



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**

FESTTAGE 2022

**RECITAL
IGOR LEVIT
KLAVIER PIANO**

Fr 8. April 2022 19.30

Fri 8 April 2022 7.30 pm

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
GROSSER SAAL**

PROGRAMM

Franz Liszt (1811–1886) **FANTASIE AUF THEMEN AUS MOZARTS**
»FIGARO« S. 697
(Ergänzung von Ferruccio Busoni)
FANTASY ON THEMES FROM MOZART'S
"FIGARO" S. 697
(completed by Ferruccio Busoni)

Wolfgang Amadeus Mozart **KLAVIERSONATE B-DUR KV 570**
(1756–1791) **PIANO SONATA IN B-FLAT MAJOR K. 570**
I. Allegro
II. Adagio
III. Allegretto

PAUSE / INTERMISSION

Wolfgang Amadeus Mozart **KLAVIERSONATE C-MOLL KV 457**
PIANO SONATA IN C MINOR K. 457
I. Molto allegro
II. Adagio
III. Allegro assai

Franz Liszt »RÉMINISCENCES DE DON JUAN« S. 418
KONZERT-FANTASIE ÜBER MOTIVE
AUS MOZARTS »DON GIOVANNI«
CONCERT FANTASY ON THEMES
FROM MOZART'S "DON GIOVANNI"

Konzerteinführung 45 Minuten vor Beginn
Pre-performance lecture 45 minutes prior to the concert

»
ICH HABE BIS DAHIN
NIEMAND SO GEIST-
UND ANMUTVOLL
VORTRAGEN GEHÖRT.
«

Klaviervirtuose Muzio Clementi
über Mozarts Spiel nach einem von Kaiser Joseph II.
arrangierten Klavierwettbewerb, überliefert von Ludwig Berger

VIRTUOSEN UND WUNDERKINDER

TEXT VON Benjamin Wäntig

Kompositionshandwerk und Instrumentalpraxis sind voneinander kaum zu trennen. Das gilt umso mehr, je weiter man den Blick zurück in die Musikgeschichte richtet. Auch bei Wolfgang Amadeus Mozart bedingen Klaviervirtuosentum und kompositorisches Schaffen einander. Bereits mit vier Jahren erhielt Mozart ersten Klavierunterricht von seinem Vater und machte so rasch Fortschritte, dass er schon 1762 – mit sechs – auf seine erste Konzertreise ging, mit der Leopold Mozart Wolfgang und seine fünf Jahre ältere Schwester Maria Anna, das »Nannerl«, erfolgreich als Wunderkinder vermarktete.

Ein großer Teil von Mozarts Kompositionen umfasst Werke für und mit Klavier, das mehr noch als die Violine, die er ebenfalls gut beherrschte, zeit seines Lebens sein Hauptinstrument blieb: Neben den 27 Konzerten für Klavier und Orchester sind vor allem die 18 Klaviersonaten – flankiert von 6 Sonaten für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere sowie 30 Sonaten für Klavier und Violine (von der Gewichtung der Instrumente tatsächlich in dieser Reihenfolge) – Ausdruck davon. Größtenteils konzipierte Mozart diese Stücke für den Eigengebrauch, sodass sie auch einen guten Eindruck von seinen pianistischen Fähigkeiten vermitteln.

Die c-Moll-Sonate vollendete Mozart 1784; zusammen mit der etwas später komponierten Fantasie c-Moll KV 475 stellt sie ein einzigartiges Werkdoppel dar, das schon allein wegen seiner Tonart hervorsticht. Nur wenige Mozart-Werke – bei den Sonaten sind es nur zwei – stehen in Moll

und sind von solch unmittelbarer Sturm-und-Drang-Dramatik geprägt. Eine aufwärtsstrebende Dreiklangfigur eröffnet den ersten Satz, der vor allem auf Kontraste hin angelegt ist. Weite Sprünge vs. chromatische Linien, forte vs. piano – jegliche Kontinuität währt höchstens zwei Takte lang. Erst das Seitenthema, bei dem die rechte Hand phrasenweise über oder unter der linken spielt, läuft in etwas geordneteren Bahnen. Kurz vor Ende erscheint die Dreiklangfigur vom Anfang zum Kanon verdichtet und führt diesen zerrissenen Satz zu einem überraschenden, leise verklingenden Ende in düsterer, tiefer Lage. Das folgende Es-Dur-Adagio bietet demgegenüber auch keine gelöste Entspannung, eher latente Nachdenklichkeit. Mit vielen ausdrucksvollen Verzierungen und Registerwechseln durchschreitet es den gesamten Klangraum damaliger Klaviere. Das Schlussrondo knüpft an die Zerrissenheit des Kopfsatzes und dessen scharfe Kontraste an. Trotz des zugrundeliegenden Dreiertaktes geht dem Rondothema jegliche tänzerische Anmutung ab; mit zahlreichen Seufzern weist seine melodische Richtung in fast depressiver Manier abwärts. So bringt es mit jedem weiteren Erscheinen verschiedene optimistischere oder aufbegehrende Zwischenepisoden zu Fall, sodass die Sonate unerbittlich in Moll schließt.

Weitaus abgeklärter präsentiert sich die B-Dur-Sonate KV 570, Mozarts vorletzte, 1789 entstandene Klaviersonate. Ihr Kopfsatz hebt mit einem lyrischen, betont schlichten Dreiklangsthema an, das wie auch oft bei Haydn an späterer Stelle in der Dominanttonart auftaucht – hier werden thematische Kontraste also geradezu vermieden. Allerdings wandert das Thema beim zweiten Mal originellerweise in die tiefen Register der linken Hand. Dazwischen, und dies ist typisch für Mozarts Umgang mit der Sonatenform, werden gleich mehrere Zwischenthemen und -gedanken präsentiert, beispielsweise eine kantable Melodie mit einem Doppelschlag und einer absinkenden chromatischen Linie, die zu Beginn der Durchführung eine wichtige Rolle

spielt. Hornquinten in der rechten Hand eröffnen den friedvollen langsamen Satz. Eine c-Moll-Episode mit unruhigen Tonrepetitionen und seufzenden Terzen stört bald die Idylle, aber nur kurzzeitig. Auch hier fällt gerade im Vergleich zum Adagio der c-Moll-Sonate (das auch in derselben Tonart steht) eine zurückhaltende Schlichtheit auf, die sich etwa im weitgehenden Verzicht auf Verzierungen äußert. Der Schlusssatz gibt sich dagegen ausgelassener, was schon die neckischen Vorschläge und chromatisch angerauten Durchgänge des Rondothemas zeigen. Besonderer Witz entsteht im weiteren Fortgang durch das unvermittelte Aufeinandertreffen von simplen Tonwiederholungen und gelegentlichen harmonisch avancierten Ausweichungen oder komplexen chromatischen Gängen.

*

In die Fußstapfen Leopold Mozarts, also des Prototypen eines strengen Musikerziehers, trat gut ein halbes Jahrhundert später Adam Liszt, als er das pianistische Potenzial seines einzigen Sohnes Franz erkannte. Dieser gab bereits im Alter von neun Jahren erste Konzerte und wurde alsbald vom berühmten Wiener Klavierpädagogen Carl Czerny sowie vom Komponisten Antonio Salieri gefördert. 1823 übersiedelte die Familie in die Musikmetropole Paris, wo dem Wunderkind zwar eine weitere Ausbildung am Conservatoire (aufgrund seiner Nationalität) verwehrt blieb, deren Salons der junge Liszt dennoch im Sturm eroberte. Nachdem er sich im intellektuellen Getümmel der Pariser Bourgeoisie etwas von der Musik entfernt hatte, intensivierte er in den 1830er Jahren erneut sein Übensum und erarbeitete sich bald wieder einen Ruf als einer der führenden Klaviervirtuosen seiner Zeit. Als solcher entfachte er zwischen 1838 und 1847 auf großangelegten Tournée von Italien bis Russland wahre Begeisterungstürme, vor allem beim weiblichen Publikum – eine regelrechte »Lisztomanie«.

Für derartige Virtuosenkonzerte bildeten für Klavier bearbeitete Opernparaphrasen eine beliebte wie dankbare Gattung, vor allem in Frankreich und Italien, wo »ernste« Formen der Instrumentalmusik wie die Sonate lange Zeit ohnehin ungern gesehen wurden – obwohl Liszt nicht nur nach Publikumsgeschmack agierte und immer wieder Schwererverdauliches auf seine Programme setzte. Doch stattdessen wünschten sich die meisten Hörer:innen im Allgemeinen lieber Übertragungen aus der populärsten musikalischen Gattung, der Oper, die eine effektvolle Kombination aus bekannten Melodien und virtuoser Spieltechnik zuließen. Die Liste von selbstgeschriebenen Opernparaphrasen, die Liszt während seiner ausgedehnten Tourneen im Gepäck hatte, ist lang und umfasst alle Erfolgsstücke der Zeit wie etwa Halévy's »La juive«, Donizetti's »Lucia di Lammermoor«, Meyerbeers »Les Huguenots«, Bellini's »Norma« oder Verdi's »Rigoletto«; später kam noch eine Vielzahl von Transkriptionen einzelner Passagen aus Wagner-Opern dazu.

Liszt sah in diesen pianistisch höchst anspruchsvollen Stücken allerdings keine vollgültigen Werke. Gleichsam entschuldigend hatte er bereits 1835 in einem Brief an Ferdinand Hiller in Anbetracht seiner Opernparaphrasen geschrieben: »Ich bitte dich, nicht zu viel Schlechtes darüber zu sagen, und dich vor allem davor zu hüten, von dem Genre auf das Individuum zu schließen. Die Zugeständnisse (im Übrigen wenige), zu denen ich mich gezwungen sehe, werden mich nicht von meiner inneren Linie abbringen.« Trotzdem ist die Mehrzahl dieser Stücke weit entfernt von primitiven Potpourris aus großen Opernschlagern. Sie lassen sich ebenfalls nicht auf bloße Zurschaustellung von Virtuosität herunterbrechen (auf die Liszt auch heute noch oft genug reduziert wird), sondern sind der Versuch, die poetischen Ideen der entsprechenden Ursprungswerke auch in der Klavierbearbeitung wiederzugeben. Darin weisen sie bereits auf Liszt's spätere Sinfonische Dichtungen voraus. Einen Ein-

druck davon vermitteln die beiden Fantasien, in denen Liszt Themen aus »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni« verarbeitet und so einen pianistischen Kommentar zum Mozart-/Da-Ponte-Zyklus im Rahmen der FESTTAGE 2022 bilden.

Die »Figaro«-Fantasie entstand Ende 1842 oder Anfang 1843 und erklang erstmals bei einem Konzert in Berlin: Liszt gastierte in diesen Wochen länger in der preußischen Hauptstadt und gab diverse Konzerte, u. a. am 11. Januar im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt mit besagter Fantasie (die er noch einmal wenige Wochen später am 7. Februar in Breslau spielte). Zu diesem Zeitpunkt war das Stück im Manuskript noch nicht fertig notiert, was Liszt als Meister der Improvisation nicht von einer öffentlichen Darbietung abhalten konnte. Auch wenn Liszt bei seinem mittlerweile zweiten Gastspiel in Berlin das Publikum zu Füßen lag, zeigte sich die Presse leicht distanziert, vor allem von der Novität, wie Lina Ramann, Liszt's erste Biographin, berichtet: »Über der Figaro-Fantasie waltete ein Unstern. Von ihr scheint nichts weiter übrig geblieben zu sein als ihre Nennung auf zwei Programmen und in einigen Konzertreferaten. Die »Allgem. Musik. Zeitung« erwähnt ihrer mit den Worten, daß die technischen »Schwierigkeiten einander überboten und seine (Liszt's) immense Kraft beinahe erschöpften.« Rellstab berichtet über sie: »An neuen Stücken gab uns der Virtuos zuvörderst eine Fantasie über Themen aus dem Figaro, deren erster melodischer Theil, eine Paraphrase der Arie Voi che sapete, die Wissenschaft reizender Grazie im Spiel erschöpfte; der zweite dagegen, das Allegro, dem hauptsächlich die Arie Non più andrai zum Grunde lag, kann eine Art Trost für die Klavierspieler dieser Welt sein, nämlich der, daß auch Liszt besiegtbar ist, wenn er sich mit seiner eigenen Übermacht angreift. Die ungeheuren Schwierigkeiten, die er auf die Atlasschultern seiner Fertigkeit gehäuft, drückten diese doch auch einmal; er wird sie als ein Milon von Croton noch einige Zeit zu tragen haben, bis er so zauberhaft leicht damit

»
**WIE LISZT DA VOR DEM
PIANOFORTE SASS,
WIRKTE SEINE
PERSÖNLICHKEIT,
DIESER AUSDRUCK
STARKER LEIDENSCHAFTEN
IN DEM BLEICHEN GESICHT,
AUF MICH ZUALLERERST
DÄMONISCH. ER SCHIEN
AN DAS INSTRUMENT GENAGELT,
AUS DEM DIE TÖNE STRÖMTEN,
SIE KAMEN AUS SEINEM BLUT,
AUS SEINEN GEDANKEN;
ER WAR EIN DÄMON,
DER SEINE SEELE
FREISPIELEN MUSSTE.**

«

Hans Christian Andersen
über ein Konzert von Franz Liszt in Hamburg

entfliegt, wie mit den rollenden und reizenden Passagen des Hummel'schen Septuors. Sie müssen erst noch völlig reif in seinen Händen werden.« – Nach des Meisters Aussage ist diese Fantasie »nur skizzirt geblieben und verloren gegangen.«

Glücklicherweise ist es nicht dabei geblieben: 1912 veröffentlichte Ferruccio Busoni, Wunderkind und Klaviervirtuose seiner Generation, eine Ergänzung von Liszts Skizzen. Der Fragmentcharakter des Stücks bedingte allerdings noch eine weitere Ergänzung: 1997 edierte Leslie Howard eine längere Fassung des Stücks, die neben den zwei »Figaro«-Themen auch noch drei Tänze aus dem ersten Finale von »Don Giovanni« (Menuett, Contredanse, Walzer) enthält, die Busoni ausgelassen hatte. Entsprechend werden beide Versionen in der Literatur mit unterschiedlichen Titeln bedacht, nämlich einmal als »Figaro«-Fantasie (Busoni) bzw. als »Figaro/Don Giovanni«-Fantasie (Howard).

In Busonis Fassung fokussiert sich das thematische Material auf zwei der berühmtesten Arien der »Figaro«-Partitur: Figaros »Non più andrai, farfallone amoroso« und Cherubinos Arietta »Voi che sapete«. Beide drehen sich um den liebestollen Pagen Cherubino, der nämlich auch der von Figaro adressierte »verliebte Schmetterling« ist. Liszts Stück wird von einer langen, suchenden Einleitung eröffnet, die nur von kurzen Motivfetzen der Figaro-Arie durchzogen wird, vor allem von dem prägnanten punktierten Rhythmus zu Beginn. Mit ihren vielen Umschwüngen und harmonisch teils unberechenbaren Fortführungen steht diese Einleitung der Improvisation nahe, auf die Liszts Lehrer Czerny besonderen Wert gelegt hatte. Nach einer Überleitung erklingt das Thema der Cherubino-Arietta in As-Dur in anfangs gemäßigttem Tempo, wird dann aber in immer halsbrecherischen Figurationen variiert. Der finale Allegro-Teil kehrt nunmehr zum vollständigen Thema der Figaro-Arie zurück, nach C-Dur und in einen vollgriffigen Klaviersatz gewendet, in dem Liszt alle Register pianistischer Virtuosität zieht.

Der ausgelassene Marsch, der auch in Mozarts Original die Arie beschließt, bringt auch die Klavierparaphrase zu einem effektvollen Ende.

Bereits zwei Jahre vor der »Figaro«-Fantasie hatte Liszt schon einmal eine Mozart-Paraphrase geschrieben, die »Réminiscences de Don Juan«, denen bis heute der Ruf als eines der technisch anspruchsvollsten Klavierwerke überhaupt vorausgeht und die auch Liszt so schätzte, dass er das Stück noch 1877 für zwei Klaviere umarbeitete. