



LISZT

Funérailles
Rhapsodie espagnole
Vallée d'Obermann
Sonata in B minor



Arnaldo Cohen **piano**

LISZT, FERENC [FRANZ] (1811-1886)

- | | | |
|---|---|-------|
| ① | FUNÉRAILLES (No. 7 of <i>Harmonies poétiques et religieuses</i>) | 11'57 |
| ② | RHAPSODIE ESPAGNOLE | 13'35 |
| ③ | VALLÉE D'OBERMANN (No. 6 of <i>Années de pèlerinage: I. Suisse</i>) | 14'31 |
| ④ | SONATA IN B MINOR
<i>Lento assai – Allegro energico – Andante sostenuto – Allegro energico</i> | 31'15 |

TT: 72'30

ARNALDO COHEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Stefan Olsson

As the music historian Alfred Einstein once observed, 'Liszt was a born revolutionary.' Some evidence to support this opinion can be found not only in his music but also, above all, in social factors. Like many intellectuals, especially those of aristocratic origin, the future Abbé involved himself – in particular as a young man – in the struggle against social injustice, and had great sympathy for revolutionary movements. 'For long enough', he wrote in 1837, 'artists have been regarded as sycophants and parasites in the palaces; for long enough they have glorified the *amours* and pleasures of the rich; now the hour has come for them to bolster the courage of the weak and to moderate the sorrows of the oppressed!' However much his then partner, Comtesse Marie d'Agoult, may have guided his pen when he wrote these words, and however easy it was to rouse the young Liszt's enthusiasm, his social conscience was unquestionably a constant feature of his character. Not without justification did the incorruptible Heinrich Heine, who was a member of Liszt's circle of friends in Paris, remark: 'It is self-evident that Franz Liszt was not a silent pianist for peaceful citizens and comfortable nightcaps'.

In 1849 Liszt dedicated his *Funérailles* from the *10 Harmonies poétiques et religieuses* to the victims of the European revolutionary years 1848/49 – and with the eerie bell sounds of the opening he created a gloomy atmosphere, the barren expressive character of which recalls Mussorgsky. The main theme of *Funérailles* is a descending bass line, a veritable march *in profundis*, which is eventually joined by a tender, elegiacally blossoming secondary theme above a dense chordal accompaniment. Manic bass triplets – abbreviations of the main theme – defiantly infuse a virtuosic middle section that culminates in a grandiose reprise of the main theme. As this dies away the subsidiary theme rises up again, *dolcissimo*, only to be abruptly chased away by the motoric bass figure.

The great sympathy that Liszt had for 'simple' folk was evident not just politically but also musically. A total of nineteen *Hungarian Rhapsodies*, for instance, testify to his interest in the idea of simplicity, of closeness to nature that was so popular in

the Romantic era. Around 1863 he looked beyond national boundaries and his glance fell upon a melody that is among the evergreens of musical history: the famous *La Folia* theme, from a Portuguese dance that gave the impression that the dancers had lost their senses – hence the name ‘Madness’. Since then, this obsessive, discreetly domesticated sarabande melody from the seventeenth century has been arranged by more than 150 composers, among them Arcangelo Corelli, Sergei Rachmaninov and Witold Lutosławski. Liszt explores its rhythmic and expressive potential with great versatility and dramatic precision: after the arpeggios of the introduction, the *Folia* theme rises from the simplest of beginnings – a single bass line – to virtuosic amplitude. The *Folies d’Espagne* is followed by a *jota aragonesa*, a fiery folk dance from Aragón with a *cantabile* countermelody the rounds off this effective rhapsody with a *stretta*. In the coda, however, the *Folia* theme, now in the major, makes itself heard once again.

Around the time he composed the *Rhapsodie espagnole*, Liszt wrote in a letter: ‘My forty years of busying myself in one way or another with the piano makes me realize that I should not torment the player unnecessarily, and that I should leave it to his discretion to create the greatest effect, in terms of sound and power, through moderate exertion’. This was not only the motto for a new creative phase but also resulted in what Liszt himself termed a ‘quest for improvement’ concerning earlier works – such as the *Études d’exécution transcendante* (final version, 1852). And thus *Suisse*, the first year of the *Années de pèlerinage*, which appeared in its definitive form in 1855, is based on works that Liszt had already published in 1836 and 1842 in his *Album d’un voyageur*. (Here, too, the musical adaptation of revolutionary developments plays an important rôle: in its first version, the collection opened with a rousing tribute to the weavers’ revolt in Lyon in 1834, whilst the definitive version begins with *Wilhelm Tell*.) The two versions of *Vallée d’Obermann* testify clearly to the transformation of Liszt’s compositional aesthetic that had started to make itself felt since the end of the 1840s: he turned away from a virtuosic, rhapsodic style and

aimed instead for a structure that was condensed, though nevertheless aimed for greater transparency.

What remained, however, was the conscious reference to the epistolary novel *Obermann*, which had appeared in 1804, by Étienne Pivert de Senancour (1770-1846), a connection that Liszt emphasized further by means of various quotations from the book. Through ninety letters Senancour's novel develops the tattered image of a hero who suffers from the constraints of civilization and also from his own naïve inability to compromise; he has traits of Goethe's Werther, but also embodies Rousseau's criticism of modernity. This son of a good family, who is uprooted not least by the French Revolution, seeks his mystical salvation in the Romantic exaltation of the nature experience. The first version of *Vallée d'Obermann*, dedicated to Senancour, is preceded by the lonely scepticism of the hero as a programmatic motto ('Que veux-je? que suis-je?' – 'What do I want? What am I?'); along with other quotations from *Obermann*, there follows a passage from Lord Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*. Here, as in *Funérailles*, the main theme sinks downwards; and here too it appears first of all in the bass, before making its presence felt in a large number of highly contrasting variations. (The 1842 version includes a recitative-like introduction before the main theme.)

This compositional technique, drawing a wide range of consequences from a small number of original motifs, also characterizes in exemplary fashion what is perhaps the most ambitious, even 'revolutionary' piano work in Liszt's entire output: the *Sonata in B minor*. In this work, which was written in 1852/53 and dedicated to Robert Schumann, Liszt mapped out a new path for an 'old' genre, the rôle model for which – as in the symphonic poem, into which Liszt also breathed new life – was Beethoven. Schumann, who himself had presented a new, Romantic definition of the sonata in his *Fantasy*, Op. 17 (dedicated to Liszt!), claimed in 1841 that the sonata genre 'had to struggle against three powerful enemies: the public, the publishers and the composers themselves. The public is reluctant to purchase; the publisher is reluc-

tant to print, and the composers generally refrain – perhaps for their own inner reasons – from writing anything so old-fashioned.’

Liszt’s *B minor Sonata* avoids creating an old-fashioned impression by not making use of the ‘ash-grey forms of three- and four-movement remembrance’ (as Louis Köhler called it in his enthusiastic discussion of the sonata in the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1854) but is simply in a single movement. Its formal structure does, however, present numerous riddles. Admittedly, typical features of sonata form are to be found, but a development section as such is missing (the wonderful *Andante sostenuto* is an independent movement in sonata form) and the reprise, in unorthodox fashion, starts a semitone below the tonic. As compensation for any perceived lack of formal stability, however, a latent multi-movement structure can easily be ascribed to the work (with a *Allegro* exposition, slow movement, *fugato* scherzo and reprise-finale) in such a way that sonata form and sonata cycle overlap in the manner of a picture puzzle (‘double function’, as William Newman called it). These intricate ambiguities enrich the listening experience and are not perceived as problematic. This was an aspect that the opponents of the so-called ‘New Germans’ were not prepared to concede: instead, they chafed about a formal openness that they could only perceive as amorphousness. In 1861, for instance, Eduard Hanslick raged: ‘Never have I hear a more studied, more impudent juxtaposition of the most disparate elements; never such a chaotic mania, such a bloody struggle against everything that is musical’.

And yet such heated utterances are usually infallible signs that the work in question is of extraordinary musical quality. Most of his contemporaries were soon united in the view that this was unquestionably the case with Liszt’s *B minor Sonata*. Starting from unison writing (and soon again tending to descend), the very first bars present the fundamental motivic figures of a sonata that is as formally, thematically, harmonically and technically advanced as it is (in the best sense) unfathomable. The work constantly eludes our attempts to impose order upon it, just when we think we

have it in our grasp. ‘In the end’, according to Liszt, ‘it mostly depends on what the ideas are, and how they are developed and worked out – and that always comes back to feeling and imagination, if we do not wish to crawl around and wriggle in the rut of craftsmanship.’

© *Horst A. Scholz 2004*

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.

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 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 Quartet, Chilingirian Quartet, Orlando Quartet and Vanbrugh Quartet. Arnaldo Cohen has received an honorary fellowship from the Royal Northern College of Music and taught at the Royal Academy of Music in London.

„Liszt war“, so notierte der Musikhistoriker Alfred Einstein einmal, „ein geborener Revolutionär.“ Diese Ansicht findet nicht nur in musikalischer, sondern vor allem auch in gesellschaftlicher Hinsicht mancherlei Belege. Wie viele Intellektuelle zumal aristokratischer Provenienz setzte sich der spätere Abbé insbesondere in jungen Jahren für den Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit ein und hegte große Sympathien für revolutionäre Bewegungen. „Lange genug“, schrieb er 1837, „hat man die Künstler als Höflinge und Parasiten in den Palästen gesehen, lange genug haben sie die Amouren der Großen und die Freuden der Reichen verherrlicht; nun ist für sie die Stunde gekommen, den Mut der Schwachen aufzurichten und die Leiden der Unterdrückten zu lindern!“ Und wiewohl seine damalige Gefährtin, die Comtesse Marie d’Agoult, bei diesen Worten eine federführende Rolle gespielt haben dürfte und der junge Liszt durchaus leicht zu begeistern war, war sein soziales Gewissen ein zweifellos beständiger Charakterzug. Nicht ohne Grund vermerkte der unbestechliche Heinrich Heine, der zum Pariser Freundeskreis von Liszt gehörte: „Daß Franz Liszt kein stiller Klavierspieler für ruhige Staatsbürger und gemütliche Schlafmützen sein kann, das versteht sich von selbst.“

Den Opfern der europäischen Revolutionsjahre 1848/49 hat Liszt 1849 seine *Funérailles* (Totenfeier) aus den 10 *Harmonies poétiques et religieuses* (Poetische und religiöse Harmonien) gewidmet – und mit dem schauerlichen Glockengeläut des Eingangs eine düstere Ausdruckssphäre umrissen, die in ihrer kargen Expressivität an Mussorgsky denken läßt. Das Hauptthema der *Funérailles* ist ein herabsinkender Baßgang, ein wahrer Marsch *in profundis*, dem sich schließlich ein elegisch aufblühendes, zartes Seitenthema über akkordisch dichter Begleitung zugesellt. Manische Baßtriolen – Abbréviaturen des Hauptthemas – ertrotzen einen virtuoson Mittelteil, der in die grandiose Reprise des Hauptthemas mündet. Aus dessen Verklingen entsteht ein letztes Mal das Seitenthema *dolcissimo*, um jäh von der motorischen Baßfigur verdrängt zu werden.

Nicht nur in politischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht hegte Liszt große

Sympathien für das „einfache“ Volk. Insgesamt 19 *Ungarische Rhapsodien* beizuspielsweise belegen sein Interesse an der in der Romantik so beliebten Idee naturnaher Ursprünglichkeit. Um 1863 richtete er seinen Blick über die Grenzen, auf eine Melodie, die zu den „Evergreens“ der Musikgeschichte gehört: das berühmte *Folia*-Thema, ein ehemals portugiesischer Tanz, der unter den Zeitgenossen den Eindruck erweckte, als hätten die Tänzer den Verstand verloren – daher der Name: „Die Tollheit“. Seither wurde die obsessive, dezent domestizierte Sarabandenmelodie aus dem 17. Jahrhundert von über 150 Komponisten bearbeitet, u.a. von Arcangelo Corelli, Sergej Rachmaninow und Witold Lutoslawski. Liszt entfaltet ihr rhythmisches und expressives Potential mit großer Variationskunst und dramaturgischer Stringenz: Nach den Arpeggien der Einleitung erstet das *Folia*-Thema aus einfachsten Anfängen – einstimmig im Baß – zu virtuoser Größe. Auf die *Folies d’Espagne* folgt eine *Jota aragonesa*, ein feuriger Volkstanz aus Aragonien samt kantabler Gegenmelodie, die die effektvolle Rhapsodie mit einer Stretta krönt. In der Coda aber meldet sich das *Folia*-Thema, nun nach Dur gewendet, nochmals zu Wort.

Zur Zeit der Entstehung der *Rhapsodie espagnole* resümierte Liszt in einem Brief: „Mein vierzigjähriges Hin-, Her- und Herumwirtschaften mit dem Klavier macht mich jetzt darauf bedacht, den Spieler nicht unnötig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheimzustellen.“ Dies war nicht nur die Devise für eine neue Schaffensphase, sondern hatte auch, wie etwa bereits in den *Études d’exécution transcendante* (endgültige Fassung 1852), eine „Verbesserungssucht“ (Liszt) zur Folge, die sich auf ältere Werke richtete. So basiert das erste, Schweizer Jahr der *Années de pèlerinage* (*Pilgerjahre*), das 1855 in seiner definitiven Gestalt erschien, auf Werken, die Liszt bereits 1836 und 1842 in seinem *Album d’un voyageur* (*Tagebuch eines Wanderers*) veröffentlicht hatte. (Auch hier übrigens spielt die musikalische Adaption revolutionärer Entwicklungen eine wichtige Rolle: In der ersten Fassung wurde die Sammlung von einer aufrüttelnden Hommage an den Weberaufstand in Lyon 1834 eröffnet, während die definitive

Fassung mit *Wilhelm Tell* anhebt.) *Vallée d'Obermann* zumal legt in seinen beiden Fassungen deutlich Zeugnis ab vom Wandel der Lisztschen Kompositionsästhetik, der sich bereits Ende der 1840er Jahre abzuzeichnen begonnen hatte: Abkehr von einem virtuos-rhapsodisch Stil hin zu einer verdichteten, dabei auf größere Transparenz zielenden Faktur.

Geblichen aber ist der bewußte Bezug auf den 1804 erschienenen Briefroman *Obermann* von Etienne Pivert de Senancour (1770-1846), den Liszt 1842 noch durch verschiedene Zitate unterstrichen hatte. Senancours Roman entfaltet anhand von 90 Briefen das zerrissene Bild eines an der Zivilisation wie an seiner weltfernen Unbedingtheit leidenden Helden, der Züge *Werthers* trägt, aber auch Rousseaus Kritik der Moderne verinnerlicht hat. In der romantischen Überhöhung des Naturerlebnisses sucht der nicht zuletzt durch die Französische Revolution entwurzelte Sohn aus gutem Hause sein mystisches Heil. Der ersten, Senancour gewidmeten Fassung von *Vallée d'Obermann* ist der einsame Skeptizismus des Titelhelden als programmatisches Motto vorangestellt („Que veux-je? que suis-je?“ – „Was will ich? Was bin ich?“); neben weiteren Zitaten aus *Obermann* folgt eine Passage aus Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*. Wie in den *Funérailles* sinkt auch hier das Hauptthema abwärts, und ebenso erscheint es hier, bevor es das Werk in einer Vielzahl von durchaus kontrastierenden Verwandlungen prägt, zuerst im Baß. (Die Fassung von 1842 stellte dem Hauptthema noch eine rezitativische Einleitung voran.)

