

FRANZ LISZT · JORGE BOLET

Five Concert Studies

Don Juan Fantasy

A close-up portrait of Jorge Bolet, a man with light brown hair and a well-groomed mustache, looking slightly to his right with a thoughtful expression. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt and a dark tie.

PATRIMONIUS

# FRANZ LISZT

## Five Concert Studies

### Don Juan Fantasy

### JORGE BOLET, Piano

Side 1 · Face 1 · Seite 1 (22:37)

**Two Concert Studies, G 145**

1. Waldesrauschen (3:58)
2. Gnomenreigen (3:06)

**Three Concert Studies, G 144 (beginning)**

3. I. Il Lamento (10:21)
4. II. La Leggierezza (5:00)

Side 2 · Face 2 · Seite 2 (24:38)

**Three Concert Studies, G 144 (conclusion)**

1. III. Un Sospiro (5:32)

**Réminiscences de Don Juan — Mozart, G 418 (18:58)**

No major composer has provoked greater controversy than Franz Liszt. Is he extravagant and undiscriminating or richly inclusive? Is he vulgar and meretricious or does his flamboyance conjure Blake's proverb that "exuberance is beauty"? A rhetorical see-saw, such questions relate to Liszt's lifelong vacillation between worldliness and spirituality, between poet and exhibitionist. Today, his protean range and immense generosity have at last received their due, and this particular recital shows him as a dazzling recreator firstly of a dusty academic genre and secondly of one of the world's great operas. The scope is remarkable and the common denominator is one of brio, inventiveness and sheer style.

Both sets of Concert Studies have picturesque titles and the second group of three is often and significantly called *Trois Caprices Poétiques*. Less concentrated than Chopin's Etudes, they subordinate intricate technical demands to an intensely musical end. Impassioned or tranquil, scintillating or sombre, inflammatory or delicately suggestive, the range of feeling explored is already far removed from the utilitarian Etude evoked by Czerny's *School of Velocity*.

*Waldesrauschen* (the first of the 2 Etudes de Concert, 1862-3) has been poetically summarized by Sacheverell Sitwell as being like "the wind in a pine wood; in one of those German or Bohemian woods where the lines of straight stems are like an army of lances, and the boughs droop down, not so much as leaves but as tassels, which the wind sways and dashes to and fro. One of the forests in fact, of Altdorfer, with the prospect of a knight in armour to ride by, or an anchorite at the mouth of his cave." The ambivalent tonality which later made Liszt a prophet of the twentieth century may be lacking, but the luminous, shimmering texture already points the way to works such as Ravel's *Ondine*. *Gnomenreigen*, on the other hand, is a mercurial scherzo with a daemonic edge to its leaping grace notes and whirling momentum.

The 3 *Etudes de Concert* (1848) are also very much for artists who have long possessed the highest technical command rather than for struggling students. *Il Lamento*'s endlessly evolving melody and subsequent elaboration reminds us of how Liszt's obsessive wheeling round a single idea creates a timeless ecstasy and fulfilment; a far cry from conventional development. *La Leggierezza*, like the *Grand Galop Chromatique*, is an étude in chromatic figuration but, unlike the latter, is a marvel of subtlety of light and shade. A Chopinesque influence is also evident in *Un Sospiro*, a sumptuously erotic Nocturne where the ground-swell of arpeggios and sinuous melody are periodically interrupted by cadenzas like cascades of star dust. Leschetizky's extension of *La Leggierezza*, Liszt's curious interpolation before the recapitulation and alternative conclusion to *Un Sospiro* (a momentary flirtation with the whole-tone scale) are omitted in this recording.

Liszt's Concert Studies, for all their brilliance, are essentially intimate creations and hardly prepare us for the pianistic grandeur of the *Don Juan Fantasy*. Beloved by virtuosi ever since it was first written in 1841, this work shows Liszt's zest and élan at their most audacious. Unlike his partitions for the piano (of which the Beethoven Symphonies are a good example) the *Don Juan Fantasy* is a free yet disciplined résumé of the opera's essence, romantically accentuating vocal brilliance by pianistic finery. Some have found Mozart and Liszt a sadly incongruous pair but others (including Bernard Shaw) have applauded Liszt's legerdemain and complete command of an impossible task. Certainly the *Don Juan Fantasy* is an affectionate and overwhelming tribute from one composer to another.

