adagio sostenuto assai – Allegro agitato assai</i>	6'53
16	<i>Tempo del andante – Allegro moderato</i>	5'55
17	<i>Allegro deciso</i>	2'53
18	<i>Marziale un poco meno allegro</i>	1'07
19	<i>Un poco meno mosso</i>	3'08
20	<i>Allegro animato</i>	1'47

TT: 57'08

ARNALDO COHEN *piano*

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESP)

JOHN NESCHLING *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Franz Liszt is one of the greatest paradoxes in music: renowned, admired, venerated, but a man who himself only desired isolation and solitude. Principally known for his virtuoso works for piano solo, Liszt also composed some of the greatest orchestral masterpieces in nineteenth-century German music: although he was Hungarian through and through, he was also one of the first truly cosmopolitan artists, equally at home in Paris, Budapest, Weimar and Rome. He was religious – to the extent that he took minor orders – and at times even exalted, but he seems nonetheless to have been prey to the temptations of very worldly pleasures.

The inventor of the recital as we know it today, he gave full-length solo concerts performing not only his own music but also works by his contemporaries and sonatas by Beethoven. Above all, however, Liszt was known for his virtuosity; merely his presence on stage was enough to arouse passion. As contemporary critics wrote: ‘One has to hear Liszt in order to understand how his genius fecundates and ennobles everything, calms and alarms, destroys and recreates, enchants and terrifies, agitates and settles.’ It is interesting to note how the nineteenth-century audience was no different from those of the 1950s and 1960s, with their displays of collective hysteria in the presence of pop stars. Stupendous fees, prohibitive ticket prices, fans collecting locks of hair, cigar butts or any other trace left by the idol of the moment ... Clearly Elvis Presley, the Beatles and Rolling Stones didn’t invent any of this! The press, never idle, did not hesitate to exaggerate or even invent spicy anecdotes that gave sustenance to the public’s imagination. The writer Heinrich Heine spoke with good reason of ‘Lisztomania’. Nonetheless, the veneration of Liszt was in no way the result of an efficient marketing campaign; it was a consequence of his true genius. As an example, one might mention his six-week stay in Berlin in early 1842, a period during which he gave 21 concerts, playing eighty works,

fifty of them from memory. Would any pianist of today risk undertaking such a marathon?

All the same, Liszt chose to give up his career as a virtuoso and, in 1848, decided to settle in Weimar, where he was appointed *Kapellmeister* of the Court Theatre. He planned to turn the town of Goethe and Schiller into a musical centre. In his quest for ‘a rejuvenation of music by means of a more intimate alliance with poetry’, he contributed to the development of the symphonic poem, a type of work in which the form was free, inspired by an extra-musical idea of a poetic or descriptive nature – a form of which, slightly misleadingly, he is said to be the father. He stayed in Weimar for thirteen years, devoting himself not only to composition but also to conducting; in this capacity he performed numerous works by his contemporaries, among them his future son-in-law Richard Wagner, who became a friend, as well as Berlioz, Schumann and the then underrated Schubert. It was in this period that Liszt wrote some of his finest compositions, among them most of his symphonic poems as well as the three works on this recording: the *First Piano Concerto* in E flat major, the *Second* in A major, and the *Totentanz*.

The *Piano Concerto No.1 in E flat major* has a complicated history: there are no less than six rough drafts for what was to become a warhorse for future generations of piano virtuosos. Liszt started work on it in Rome in 1839–40 when he was staying with Countess Marie d’Agoult, but he apparently noted the main theme as early as 1830. Nonetheless, the concerto was not completed until 1849, and was premièred at Weimar castle (after some further revisions) in February 1855 with Franz Liszt at the piano and Hector Berlioz conducting.

The title of *Grande Fantaisie symphonique*, which was considered but then rejected, gives some idea of Liszt’s aim: a work in which the piano and orchestra play equally important roles; this is not one of those flashy concertos where

vain virtuosity counts for everything and in which the orchestra merely provides an anæmic commentary upon the solo part. The work also departs from the traditional conception of a Romantic concerto in its treatment of structure. Instead of constraining the writing, the sonata form is subordinate to the expressive intention. There are four movements, and themes recur all through the work. Béla Bartók, who admired Liszt greatly, said that the work was ‘the first perfect realization of cyclical sonata form with common themes used according to the variation principle’. This was a procedure to which Liszt would return in his masterpiece for solo piano, the *Sonata in B minor*.

The first movement, *Allegro maestoso*, starts with a vigorous motif that recurs throughout the concerto, modified, extended, compressed, developed, and transformed rhythmically, melodically and harmonically. Liszt is said to have provided words to fit this motif: ‘Das versteht Ihr alle nicht’ (‘None of you understands this’). The heroic tone of the first movement then gives way to the inwardness of the *Quasi adagio*. The third movement, which resembles a whimsical scherzo, uses the triangle in a particularly original manner – which provoked the Viennese critic Eduard Hanslick, never parsimonious with acerbic remarks, to call it ‘a concerto for triangle’. The finale, *Allegro marziale animato*, takes up the opening motif and treats it in an even more grandiose manner; the concerto ends in a typically Lisztian frenzy.