Diese Kompositionstechnik, die aus wenigen Ausgangsmotiven mannigfache Konsequenzen zieht, prägt in exemplarischer Weise auch das vielleicht ambitionierteste, ja „revolutionärste“ Klavierwerk in Liszts gesamtem Schaffen: die *h-moll-Sonate*. In den Jahren 1852/53 entstanden und Robert Schumann gewidmet, wies Liszt mit dieser Komposition einer „alten“ Gattung, deren Paradigma ähnlich wie in der von Liszt durch die Symphonische Dichtung neu belebten Symphonik Beethoven lautete, einen neuen Weg. Schumann, der selber mit seiner *Phantasie* op. 17 (1839, Liszt gewidmet!) eine romantische Neudefinition der Sonate vorgelegt hatte, konsta-

tierte 1841, die Gattung Sonate habe „mit drei starken Feinden zu kämpfen, – dem Publicum, den Verlegern und den Componisten selbst. Das Publicum kauft schwer, der Verleger druckt schwer und die Componisten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben.“

Liszts *h-moll-Sonate* meidet den Anschein des Altmodischen schon dadurch, daß sie nicht an die „aschgrauen Gestalten drei- und viersätzigen Angedenkens“ anknüpft (so Louis Köhler in seiner enthusiastischen Besprechung der Sonate in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1854), sondern schlicht einsätzig ist. Dennoch gibt ihr formaler Aufbau zahlreiche Rätsel auf: Zwar sind typische Charakteristika der Sonatenhauptsatzform vorhanden, doch fehlt eine dezidierte Durchführung (das wunderbare *Andante sostenuto* ist ein eigenständiger Satz in Sonatenform), und auch die „Reprise“ (*Allegro energico*) setzt, wenig orthodox, einen Halbton unter der Tonika an. Dieses Manko vermeintlicher formaler Labilität wird freilich dadurch kompensiert, daß zugleich eine latent mehrsätzig Anlage (mit *Allegro*-Exposition, langsamem Satz, Fugato-Scherzo und Reprise-Finale) unterlegt werden kann, so daß Sonatenform und Sonatenzyklus einander vexierbildartig überlagern („double function“, William Newman). Diese intrikaten Ambivalenzen bereichern das Hören und schlagen nicht als Problem auf das Werk zurück – ein Aspekt, den die Gegner der sogenannten „Neudeutschen“ indes nicht gelten lassen wollten. Sie rieben sich an einer formalen Offenheit, in der sie nichts als Formlosigkeit zu erkennen meinten: „Nie habe ich“, so wetterte etwa Eduard Hanslick 1881, „ein raffinirteres, frecheres Aneinanderfügen der disparatesten Elemente gehört, nie ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen alles, was musikalisch ist.“

Derlei hitzige Tonfälle sind indes zumeist untrügliche Anzeichen dafür, daß ein Werk von außergewöhnlicher künstlerischer Qualität zur Diskussion steht. Und dies ist, so war sich die Mehrheit der Zeitgenossen alsbald einig, in Liszts *h-moll-Sonate* zweifellos der Fall. Vom *unisono* ausgehend (und schnell wieder abwärts tendierend), stellt sie in den ersten Takten die motivischen Grundgestalten einer formal,

thematisch, harmonisch und spieltechnisch so avancierten wie im besten Sinne unergründlichen Sonate vor, die sich immer dann dem ordnenden Zugriff entzieht, wenn man ihrer habhaft zu werden meint. „Am Ende“, so Liszt, „kommt es doch hauptsächlich auf das Was der Ideen und das Wie der Durchführung und Bearbeitung derselben an – und das führt uns immer auf das Empfinden und Erfinden zurück, wenn wir nicht im Geleise des Handwerks herumkrabbeln und zappeln wollen.“

© *Horst A. Scholz 2004*

Seit Kritik und Publikum auf **Arnaldo Cohen** aufmerksam wurden, erfreut sich der in Brasilien geborene Pianist einer erfolgreichen Karriere, die ihn in die bedeutendsten Konzertsäle der Welt geführt hat. Er hat mit 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 Rom. Zu den führenden Dirigenten, mit denen er auftrat, zählen Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch und Yehudi Menuhin

