







FRANZ LISZT
RECITAL

12:26

ŒUVRES POUR PIANO

Dans le catalogue des œuvres de Franz Liszt, plus de la moitié des numéros renvoient à des transcriptions, des paraphrases ou des arrangements. De Bach à Beethoven, de Schubert à Schumann, de Bellini à Wagner ou Verdi, sans oublier certaines de ses propres compositions, et dans les genres les plus divers (pièces pour orgue, pour orchestre symphonique, opéras, lieder), Liszt a tout abordé, tout absorbé, tout recréé. Pour piano à deux mains, mais aussi pour piano à quatre mains, deux pianos, orchestre de chambre, orgue, voix et orchestre. Nul compositeur ne s'est livré à cette activité avec un tel zèle, une telle abondance.

On évoque souvent, pour expliquer ce phénomène, la générosité de Liszt, et son amour éclairé des œuvres d'autrui : quel plus bel exercice d'admiration que la transcription? Oui, mais il faut ajouter que le génial transcripateur, presque toujours, *s'approprie* l'œuvre originelle. De tout ce qu'il touche, il fait du Liszt. Et pourtant, il respecte l'œuvre transcrite. Ainsi, les symphonies de Beethoven, réduites pour piano à deux mains, deviennent une œuvre de haute virtuosité pianistique, mais ne trahissent jamais l'esprit beethovénien. De même, les transcriptions des lieder de Schubert, forcément très «chargées» puisqu'elles doivent intégrer

la voix au discours du piano, sont en même temps de pieux hommages au dépouillement schubertien. L'écrivain André Suarès a condensé dans une magnifique formule le paradoxe des transcriptions lisztziennes, à la fois altruistes et personnelles, scrupuleuses et libres: «On dirait qu'il donne son nom à ce qu'il admire».

Dès lors, la distance, entre les compositions «originales» de Liszt et ses transcriptions n'est pas aussi grande qu'on pourrait le croire. L'art du créateur s'est nourri de l'art du transcripateur. On a pu montrer que sa *Sonate* pour piano, la plus importante des œuvres qu'il ait consacrées à cet instrument, est fondée sur le principe de la variation-répétition, principe qui est précisément au cœur de son travail de transcripateur.

C'est donc de façon très judicieuse que le présent disque fait alterner des transcriptions et des œuvres «originales»: dans chacune de ces compositions, Liszt est présent tout entier.

Entre 1842 et 1850, il a transcrit six **Préludes et fugues** pour orgue de Bach, dont le BWV 545 en do majeur. Certes, le travail du transcripateur est ici réduit au minimum, puisqu'il se contente de faire passer à la main gauche la partie que Bach destine au pédalier de l'orgue. Mais on se doute que cela pose des problèmes techniques ardues. Or ces problèmes sont résolus avec une grande

élégance. On n'a jamais l'impression que les mains du pianiste sont écartelées, alors même qu'on entend, dans leur intégralité, toutes les voix de l'orgue.

Les deux **Polonaises**, écrites en 1851, sonnent comme un hommage à Chopin, mort deux ans plus tôt. Ne dirait-on pas qu'elles tentent de *transposer* l'esprit de Chopin dans l'univers lisztien? La première de ces deux compositions fut surnommée «la mélancolique». Et son thème initial est bien digne de cet adjectif. Il est douloureux à souhait. Très chopinien, donc, mais irréductiblement lisztien tout de même: alors que la douleur, chez Chopin, apparaît nue et sans remède, chez Liszt elle se revêt d'une parure somptueuse, d'ornements rutilants, et ne semble jamais irrémédiable. Liszt évoque Chopin, mais ne devient pas Chopin. D'ailleurs le deuxième thème de sa *Polonaise*, très lyrique, rappelle l'atmosphère d'un de ses *Rêves d'amour*, ou la langueur tout italienne des *Années de pèlerinage*. Il se transforme bientôt en un *allegro energico* déclamatoire, extraverti. Le souvenir de Chopin s'estompe, non sans avoir fait naître un Liszt somptueux, envoûtant et grandiose.

Adelaide est un lied de Beethoven, sur un poème de Friedrich Matthisson, qui exalte un amour à la fois tendre et malheureux. Liszt le transcrit pour piano seul en 1846. Comme il

fait toujours, le compositeur note les paroles du poème au-dessus de la partition. Mais ici, nous sommes dans un cas de transcription-paraphrase: non content d'intégrer la partie vocale dans le tissu de l'accompagnement, Liszt cède à l'envie de transformer cette œuvre intimiste en une sorte de concerto pour piano seul, introduisant, après les trois premières strophes du poème, une cadence puissante et volubile, avant d'orner la dernière partie de mille broderies. Cependant, la mélodie de Beethoven n'est jamais oubliée.

