

LISZT · THALBERG
Opera transcriptions & fantasies
MARC-ANDRÉ HAMELIN

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 11</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 15</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.* **hyperion**

Opera transcriptions & fantasies



- Hexaméron** S392 FRANZ LISZT (1811–1886) [20'49]
Morceau de concert 'Grandes Variations de Bravoure sur la Marche des Puritains de Bellini'
- [1] Introduction: Extrêmement lent [3'56]
[2] Tema: Allegro marziale [1'25]
[3] Variation I: Ben marcato SIGISMOND THALBERG (1812–1871) [0'56]
[4] Variation II: Moderato [2'49]
[5] Variation III di bravura JOHANN PETER PIXIS (1788–1874) — Ritornello LISZT [1'19]
[6] Variation IV: Legato e grazioso HENRI HERZ (1803–1888) [1'23]
[7] Variation V: Vivo e brillante CARL CZERNY (1791–1857) —
Fuocoso molto energico; Lento quasi recitativo LISZT [3'26]
[8] Variation VI: Largo, KKIb/2 FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849) — [coda] LISZT [2'31]
[9] Finale: Molto vivace quasi prestissimo [3'04]
- [10] **Grande fantasia sur des motifs de Don Pasquale** Op 67 THALBERG [14'15]
after Donizetti's *Don Pasquale* (1842)
- [11] **Ernani** [Deuxième] Paraphrase de Concert, S432 LISZT [7'36]
after Verdi's *Ernani* (1844)
- [12] **Fantasia sur des thèmes de Moïse** Op 33 THALBERG [14'57]
after Rossini's *Mosè in Egitto* (1818)
- [13] **Réminiscences de Norma** Grande fantasia, S394 LISZT [17'25]
after Bellini's *Norma* (1831)

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

‘Thalberg est le premier pianiste du monde, Liszt, lui, est le seul’



WITH SOME SUCH reported masterpiece of equivocation, on 31 March 1837, the Princess Cristina Belgiojoso-Trivulzio gave her verdict on a rivalry which had gripped the Parisian intelligentsia for over eighteen months before culminating in a notorious ‘pianistic duel’. In his monumental Liszt biography, Alan Walker translated the Liszt end of this encomium as ‘unique’, conferring a subtly different gloss from ‘the only’. The distinction was judicious, in that it left room for honours to be divided equally—as was actually the case. Posterity has tended to buy into Lisztian hagiography by portraying a chastened, vanquished Thalberg retreating to lick his wounds; and it has also fed the illusion that Thalberg represented a pianistic *ancien régime* doomed to be eclipsed by Liszt’s iconoclastic rising star. In reality, Thalberg was the younger man by a couple of months, and many of his greatest successes still lay ahead, including a marathon tour of North America and Brazil in 1855–56.

The duality in Liszt’s character suggests itself in the dismissive tone with which he reported his first experience of Thalberg’s playing in 1837, and in the rumpus that he caused in the press with a damning review of Thalberg’s compositions, contrasted with a respectful, even affectionate letter to Thalberg many years later, and another offering condolences to Thalberg’s widow upon his death in 1871. Like many great rivalries, that between Liszt and Thalberg was one stoked by a tide of public sensationalism in which, to some extent, they became mere pawns. This came to a head in the salon of the resoundingly named Princess—herself escaped from arrest in Milan on charges of treason—who invited both pianists to perform at an event in aid of Italian refugees. It is believed that Thalberg reprised his *Fantaisie* on themes from Rossini’s opera *Mosè in Egitto*, and that Liszt responded with his equivalent excursion around *Niobe*, one of seventy-four heavily

Rossini-influenced operas by the Neapolitan composer Pacini. Opinion remains divided as to who actually played what. That Pacini freely admitted the superficiality of his work perhaps commended him to Liszt as a ‘vehicle’ who could be palpably eclipsed.

Hexaméron was the result of the Princess Cristina’s attempts on behalf of her refugees to extract further capital from the salon occasion. Choosing an operatic theme by Bellini for the overtly revolutionary sentiments of its text rather than for its inherent musical potential, she induced a half-dozen of the leading pianists in Paris to submit a variation each. Her hope was that this would lead to a joint performance by the illustrious six—but, owing partly to a dragging of heels by Chopin, the piece was completed too late. The Princess had evidently used her formidable powers of persuasion to good effect on Liszt, who co-ordinated the efforts of the other composers, determined their sequence and, as the pianist and scholar Leslie Howard has pointed out, amputated a final bar from Chopin’s and Czerny’s variations in order that they should lead seamlessly into interlude material of his own. Liszt also conceived the introduction, including its opening counter-theme in dotted rhythm, which makes regular appearances subsequently. He composed the arrangement in which Bellini’s theme is first heard following the introduction, and provided the finale, offsetting it with Chopin’s muted and introspective contribution for maximum effect.

Liszt himself dubbed *Hexaméron* ‘a monster’, but this did not prevent his playing it all over Europe after giving its premiere in December 1837 in Italy—where presumably its symbolic message did not escape the audience. He judged it a success, possibly on account of, rather than despite, the differing keyboard styles of the respective contributors. Paris in the early 1830s was awash with virtuoso pianists, to the extent that reputations were formed on the basis of technical



specialization in one particular area. Like tennis players famed for their topspin, aerial backhand smash or drop shot, Thalberg's teacher Kalkbrenner was famed for his scales and passagework, and Thalberg himself for arpeggiation between alternating hands, often with an alternate-hand melody in the centre that imparted an illusion of three hands playing, not two. Dreyschock stunned audiences with the magnificently pointless feat of performing Chopin's '*Revolutionary*' *Étude*, Op 10 No 12, with the left-hand semiquavers in octaves, not single notes. Chopin kept his distance from such bizarre spectacles, while his neighbour, the reclusive Alkan (said by Liszt in later life to have possessed the finest technique of any pianist he had encountered), closed his door upon the world almost entirely.

In *Hexaméron* there may be a degree of competitive malice in Liszt's placing of Thalberg first in the parade of variationists. Thalberg's contribution involves rapid alternations of figuration, headlong scales in thirds for both hands or just one, and hair-raising leaps. Liszt keeps his powder dry for the interludes and finale, his variation hovering ambivalently between funereal march and sober chorale. Pixis revels in his octave technique, albeit largely in a melodious fashion. Herz shows off his immaculately agile right-hand passagework, Czerny a quick-fire alternation of arpeggiation (percolating into both hands) with chromatic broken tenths involving both rotational freedom of the wrist and a considerable stretch. There is an unavoidably comic dimension to the way in which this would-be star turn (not especially dissimilar to Thalberg's) is immediately put in its place by the torrential response of Liszt's ensuing interlude. In stark contrast, we encounter Chopin in songful nocturne mode, his choice of the tangentially related E major an inspiration in itself—one prefigured in performance by Liszt's presumably *post hoc* anticipations of this tonal oasis of calm. Liszt then contrives a finale where a retrospective

march-past and curtain call of the *dramatis personae* are once again capped by his own unanswerable pyrotechnics as the last actor back onto the stage.

Such antics do Thalberg the pianist a disservice. In his memoirs, Sir Charles Hallé was to characterize him as 'totally unlike in style to either Chopin or Liszt', adding that 'his performances were wonderfully finished and accurate, giving the impression that a wrong note was an impossibility. His tone was round and beautiful, the clearness of his passage-playing crystal-like, and he had brought to the utmost perfection the method, identified with his name, of making a melody stand out distinctly through a maze of brilliant passages. He did not appeal to the emotions, except those of wonder, for his playing was statuesque; cold but beautiful.'

The coldness is intriguing, since Thalberg's letters home from his touring activity reveal a warm-hearted, solicitous family man with a taste for innocent bad jokes. But his subject matter in the **Fantasy on Moses** was oppression, and his chosen musical material from Rossini sober. The opera was billed in 1818 as an 'azione tragico-sacra', and begins with Moses praying to God to take away the plague of darkness. Its ending, depicting the Egyptian host drowning beneath the Red Sea, caused a somewhat macabre moment of diplomatic tension in Florence in 1935 when, as Mussolini's guest, Adolf Hitler sat and watched the Jewish people delivered as the Egyptians perished.

Thalberg's fantasy opens with an expansive introduction in which octave-writing is deployed to dramatic but unsensational effect. Almost two minutes in, an extended and soulful cantilena section begins, soon unobtrusively illustrating Hallé's observation of melody standing in relief from potentially obfuscatory accompanying material. If Thalberg was entirely different from Chopin as a pianist, his compositional treatment of the keyboard was not always so, and through the more conventional harmonic

and melodic voice one can still sense an intermittent lyrical kinship. Later pyrotechnics remain subservient to the flow of melody, and a distinguishing feature of the piece as a whole is the artistic respect with which Rossini's borrowed material is handled. At 12'30 comes a fine example of the illusory 'three-handed' texture for which Thalberg was famed and which led to his nickname of 'Old Arpeggio'.

Surprisingly, Thalberg's manner of address remains largely unchanged in his later **Fantasy on Donizetti's Don Pasquale**—an *opera buffa* that might have been expected to shake Thalberg (the lover of bad jokes) into a different mood. Instead, purely pianistic wizardry is delivered in a relatively inscrutable fashion, with plenty of moments where the three-handed illusion is again conjured, often to strikingly delicate effect. Despite a brilliant ending, we know that Thalberg the pianist remained in a state of sedate immobility, even as torrents of notes flowed from his fingers. Comparably, Marc-André Hamelin too has been described as maintaining a Zen-like calm and impassivity no matter how extreme the turbulence erupting beneath his hands.

Publication of Liszt's **Réminiscences de Norma** followed Bellini's work of 1831 by some thirteen years. The opera takes place in ancient Gaul, and its tortuous events lead ultimately to a gruesome double death on a fiery funeral pyre. The quasi-liturgical G minor opening to Liszt's paraphrase soon gives way to the major mode and a lengthy slow cantilena in which the metrical predictability of the material is offset by outbreaks of filigree ornamentation. An ensuing 'allegro deciso' presents a bracing melody of very much the same stamp as that chosen by the Princess Cristina Belgiojoso-Trivulzio for *Hexaméron*. When this migrates into the left hand and becomes entwined with accompanying figuration both above and below, one might wonder whether Liszt was willing to appropriate a few demonstrably workable ideas from Thalberg even while competing with him. This impression is intensified when



SIGISMOND THALBERG (1812–1871)

a 'recitativo' section leads into an 'andante con agitazione' in which, as it escalates, increasingly vehement repeated chords shadow the melodic line as a form of fragmented descant. Tempestuous arpeggiated accompaniment competes anew with Thalberg, before interruption by a 'presto con furia' section offers a clear view ahead to the *Hungarian Rhapsodies*. This yields again to highly decorated treatment of the work's central theme, but the



two areas of contrasting musical terrain continue to battle for supremacy until the end brings an unexpected resolution into triumphal, transcendent E flat major.

A similarly grim fate overtakes **Ernani** (actually Don Juan de Aragón) in Verdi's eponymous four-act opera. Outlawed by the King of Castile, Ernani ultimately dies by his own hand in the arms of his lover, Elvira. The libretto by Piave was based upon the play *Hernani* by Victor Hugo. Liszt made two concert paraphrases based on *Ernani*, in 1847 and in 1859. The second, heard here, appropriates different themes from the first. It was written at a time of personal stress, and its sombre mood might be considered a mirror both of the opera's *mise en scène* and of Liszt's state of mind. Beginning tangentially, it settles into an archetypally dark and turbulent F minor, thereafter veering between that and its tonic-key major equivalent. Beset by passing storms of octaves, short-lived retrospective episodes of poignant memory, and nebulously inconclusive recitativo fragments, it is seemingly the music of a mind in disarray, its torrential ending a shout not so much of triumph as of defiance in the face of an inimical fate.