Arnaldo Cohen erhielt ab dem Alter von fünf Jahren Musikunterricht und absolvierte die Bundesuniversität von Rio de Janeiro mit einem Diplom mit Auszeichnung in den Fächern Klavier und Violine. Neben dem Studium des Ingenieurwesens arbeitete er als Berufsgeiger im Orchester der Oper von Rio de Janeiro. Nachdem er vier Jahre bei Jacques Klein, einem Schüler von William Kapell, studiert hatte, setzte er seine Ausbildung bei Bruno Seidlhofer und Dieter Weber in Wien fort. Arnaldo Cohen erhielt 1972 den Ersten Preis beim Internationalen Busoni-Klavierwettbewerb in Italien. Neben seinen Auftritten als Solist spielt er mit dem Amadeus Piano Trio, dem Lindsay Quartet, dem Chilingirian Quartet, dem Orlando Quartet und dem Vanbrugh Quartet. Arnaldo Cohen ist vom Royal Northern College of Music zum Fellow ernannt worden und hat an der Royal Academy of Music in London unterrichtet.

Le musicologue Alfred Einstein a souligné que « Liszt était un révolutionnaire-né ». Cette affirmation ne se vérifie pas que dans le domaine musical mais avant tout dans celui de ses relations sociales. Comme beaucoup d'intellectuels, notamment ceux d'origine aristocratique, le futur abbé a soutenu, particulièrement au temps de sa jeunesse, la lutte contre les inégalités sociales et a nourri une sympathie pour les mouvements révolutionnaires. En 1837, Liszt écrivait : « On a assez vu les artistes comme des courtisans et des parasites dans les palais. On les a assez vus célébrer les amours des grands de ce monde et la joie des riches. L'heure est maintenant venue de redonner courage aux faibles et d'apaiser la souffrance des opprimés ! » Bien que sa compagne d'alors, la comtesse Marie d'Agoult, ait pu être à l'origine de ces paroles et qu'il était prompt à s'enthousiasmer, sa conscience sociale a incontestablement toujours été l'une des constantes de son caractère. Ce n'est pas sans raison que l'incorruptible Heinrich Heine qui appartenait à son cercle d'amis parisiens écrivait : « que Franz Liszt, ne soit pas un pianiste calme à l'usage de paisibles citoyens et de sensibles bonnets de coton, cela se comprend. »

Liszt a dédié les *Funérailles* de ses *Dix Harmonies poétiques et religieuses* aux victimes des révolutions qui sont survenues en Europe au cours des années 1848 et 1849. Avec l'effrayant glas introductif, il évoque une atmosphère lugubre qui, dans son expressivité aride, rappelle Moussourgski. Le thème principal des *Funérailles* est un motif descendant exprimé par la basse, une véritable marche *in profundis*, qui s'épanouit finalement dans un thème secondaire élégiaque et délicat auquel se joint un accompagnement dense en accords. Des triolets obsédants à la basse – comme une abréviation du thème principal – menacent la partie centrale virtuose qui débouche sur le retour grandiose du thème principal. Alors que celui-ci résonne encore, le thème secondaire joué *dolcissimo* survient une dernière fois avant d'être remplacé brusquement par le motif motorique à la basse.

Liszt ressentait une profonde sympathie pour les « simples gens », pas seulement au point de vue politique mais également musical. Ainsi, ses dix-neuf *Rhapsodies*

hongroises témoignent de son intérêt pour l'idée de l'authenticité près de la nature si chère aux Romantiques. En 1863, il pose son regard au-delà des frontières sur une mélodie qui appartient aux « hits » de l'histoire de la musique : le célèbre thème de *La Folia*, une danse d'origine portugaise qui donnait, chez ses contemporains, l'impression que les danseurs avaient perdu la raison, d'où son nom de « La folie ». Depuis, la mélodie sur un rythme de sarabande, obsessive et discrètement domestiquée et datant du 17^{ième} siècle a été reprise par plus de cent cinquante compositeurs, comme Arcangelo Corelli, Serguei Rachmaninov et Witold Lutosławski. Liszt exploite le potentiel rythmique et expressif de la mélodie avec un grand art de la variation et de la logique dramaturgique. Après l'arpège de l'introduction, le thème de la *Folia* passe, d'un départ simple – un unisson à la basse – à la grandeur virtuose. Après les *Folies d'Espagne*, suit une *jota* aragonaise, une danse folklorique d'Aragon enflammée, accompagnée d'une mélodie secondaire qui couronne par une strette la rhapsodie pleine d'effets. Dans la coda, le thème de la *Folia* reprend à nouveau la parole, cette fois-ci en majeur.