La **Deuxième Ballade** remonte à 1853. Comme ses *Polonaises*, les *Ballades* de Liszt sont un hommage à Chopin. L'œuvre oppose un premier thème orageux, sinistre, grondant, infernal, à un second motif doux et céleste. Le thème infernal va devenir haletant et furieux, dans une atmosphère qui rappelle celle de la *Chasse sauvage* (la huitième des *Études transcendantes*) ; le thème céleste ne cessera de lui répondre avec un douceur presque hypnotique. De ce combat, le ciel sortira vainqueur, parvenant même à attirer à lui le thème infernal, avant d'imposer sa paix séraphique à la conclusion de l'œuvre. Contrairement à Chopin, Liszt a le bonheur de percevoir le ciel et l'enfer comme deux principes clairement opposés, qu'il fait dialoguer à loisir avant de donner la victoire au premier. Chez Chopin (et singulièrement dans ses ballades)

tout est clair-obscur, la douleur se souvient de la joie, et la joie fait souffrir. À cet égard, le monde chopinien, toujours mêlé, est un monde adulte, tandis que chez Liszt, le combat du jour et de la nuit, du bien et du mal, garde une simplicité presque enfantine.

Les variations sur la «Valse du deuil» (**Trauerwalzer**) de Schubert constituent le neuvième et dernier numéro d'une série de transcriptions réalisées en 1852 sous le titre de «Soirées de Vienne» ou «Valses-caprices». Ici, nous sommes aux antipodes de l'exubérance ornementale qui caractérisait la transcription d'*Adelaide*. La musique est tout intérieure, et ce qui a fasciné Liszt, c'est manifestement la ligne descendante, «déprimée», de la mélodie de Schubert, ainsi que son potentiel chromatique.

Un prélude ondoyant et sombre, qui annonce déjà les œuvres pianistiques du tout dernier Liszt, précède la valse proprement dite, énoncée sous sa forme la plus simple. Les variations lisztziennes, très sobres, seront presque toutes placées sous le signe de l'étrangeté: la première et la sixième tendent à parasiter le rythme à trois temps par des syncopes subtiles, et par l'intrusion camouflée de rythmes binaires ; la deuxième donne à la mélodie un étrange contrepoint chromatique. La troisième voit le triomphe douloureux de ce chromatisme, qui s'épanche en une longue plainte. La quatrième

est la seule qui soit plus légère: la valse s'y dissout dans un lumineux éclaboussement de doubles croches. La cinquième variation, très dépouillée, fait entendre le souvenir du thème plus que le thème lui-même. La conclusion, plus dépouillée encore, se réduit à une lente descente chromatique, et va se perdre dans le silence.

La **Valse-impromptu** remonte à 1852, comme les variations sur la *Trauerwalzer*. Cependant, son atmosphère est plus joyeuse, son ton plus léger. Il faut dire qu'elle reprend et développe une «Valse favorite», légère et presque frivole, écrite par Liszt dix ans plus tôt. Mais le traitement de son thème, dans cette version retravaillée, est d'une grande subtilité: triolets dansants, birythmie, syncopes. La liberté de l'œuvre semble confiner à la désinvolture: il faut donner l'impression d'une valse qui s'invente elle-même à chaque note, donc d'un «impromptu». Mais cette impression, nous la devons à un travail d'une extrême précision. Toute liberté se conquiert.

La transcription la plus populaire, à l'époque de Liszt, c'est celle qui paraphrase et ornemente des airs d'opéra. Tel est **L'Hexameron**, sous-titré «*Grandes variations de bravoure sur la marche des puritains de Bellini*». Cette œuvre, qui remonte à 1837, n'est pas tout entière de la main de Liszt. C'est un pot-pourri dont les

auteurs, outre Liszt lui-même, qui s'y tailla la part du lion, sont les pianistes Thalberg, Pixis, Herz et Czerny, les plus fameux virtuoses de l'époque. Parmi ces batteurs d'estrade se glisse un compositeur infiniment discret, nommé Frédéric Chopin.

L'œuvre est un document fascinant, car elle nous montre, dans une lumière crue, à quel niveau se situaient les goûts du grand public, et quelles acrobaties techniques avaient alors ses faveurs. Autant le dire tout de suite: les variations signées Thalberg, Herz, Pixis et Czerny sont pleines de notes et parfaitement vides de musique. Et l'on doit avouer que de son côté, Franz Liszt, jeune à l'époque, ne se gêne pas pour traiter le thème de Bellini de manière tonitruante et souvent superficielle. C'est lui qui est l'auteur de l'«introduction», de l'exposé du thème, de la deuxième variation, du finale, ainsi que des transitions parfois nécessaires entre les variations des autres pianistes. Son écriture, certes magnifique, hésite sans cesse entre le grandiose et le grandiloquent. Mais ce qui le sauve de la banalité, c'est son admiration pour Chopin, qu'on peut littéralement lire dans cette partition composite et quelque peu monstrueuse.