Back in the Paris of 1837, Hector Berlioz had published a review in which he lauded the youthful Liszt as 'the pianist of the future'. In an artistic society riven with opposing factions, this had rankled with those who saw in it an

unwarranted implication that Thalberg's day was already done. But even though Liszt's paraphrases share with Thalberg's the base currency of the composers whose operas they turned to for material, and although Liszt had much further to travel before reaching the introverted misery of the final piano works (music where, in the words of Alfred Brendel, 'only the skeleton—not to say the ghost—of a piece is left'), by the time of the second *Ernani* paraphrase, the composer had undoubtedly moved beyond the pianistic imaginings of Thalberg. Hallé, quoted earlier for his view of the latter, had this to say of Liszt: 'Such marvels of skill and power I could never have imagined. He was a giant, and [Anton] Rubinstein spoke the truth when, at a time when his own triumphs were greatest, he said that in comparison with Liszt all other pianists were children ... The power he drew from his instrument was such as I have never heard since, but never harsh, never suggesting "thumping".' And, as Brendel also said, Liszt 'created the type we aspire to ... To him we owe our aural imagination and our technique ... Technique served Liszt as a means of opening up new realms of expression. Anyone who is of the opinion that there is even one work by Liszt where gymnastics is the principal aim, had better keep his hands off this composer.'

FRANCIS POTT © 2020

MARC-ANDRÉ *Hamelin*

Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status among the top ranks of pianists appearing on the world stage today. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Hamelin is also recognized worldwide for the originality and pianistic brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Montréal Symphony, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Boston Symphony, Berlin Philharmonic and London Symphony Orchestra, and appears regularly in recital in the major piano series at Carnegie Hall, Chicago's Orchestra Hall, the Berliner Philharmonie, Wigmore Hall, the Concertgebouw, and throughout Australia, East Asia and his native Canada. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

He has recorded some sixty albums for Hyperion, ranging from the neglected masterpieces of Alkan, Ives, Medtner and Godowsky to brilliantly received interpretations of Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, Haydn and Debussy. Noted as a composer-pianist, Hamelin's own *Études* in all the minor keys were recorded and released by Hyperion in 2010, to much acclaim. His *Toccata on 'L'homme armé'* was commissioned by the Van Cliburn Foundation as the required work for all contestants in the 2017 Competition. His works are published by Edition Peters.

In recognition of his remarkable discography, Hamelin was inducted into the Gramophone Hall of Fame in 2015. He has also received the lifetime achievement award of the Preis der deutschen Schallplattenkritik.



© Sim Canetty-Clarke

An Officer of the Order of Canada since 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec since 2004, Hamelin is also a member of the Royal Society of Canada. Born in Montréal, he makes his home in Boston with his wife, Cathy Fuller.



Also available from Marc-André Hamelin

SAMUIL FEINBERG (1890–1962)

Piano Sonatas Nos 1–6 CDA68233

‘Needless to say, the formidable technical demands of Feinberg’s piano-writing hold no terrors for Marc-André Hamelin who delivers absolutely riveting and immaculately voiced performances of each work ... This release deserves the widest dissemination’ (*BBC Music Magazine*)

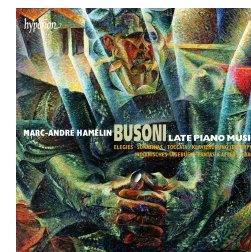


FERRUCCIO BUSONI (1866–1924)

Late Piano Music CDA67951/3

‘Works where Busoni found his truest voice ... Hamelin, playing with unfaltering lucidity and authority, achieves an astonishing triumph even by his exalted standards. As always, Hyperion has done him proud ... an album that could never be bettered’ (*Gramophone*)

DIAPASON D’OR



IGOR STRAVINSKY (1882–1971)

The Rite of Spring & other works for two pianos four hands CDA68189

with LEIF OVE ANDSNES piano

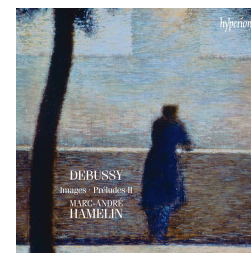
‘It’s a thrilling performance with an implacable accuracy and energy that carries all before it ... the recorded sound is as vivid as the playing ... I think the finest reading of the Concerto for two solo pianos I’ve heard on record’ (*BBC Record Review*)



CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Images & Préludes II CDA67920

‘Marc-André Hamelin’s stature, extraordinary from the start, increases with every new issue. And here in his latest album he subdues his legendary, transcendent technique to convey Debussy’s very essence with a surpassing ease and naturalness ... Hamelin’s glistening sonority is flawlessly captured by the Hyperion team. This is a disc to treasure’ (*Gramophone*)





Recorded in Teldex Studio Berlin, Germany, on 15–17 May 2019
Recording Engineer ARNE AKSELBERG
Recording Producer ANDREW KEENER
Piano STEINWAY & SONS
Piano Technician THOMAS HÜBSCH
Booklet Editor TODD HARRIS
Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXX
Front photograph by Sim Canetty-Clarke ©

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

«Thalberg est le premier pianiste du monde, Liszt, lui, est le seul»



C'EST SUR CE CHEF-D'ŒUVRE d'ambiguïté que—dit-on—la princesse Cristina Belgiojoso-Trivulzio rendit son verdict le 31 mars 1837 à propos d'une rivalité qui avait captivé l'intelligentsia parisienne pendant plus de dix-huit mois avant de culminer dans un célèbre « duel pianistique ». Dans sa monumentale biographie de Liszt, Alan Walker traduisit la fin de ce panégyrique lisztien par « unique » au lieu de « le seul », lui donnant un éclat légèrement différent. La distinction était judicieuse, puisqu'elle permettait de partager les honneurs à part égale—comme ce fut en fait le cas. La postérité s'est généralement ralliée à l'hagiographie lisztienne en présentant un Thalberg assagi et vaincu, se retirant pour panser ses plaies, ce qui a également nourri l'illusion selon laquelle Thalberg représentait un « ancien régime » pianistique voué à être éclipsé par l'étoile montante iconoclaste de Liszt. En réalité, Thalberg avait quelques mois de moins que Liszt et il avait encore devant lui la plupart de ses plus grands succès, notamment une tournée marathon en Amérique du Nord et au Brésil en 1855–56.