À l'époque de la conception de la *Rhapsodie espagnole*, Liszt résumait dans une lettre : « Mes quarante années de travail en long, en large et en travers avec le piano m'ont rendu soucieux de ne pas torturer inutilement l'interprète et de le laisser libre, par des efforts mesurés, de parvenir au maximum d'effets musicaux et de puissance. » Ceci ne constituait pas seulement la devise d'une nouvelle période créatrice mais également, comme déjà dans les *Études d'exécution transcendante* (version définitive de 1852), une « quête d'amélioration » (Liszt) qui s'appuyait sur les œuvres anciennes. C'est ainsi que la *Première année : La Suisse des Années de pèlerinage* qui a été publiée dans sa version définitive en 1855 se basait sur des œuvres que Liszt avait déjà publiées en 1836 et 1842 dans son *Album d'un voyageur*. (Ici encore la traduction musicale d'un fait révolutionnaire joue un rôle important : dans la première version, le recueil débutait par un vibrant hommage aux grèves des fabriques de Lyon de 1834 alors que la version définitive commence avec *Guillaume Tell*.) Vallée

d'*Obermann* laisse clairement voir, dans ses deux versions, un témoignage de l'esthétique lisztienne au point de vue compositionnel qui, dès la fin des années 1840, commençait à pointer: abandon du style virtuose et rhapsodique au profit d'une facture plus serrée aspirant à une plus grande transparence.

La référence consciente à *Obermann*, un roman épistolaire d'Étienne Pivert de Sénancour (1770-1846) paru en 1804, que Liszt évoquait encore en 1842 par des citations, est demeurée. Le roman de Sénancour évoque au moyen de 90 lettres le portrait déchiré d'une civilisation et d'un héros désabusé ayant les caractéristiques d'un Werther qui aurait également assimilé la critique de la modernité de Jean-Jacques Rousseau. Dans le dépassement romantique de l'expérience de la nature, un fils de bonne famille déraciné, notamment par la Révolution française, cherche son salut mystique. La première version de *Vallée d'Obermann*, dédiée à Sénancour, met en exergue en tant que devise programmatique le scepticisme solitaire du héros (« Que veux-je ? Que suis-je ? »). Après plusieurs citations d'*Obermann*, suit un passage de *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron. Comme dans *Funérailles*, le thème principal est construit sur un motif descendant et ici encore apparaît initialement à la basse avant que l'œuvre ne se déploie en une multitude de transformations très contrastées. (La version de 1842 faisait encore précéder le thème principal par une introduction rappelant un récitatif.)

Cette technique de composition qui parvient à pousser quelques motifs initiaux à leurs conséquences les plus variées caractérise de manière exemplaire l'œuvre pour piano probablement la plus ambitieuse, la plus « révolutionnaire » même, de l'ensemble de la production de Liszt: la *Sonate en si mineur*. Composée en 1852 et 1853 et dédiée à Robert Schumann, Liszt ouvre une nouvelle voie avec cette œuvre d'un « genre ancien » dont le paradigme est semblable à celui de la littérature symphonique chez Liszt qu'un Beethoven avait su faire revivre. Schumann lui-même qui, avec sa *Fantaisie* op. 17 (dédiée à Liszt !), avait proposé une nouvelle définition de la sonate, avait constaté en 1841 que le genre avait « à combattre trois ennemis acharnés: le

public, les éditeurs et le compositeur lui-même. Le public achète difficilement, l'éditeur édite difficilement et le compositeur évite, peut être également pour des raisons personnelles, d'écrire toutes sortes de vieilleries semblables. »