Comment cela? Eh bien, il se trouve que Chopin, comme par hasard, est l'auteur de la seule variation qui soit douce, paisible,

intérieure, d'une délicatesse apparentée à celle de ses *Nocturnes*. Mais que serait devenu le malheureux Chopin si sa contribution fragile avait été immédiatement précédée et suivie par les tonitruants exploits de Thalberg ou de Czerny? Il serait mort étouffé. Mais Liszt veillait: il a ménagé, avant et après l'intervention de Chopin, des transitions qui font descendre doucement l'auditeur dans le silence, puis l'en font progressivement émerger. Bref, il a protégé son ami du tintamarre ambiant. Il a préparé l'écrin qui serait digne de recevoir le diamant Chopin. Il l'a *mis en valeur*. Pour cette émouvante raison, l'*Hexameron* mérite bien qu'on le sauve de l'oubli.

Etienne Barilier

(Etienne Barilier est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, romans et essais, où les arts occupent une place de choix. Il collabore régulièrement aux revues l'Avant-Scène Opéra et ArtPassions, ainsi qu'aux programmes des Opéras de Paris et de Genève.)



Du haut de ses 23 ans, Joseph Moog appartient déjà à l'élite internationale des pianistes. Sa grande virtuosité, sa personnalité musicale aux facettes multiples et ses compositions qui ponctuent souvent ses récitals, sont autant d'atouts qui retiennent l'attention.

Joseph Moog s'est produit en soliste avec de nombreux orchestres, parmi lesquels la *Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern*, la Philharmonie slovaque, la *Deutsche Streicherphilharmonie*, l'Orchestre symphonique Tchaïkovski de Radio Moscou, la *Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz* et l'Orchestre de la Radio munichoise. On peut l'entendre sur les grandes scènes internationales – Konzerthaus de Vienne, Festspielhaus de Salzbourg, Rudolfinum de Prague, Rio de Janeiro, Tel Aviv, Ljubljana, Bâle, Paris, Joensuu... Il a fait ses débuts en 2008 au *New Grand National Theater* de Pékin devant les caméras de la télévision chinoise, qui a retransmis ensuite le concert dans le monde entier.

Il collabore avec des chefs renommés tels qu'Andrey Boreyko, Aleksander Vedernikov, Christoph Poppen, Shao-Chia Lü, Ari Rasilainen, En Shao, Juanjo Mena, Howard Griffiths et Michael Sanderling.

Joseph Moog est l'hôte de nombreux festivals internationaux: Schleswig-Holstein, Rheingau, Obersdorf, Mecklenburg Vorpommern, Schwetzingen, Sommets Musicaux de Gstaad...

Joseph Moog s'est vu décerner un grand nombre de prix, parmi lesquels le *Förderpreis 2008 für Junge Künstler* du Land de Rhénanie-Palatinat, le *Rhein-Mosel Musikpreis 2008*, le Prix d'encouragement du *Schleswig-Holstein Festival 2006* et le Prix Marguerite Dütschler 2006 des Sommets Musicaux de Gstaad. Il est également lauréat de la Fondation Orpheum de Zurich et du Prix 2006 de l'Association des agents de concert allemands. Il est depuis peu boursier de la Société Mozart de Dortmund et a été nommé *Young Steinway Artist*.

LISZT, KLAVIERWERKE

Im Werkkatalog von Franz Liszt verweisen mehr als die Hälfte der Nummern auf Transkriptionen, Paraphrasen oder Arrangements. Von Bach bis Beethoven, von Schubert bis Schumann, von Bellini bis Wagner oder Verdi, ganz abgesehen von einigen seiner eigenen Kompositionen – Liszt hat sich an allem versucht, hat alles aufgenommen, alles neu geschaffen, und das in den verschiedensten Genres: Stücke für Orgel, für Sinfonieorchester, Opern, Lieder, Stücke für Klavier zu zwei Händen, aber auch zu vier Händen, für zwei Klaviere, für Kammerorchester, für Stimme und Orchester. Kein anderer Komponist hat sich dieser Aktivität mit einem solchen Eifer und so ausgiebig gewidmet wie er.

Man führt oft Liszts Großzügigkeit und seine aufgeklärte Liebe für die Werke anderer an, um dieses Phänomen zu erklären: Gibt es einen schöneren Ausdruck der Bewunderung als die Transkription? Es wäre jedoch anzufügen, dass der geniale Autor dieser Transkriptionen sich die Originalwerke fast immer zu *Eigen macht*. Alles, was er anrührt, macht er zu Liszt. Und dennoch respektiert er die bearbeiteten Werke. So werden etwa Beethovens Sinfonien, auf Klavier zu zwei Händen reduziert, zu einem Werk von hoher pianistischer Virtuosität, ohne je den Beethoven'schen Geist zu verraten. Ebenso sind die Transkriptionen von Schuberts Liedern,

obschon zwangsläufig «überladen», da sie die Stimme in den Klavierpart integrieren müssen, gleichzeitig eine ehrerbietige Hommage an die Schubert'sche Strenge und Schmucklosigkeit. Der Schriftsteller André Suarès hat das Paradox von Liszts altruistischen und doch persönlichen, skrupulösen und zugleich freien Transkriptionen in einem wunderbaren Satz zusammengefasst: «Man könnte meinen, er gebe dem, was er bewundert, seinen Namen».