The *Piano Concerto No. 2 in A major* is less well-known than the *First Concerto*. It too was sketched in Rome as early as 1839 but not completed until 1849 when Liszt was in Weimar. The première did not take place until January 1857, conducted by the composer, with his pupil Hans von Bronsart (the work’s dedicatee) at the piano. Another feature that it shares with the *First Concerto* is its rhapsodic form, here in six continuous movements. Even the concept of ‘movements’ loses some of its relevance, as one has the impression

of following the composer's states of mind rather than of a rigid structure. In this work, too, the themes do not follow strict sonata-form rules but recur in a thousand incarnations all through the piece – not least the woodwind theme which opens the work and which comes to dominate the entire concerto. On the other hand, Liszt is careful to ensure that the two concertos differ in other respects. The beginnings could hardly be more different: apart from the diametrically opposed tonalities, the *Second Concerto* starts delicately, in contrast to the implacable opening of its predecessor. Moreover, the pianistic virtuosity is more subdued and is less crucial than the exploration of various states of mind – as indicated by no less than sixteen different tempo markings in the score. The pianist must turn himself into a poet and resist the temptation 'to overdo things', even if certain passages call for the greatest technical skill.

Apparently the *Totentanz* (*Dance of Death*, a paraphrase on *Dies iræ*) originated in an unfinished work that was to have been called *De Profundis*, subtitled 'instrumental psalm'. We do not know what inspired the work: some commentators mention the fresco 'Il trionfo della morte' ('The Triumph of Death') by Buonamico Buffalmacco in the Camposanto in Pisa, whilst others suggest an engraving bearing the name 'Totentanz' attributed to Hans Holbein. In any case, Liszt's *Totentanz* is an impressive work, full of effects that demand the greatest virtuosity from the performer. The pianist Alfred Brendel even regards it as the most original of these three great *concertante* works. It is further evidence of the composer's fascination with death, alongside such pieces as *Funérailles*, *La lugubre gondole* and *Pensée des morts*.

The overall shape of the work was sketched in 1840, but it was not premiered until 1865, when its dedicatee Hans von Bülow played it in The Hague under the baton of Johannes Verhulst. Here Liszt uses the Gregorian *Dies iræ* sequence from the Requiem Mass, a source of inspiration for so many com-

posers of the nineteenth and twentieth centuries (for instance Berlioz in his *Symphonie fantastique*, or Rachmaninov in his *Isle of the Dead* and *Variations on a Theme of Paganini*). Starting with an eight-bar theme, Liszt constructs six variations that could be considered as a symphonic cycle: the theme itself serves as the introduction, the first two variations form the first movement, the third (*Molto vivace*) plays the role of a scherzo, the fourth that of a slow movement, the fifth is another scherzo, and the wide-ranging sixth variation has the function of a finale.

© *Jean-Pascal Vachon 2007*

In the years since **Arnaldo Cohen** came to the attention of the critics and public, the Brazilian-born pianist has enjoyed an increasingly successful career which has taken him to the world's major concert halls. He has performed with orchestras such as the Royal Philharmonic Orchestra, the Philharmonia Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Philadelphia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Santa Cecilia Orchestra of Rome. He has played with many leading conductors including Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch and Yehudi Menuhin.

After living in London for 23 years, Arnaldo Cohen moved to the United States where he holds a piano professorship at Indiana University. His December 2006 recital at New York's historic Town Hall was hailed by the *New York Times* as 'flawless' and as 'a model of balance and imagination'.

Arnaldo Cohen started his musical studies at the age of five, graduating from the Federal University of Rio de Janeiro with an honours degree in piano and violin. Whilst studying engineering at university, he also worked as a professional violinist in the Rio de Janeiro Opera House Orchestra.

After studying the piano under Jacques Klein, a pupil of William Kapell, for four years, he continued his training in Vienna under Bruno Seidlhofer and Dieter Weber. Arnaldo Cohen was awarded first prize in the 1972 Busoni International Piano Competition in Italy. Apart from making solo appearances, he has performed in the Amadeus Piano Trio and with the Lindsay, Chilingirian and Orlando Quartets. Arnaldo Cohen has previously taught at the Royal Academy of Music in London and is an honorary fellow of the Royal Northern College of Music.

With more than 130 concerts every season, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) is now considered the most important orchestra in Latin America. In eclectic programmes that combine great works of the international repertoire with world premières and Brazilian compositions, the orchestra brings some of the most acclaimed soloists and conductors to Brazil. Among more than 60 guest musicians every year one could mention Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried and Renaud Capuçon. The concerts held at the 1,500-seat Sala São Paulo, the orchestra's home, are usually sold out and so too are all of the subscription series. Since 1997, under the direction of John Neschling, the orchestra has gone through transformations that have made it into a new benchmark of quality and excellence in art, culture and education in Brazil.