La *Sonate en si mineur* de Liszt évite l'apparence du démodé en ne s'attachant pas « au souvenir grisâtre d'une forme à trois ou quatre mouvements » (comme l'écrivait Louis Köhler dans sa recension enthousiaste de la sonate dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1854) mais se présente en un simple mouvement. Cependant, sa construction formelle présente plusieurs énigmes : certes, les caractéristiques d'un premier mouvement de sonate subsistent, mais il manque cependant un développement d'allure décidée (le merveilleux *andante sostenuto* est un mouvement autonome dans la forme sonate), et la « réexposition » (*allegro energico*) est, de manière peu orthodoxe, un demi-ton plus bas que la tonalité initiale. Cette fragilité causée par une instabilité formelle présumée est à vrai dire compensée par une conception latente en plusieurs mouvements (avec un *allegro*-exposition, un mouvement lent, un *fugato* traité en scherzo et réexposition finale) perceptibles faisant ainsi coïncider, comme en trompant l'œil, forme sonate et cycle sonate (« double fonction » écrivait William Newman). Cette ambivalence intriquée enrichit l'écoute et ne renvoie pas l'œuvre à son caractère problématique, un aspect que les adversaires des soi-disant « Neudeutschen » (« nouveaux Allemands ») refusaient de voir. Ceux-ci font face à une ouverture au point de vue formel qu'ils considèrent comme rien d'autre qu'une absence de forme : « Je n'ai jamais entendu une telle mise bout à bout d'éléments disparates plus raffinée, plus osée, ni une telle rage grossière, un combat aussi sanglant contre tout ce qui est musical » écrivait Eduard Hanslick en 1881.

Ce genre de commentaire enflammé est cependant le signe infaillible qu'il s'agit d'une œuvre d'une qualité artistique extraordinaire ; incontestablement le cas de la *Sonate en si mineur* de Liszt comme l'attestent la majorité de ses contemporains qui ont tout de suite été unanimes. Comménçant *unisono* (et se dirigeant rapidement encore une fois vers le bas), le motif initial des premières mesures apparaît au niveau

formel, thématique, harmonique et de la technique de jeu si avancée, comme pour une sonate impénétrable, dans le bon sens du terme, qui nous échappe au moment même où on croit la saisir. « Finalement, disait Franz Liszt, cela dépend principalement de la Nature de l'idée, du Comment du développement et du façonnage et nous ramène toujours à la sensation et à l'invention si nous ne souhaitons pas emprunter les sentiers battus du métier en rampant ou en se débattant. »

© *Horst A. Scholz 2004*

Depuis qu'**Arnaldo Cohen** a retenu l'attention de la critique et du public, le pianiste né au Brésil mène une carrière de plus en plus couronnée de succès et se produit dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Il se produit avec des orchestres aussi importants que 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. Il s'est également produit en compagnie de plusieurs chefs réputés comme Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch et Yehudi Menuhin.

Arnaldo Cohen débute ses études musicales à l'âge de cinq ans et sort de l'Université fédérale de Rio de Janeiro avec des diplômes avec mention en piano et en violon. Alors qu'il étudie le génie à l'université, il joue également en tant que violoniste professionnel avec l'Orchestre de l'Opéra de Rio de Janeiro. Après quatre ans d'études avec Jacques Klein, lui-même un élève de William Kapell, il poursuit ses études à Vienne auprès de Bruno Seidlhofer et Dieter Weber. Arnaldo Cohen reçoit le premier prix de la compétition internationale de piano Busoni en Italie en 1972. Outre ses prestations en soliste, il se produit avec le Trio avec piano Amadeus ainsi qu'avec les Quatuors Lindsay, Chilingirian, Orlando et Vanbrugh. Arnaldo Cohen a reçu un titre honorifique du Royal Northern College of Music et a enseigné à la Royal Academy of Music de Londres.

Also available:



BRASILIANA

Works by Santoro, Guarnieri, Oswald, Mignone, Braga,
Levy, Guerra Peixe, Dutra, Pinto, Miguez, Gonzaga,
Nepomuceno, Garcia, Villa-Lobos, Gnattali, Siqueira,
Nazareth, Vianna and Fernandez

ARNALDO COHEN *piano*

BIS-CD-1121

DDD

RECORDING DATA

Recorded on 4th-7th July 2003 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer, sound engineer and digital editing: Uli Schneider
Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz 2004
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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-CD-1253 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

www.bis.se
BIS-CD-1253

Cover design & photo by Marcelo P. Lima