So ist denn auch die Entfernung zwischen Liszts «Originalkompositionen» und seinen Transkriptionen nicht so groß, wie man meinen könnte. Die Kunst des Schöpfers erhält Nahrung von der Kunst des Transkriptors. Man hat aufgezeigt, dass seine *Klaviersonate*, das wichtigste Werk, das er diesem Instrument gewidmet hat, auf dem Prinzip der Variation-Repetition beruht, dem gleichen Prinzip, das seinen Transkriptionen zugrunde liegt. Wenn in der vorliegenden CD Transkriptionen und «Originalwerke» gleichrangig nebeneinander gesetzt werden, so hat das also durchaus seine Berechtigung: In jeder dieser Kompositionen ist der ganze Liszt präsent.

Zwischen 1842 und 1850 bearbeitete er sechs **Präludien und Fugen** für Orgel von Bach, darunter BWV 545 C-Dur. Zwar ist die Arbeit des Transkriptors hier auf ein Minimum beschränkt, hat er doch lediglich auf die linke Hand übertragen, was Bach für das Orgelpedal bestimmt

hatte. Wie man sich unschwer vorstellen kann, ist dies mit heiklen technischen Problemen verbunden. Diese Probleme werden jedoch mit großer Eleganz gelöst. Man hat nie den Eindruck, dass die Hände des Pianisten unmögliche Akrobatikstücke vollbringen müssen, obschon man die gesamten Orgelstimmen hört.

Die beiden **Polonaisen** aus dem Jahr 1851 klingen wie eine Hommage an den zwei Jahre zuvor verstorbenen Chopin. Scheint es nicht, als würden sie versuchen, den Geist Chopins in die Liszt'sche Welt zu *transponieren*? Die erste dieser zwei Kompositionen trägt den Untertitel «*mélancolique*». Und ihr Eingangsthema ist dieses Adjektivs wohl würdig. Es ist schwermütig, schmerzerfüllt. Ganz in der Art Chopins also, und dennoch unverkennbar von Liszt geprägt: Während bei Chopin der Schmerz nackt und unabänderlich ist, umgibt er sich bei Liszt mit prunkvollem Geschmeide und funkelnden Verzierungen und scheint nie endgültig. Liszt beschwört den Geist von Chopin herauf, wird jedoch nicht selbst Chopin. Das sehr lyrische zweite Thema seiner *Polonaise* erinnert übrigens an die Stimmung in einem seiner *Liebesträume*, oder an die sehr italienische Wehmut der *Années de pèlerinage*. Bald verwandelt es sich in ein pathetisches, extravertiertes *Allegro energico*. Die Erinnerung an Chopin verblasst, während ein prachtvoller, betörender, grandioser Liszt hervortritt.

Adelaide ist ein Lied von Beethoven über ein Gedicht Friedrich Matthissons, das eine zärtliche, unglückliche Liebe besingt. Liszt bearbeitete das Stück 1846 für Klavier. Der Komponist schrieb die Wörter des Gedichts über die Partitur, wie er das immer tat. Doch hier haben wir es mit einer Transkription-Paraphrase zu tun: Liszt begnügt sich nicht damit, den Vokalpart in die Begleitmelodie einzufügen, sondern gibt dem Drang nach, dieses intimistische Werk in eine Art Konzert für Klavier solo zu verwandeln, indem er nach den drei ersten Strophen des Gedichts eine mächtige, ausgedehnte Kadenz einführt und den letzten Teil mit tausend Verzierungen ausschmückt. Dennoch wird Beethovens Melodie nie vergessen.

Die **Ballade Nr. 2** stammt aus dem Jahr 1853. Genau wie seine *Polonaisen* sind auch Liszts *Balladen* eine Hommage an Chopin. Das Werk stellt ein bewegtes, düsteres, grollendes, teuflisches Thema einem sanften, himmlischen Motiv gegenüber. Das teuflische Thema wird atemlos, stürmisch, die Stimmung erinnert an *Chasse sauvage* (die achte der *Études transcendantes*); das himmlische Thema antwortet ihm unaufhörlich mit fast hypnotischer Sanftheit. Der Himmel geht siegreich aus diesem Kampf hervor, und es gelingt ihm sogar, das teuflische Thema zu vereinnahmen, bevor es seinen seraphischen Frieden auf den Schluss des Werks überträgt. Im Gegensatz zu Chopin hat Liszt das

Glück, den Himmel und die Hölle als zwei klar entgegengesetzte Prinzipien wahrzunehmen, die er miteinander in Dialog setzt, bevor er den Himmel den Sieg davontragen lässt. Bei Chopin (insbesondere in seinen Balladen) ist alles hell-dunkel, der Schmerz erinnert sich an die Freude, und die Freude ist quälend. In dieser Hinsicht ist Chopins stets komplexe Welt eine Welt der Erwachsenen, während bei Liszt der Widerstreit zwischen Tag und Nacht und zwischen Gut und Böse eine beinahe kindliche Einfachheit bewahrt.