A grand-nephew of both the composer Arnold Schoenberg, and the conductor Arthur Bodanzky, **John Neschling** was born in Rio de Janeiro in 1947. He studied the piano and followed his inclination to conduct under Hans Swarowsky in Vienna, and Leonard Bernstein in Tanglewood. Among the international

conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), the London Symphony Orchestra (1972) and La Scala (1976).

In Brazil he has been musical director of the municipal theatres of both São Paulo and Rio de Janeiro, and in Europe he has directed the São Carlos (Lisbon), Sankt Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996, conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri. As principal conductor of OSESP since 1997, Neschling has contributed significantly to the development of the orchestra. In addition to his engagements with OSESP, he has an busy schedule of engagements abroad.

He also composes for cinema and theatre, for films such as *Pixote*, *The Kiss of the Spider Woman*, *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia*, *Gaijin* and *Os Condenados*, and for the TV series *Os Maias*. He has also written music for Alain Fresnot's film *Desmundo* and the incidental music for the soap opera *Esperança*.



JOHN NESCHLING

Franz Liszt ist eines der größten Paradoxe der Musik: Gefei-ert, bewun- dert, verehrt, erstrebte er selber nichts mehr als Einsamkeit und Abge- schiedenheit; bekannt vor allem aufgrund seiner virtuosen Werke für Klavier solo, hat Liszt etliche Meisterwerke der deutschen Orchestermusik des 19. Jahrhunderts komponiert; im Herzen ein Ungar, ist Liszt einer der ersten wahrhaft kosmopolitischen Künstler, der in Paris ebenso zu Hause war wie in Budapest, Weimar oder Rom; religiös (empfang die niederen Weihen), mitunter sogar schwärmerisch, scheint er doch stets auch recht irdischen Versuchungen ausgeliefert gewesen zu sein ...

Als Erfinder des Klavierabends, wie man ihn heute kennt, gibt er Konzerte, allein, einen ganzen Abend lang, und spielt nicht nur eigene Werke, sondern ebenso die Sonaten von Beethoven und Kompositionen seiner Zeitgenossen. Aber Liszt ist vor allem wegen seiner Virtuosität berühmt, und sein bloßes Er- scheinen auf der Bühne genügt, um die Leidenschaften zu entfesseln. Kritiker schreiben Kommentare wie: „Man muß Liszt hören, um zu wissen, wie sein Genie alles befruchtet und veredelt, beschwichtigt und entsetzt, umstürzt und neu errichtet, verzaubert und erschreckt, aufwühlt und beruhigt.“ Es ist interes- sant festzustellen, daß sich das Publikum des 19. Jahrhunderts kaum von dem der 1950er und 1960er Jahre mit ihren Szenen kollektiver Hysterie im Ange- sichts von Pop-Stars unterscheidet ... Enorme Gagen, sündhaft teure Eintritts- preise sowie Fans, die Haarlocken, Zigarrenstummel oder schlicht alles sammeln, was das Idol der Stunde hinterläßt ... Elvis Presley, die Beatles oder die Rolling Stones haben, wie man sieht, nichts Neues gebracht! Die ruhelose Presse zö- gerte nicht, pikante Anekdoten zu verbreiten oder gar zu erfinden, die die öffentliche Phantasie lange nährten ... Mit Recht hat Heinrich Heine von der „Lisztomanie“ gesprochen. Aber weit entfernt davon, das Ergebnis einer wir- kungsvollen Werbekampagne zu sein, war diese Verehrung Liszts die Folge

seines wahren Genies: Erinnern wir uns beispielsweise an seinen sechswöchigen Berlin-Aufenthalt Anfang 1842, bei dem er 21 Konzerte mit insgesamt achtzig Werken gab, von denen er fünfzig auswendig spielte. Welcher Pianist unserer Tage würde einen solchen Marathon wagen?

Doch Liszt wurde der Virtuosenkarriere überdrüssig und beschloß 1848, sich in Weimar niederzulassen, wo er zum Hofkapellmeister ernannt worden war. Er hatte die Absicht, aus der Stadt von Goethe und Schiller eine Art Zentrum der Musik zu machen. Er strebte „eine Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst“ an und trug so maßgeblich zur Entwicklung der Symphonischen Dichtung bei – Kompositionen mithin von freier Form, denen eine außermusikalische (literarische oder deskriptive) Idee zugrundelag und deren Vaterschaft man ihm ein wenig unrechtmäßig zugeschrieben hat. Er blieb dreizehn Jahre in Weimar und widmete sich nicht nur dem Komponieren, sondern auch dem Dirigieren: Er führte zahllose zeitgenössische Werke auf, darunter solche seines späteren Schwiegersohns Richard Wagner, mit dem er befreundet war, ebenso Kompositionen von Berlioz, Schumann und auch die damals kaum bekannten Werke von Schubert. Aus dieser Zeit stammen etliche seiner bedeutendsten Werke, darunter ein Großteil seiner Symphonischen Dichtungen sowie die drei hier eingespielten Kompositionen: das *Erste Klavierkonzert Es-Dur*, das *Zweite in A-Dur* und der *Totentanz*.

Das *Erste Klavierkonzert Es-Dur* hat eine komplizierte Entstehungsgeschichte: Nicht weniger als sechs Entwürfe gibt es zu diesem Werk, das ein Schlachtroß für Virtuosen kommender Generationen werden sollte. Obgleich 1839/40 in Rom begonnen, wo Liszt mit der Comtesse Marie d'Agoult wohnte, scheint das Hauptthema bereits 1830 notiert worden zu sein. Das Konzert wurde erst 1849 beendet und schließlich, nach weiteren Revisionen, 1855 im Weimarer Schloß von Franz Liszt uraufgeführt; der Dirigent war Hector Berlioz.

Der ursprünglich vorgesehene, dann aber verworfene Titel *Grande Fantaisie symphonique* vermittelt einen Eindruck von Liszts Absicht: Ein Werk, in dem Klavier und Orchester ebenbürtige Rollen spielen und nicht eines jener markt-schreierischen Konzerte, in denen allein eitle Virtuosität zählt und sich der Anteil des Orchesters auf blutleere Begleitung beschränkt. Ebenso weicht das Werk in seiner formalen Anlage von der traditionellen Konzeption des romantischen Konzerts ab. Anstatt das Komponieren zu bestimmen, wird die Sonatenform zur Dienerin des Ausdrucks. Das Werk hat vier Sätze, deren Grenzen die Themen freilich ignorieren. Béla Bartók, ein großer Bewunderer Liszts, hat über dieses Werk gesagt, es sei „die erste vollkommene Umsetzung der zyklischen Sonatenform mit Themen, die alle nach dem Variationenprinzip behandelt werden“. In seinem Meisterwerk für Klavier solo, der *h-moll-Sonate*, sollte Liszt übrigens zu diesem Verfahren zurückkehren.

Der erste Satz (*Allegro maestoso*) beginnt mit einem kräftigen Motiv, das im Verlauf des Konzerts vielfach wiederkehren wird – verändert, gedehnt, gestaucht, erweitert, rhythmisch, melodisch und harmonisch verwandelt. Es heißt, Liszt habe dieses Motiv mit den Worten „Das versteht Ihr alle nicht“ begleitet. Der heroische Tonfall des ersten Satzes mach schließlich der Innerlichkeit des *Quasi adagio* Platz. Der dritte Satz, der an ein fantastisches Scherzo erinnert, behandelt das Triangel auf eine besonders originelle Weise, was den um scharfe Urteile nie verlegenen Wiener Kritiker Eduard Hanslick zu der Äußerung veranlaßte, man habe einem „Konzert für Triangel“ beigewohnt. Das Finale (*Allegro marziale animato*) greift das Anfangsmotiv in noch grandioserer Weise wieder auf; das Konzert schließt mit einer typisch Lisztschen Eruption.

Das **zweite Klavierkonzert**, dessen Bekanntheitsgrad hinter dem des ersten zurücksteht, wurde wie dieses 1839 in Rom entworfen, aber erst 1849 in Weimar vollendet. Die Uraufführung fand erst im Januar 1857 unter der Leitung

des Komponisten statt; Solist war sein Schüler Hans von Bronsart, dem das Werk auch gewidmet ist. Eine andere Gemeinsamkeit mit dem *Ersten Klavierkonzert* ist die rhapsodische Form, die hier aus sechs ineinander übergehenden Sätzen besteht. Der Begriff „Satz“ verliert freilich in dem Maße an Bedeutung, als man den Eindruck hat, mehr den seelischen Regungen des Komponisten als einer unabänderlichen Form zu folgen. Auch hier gehorchen die Themen nicht den Regeln der strengen Sonatenform, sondern tauchen das gesamte Werk hindurch in tausenderlei Gestalten auf – insbesondere jene, die das Werk in den das Konzert prägenden Holzbläsern eröffnet. Dafür aber achtete Liszt darauf, daß die beiden Konzerte sich auf anderen Ebenen unterschieden. So könnte der Beginn unterschiedlicher nicht sein: Von den einander entgegengesetzten Tonarten abgesehen, hebt das *zweite Konzert* auf zarte Weise an, während das erste erbarmungslos loslegt. Außerdem ist die pianistische Virtuosität im zweiten gebändigt und der Erkundung verschiedener Gemütszustände untergeordnet, die mit nicht weniger als sechzehn unterschiedlichen Tempoangaben in der Partitur bezeichnet sind. Der Pianist muß hier der Versuchung widerstehen, „zuviel“ zu machen, und trotz mehrerer Passagen, die den Virtuosen in ihm anstacheln, zum Dichter werden.

Offenbar liegt der Ursprung des *Totentanzes* (Variationen über „Dies iræ“) in einem nie fertiggestellten Werk, das den Titel *De Profundis* – Untertitel: „Instrumentaler Psalm“ – tragen sollte. Man weiß nicht, wodurch dieses Werk angeregt wurde: Die einen verweisen auf die Fresken des Camposanto von Pisa – *Il trionfo della morte* (*Triumph des Todes*) von Buonamico Buffalmacco –, andere sprechen von einem Hans Holbein zugeschriebenen Kupferstich mit dem Titel *Totentanz*. Wie dem auch sei – der *Totentanz* von Liszt ist ein beeindruckendes Werk, voller Effekte, die dem Interpreten höchste Virtuosität abverlangen. Der Pianist Alfred Brendel hält es den drei großen konzertanten

Werken für ebenbürtig. Es belegt außerdem die Faszination, die der Tod auf den Komponisten ausübte – man denke etwa auch an seine *Funérailles*, *La lugubre gondola*, *Pensée des morts* ...

Im wesentlichen 1840 entworfen, wurde das Werk erst im März 1865 in Den Haag durch den Widmungsträger Hans von Bülow (der damals der Schwiegersohn des Komponisten war) uraufgeführt; Dirigent war Johannes Verhulst. Liszt hat hier die Sequenz „Dies iræ“ aus der gregorianischen Totenmesse verwendet, die zahlreiche Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts inspiriert hat (u.a. Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* oder Rachmaninow in der *Toteninsel* und den *Paganini-Variationen*). Dem achttaktigen Thema läßt Liszt sechs Variationen folgen, die man als einen symphonischen Zyklus betrachten könnte: Das Thema selber dient als Einleitung, die beiden ersten Variationen stellen den ersten Satz dar, die dritte (*molto vivace*) spielt die Rolle des Scherzo, die vierte fungiert als langsamer Satz, die fünfte ist ein zweites Scherzo und die umfangreiche letzte bildet das Finale.

© *Jean-Pascal Vachon 2007*

Seit **Arnaldo Cohen** die Aufmerksamkeit von Kritikern und Publikum erregt hat, hat sich der in Brasilien geborene Pianist einer zunehmend erfolgreichen Karriere erfreuen können, die ihn in die großen Konzertsäle der Welt geführt hat. Er hat mit bedeutenden Orchestern konzertiert wie dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Santa Cecilia Orchestra of Rome. Er hat mit zahlreichen führenden Dirigenten zusammengearbeitet wie Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch und Yehudi Menuhin.

Nachdem er 23 Jahre in London gelebt hatte, siedelte Arnaldo Cohen in die USA über, wo er eine Klavier-Professur an der Indiana University bekleidet. Sein Recital in New Yorks historischer Town Hall im Dezember 2006 pries die *New York Times* als „makellos“ und als „ein Muster an Balance und Einfallsreichtum“.

Arnaldo Cohen begann seine musikalische Ausbildung im Alter von fünf Jahren und absolvierte die Staatsuniversität von Rio de Janeiro mit einem Ehrendiplom in den Fächern Klavier und Violine. Während eines Ingenieurstudiums arbeitete er als professioneller Geiger im Orchester der Oper von Rio de Janeiro. Nachdem er vier Jahre bei Jacques Klein, einem Schüler William Kapells, studiert hatte, setzte er seine Ausbildung in Wien bei Bruno Seidlhofer und Dieter Weber fort. 1972 erhielt er den Ersten Preis beim Internationalen Busoni-Klavierwettbewerb in Italien. Neben seinen Soloauftritten hat er im Amadeus Piano Trio und mit dem Lindsay Quartet, dem Chilingirian Quartet sowie dem Orlando Quartet gespielt. Arnaldo Cohen wurde vom Royal Northern College of Music zum Fellow ehrenhalber ernannt und hat an der Royal Academy of Music in London unterrichtet.

Mit mehr als 130 Konzerten im Jahr gilt das **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) als bedeutendstes Orchester Lateinamerikas. Seine vielseitige Programmpolitik, die Meisterwerke des internationalen Repertoires mit Uraufführungen und brasilianischen Kompositionen verbindet, macht das Orchester für viele international renommierte Solisten und Dirigenten attraktiv. Zu den jährlich über 60 Gastmusikern gehören Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried und Renaud Capuçon. Die Konzerte in der Sala São Paulo, der 1.500 Besucher fassenden Heimstätte des Orchesters, sind, wie

auch die Abonnementsreihen, regelmäßig ausverkauft. Unter der Leitung von John Neschling hat das Orchester Wandlungen durchlaufen, die es zu einem neuen Qualitätsmaßstab der brasilianischen Kunst, Kultur und Erziehung gemacht haben.

John Neschling – ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky – wurde 1947 in Rio de Janeiro geboren. Er studierte Klavier und folgte seinen dirigentischen Neigungen bei Hans Swarowsky in Wien und Leonard Bernstein in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). In Brasilien war er Musikalischer Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz) und Massimo (Palermo) geleitet; außerdem war er residenter Dirigent an der Wiener Staatsoper.

1996 hatte er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Als Chefdirigent des Osesp hat Neschling seit 1997 wesentlich zur Entwicklung des Orchesters beigetragen. Neben seiner Arbeit mit dem OSESP ist er ein international gefragter Dirigent.

Außerdem hat er Film- und Schauspielmusik komponiert, u.a. für Filme wie *Pixote*, *Der Kuß der Spinnenfrau*, *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia*, *Gaijin* und *Os Condenados* sowie für die TV-Serie *Os Maias*. Ebenfalls aus seiner Feder stammt die Musik für Alain Fresnots Film *Desmundo* und die Soap Opera *Esperança*.

Franz Liszt est l'un des plus grands paradoxes de la musique : célébré, admiré, vénéré, il n'aspirait de son côté qu'à la solitude et à l'isolement ; connu principalement pour ses œuvres virtuoses pour piano seul, Liszt composera quelques-uns des chefs d'œuvres de la musique orchestrale allemande du 19^e siècle ; profondément hongrois, Liszt est véritablement l'un des premiers artistes cosmopolites, chez lui à Paris, à Budapest, à Weimar ou à Rome ; religieux – au point de prendre les ordres mineurs –, parfois même exalté, il semble sans cesse en proie à la tentation de plaisirs bien terrestres...

Inventeur du récital tel qu'on l'entend aujourd'hui, il donne des concerts, seul, pendant toute une soirée et interprète non seulement ses œuvres mais également les sonates de Beethoven et des compositions de ses contemporains. Mais Liszt est surtout connu pour sa virtuosité et sa seule apparition sur scène suffit à déclencher les passions. On lit sous la plume des critiques des commentaires du genre : « Il faut entendre Liszt pour savoir comme le génie féconde et ennoblit tout, calme et épouvante, bouleverse et recrée, enchante et terrifie, agite et repose. » Il est intéressant de constater à quel point le public du 19^e siècle n'est guère différent de celui des années 1950 et 1960 avec ses scènes d'hystérie collective face aux pop-stars... Cachets famineux, location des places à prix prohibitifs, fans collectionnant mèches de cheveux, mégots de cigare ou toute trace laissée par l'idole de l'heure... Elvis Presley, les Beatles et les Rolling Stones n'ont, on le voit, rien inventé ! La presse, jamais en reste, n'hésitera pas non plus à amplifier voire inventer des anecdotes croustillantes qui alimenteront longtemps l'imagination populaire... L'écrivain Heinrich Heine parlera avec raison de « Lisztomanie ». Cependant, loin d'être le résultat d'une campagne de publicité efficace, cette vénération pour Liszt était la conséquence de son génie réel : à titre d'exemple, évoquons le séjour de dix semaines à Berlin au début de 1842 durant lequel il donnera vingt-et-un concerts dans

lesquels quatre-vingts œuvres sont jouées dont cinquante de mémoire. Quel pianiste aujourd'hui se risquerait à un tel marathon ?

Pendant, Liszt se lasse de la carrière de virtuose et décide en 1848 de se fixer à Weimar où il est nommé maître de chapelle du théâtre de la cour. Il a comme intention de faire de la ville de Goethe et de Schiller une sorte de centre musical. Cherchant « un renouvellement de la musique par une alliance plus intime avec la poésie », il contribue au développement du poème symphonique, sorte d'œuvre à la forme libre inspirée par une idée extra-musicale poétique ou descriptive dont on lui attribue, un peu abusivement, la paternité. Il restera treize ans à Weimar et se consacrera non seulement à la composition mais également à la direction et présentera de nombreuses œuvres de ses contemporains dont celles de son futur gendre Richard Wagner avec qui il se lie d'amitié, ainsi que de Berlioz, Schumann et même de Schubert, alors méconnu. C'est de cette période que datent quelques-unes de ses meilleures œuvres parmi lesquelles la plupart de ses poèmes symphoniques ainsi que les trois œuvres contenues sur cet enregistrement : le *premier Concerto pour piano* en mi bémol majeur, le *second*, en la majeur, et la *Totentanz*.

Le *premier Concerto pour piano en mi bémol* majeur a une genèse complexe : on ne compte pas moins de six brouillons de ce qui devait devenir l'un des chevaux de bataille des pianistes virtuoses des générations suivantes. Commencé à Rome en 1839-40 où Liszt habitait en compagnie de la comtesse Marie d'Agoult, il semble cependant que le thème principal ait été noté dès 1830, le concerto ne sera complété qu'en 1849 et finalement créé au château de Weimar, après d'autres révisions, en février 1855 avec Franz Liszt au piano et Hector Berlioz au pupitre.