La dualité du caractère de Liszt s'impose d'elle-même par le ton dédaigneux avec lequel il rapporta sa première impression du jeu de Thalberg en 1837, tandis que le tapage qu'il causa dans la presse avec une critique accablante des compositions de son rival trancha avec une lettre respectueuse, même affectueuse, qu'il lui adressa des années plus tard, et une autre présentant ses condoléances à la veuve de Thalberg à la mort de son mari, en 1871. Comme beaucoup de grandes rivalités, celle de Liszt et Thalberg fut alimentée par une recherche du sensationnel public où, dans une certaine mesure, ils devinrent de simples pions sur l'échiquier. La situation atteignit un point critique dans le salon de la princesse dont le nom faisait sensation—elle-même avait échappé à une arrestation pour trahison à Milan—qui invita les

deux pianistes à jouer lors d'un événement au profit des réfugiés italiens. On pense que Thalberg reprit sa *Fantaisie* sur des thèmes de *Moïse en Égypte*, l'opéra de Rossini, et que Liszt répondit avec son excursion équivalente autour de *Niobe*, l'un des soixante-quatorze opéras du compositeur napolitain Pacini, fortement influencés par Rossini. L'opinion reste partagée sur ce que chacun joua en réalité. Le fait que Pacini admettait aisément le caractère superficiel de son ouvrage fut peut-être du goût de Liszt en quête d'un « véhicule » qu'il put éclipsé de manière tangible.

L'**Hexaméron** fut le résultat des efforts de la princesse Cristina en faveur de ses réfugiés afin de lever des capitaux supplémentaires grâce à cet événement de salon. Ayant choisi un thème tiré d'un opéra de Bellini pour le caractère manifestement révolutionnaire du texte mis en musique plutôt que pour son potentiel musical intrinsèque, elle persuada une demi-douzaine d'éminents pianistes à Paris de soumettre chacun une variation. Elle espérait pouvoir parvenir à une exécution collective des six illustres musiciens—mais, en partie à cause des tergiversations de Chopin, l'œuvre fut achevée trop tard. La princesse avait évidemment mis à profit son formidable pouvoir de persuasion pour convaincre Liszt, qui coordonna les efforts des autres compositeurs, détermina chaque séquence et, comme le souligna le pianiste et érudit Leslie Howard, supprima une mesure finale des variations de Chopin et de Czerny afin qu'elles puissent s'enchaîner en douceur sur son propre matériel d'interlude. Liszt conçut aussi l'introduction, notamment son contre-thème en rythme pointé, qui apparaît régulièrement par la suite. Il composa l'arrangement du thème de Bellini tel qu'il est exposé après l'introduction, et aussi le finale, qui contraste avec la contribution discrète et introspective de Chopin pour un effet maximal.



Liszt lui-même qualifia l'*Hexaméron* de « monstre », ce qu'il ne l'empêcha pas de le jouer dans toute l'Europe après l'avoir créé en décembre 1837 en Italie—où sans doute son message symbolique n'échappa pas à l'auditoire. Il le considéra comme une réussite, peut-être en raison des différents styles d'écriture pianistique des contributeurs respectifs, et non malgré eux. Au début des années 1830, Paris était inondé de pianistes virtuoses, à tel point que les réputations se formaient sur la base de leur spécialisation technique dans un domaine précis. Comme les joueurs de tennis célèbres pour leur lift, leur revers aérien ou leur amortie, Kalkbrenner, le professeur de Thalberg, était renommé pour ses gammes et ses traits, et Thalberg lui-même pour sa façon d'arpéger en alternance entre les mains, souvent avec une mélodie à l'autre main au milieu qui donnait l'illusion d'entendre trois mains au lieu de deux. Dreyschock stupéfia les auditoires avec l'exploit tout à fait inutile consistant à jouer l'*Étude révolutionnaire*, op.10 n° 12, de Chopin avec les doubles-croches en octaves, et non des notes seules, à la main gauche. Chopin se démarqua de tels étranges spectacles, alors que son ami, le solitaire Alkan (dont Liszt dit plus tard qu'il possédait la meilleure technique de tous les pianistes qu'il avait rencontrés), ferma presque entièrement sa porte au monde.

Dans l'*Hexaméron*, il y a peut-être une certaine malice compétitive dans le fait que Liszt ait placé Thalberg en premier dans la parade des « variationnistes ». La contribution de Thalberg comprend des alternances rapides de figuration, des gammes effrénées en tierces à une ou deux mains, et des sauts à faire dresser les cheveux sur la tête. Liszt garde ses munitions pour les interludes et le finale, sa variation oscillant de façon ambivalente entre une marche funèbre et un sobre choral. Pixis se délecte de sa technique d'octaves, mais essentiellement d'une manière mélodieuse. Herz exhibe ses traits d'une impeccable agilité à la main droite, Czerny une alternance rapide d'arpèges

(passant aux deux mains) avec des dixièmes brisées chromatiques qui impliquent à la fois une rotation libre du poignet et un écart considérable. Il y a une dimension comique inévitable dans la manière dont ce clou du spectacle en puissance (pas particulièrement différent de celui de Thalberg) est immédiatement ramené à sa juste place par la réponse torrentielle de l'interlude suivant de Liszt. En net contraste, on trouve Chopin dans un mode mélodieux de nocturne, dont le choix de la tonalité indirectement apparentée de mi majeur constitue une inspiration en soi—préfigurée à l'exécution par les anticipations sans doute *a posteriori* de Liszt de cette oasis tonale de calme. Liszt parvint ensuite à faire un finale où un défilé rétrospectif et un rappel des personnages sont une fois encore couronnés par ses feux d'artifice irréfutables comme le dernier acteur revenant sur scène.

De telles cabrioles desservent Thalberg le pianiste. Dans ses mémoires, Sir Charles Hallé devait le caractériser comme étant « d'un style totalement différent de celui de Chopin ou de Liszt », ajoutant que « ses exécutions étaient merveilleusement soignées et précises, donnant l'impression qu'une fausse note relevait de l'impossible. Sa sonorité était ronde et magnifique, ses traits clairs comme de l'eau de roche, et il avait parfait la méthode, identifiée à son nom, consistant à faire ressortir clairement une mélodie au milieu d'un labyrinthe de passages brillants. Il ne faisait pas appel aux émotions, à l'exception de celles de l'émerveillement, car son jeu était sculptural ; froid mais magnifique. »

Cette froideur est curieuse, car les lettres de Thalberg revenant de tournée révèlent un homme chaleureux, plein de sollicitude, qui aimait la vie de famille et était doté d'un goût pour les mauvaises plaisanteries innocentes. Mais son sujet dans la **Fantaisie sur des thèmes de Moïse** était l'oppression, et le matériel musical de Rossini qu'il avait choisi était sérieux. L'opéra, présenté en 1818 comme une

« azione tragico-sacra », commence par la prière de Moïse demandant à Dieu d'éloigner le fléau des ténèbres. La fin, qui dépeint la foule des Égyptiens noyés sous la Mer Rouge, causa un moment un peu macabre de tension diplomatique à Florence en 1935 lorsque Adolf Hitler, invité de Mussolini, s'assit pour assister à la libération du peuple juif lorsque périssaient les Égyptiens.

La fantaisie de Thalberg débute par une grandiose introduction où l'écriture en octaves se déploie de manière à obtenir un effet dramatique mais pas sensationnel. Au bout de presque deux minutes, commence une très longue cantilène mélancolique, qui illustre bientôt avec discrétion la remarque de Hallé à propos de la mélodie qui se détache du matériel potentiellement confus qui l'accompagne. Si Thalberg différerait totalement de Chopin sur le plan pianistique, ce n'était pas toujours le cas de sa manière de traiter l'écriture pianistique, et au travers de la voix harmonique et mélodique plus conventionnelle on peut percevoir une parenté lyrique intermittente. Les feux d'artifice ultérieurs restent subordonnés au flot de la mélodie et cette œuvre, dans son ensemble, se distingue par le respect artistique avec lequel est manié le matériel emprunté à Rossini. À 12'30 vient un bel exemple de l'illusoire texture à trois mains qui faisait la renommée de Thalberg et qui lui valut le surnom de « Vieil Arpège ».

Chose étonnante, l'approche de Thalberg reste globalement identique dans sa **Grande fantaisie sur des motifs de Don Pasquale** de Donizetti qu'il composa plus tard — un opéra bouffe qui aurait pu plonger Thalberg (l'amateur de mauvaises plaisanteries) dans un autre état d'esprit. Au contraire, c'est une merveille d'ingéniosité pianistique livrée d'une manière relativement impénétrable, avec de nombreux moments où l'illusion des trois mains apparaît à nouveau comme par magie, souvent avec un effet de grande délicatesse. Malgré une conclusion brillante, on sait que Thalberg lui-même restait calme et immobile,

même lorsque des torrents de notes coulaient de ses doigts. De même, on a aussi relevé que Marc-André Hamelin conservait un calme et une impassivité « zen » quelle que soit la turbulence extrême éclatant sous ses mains.

La publication des **Réminiscences de Norma** de Liszt suivit de treize années l'œuvre de Bellini de 1831. L'opéra se déroule dans la Gaule antique et ses événements tortueux mènent en fin de compte à une horrible double mort sur un bûcher ardent funéraire. Le début quasi liturgique en sol mineur qui ouvre la paraphrase de Liszt fait bientôt place au mode majeur et à une très longue cantilène lente où la prévisibilité métrique du matériel est compensée par des éruptions d'ornementation en filigrane. L'« allegro deciso » qui suit présente une vivifiante mélodie à peu près de la même trempe que celle choisie par la princesse Cristina Belgiojoso-Trivulzio pour l'*Hexaméron*. Lorsque cette mélodie migre à la main gauche et se mêle à la figuration qui l'accompagne au-dessus et au-dessous, on peut se demander si Liszt a voulu s'approprier quelques idées manifestement exploitables de Thalberg, même s'il était en concurrence avec lui. Cette impression se renforce lorsqu'une section « recitativo » mène à un « andante con agitazione » où, quand il s'intensifie, des accords répétés de plus en plus véhéments projettent une ombre sur la ligne mélodique comme une forme de déchant fragmenté. Un accompagnement arpégé impétueux rivalise à nouveau avec Thalberg, avant d'être interrompu par un « presto con furia » qui anticipe clairement les *Rhapsodies hongroises*. Tout ceci cède à nouveau la place à un traitement très décoré du thème central de l'œuvre, mais les deux plages de terrain musical contrasté poursuivent leur lutte pour la suprématie jusqu'à ce que la fin apporte une résolution inattendue dans un mi bémol majeur triomphal transcendant.

Un destin tout aussi sinistre frappe **Ernani** (en réalité Don Juan de Aragón) dans l'opéra éponyme en quatre actes



de Verdi. Mis hors la loi par le roi de Castille, Ernani finit par mourir de sa main dans les bras de son amante Elvira. Le livret de Piave reposait sur la pièce de Victor Hugo, *Hernani*. Liszt fit deux paraphrases de concert basées sur *Ernani*, en 1847 et 1859. La seconde, enregistrée ici, s'approprie différents thèmes de la première. Liszt l'écrivit à une époque de stress personnel et son atmosphère sombre peut être considérée comme le miroir de la « mise en scène » de l'opéra et de l'état d'esprit du compositeur. Elle commence de manière tangentielle, puis s'installe dans un fa mineur sombre et turbulent par excellence, oscillant ensuite entre cette tonalité et son équivalent à la tonique majeure. Aux prises avec des tempêtes éphémères d'octaves, de brefs épisodes rétrospectifs de souvenirs poignants et des fragments recitativo sans conclusion véritable, cette musique est apparemment celle d'un esprit confus, sa fin torrentielle n'étant pas tant un cri de triomphe que de défi face au destin hostile.

De retour dans le Paris de 1837, Hector Berlioz avait publié une critique où il portait aux nues le jeune Liszt comme « le pianiste du futur ». Dans une société artistique déchirée par des factions opposées, cette opinion resta en travers de la gorge de ceux qui y voyaient une implication injustifiée selon laquelle l'époque de Thalberg était déjà révolue. Mais, même si les paraphrases de Liszt partagent avec celles de Thalberg la recette de base des compositeurs

dans les opéras desquels ils empruntaient du matériel, et même si Liszt allait encore beaucoup voyager avant d'atteindre le dépouillement introverti des dernières pièces pour piano (une musique où, selon les termes d'Alfred Brendel, « il ne reste que le squelette d'un morceau — pour ne pas dire le fantôme »), à l'époque de la seconde paraphrase d'*Ernani*, Liszt avait indubitablement dépassé les fantaisies pianistiques de Thalberg. Hallé, cité plus haut pour l'idée qu'il se faisait de ce dernier, disait de Liszt : « Je n'aurais jamais pu imaginer de telles merveilles de dextérité et de puissance. C'était un géant, et [Anton] Rubinstein a dit quelque chose de vrai quand, à l'époque de ses plus grands succès, il affirmait que par rapport à Liszt tous les autres pianistes étaient des enfants ... La puissance qu'il tirait de son instrument était telle que je n'en ai jamais entendu de telle depuis lors, mais jamais dure, sans jamais donner l'impression " de cogner ". » Et, comme le dit aussi Brendel, Liszt « a créé l'archétype auquel nous aspirons ... Nous lui devons notre imagination auditive et notre technique ... La technique a servi Liszt comme un moyen pour exploiter de nouveaux domaines d'expression. Quiconque pense qu'il y a même une seule œuvre de Liszt dans laquelle la gymnastique est l'objectif principal ferait mieux de se tenir à l'écart de ce compositeur. »

FRANCIS POTT © 2020
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

„Thalberg est le premier pianiste du monde, Liszt, lui, est le seul“



MIT EINER DERART meisterhaft gedrechselten Wortverdreherei verkündete die Fürstin Cristina Belgiojoso-Trivulzio am 31. März 1837 ihr Urteil über eine Rivalität, welche in der Pariser Intelligenzschicht über eineinhalb Jahre lang diskutiert worden war, bevor sie in einem notorischen „Klavierduell“ gipfelte. In seiner monumentalen Liszt-Biographie übersetzte Alan Walker die Liszt zuge dachte Preisung als „unverwechselbar“, wodurch sich ein feiner Unterschied zu „der Einzige“ ergibt. Die Differenzierung war insofern wohlüberlegt, als dass so beide gleich ausgezeichnet werden konnten—was der eigentlichen Situation durchaus entsprach. Die Nachwelt hat dazu tendiert, der Liszt’schen Hagiographie Glauben zu schenken, derzufolge ein gezüchtiger, besiegt er Thalberg sich nach dem Wettbewerb zurückzog, um seine Wunden zu lecken; darüber hinaus gab man sich der Illusion hin, dass Thalberg das pianistische *Ancien régime* repräsentiert habe, das von dem ikonoklastischen aufsteigenden Stern Liszts zu einem Schattendasein verurteilt gewesen sei. In Wirklichkeit jedoch war Thalberg der Jüngere (wenn auch nur um einige Monate) und eine ganze Reihe seiner größten Erfolge lagen noch vor ihm, darunter eine marathontartige Tournee durch Nordamerika und Brasilien in den Jahren 1855–56.

Die Dualität des Liszt’schen Charakters kündigt sich in dem abschätzigen Ton an, in dem er sein erstes Erleben von Thalbergs Spiel im Jahr 1837 beschrieb; dabei bildet der Sturm, den er mit seiner vernichtenden Rezension von Thalbergs Kompositionen in der Presse lostrat, einen beträchtlichen Gegensatz zu dem respektvollen, sogar herzlichen Brief, welchen er viele Jahre später an Thalberg schrieb, und dem Beileidsbrief, den er Thalbergs Witwe nach dem Tod ihres Mannes 1871 schickte. Wie viele berühmte Rivalitäten wurde auch diejenige zwischen Liszt und Thalberg von einem Strom öffentlicher Sensationsgier geschürt, in

dem sie in gewisser Weise nicht mehr als Schachfiguren waren. Dies spitzte sich in dem Salon der Fürstin mit dem klangvollen Namen zu—sie selbst war einer Verhaftung in Mailand wegen Verrats entgangen—die beide Pianisten eingeladen hatte, bei einer Benefizveranstaltung für italienische Flüchtlinge aufzutreten. Dabei spielte Thalberg wohl seine *Fantaisie* über Themen aus Rossinis Oper *Mosè in Egitto* und Liszt steuerte ähnliche Werke über *Niobe* bei, eine der 74 stark von Rossini beeinflussten Opern des neapolitanischen Komponisten Pacini. Es ist nach wie vor nicht ganz nachvollziehbar, wer was genau spielte. Dass Pacini die Oberflächlichkeit seines Werks offen zugab, war in Liszts Augen möglicherweise ein Vorzug, da er dann seine Musik als „Vehikel“ verwenden und sie spürbar in den Schatten stellen konnte.

Hexaméron war das Resultat der fürstlichen Bemühungen, aus der Salon-Soiree weiteres Kapital für die Flüchtlinge zu gewinnen. Sie wählte ein Opern thema von Bellini—nicht so sehr wegen seines musikalischen Potenzials, sondern aufgrund der offenkundig revolutionären Gesinnung des Textes—und bewegte ein halbes Dutzend der führenden Pianisten in Paris dazu, jeweils eine Variation darüber beizusteuern. Sie hoffte, dass dies zu einer gemeinsamen Vorführung der berühmten sechs Künstler führen würde, jedoch wurde das Stück—unter anderem, weil Chopin das Ganze aufhielt—nicht rechtzeitig fertig. Allerdings war es der Fürstin offenbar gelungen, Liszt von ihrem Vorhaben zu überzeugen. Er koordinierte dann die Bestrebungen der anderen Komponisten, legte die Abfolge der Stücke fest und, wie der Pianist und Liszt-Forscher Leslie Howard aufgezeigt hat, strich die jeweils letzten Takte von Chopins und Czernys Variationen, so dass sie nahtlos in zwischenspielartige Passagen von ihm selbst übergingen. Liszt konzipierte auch die Einleitung, inklusive des Gegenthemas zu Beginn mit punktiertem Rhythmus, das daraufhin regelmäßig auftritt.

Er komponierte die Transkription, in der Bellinis Thema nach der Einleitung erstmals erklingt und stellte auch das Finale bereit, welches dem gedämpften und nach innen gerichteten Beitrag von Chopin gegenübergestellt ist, um so den größtmöglichen Effekt zu erzielen.