Die Variationen über Schuberts **Trauerwalzer** bilden die neunte und letzte Nummer einer Reihe von Transkriptionen aus dem Jahre 1852 mit dem Titel «Soirée de Vienne» oder «Valse-caprices». Ist die Transkription von *Adelaide* von ornamentaler Üppigkeit, so ist die Musik hier im Gegenteil ganz nach innen gerichtet. Was Liszt offensichtlich fasziniert hat, sind die absteigende, «gedrückte» musikalische Linie von Schuberts Melodie sowie deren chromatisches Potenzial.

Ein wiegendes, dunkles Präludium, das schon die Pianowerke des späten Liszt ankündigt, geht dem eigentlichen Walzer voraus, der in seiner einfachsten Form daherkommt. Die schmucklosen Liszt'schen Variationen stehen fast alle im Zeichen der Fremdartigkeit: Die erste und die sechste versuchen, den Dreivierteltakt mit subtilen Synkopen und durch die versteckte Einführung von Binärrhythmen zu behindern;

die zweite verleiht der Melodie einen seltsamen chromatischen Kontrapunkt. In der dritten setzt sich diese Chromatik durch und ergötzt sich in einer langen, schmerzlichen Klage. Die vierte Variation ist als einzige leichtfüßiger: Hier löst sich der Walzer in einem heiteren Sprudeln von Sechzehntelnoten auf. Die äußerst nüchterne fünfte Variation lässt mehr die Erinnerung an das Thema als das Thema selbst anklängen. Der Schluss ist womöglich noch nüchterner: eine langsame, chromatische absteigende Bewegung, die sich in der Stille verliert.

Der **Valse-impromptu** entstand 1852, im gleichen Jahr wie die Variationen über den *Trauerwalzer*. Seine Stimmung ist jedoch fröhlicher, der Ton unbeschwerter. Tatsächlich nimmt er einen leichten, ja fast frivolen «Valse favorite» wieder auf, den Liszt zehn Jahre zuvor geschrieben hatte. Doch in dieser weiterentwickelten Version wird das Thema mit großer Subtilität behandelt: tanzende Triolen, binärer Rhythmus, Synkopen. Die Freiheit des Werks grenzt scheinbar an Lässigkeit: Es soll der Eindruck entstehen, als erfinde sich der Walzer bei jeder Note selbst, wie ein «Impromptu» also. Doch diesen Eindruck verdanken wir einer äußerst präzisen Arbeit. Jede Freiheit will errungen werden.

Die zu Liszts Lebzeiten beliebtesten Transkriptionen waren jene, welche Opernarien paraphrasierten und verzierten. So **Hexameron**, unterteilt

mit «*Grandes Variations de bravoure sur la marche des puritains de Bellini*». Dieses Werk aus dem Jahre 1837 stammt nicht ausschließlich aus Liszts Feder. Es ist ein Potpourri, dessen Autoren, abgesehen von Liszt, der sich den Löwenanteil sicherte, die Pianisten Thalberg, Pixis, Herz und Czerny sind, die berühmtesten Virtuosen jener Zeit. Neben diesen illustren Namen erscheint derjenige eines unendlich diskreten Komponisten, Frédéric Chopin ...

Das Werk ist ein faszinierendes Dokument, zeigt es uns doch in schonungslosem Licht, wo der Geschmack des damaligen Publikums angesiedelt war und welche technische Akrobatik in dessen Gunst stand. Sagen wir es ohne Umschweife: Die von Thalberg, Herz, Pixis und Czerny signierten Variationen sind voller Noten und bar jeder Musik. Und es ist nicht zu leugnen, dass der damals junge Franz Liszt sich seinerseits nicht scheute, das Thema von Bellini in dröhnender und oft oberflächlicher Manier zu behandeln. Er ist der Autor der «Introduktion», der Einführung des Themas, der zweiten Variation, des Finale sowie von Überleitungen, die zwischen den Variationen der anderen Pianisten manchmal nötig waren. Sein Stil ist gewiss wunderbar, wenn er auch ständig zwischen Großartigkeit und Bombast schwankt. Was ihn jedoch vor der Banalität rettet, ist seine Bewunderung für Chopin, die man buchstäblich *lesen* kann in dieser zusammengewürfelten, etwas ungeheuerlichen Partitur.

Wie das? Nun, zufällig ist Chopin der Autor der einzigen Variation, die sanft, friedlich und nach innen gerichtet ist, von einer ähnlichen Zartheit wie seine *Nocturnes*. Doch was wäre aus dem bedauernswerten Chopin geworden, wenn sein zarter Beitrag direkt vor oder nach einem der dröhnenden Ergüsse von Thalberg oder Czerny gekommen wäre? Er wäre erstickt. Liszt bewahrte ihn davor: Er fügte vor und nach Chopins Variation Zwischenspiele ein, die den Hörer sanft in die Stille hinein geleiten und ihn langsam wieder aus ihr herausführen. Kurz, er hat seinen Freund vor dem Getöse um ihn herum geschützt. Er hat die Schatulle vorbereitet, die würdig sein sollte, den Chopin'schen Diamanten aufzunehmen. Er hat ihn *zur Geltung gebracht*. Aus diesem bewegenden Grund verdient *Hexameron*, vor dem Vergessen bewahrt zu werden.

Etienne Barilier
(Übersetzung: Gabriela Zehnder)

Etienne Barilier hat an die vierzig Romane und Essais veröffentlicht, in denen die Bildenden Künste einen besonderen Platz einnehmen. Er schreibt regelmäßig für die Zeitschriften *l'Avant-Scène Opéra* und *ArtPassions* sowie für die Programme der Opern von Paris und Genf.



Mit seinen 23 Jahren gehört Joseph Moog bereits international zu den herausragenden jungen Pianisten. Besondere Aufmerksamkeit erweckt er durch sein hochvirtuoses Spiel, seine reife Musikerpersönlichkeit und durch seine Kompositionen, die er regelmäßig im Rahmen seiner Recitals vorstellt.

Als Solist trat Joseph Moog mit zahlreichen Orchestern auf wie u.a. der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern, der Slowenischen Philharmonie, der Deutschen Streicherphilharmonie, dem Tchaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und dem Münchner Rundfunkorchester. International konzertierte er u.a. im Wiener Konzerthaus, Salzburger Festspielhaus, Prager Rudolfinum, in Rio de Janeiro, Tel Aviv, Ljubljana, Basel, Paris und Joensuu. 2008 wurde sein Debüt im «New Grand National Theatre» in Peking vom staatlichen Chinesischen Fernsehen mitgeschnitten und landesweit ausgestrahlt.

Joseph Moog arbeitete mit renommierten Dirigenten wie Andrey Boreyko, Aleksander Vedernikov, Christoph Poppen, Shao-Chia Lü, Ari Rasilainen, En Shao, Juanjo Mena, Howard Griffiths oder Michael Sanderling.

An bedeutenden Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Sommets Musicaux de Gstaad, dem Rheingau Musikfestival, dem Oberstdorfer Musiksommer, den Festspielen Mecklenburg Vorpommern und den Schwetzingen SWR Festspielen ist Joseph Moog ein gefragter Gast.

Zahlreiche Auszeichnungen, wie der Förderpreis 2008 für Junge Künstler des Landes Rheinland-Pfalz, der Rhein-Mosel Musikpreis 2008, der Förderpreis des Schleswig-Holstein Festivals 2006, und der Prix Marguerite Dütschler 2006 der Sommets Musicaux de Gstaad, dokumentieren den Werdegang des jungen Pianisten. Er ist Preisträger der Orpheum-Stiftung Zürich und mit der Verleihung des Musikpreises des «Verbandes der Deutschen Konzertdirektionen» 2006 erfuhr die künstlerische Entwicklung von Joseph Moog eine besondere Würdigung. Seit kurzem ist er Stipendiat der Mozartgesellschaft Dortmund und wurde zum Young Steinway Artist ernannt.

LISZT, PIANO WORKS

More than half of the entries in Franz Liszt's catalogue of works refer to transcriptions, paraphrases or arrangements. Liszt tried it all, took it all in, re-created absolutely everything: every imaginable style (pieces for organ, symphonic orchestra, operas, lieder), whether from Bach to Beethoven, Schubert to Schumann, Bellini to Wagner or Verdi, as well as his own compositions. For piano solo, piano four hands, piano duo, chamber orchestra, organ, voice and orchestra. No other composer broached the subject with such abundance and assiduousness.

The explanation often given for this phenomenon is Liszt's generosity, as well as his love for the works of others: how best to show admiration than through transcription? Indeed, but it should also be mentioned that the brilliant transcriber almost always took over the original work. Everything he laid hands on became his own, became Liszt, yet always with utter respect for the transcribed work.

Thus, Beethoven's symphonies, in their reduction for piano solo, become a work of amazing pianistic virtuosity, but never fail the Beethoven spirit. Similarly, the transcriptions of Schubert lieder, obviously very "rich" since

they have to integrate the vocal part into the piano part, are at the same time a devoted tribute to Schubert's asceticism. The author André Suarès summarized in a beautiful formula the paradox of Liszt transcriptions, both selfless and distinctive, conscientious and free: "It seems he gives his name to that which he admires".

Thus, the distance that separates Liszt's «original» compositions from his transcriptions is not as great as one might have imagined. The creator's art drew on the transcriber's. It has been pointed out that his piano *Sonata*, the most important of his piano works, is based on the principle of variation-repetition, a principle that precisely forms the core of his work as a transcriber.

The present CD thus alternates most appropriately between transcriptions and "original" works: Liszt is totally present in each of these compositions.