Le titre pressenti, mais rejeté, de *Grande Fantaisie symphonique* donne une idée du projet de Liszt : une œuvre où piano et orchestre jouent un rôle aussi

important l'un que l'autre et non pas l'un de ces concertos tapageurs où seule la virtuosité vaine compte et où le commentaire orchestral se résume à un accompagnement anémique du soliste. L'œuvre s'écarte également de la conception traditionnelle du concerto romantique dans son traitement de la structure même. La forme sonate, au lieu de conditionner l'écriture, devient la servante de l'expression. Quatre mouvements ici et des thèmes qui reviennent tout au long de l'œuvre. Béla Bartók, qui admirait tant Liszt, dira au sujet de cette œuvre qu'elle est « la première réalisation parfaite de la forme sonate cyclique avec des thèmes communs utilisés avec le principe de la variation ». Liszt reviendra d'ailleurs à ce procédé dans son chef d'œuvre pour piano seul, la *Sonate en si mineur*.

Le premier mouvement (*Allegro maestoso*) débute par un motif vigoureux qui reviendra tout au long du concerto, modifié, étiré, comprimé, développé, transformé rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement. On dit que Liszt aurait accompagné ce motif de ces mots « Das versteht Ihr alle nicht » [Personne d'entre vous ne le comprend]. Le ton héroïque du premier mouvement fait ensuite place à l'intériorité du *Quasi adagio*. Le troisième mouvement, qui évoque un scherzo fantasque traite le triangle d'une manière particulièrement originale ce qui fera dire au critique viennois Eduard Hanslick, jamais avare de commentaires acerbes, que l'on était en présence d'un « concerto pour triangle ». Le finale (*Allegro marziale animato*) reprend le motif initial traité ici de manière encore plus grandiose et le concerto se termine dans un emportement typiquement lisztien.

Le *second Concerto pour piano*, moins connu que le premier, a été, comme le précédent, esquissé dès 1839 à Rome mais ne sera complété qu'en 1849 à Weimar. La création se fera attendre et n'aura lieu qu'en janvier 1857 sous la direction du compositeur alors que son élève Hans von Bronsart, le dédicataire

de l'œuvre, est au piano. Autre point commun avec le premier concerto : sa forme rhapsodique, ici en six mouvements enchaînés. Le concept même de « mouvements » perd cependant de sa pertinence tant on a l'impression de suivre les états d'âme du compositeur plutôt qu'une structure immuable. Ici non plus, les thèmes ne suivent plus les règles de la forme sonate stricte mais reviennent tout au long de l'œuvre, traités de mille façons, notamment celui qui ouvre l'œuvre, aux bois, qui dominera tout le concerto. En revanche, Liszt veillera à ce que les deux concertos se distinguent l'une de l'autre sur d'autres plans : le commencement ne saurait différer davantage : outre les tonalités opposées à l'extrême, le second concerto commence délicatement, alors que le premier commençait implacablement. De plus, la virtuosité pianistique y est ici davantage domptée et soumise à l'exploration de différents états d'âme qui se traduira par pas moins de seize indications de tempi différents dans la partition. Le pianiste doit ici réfréner sa tentation d'en « faire trop », bien que plusieurs passages fassent appel à la plus grande virtuosité, et se faire poète.

Il semble que l'origine de *Totentanz* [*Danse macabre*, Variations sur le « Dies iræ »] se trouve dans une œuvre jamais terminée qui devait s'appeler *De Profundis*, sous-titrée « Psaume instrumental ». On ne sait ce qui inspira l'œuvre : certains commentateurs évoquent la fresque du Camposanto de Pise, « Il trionfo della morte » [Le triomphe de la mort] de Buonamico Buffalmacco, d'autres parlent d'une gravure attribuée à Hans Holbein portant le nom de *Totentanz*. Quoi qu'il en soit, la *Totentanz* de Liszt est une œuvre impressionnante, pleine d'effets qui exige la plus grande virtuosité de l'interprète. Le pianiste Alfred Brendel la considère également comme la plus originale des trois grandes œuvres concertantes. Elle montre également une fascination du compositeur pour la mort qui sera aussi l'auteur de *Funérailles*, *La lugubre gondole*, *Pensée des morts* ...

Esquissée dans ses grandes lignes vers 1840, l'œuvre ne sera créée qu'en mars 1865 à La Haye par le dédicataire Hans von Bülow (alors le gendre du compositeur) au piano et Johannes Verhulst à la direction. Liszt utilise ici la séquence grégorienne du *Dies Irae* de la messe de requiem qui a inspiré tant de compositeurs du 19^e et au 20^e siècles (pensons à Berlioz et à sa *Symphonie fantastique* ou à Rachmaninov et à son *Île des morts* et à ses *Variations sur un thème de Paganini*). D'un thème de huit mesures, Liszt fait six variations qu'on pourrait considérer comme un cycle symphonique : le thème même servant d'introduction, les deux premières variations faisant office de premier mouvement, la troisième (*molto vivace*) jouant le rôle d'un scherzo, la quatrième servant de mouvement lent, la cinquième, d'un autre scherzo et la dernière, dans toute son ampleur, servant de finale.

© *Jean-Pascal Vachon 2007*

Depuis qu'**Arnaldo Cohen** a été découvert par les critiques, le pianiste d'origine brésilienne remporte un succès grandissant qui l'a mené dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Il se produit en compagnie d'orchestres tels le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise ainsi que l'Orchestre Santa Cecilia de Rome et de chefs comme Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch et Yehudi Menuhin.