Whether Liszt gives us the Commendatore's magnificent threats, the menace implied in whirling chromatics whipped up to a dizzying momentum, the complete version of *Là ci darem la mano* with Zerlina's seduction ornamented or interrupted by ripples of applause, the final Champagne aria, or brings them all together, the result is startlingly resourceful. Liszt may not lift the music on to a higher spiritual plane than it previously enjoyed (a heady claim sometimes made concerning his paraphrases of operas by lesser composers) but the *Don Juan Fantasy* is no mere potpourri or reduction. Liszt 'takes over' Mozart's music, as it were, and his own personality is so evident that the composition becomes in a sense both novel and original. Such necromancy was wholly typical of this arch-romantic figure and the effect of the whole is greatly heightened by the longer of the two versions, played in this recording by Jorge Bolet.

Jorge Bolet, the legendary Cuban-American virtuoso, studied with Godowsky, David Saperton (Godowsky's son-in-law) and Moritz Rosenthal and earlier played for Josef Hofmann. Now Principal of the Curtis Institute's Piano Department in Philadelphia (a prestigious post previously held by Josef Hofmann) Jorge Bolet's performances have been acclaimed throughout the world for their magisterial authority and command. Writing of his most recent London recital the Daily Telegraph critic spoke of "the indelible imprint of his deeply serious yet romantic personality" and went on to note how his "aristocratic nonchalance and ease reminded us that concerts of this calibre are a rare event on the South Bank or, indeed, anywhere else."

©Bryce Morrison, 1979

Aucun grand compositeur n'a soulevé autant de controverses que Franz Liszt. Faut-il voir en lui manque de mesure et de goût, ou bien largesse de l'accueil? Vulgarité, clinquant, compromission, ou bien cette beauté de l'exubérance dont parle William Blake? On peut se rejeter cette vaine balle de mots, mais elle n'en reflète pas moins l'ambivalence lisztienne, cette allée et venue entre le monde et le cloître, cette oscillation du poète au bateleur qui dura toute sa vie. Aujourd'hui, nous savons reconnaître la valeur de son œuvre protéenne, multiiforme et prophétique, et l'immense générosité de l'homme.

Dans notre récital, Liszt se présente comme l'éblouissant réinventeur tant d'un poussièreux genre académique que d'un des plus grands opéras qu'a connu le monde. Le saut est extrême, mais il est franchi avec les mêmes qualités virtuose, imaginative, stylistique.

Les études de Liszt sont moins denses, moins condensées que celles de Chopin, et la technique y est entièrement subordonnée à la pure musique. Passionnée et paisible, scintillante et sombre, enflammée ou délicatement évocatrice, elles parcourent un champ de caractères beaucoup plus étendu que n'en offre généralement l'exercice fonctionnel proposé par Karl Czerny (qui fut le maître de Liszt) dans sa *Schule der Geläufigkeit* (Ecole de vélocité).

Les titres de ces deux groupes d'études de concert sont descriptifs, et le second est souvent fort pertinacement nommé *Trois Caprices poétiques*.

*Waldesrauschen* (Bruissement de la forêt) ouvre le groupe des deux études de concert de 1862-63. Sacheverell Sitwell en fait une brève et poétique paraphrase dans son *Liszt* quand il la compare au "vent dans une sapinière d'une forêt allemande ou bohémienne où les troncs dressent leurs lignes droites comme une armée de lances, et où les branches retombent non pas tellement comme feuillage mais comme houppes que balance et secoue le vent — une de ces forêts d'Altdorfer où l'on s'attend à voir passer un chevalier en armure ou sortir un ermite de sa grotte". On n'y trouve pas encore l'ambiguïté tonale qui devait faire de Liszt une voix prophétique de la musique du vingtième siècle, mais la luminosité, le chatoiement de la texture portent déjà la promesse d'œuvres telles que l'*Ondine* de Ravel. *Gnomenreigen* (*La Ronde des lutins*) est un scherzo agile et remuant comme vis à vis avec une griffe du diable dans les bondissantes acciacaturas et le tourbillonnement.