He transcribed six of Bach's organ **Preludes and Fugues**, including BWV 545 in C Major, between 1842 and 1850. Right enough, the transcriber's work is minimal here, since it just entails giving to the left hand the part that Bach intended for the organ pedal-board. But this obviously poses serious technical problems. And yet, these problems are solved

with great elegance, never giving the impression that the pianist's hands are stretched to breaking point, despite the fact that every single organ part can distinctly be heard.

The two **Polonaises**, written in 1851, sound like a tribute to Chopin, who died two years previously. Do they not seem to *transpose* the Chopin spirit into the world of Liszt? The first of these two works was named "la mélancholique" (the melancholy one). And its initial theme is certainly worthy of this adjective, sorrowful as it is. Very Chopin then, but implacably Liszt all the same: whereas suffering, with Chopin, comes bare and without remedy, with Liszt it comes wrapped in magnificent finery, decorated with sparkling ornaments, and is never beyond hope. Liszt evokes Chopin, but does not become Chopin. In fact, the second, very lyrical theme of his *Polonaise* recalls the atmosphere of one of his *Liebestraum* (*Dreams of Love*), or the typically Italian languor of the *Years of Pilgrimage*. It soon becomes an eloquent, extroverted *allegro energico*. Chopin fades away, having given life to a splendid, enchanting and grand Liszt.

Adelaide is a lied by Beethoven, on a Friedrich Matthisson poem, exalting love both tender and disquieted. Liszt transcribed it for piano solo in 1846. As always, the composer wrote the words of the poem above the score. But

this particular case is one of transcription-paraphrase: integrating the vocal part into the fabric of the accompaniment did not go far enough, Liszt was tempted to turn this intimate work into a sort of concerto for piano solo, introducing a powerful, voluble cadenza after the first three verses, before decking the final part with ornaments galore. Beethoven's melody, however, is always present.

The **Second Ballade** goes back to 1853. Like his *Polonaises*, Liszt's *Ballades* are a tribute to Chopin. The work opposes an initial thunderous, sinister, rumbling, infernal theme with a second motif, gentle and divine. The infernal theme soon becomes halting and enraged, in an atmosphere close to that of the *Wilde Jagd* (*Wild Hunt*), the eighth of the *Transcendental Etudes*; the divine theme constantly answers it with almost hypnotic gentleness, heaven finally winning the contest, even managing to draw the infernal theme to itself, before laying its celestial peace onto the conclusion of the movement.

Unlike Chopin, Liszt is fortunate enough to perceive Heaven and Hell as two completely different entities, which he freely engages into conversation with each other before allowing the first one to win. With Chopin (particularly in his ballads), everything is always subdued, suffering recalls joy, and joy causes suffering.

From this respect, the world of Chopin is an adult world, whereas with Liszt the struggle between night and day, good and evil, has kept an almost childlike simplicity.

The variations on Schubert's "Mourning Waltz" (**Trauerwalzer**) make up the ninth and last number of a series of transcriptions written in 1852 and entitled "Soirées de Vienne" or "Valse-caprices". We are miles away here from the ornamental flourish of the *Adelaide* transcription. The music is intimate, and that which seemingly fascinated Liszt is the downward, "depressive" movement of Schubert's melody, as well as its chromatic potential.

A dark and rippling prelude, already foreshadowing Liszt's latter period, precedes the actual waltz, in its simplest form. Liszt's very sober variations almost all have a certain strangeness: the first and sixth tend to interfere with the three beat rhythm by using subtle syncopations, and by sneaking in binary rhythms; the second adds a strange chromatic counterpoint to the melody. This chromaticism painfully triumphs in the third variation, which pours out into a long complaint. The fourth variation is the only lighter one: the waltz dissolves into a bright splash of double-quavers. In the fifth, very ascetic variation, the theme is implied rather than heard. The even more ascetic conclusion is but a slow

chromatic descent, slipping away into silence.

Valse-impromptu goes back to 1852, like the *Trauerwalzer* variations. It has a more joyful atmosphere however, a lighter tone. But then of course it takes up and develops a dainty, almost frivolous "Valse favorite" written by Liszt ten years earlier. In this revised version, the thematical treatment is particularly subtle: dancing triplets, double rhythms, and syncopations. The freedom of the work seems to border on the casual: there has to be the impression of a waltz that is continually re-inventing itself in every note, the impression of an "impromptu" in other words. This impression however is the result of extreme precision in the making of it. Freedom has to be earned.

In Liszt's time, the most popular form of transcription was the paraphrasing and ornamentation of operatic airs. Such is **Hexameron**, subtitled "*Grandes variations de bravoure sur la marche des puritains de Bellini*". This work, which dates back to 1837, was not entirely composed by Liszt. It is a medley whose authors, beside Liszt himself who took the lion's share, are pianists Thalberg, Pixis, Herz and Czerny, the most famous masters of their time. A most discreet composer, Frederic Chopin squeezed in among these scouts.