Après avoir vécu à Londres pendant vingt-trois ans, Arnaldo Cohen s'est installé aux Etats-Unis où il enseigne le piano à l'Université d'Indiana. Son récital de décembre 2006 à l'historique Town Hall de New York a été qualifié par la critique d'« immaculé » et de « modèle d'équilibre et d'imagination ».

Arnaldo Cohen débute ses études musicales à l'âge de cinq ans. Il sort de l'Université fédérale de Rio de Janeiro avec un diplôme avec mention en piano et en violon. Alors qu'il étudie l'ingénierie à l'Université, il est également violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Rio de Janeiro.

Après avoir étudié le piano pendant quatre ans avec Jacques Klein, un élève de Willaim Kapell, il poursuit ses études à Vienne avec Bruno Seidlhofer et Dieter Weber. Arnaldo Cohen remporte le premier prix au Concours international de piano Busoni en Italie en 1972. En plus de ses récitals en solo, il se produit au sein du Trio de piano Amadeus ainsi qu'avec les Quatuors Lindsay, Chilingirian et Orlando. Arnaldo Cohen a été nommé membre honoraire du Royal Northern College of Music et a enseigné à la Royal Academy of Music à Londres.

Avec ses programmes saisonniers de plus de 130 concerts chaque année, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OSESF) est maintenant considéré comme le plus important de l'Amérique Latine. Grâce à son choix éclectique alliant des grandes œuvres du répertoire international à des créations mondiales et des compositions brésiliennes, l'orchestre attire au Brésil quelques-uns des solistes et chefs les plus réputés du monde. La soixantaine de musiciens invités chaque année comprend les noms de Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried et Renaud Capuçon. Les concerts donnés dans la Sala São Paulo de 1500 sièges, la résidence de l'orchestre, sont habituellement présentés à guichets fermés et de même pour la série d'abonnements. Depuis 1997, sous la direction de John Neschling, l'orchestre s'est transformé en un nouveau critère de qualité et d'excellence en art, culture et éducation au Brésil.

Petit-neveu du compositeur Arnold Schoenberg et du chef d'orchestre Arthur Bodanzky, **John Neschling** est né à Rio de Janeiro en 1947. Il a étudié le piano et suivi son penchant pour la direction avec Hans Swarowsky à Vienne et Leonard Bernstein à Tanglewood. Entre autres concours internationaux qu'il a remportés, mentionnons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976).

Au Brésil alors qu'en Europe, il dirige aux théâtres de São Paulo, Rio de Janeiro, São Carlos (Lisbonne), Sankt Gallen (Suisse), Massimo (Palerme) et Opéra de Bordeaux en plus d'être chef résident au Staatsoper de Vienne. Il fit ses débuts aux Etats-Unis en 1996, dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle de Peri. En tant que chef principal de l'OSESP depuis 1997, Neschling a amplement contribué au développement de l'orchestre. En plus de ses engagements avec l'OSESP, il est très demandé à l'étranger.

Il a aussi composé pour le cinéma et le théâtre, dont la musique des films *Pixote*, *The Kiss of the Spider Woman*, *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia*, *Gaijin* et *Os Condenados*, ainsi que pour la série télévisée *Os Maias*. Il a également écrit la musique du film *Desmundo* d'Alain Fresnot et la musique du feuilleton *Esperança*.



FRANZ LISZT

Sonata in B minor · Funérailles · Rhapsodie espagnole · Vallée d'Obermann

ARNALDO COHEN *piano*

BIS-CD-1253

'Editor's choice' – *Gramophone*, November 2004

„Ein Liszt-Programm, dem es weder an Brillanz und Passion, noch an konstruktiver Gescheitheit mangelt ...

Eine wichtige Liszt-Veröffentlichung mithin, die auf nächste Initiativen hoffen läßt.“ – *Klassik Heute*

'Cohen is that rare Lisztian whose interpretations both illuminate and entertain ... A first-class release in every way.' – *BBC Music Magazine*

'These performances pack a tremendous visceral punch but are among the most musically intelligent recordings of these celebrated pieces to grace the catalogue.' – *Chicago Tribune*

ALSO FROM ARNALDO COHEN ON BIS:

BRASILIANA · Three Centuries of Brazilian Music

BIS-CD-1121

'an enchanting disc ... Cohen conjures up a truly wonderful range of colours and a sound that many of his peers would die for, in playing of great style, and innate taste.' – *International Record Review*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in July 2005 at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil

Piano technician: George Boyd

Recording producer and digital editing: Uli Schneider

Sound engineer: Thore Brinkmann (recording); Uli Schneider (mixing)

Recording equipment: Neumann microphones; Stageteq Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation (SACD); B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2007

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)

Photograph of John Neschling: © João Musa

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1530 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



COVER PHOTOGRAPHS: © BELLA CARDIM

ARNALDO COHEN

BIS-SACD-1530