Les trois études de concert antérieurement écrites (1848) sont, elles aussi, le fait de pianiste virtuose depuis longtemps rodé, et nullement celui de novice. Dans *Il Lamento* l'évolution constante de la mélodie et son travail subséquent nous rappellent ce dont proprement lisztien de tourner sans cesse autour d'une seule même idée afin de créer un sens d'extase et de plénitude intemporelles — tout cela bien loin du développement traditionnel. *La Leggierezza* est, comme le *Grand Galop chromatique*, une étude en figuration chromatique, mais elle est de plus une merveille de subtilité, un jeu d'ombres et de lumières. L'influence de Chopin se sent nettement dans *Un Sospiro*, somptueux nocturne érotique où la mélodie ondule au-dessus de la houle constante des arpèges régulièrement interrompus par de poudreuses averses stellaires de cadenzas. (Nous avons omis dans cet enregistrement l'élaboration de *La Leggierezza* par Theodor Leschetizky, et n'avons pas tenu compte dans *Un Sospiro* de la curieuse interpolation du compositeur avant la récapitulation, ni de l'une ou l'autre de ses trois variations cadencielles finales où il fait une oeillade à la gamme par tons.)

Toutes brillantes qu'elles soient, les études de concert appartiennent essentiellement à l'intérieurité lisztienne. Elles ne nous préparent guère au faste de la *Fantaisie sur "Don Juan"*, composée en 1841 et chérie depuis lors de tous les virtuoses du clavier. Liszt s'y livre avec entrain et fougue aux plus audacieuses explorations. Contrairement aux transcriptions pour piano (celles des symphonies de Beethoven en sont un bon exemple), la *Fantaisie sur "Don Juan"* distille l'essence de l'opéra avec autant de liberté que de contrôle, transférant la beauté du chant en arabesques pianistiques. Certains ont trouvé regrettable le rapprochement Liszt-Mozart, mais d'autres (Bernard Shaw, par exemple) ont applaudi la prestigieuse adresse, la maîtrise totale avec lesquelles fut menée à bien une tâche impossible au départ. La *Fantaisie sur "Don Juan"* est un hommage ébloui et affectueux d'un maître à un autre.

Que Liszt nous donne de *Don Juan* le détail (splendides avertissements du Commandeur, menaçantes implications des tourbillonnants chromatismes fouettées en un vertigineux emportement, toute l'aria *Là ci darem* avec sa scène de la séduction de Zerlina brodée ou coupée de rafales d'applaudissements, et l'air du chapagne en fin de l'étude) ou bien qu'il en fasse la synthèse pianistique, le résultat est étonnamment inventif et fructueux. Liszt peut ne pas avoir surpassé la hauteur inspirée de son modèle (on a parfois audacieusement soutenu le contraire touchant ses paraphrases d'opéras de moins grands compositeurs) mais la *Fantaisie sur "Don Juan"* est bien davantage qu'un pot-pourri ou une simple réduction pianistique. Liszt "assume" la musique de Mozart pour ainsi dire, et la pénètre à tel point de sa personnalité que la composition devient en un sens neuve et originale. Il appartient à cette figure archi-romantique de se faire nécromant.

Il appartenait également à Jorge Bolet (qui joue ici la version la plus longue de la *Fantaisie*) de rehausser la beauté de la musique par celle de son jeu. Jorge Bolet, le grand virtuose américain-cubain, étudia avec Léopold Godowsky, David Saperton (gendre de Godowsky) et Moritz Rosenthal; il avait précédemment bénéficié des conseils de Josef Hofmann. Il est actuellement le directeur du département de piano à l'Institut Curtis de Philadelphie, poste prestigieux jadis occupé par Hofmann. Par sa maîtrise et sa sûreté, l'art de Bolet lui a valu les applaudissements du monde entier. A son plus récent récital londonien, le critique du Daily Telegraph parla de "l'indélébile empreinte de cette personnalité si solide et pourtant si romantique", ainsi que de "sa nonchalance aristocratique et de (son) aisance", et de l'expérience rare à Londres et ailleurs d'un concert de cette valeur.