Liszt selbst bezeichnete das *Hexaméron* als „Monstrum“, doch hinderte ihn das nicht daran, es in ganz Europa aufzuführen, nachdem er die Uraufführung im Dezember 1837 in Italien gegeben hatte—wo die symbolische Botschaft des Werks dem Publikum sicherlich nicht verborgen blieb. Er schätzte es als erfolgreich ein, möglicherweise gerade wegen und nicht trotz der unterschiedlichen Kompositionsstile seiner diversen Beitragenden. Zu Beginn der 1830er Jahre war Paris derart gesegnet mit virtuosen Pianisten, dass sich ihr Ansehen oft jeweils aufgrund einer technischen Spezialisierung auf einem bestimmten Gebiet bildete. Ähnlich wie Tennisspieler, die etwa für ihren Topspin, Rückhandschlag oder Stoppball berühmt sind, war Thalbergs Lehrer Kalkbrenner für seine Tonleiterläufe und Figurationen bekannt und Thalberg selbst für seine Arpeggierungen zwischen wechselnden Händen, oft mit einer Melodie in der Mitte (ebenfalls von wechselnden Händen gespielt), wodurch sich die Illusion von drei und nicht zwei spielenden Händen ergab. Dreyschock beeindruckte sein Publikum mit der großartigen, wenn auch sinnlosen Leistung, die *Revolutionsetüde*, op. 10 Nr. 12, von Chopin links in Sechzehntel-Oktaven anstelle von Einzeltönen zu spielen. Chopin hielt sich von derart bizarren Schauspielen fern, während sein Nachbar, der einsiedlerisch lebende Alkan (von dem Liszt später sagte, er habe von allen ihm bekannten Pianisten die beste Technik gehabt) sich fast vollständig von der Welt zurückzog.

Im *Hexaméron* mag sich insofern ein gewisser maliziöser Wetteifer abzeichnen, als dass Liszt den Beitrag von Thalberg an den Anfang stellte. Thalbergs Variation enthält schnelle Figurationswechsel, überstürzte Tonleitern

in Terzen für sowohl eine als auch beide Hände sowie gewagte Sprünge. Liszt hielt sein Pulver trocken, um erst in den Zwischenspielen und im Finale aufzutreten, wobei seine Variation zwischen Trauermarsch und nüchternem Choral hin- und herschwankt. Pixis schwelgt in seiner Oktaventechnik, bleibt dabei allerdings größtenteils melodios. Herz bringt seine mustergültig gelenkigen Läufe und Figurationen in der rechten Hand zur Geltung und Czerny ein flinkes Alternieren von Arpeggien (in beiden Händen) mit chromatischen gebrochenen Dezimen, bei denen sowohl ein agiles Handgelenk als auch eine beträchtliche Handspanne vonnöten ist. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass diese virtuose Nummer (ähnlich wie die von Thalberg) sofort von einer sturzflutartigen Erwiderung durch Liszts Zwischenspiel überboten wird. Im starken Gegensatz dazu erklingt darauf ein liedartiges Nocturne von Chopin—allein seine Wahl der nur tangential verwandten Tonart E-Dur ist eine Inspiration—das in Konzerten von Liszts wohl nachträglichen Vorwegnahmen dieser tonalen Ruheoase angekündigt wurde. Darauf entwirft Liszt ein Finale, in dem ein retrospektiver Vorbeimarsch und eine Verbeugung der Akteure einmal mehr von seinem eigenen musikalischen Feuerwerk als letztem auf der Bühne verbleibender Schauspieler überboten wird.

Derartige Eskapaden erweisen dem Pianisten Thalberg einen schlechten Dienst. In seinen Memoiren charakterisierte Sir Charles Hallé ihn als „völlig unterschiedlich im Stil zu sowohl Chopin als auch Liszt“ und fügte hinzu: „Seine Aufführungen waren wunderbar vollendet und akkurat, so dass der Eindruck entstand, ein falscher Ton sei eine Unmöglichkeit. Sein Klang war abgerundet und wunderschön, Läufe spielte er kristallklar und die mit seinem Namen identifizierte Methode, eine Melodie deutlich innerhalb eines Labyrinths brillanter Figurationen hervorzuheben, hatte er absolut perfektioniert. Er

appellierte nicht an die Emotionen—mit Ausnahme des Staunens—sein Spiel war standbildhaft; kühl, aber wunderschön.“

Die Kühle ist interessant, da Thalbergs Briefe, die er während seiner Konzerttourneen nach Hause schrieb, einen warmherzigen, beflissenen Familienmenschen mit einer Vorliebe für harmlose, schlechte Witze offenbaren. Doch sein Topos in der **Fantasie über Mose** war Unterdrückung, und das Material von Rossini, welches er ausgewählt hatte, nüchtern. Die Oper wurde 1818 als eine „Azione tragicosacra“ angekündigt und beginnt damit, dass Mose Gott bittet, die Plage der Finsternis zu entfernen. Das Ende, bei dem dargestellt wird, wie die Ägypter im Roten Meer ertrinken, sorgte für einen makabren Moment diplomatischer Anspannung in Florenz im Jahre 1935, als Hitler als Gast Mussolinis zuschaute, wie das jüdische Volk gerettet wurde, während die Ägypter umkamen.

Thalbergs Fantasie beginnt mit einer ausgedehnten Einleitung, in der Oktavpassagen zwar mit dramatischer, jedoch nicht sensationeller Wirkung eingesetzt werden. Nach beinahe zwei Minuten hebt eine längere und seelenvolle Kantilene an, die schon bald in unaufdringlicher Weise die Beobachtung Hallés illustriert, dass die Melodie sich von potenziell verschleiern dem Begleitmaterial abhebt. Wenn Thalberg sich auch als Pianist von Chopin völlig unterschied, so tat er das als Komponist von Klaviermusik nicht unbedingt—durch die konventionellere harmonische und melodische Stimme kann man immer noch eine zeitweilige lyrische Verwandtschaft wahrnehmen. Spätere Kunststückchen bleiben dem Melodiefluss untergeordnet und ein Charakteristikum des Stücks als Ganzem ist der künstlerische Respekt, mit dem das von Rossini entlehnte Material behandelt wird. Bei 12'30 kommt ein sehr gutes Beispiel der illusionären „dreihändigen“ Struktur, für die Thalberg berühmt war und die zu seinem Spitznamen „Alter Arpeggio“ führte.

Überraschenderweise war Thalbergs Herangehensweise in seiner späteren **Fantasie über Don Pasquale** von Donizetti praktisch unverändert. Es handelt sich dabei um eine *Opera buffa*, von der man erwartet haben könnte, dass sie Thalberg (den Liebhaber von schlechten Witzen) in eine andere Stimmung versetzt hätte. Stattdessen wird hier eine rein pianistische Zauberei in relativ undurchschaubarer Weise vorgelegt, wobei das „dreihändige Spiel“ häufig, und zumeist mit erstaunlich feinfühligem Effekt, angedeutet wird. Es ist überliefert, dass Thalberg selbst gelassen und unbewegt blieb, auch wenn die Töne sturzflutartig durch seine Finger glitten, wie etwa bei dem brillanten Schluss. In ähnlicher Weise ist auch Marc-André Hamelin beschrieben worden—er behalte eine Zen-artige Ruhe und Gelassenheit bei, egal wie extrem die Turbulenzen unter seinen Händen sich entladen.

Die Veröffentlichung von Liszts **Réminiscences de Norma** erschien etwa dreizehn Jahre nach Bellinis Werk von 1831. Die Oper spielt in Gallien und die verworrene Handlung führt schließlich zu einem grauenhaften Doppeltod auf dem Scheiterhaufen. Das quasi-liturgische g-Moll zu Beginn von Liszts Paraphrase geht bald nach Dur und in eine ausgedehnte, langsame Kantilene über, in der die metrische Berechenbarkeit des Materials Aufwallungen von filigranen Verzierungen gegenübergestellt wird. In dem darauffolgenden „Allegro deciso“ erklingt eine erfrischende Melodie derselben Art, wie die Fürstin Cristina Belgiojoso-Trivulzio sie für das *Hexaméron* ausgewählt hatte. Wenn diese in die linke Hand hinüberwechselt und sich mit den begleitenden, sowohl darunter als auch darüber liegenden Figurationen verstrickt, mag man sich fragen, ob Liszt sich einige offenbar funktionstüchtige Ideen von Thalberg aneignete, selbst als er mit ihm wetteiferte. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn ein „Recitativo“ in ein „Andante con agitazione“ übergeht, bei dessen Höhepunkt zunehmend heftige Akkordrepetitionen die Melodielinie als eine Art



fragmentierter Diskant verfolgen. Eine stürmische Arpeggio-Begleitung macht Thalberg ebenfalls Konkurrenz, bevor ein mit „Presto con furia“ bezeichneter Abschnitt auf die Ungarischen Rhapsodien vorausweist. Dieses geht wieder in eine stark verzierte Version des zentralen Themas des Werks über, doch setzt sich der Kampf zwischen den beiden gegensätzlichen Teilen fort, bis am Ende eine unerwartete Auflösung in ein triumphales, transzendentes Es-Dur kommt.

Ernani (tatsächlich Don Juan de Aragón) in Verdis gleichnamiger Oper in vier Akten wird ebenfalls von einem schrecklichen Schicksal eingeholt. Vom König von Kastilien verfehmt, nimmt Ernani sich schließlich das Leben und stirbt in den Armen seiner Geliebten Elvira. Dem Libretto von Piave lag das Stück *Hernani* von Victor Hugo zugrunde. Liszt fertigte zwei Konzertparaphrasen an, die auf *Ernani* basieren, eine im Jahr 1847 und die andere im Jahr 1859. In der zweiten, hier vorliegenden Version sind verschiedene Themen aus der ersten verarbeitet. Sie entstand zu einer Zeit, die für Liszt von persönlichen Schwierigkeiten geprägt war, und die düstere Stimmung spiegelt offenbar sowohl die Handlung der Oper als auch die Gemütsverfassung des Komponisten wider. Das Stück beginnt in flüchtiger Weise, lässt sich dann in einem archetypisch dunklen und turbulenten f-Moll nieder und schwingt daraufhin zwischen f-Moll und dessen Durparallele hin und her. Diese Musik ist von Oktavstürmen, kurzlebigen retrospektiven Perioden schmerzlicher Erinnerungen und nebulös-ergebnislosen Rezitativ-Fragmenten geplagt, ihr Urheber scheint verwirrt, das wolkenbruchartige Ende ein Schrei nicht so sehr des Triumphs, sondern des Trotzes angesichts eines feindseligen Schicksals.

Zurück im Paris des Jahres 1837 hatte Hector Berlioz eine Rezension veröffentlicht, in der er den jugendlichen Liszt als „Pianisten der Zukunft“ lobte. In einer künstlerischen Gesellschaft, die durch gegnerische Lager gespalten war, verärgerte diese Rezensionen diejenigen, die sie als unrechtmäßige Folgerung verstanden, dass Thalbergs Stern bereits auf dem absteigenden Ast sei. Doch obwohl Liszt und Thalberg beide ihren Paraphrasen Opernmusik zugrunde legten, und obwohl Liszt viel weiter zu reisen hatte, bevor er den introvertierten Kummer seiner letzten Klavierwerke erreichte (Musik, bei der Alfred Brendel zufolge „nur noch das Skelett—um nicht zu sagen: der Geist—eines Stücks übrig ist“), hatte Liszt bei dem Entstehungszeitpunkt der zweiten *Ernani*-Paraphrase zweifellos die pianistische Vorstellungskraft Thalbergs weit hinter sich gelassen. Der oben zu Thalberg zitierte Sir Charles Hallé äußerte sich folgendermaßen über Liszt: „Derartige Wunderwerke der Kunstfertigkeit und Kraft hätte ich nie auch nur erahnen können. Er war ein Gigant und [Anton] Rubinstein sprach die Wahrheit, als er zu einer Zeit, als er seine größten Erfolge feierte, sagte, dass im Vergleich zu Liszt alle anderen Pianisten Kinder seien ... Die Kraft, die er in seinem Instrument fand, war derartig, wie ich es nie wieder erlebt habe, doch niemals hart, niemals wurde ein ‚Poltern‘ auch nur angedeutet.“ Und Brendel sagte zudem: „Wir alle kommen von Liszt. Den Typus des universellen Interpreten großen Stils, den er geschaffen hat, unsere Klangvorstellung, unsere Technik verdanken wir ihm ... Die Technik diente Liszt als Mittel zur Eröffnung neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Wer der Meinung ist, es gäbe auch nur eine einzige Lisztsche Komposition, deren Hauptzweck darin bestünde, den Virtuosen gymnastisch zu beschäftigen, sollte seine Hände von Liszt lassen.“

FRANCIS POTT © 2020
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