The work is a fascinating document, it shows us rather crudely the level of taste of the ordinary public, and what type of technical acrobatics won their favours. Let us be honest, the variations written by Thalberg, Pixis, Herz and Czerny are full of notes and void of music. And even Franz Liszt, for his own part (he was young at the time), has no qualms in treating Bellini's theme in a boisterous and often superficial way. He himself composed the "introduction", the exposition of the theme, the second variation, the finale, as well as the sometimes-necessary transitions between the other pianists' variations. His style, though very grand, is constantly hovering between the spectacular and pompous. However, he is saved from platitude by his great admiration for Chopin, whom one can literally *read* in this complex and somewhat grotesque score.

How so? It so happens that Chopin, by chance, is the author of the only gentle, peaceful, interior variation, as delicate as the *Nocturnes*. But what would have become of poor Chopin, had his fragile contribution been immediately preceded and followed by Thalberg's or Czerny's boisterous exploits? He would have choked to death. Liszt was watchful however: he added, before and after Chopin's intercession, transitions that gently lead the listener down into silence, and gently bring him back up again. In other words, he protected his friend from the

surrounding turmoil. He fashioned the casket that would be worthy of receiving the Chopin diamond, enhancing its value. For this touching reason alone, *Hexameron* most definitely deserves to be saved from oblivion.

Etienne Barilier
(Translation: Isabelle Watson)

Etienne Barilier is the author of about forty works, novels and essays, in which arts take a predominant place. He regularly writes for the *l'Avant-Scène Opéra* and *ArtPassions* magazines, as well as for the Paris and Geneva Opera programmes.



At the age of 23, Joseph Moog already belongs to the most outstanding international young pianists. He has attracted special interest through his highly virtuoso playing, his mature musicianship, and through his compositions, which he regularly presents in his recitals.

Joseph Moog has performed as a soloist with orchestras such as the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern, the Slovenia Philharmonic, the Deutsche Streichphilharmonie, the Tchaikovsky Symphony Orchestra of Radio Moscow, the Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland Pfalz and the Münchner Rundfunkorchester. Internationally, he has performed, among others, in the Vienna Konzerthaus, Salzburg Festspielhaus, Prague Rudolfinum, in Rio de Janeiro, Tel Aviv, Ljubljana, Basel, Paris and Joensuu. His debut in April 2008 at the “New Grand National Theatre” in Beijing was transmitted throughout the country by the Chinese television.

Joseph Moog has worked under the direction of well-known conductors such as Andrey Boreyko, Aleksander Vedernikov, Christoph Poppen, Shao-Chia Lü, Ari Rasilainen, En Shao, Juanjo Mena, Howard Griffiths or Michael Sanderling.

Joseph Moog is a frequently requested guest at renowned festivals such as the Schleswig-Holstein Festival, Sommets Musicaux de Gstaad, Rheingau Musikfestival, Oberstdorfer Musiksommer, Festspiele Mecklenburg Vorpommern and Schwetzingen Schlossfestspielen

Many prizes and awards pave this young pianist's path, such as the Förderpreis 2008 for Young Artists in Rheinland-Pfalz, the Rhein-Mosel Musikpreis 2008, the Förderpreis of the Schleswig-Holstein Festival 2006 and the Prix Marguerite Dütschler 2006 of the Sommets Musicaux de Gstaad. He is prize-winner of the Orpheum Foundation Zurich, and received the music prize of the “Verband der Deutschen Konzertdirektion” 2006, which was a most special recognition of Joseph Moog's artistic development. He was recently awarded the scholarship of the Mozartgesellschaft Dortmund, and nominated Young Steinway Artist.

RECORDING	Südwestrundfunk 20-22 december 2010, SWR Studio Kaiserlautern
RECORDING PRODUCER & EDITING	Ralf Kolbinger
EXECUTIVE PRODUCERS	Peter Stieber, Sabine Fallenstein (SWR2 Landesmusikredaktion Rheinland-Pfalz)
BALANCE ENGINEERS	Angela Öztanil
PIANO TECHNICIAN	Ulrich Charisius
PIANO	Steinway & Sons D-274
PHOTOGRAPHS	Thommy Mardo
DESIGN	Amethys



Coproduction with Südwestrundfunk SWR
©© 2011 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

Special thanks to EOS Concerts, Thierry Scherz

FRANZ LISZT (1811-1886)**Recital Franz Liszt**

1	Hexameron- Grandes variations de bravoure sur la Marche des Puritains de Bellini	18'04
2	Polonaise No 1 in C minor	9'36
3	Trauerwalzer-Variationen after Franz Schubert (D 365 No 2)	6'35
4	Ballade No 2 in B minor	12'46
5	Adelaïde after Beethoven	9'21
6	Valse-Improptu	4'38
Prelude and Fugue after J.S. Bach (BWV 545)		
7	Prelude	1'47
8	Fugue	3'25
	Total time	66'45

JOSEPH MOOG *piano*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