Kein bedeutender Komponist hat eine grössere Kontroverse bewirkt als Franz Liszt. Ist er extravagant und unkritisch oder alles umfassend? Ist er vulgär und kitschig oder beschwört sein flammenartiges Wesen die Schönheit der Überfülle herauf, von der Blake spricht? Solche gegensätzliche, theoretische Fragen beziehen sich auf das lebenslängliche Schwanken des Künstlers zwischen Weltlichkeit und Vergeistigung, zwischen seiner auf Effekt bedachten Natur einerseits und seiner verinnerlichten, dichterischen Anlage andererseits. Heutzutage erhalten die an Proteus erinnernde Vielseitigkeit und unendliche Reichhaltigkeit seines Talents endlich ihre verdiente Würdigung und in der vorliegenden Aufnahme erweist sich Liszt als blendender Neuschöpfer erstens eines verstaubten, akademischen Genres und zweitens einer der bedeutendsten Opern der Welt. Das beachtenswerte Ausmass seiner Kreativität ist von Virtuosität, Erfindungsreichtum und reinem Stil gekennzeichnet.

Beide Gruppen von Konzert-Etüden besitzen malerische Titel, und die zweite Dreiergruppe wird oft bezeichnenderweise *Trois Caprices Poétiques* genannt. Weniger gedrängt als die Etüden von Chopin sind in ihnen komplizierte, technische Anforderungen einem intensiven, musikalischen Ziel untergeordnet. Leidenschaftlich oder ruhevoll, schillernd oder düster, entflammend oder zart suggestiv, ist in ihnen das erforschende Reichtum der Gefühle von der utilitären, in Czernys *Schule der Geläufigkeit* op. 19 entwickelten Etüde schon weit entfernt.

*Waldesrauschen* (Konzert-Etude Nr. 1, 1862-3) fasste der englische Schriftsteller Sacheverell Sitwell auf poetische Art zusammen: "Ihr Effekt ist wirklich wie der Wind in einem Tannenwald, einem jener deutschen oder böhmischen Forste, wo die Alleen gerader Baumstämme wie eine aus Lanzett bestehende Armee aussehen, und die Zweige nicht so sehr wie Blätter abwärts hängen, sondern eher wie Quasten, die der Wind weigt und hin und her peitscht. In der Tat ist es ein Wald wie in einem Bild des deutschen Malers Albrecht Altdorfer, wo es durchaus möglich wäre, einen Ritter vorbereiten oder einen Einsiedler am Eingang seiner Höhle sitzen zu sehen". Die ambivalente Tonalität, welche Liszt später zu einem Propheten der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts machte, fehlt vielleicht, jedoch das leuchtende, schimmernde Stimmgewebe weist schon in die Richtung von Werken wie Ravel's *Ondine*. Der *Gnomenreigen* andererseits ist ein quecksilbriges Scherzo mit einem dämonischen Anhauch bei seinen acciaccaturen und seinem wirbelnden Schwung.

Auch die drei *Etudes de Concert* (1848) entsprechen in hohem Grade eher schon im Besitz hoher technischer Meisterschaft stehenden Künstlern, als sich abmühenden Studenten. Die sich endlos entwickelnde Melodie der darauffolgenden Verarbeitung von *Il Lamento* erinnert daran, wie Liszt Rotieren einer einzelnen Idee eine zeitlose, von der üblichen Entwicklung weit entfernte Ekstase und Erfüllung schafft. *La Leggierezza*, wie der *Grand Galop Chromatique*, ist eine in chromatischen Figurationen gehaltene Etüde, aber, ganz anders als der Galopp, ein Wunder an Subtilität, Licht und Schatten. Der Einfluss von Chopin zeigt sich auch in *Un Sospiro*, ein wundervoll sinnberückendes Nocturne, wo das Wogen der Arpeggi und der geschmeidigen Melodie periodisch von an Sternenglimmer-Kaskaden erinnernden Kadenzene unterbrochen werden. Leschetizkys Verlängerung von *La Leggierezza*, Liszts eigenartige Einlage vor der Reprise und seine drei möglichen Varianten zur Erweiterung der Kadenz von *Un Sospiro*, einer vorübergehenden Tändelei mit der Ganztonleiter, sind in der vorliegenden Aufnahme weggelassen.

Trotz all ihrer Brillanz sind Liszts Konzert-Etüden im wesentlichen zutiefst persönliche Schöpfungen und bereiten uns kaum auf die pianistische Grandeur der *Don-Juan-Fantasie* vor. Ein seit dem Zeitpunkt seiner Entstehung (1844) von Virtuosen geliebtes Werk, verkörpert es auch Liszts Lebensfreude und Elan am ausgesprochensten. Anders als seine Transkriptionen für das Klavier (von denen die Beethoven Sinfonien ein gutes Beispiel darstellen), ist die *Don-Juan-Fantasie* ein freies, doch diszipliniertes Résumé der Essenz der Oper und überträgt die Schönheit des Gesangs auf pianistische Arabesken. Manche betrachten Mozart und Liszt als traurig ungemein Paar, andere jedoch (Bernard Shaw eingeschlossen), lobten Liszts Legerdemain und seine vollständige Beherrschung einer anscheinend unmöglichen Aufgabe. Jedenfalls ist die *Don-Juan-Fantasie* ein liebevoller und blendender Tribut eines Meisters an den andern.

Ob Liszt uns nun die eindrucksvollen Ermahnungen des Komtur gibt, die angedeutete Drohung in der zu schwindelerregendem Schwung aufgepeitschten, wirbelnden Chromatik, die vollständige, von rieselndem Beifall unterbrochene Version von *Là ci darem la mano* (der Arie, welche Zerlina's Verführung veranschaulicht), die abschliessende Champagner Arie, oder ob er alles zusammenfasst, ist das Ergebnis überraschend erfindungsreich. Viele erhebt Liszt die Musik nicht auf eine geistig höhere Ebene (eine überreiche Behauptung, die manchmal im Zusammenhang mit seinen Paraphrasen von Opern weniger bedeutender Komponisten gemacht wurde), aber trotzdem ist die *Don-Juan-Fantasie*, schwerlich bloss ein Potpourri oder eine Verkleinerung, Liszt "übernimmt" sozusagen Mozarts Musik und seine Persönlichkeit prägt sie so ausgesprochen, dass die Komposition in einem gewissen Sinne neu und originell wird. Solche Zauberkunst entsprach dieser urromantischen Persönlichkeit völlig, und in der vorliegenden Aufnahme erhöht sich die Wirkung des Ganzen erheblich durch die längere, von Jorge Bolet gespielte Fassung.

Jorge Bolet, der legendäre amerikanische Klaviervirtuose kubanischer Herkunft, studierte bei Godowsky, dessen Schwiegersohn David Saperton, Moritz Rosenthal und früher hatte er sich den Rat von Josef Hofmann zunutze gemacht. Jetzt ist er Direktor der Klavierabteilung des Curtis Institute (einer berühmten Musikhochschule in Philadelphia), eine mit Prestige verbundene Stelle, die vorher Josef Hofmann bekleidet hatte. Die ganze Welt jubelt seinen von massgebender Sicherheit und Meisterschaft gekennzeichneten Interpretationen zu. In einem Artikel über sein neustes Konzert in London schrieb der Musikkritiker des Daily Telegraph über den "unauslöschlichen Eindruck seiner zutiefst ernsten, doch romantischen Persönlichkeit" und fuhr fort, wie seine "aristokratische Nonchalance und Ungezwungenheit uns daran erinnerten, dass Konzerte dieser Qualität in der englischen Hauptstadt oder sonstwo ein seltenes Ereignis sind!"

Record Producer · Production · Aufnahmleiter: PETER WADLAND  
Executive Producer · Directeur de Production · Produzent: RAYMOND WARE  
Sound Engineer · Ingénieur du son · Tonmeister: JOHN DUNKERLEY  
Cover photograph of Jorge Bolet by John Thomson  
© & © 1979, The Decca Record Company Limited, London.

Sleeve printed in England by Robert Stace

Regd. Trade Mark

**EDITIONS DE L'OISEAU-LYRE**  
+ **L'OISEAU-LYRE**

Editions de L'OISEAU-LYRE  
THE DECCA RECORD COMPANY LIMITED

WARNING: Copyright subsists in all DECCA GROUP recordings. Any unauthorized broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof constitutes an infringement of copyright and will render the infringer liable to an action at law. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB. In the United States of America unauthorized reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.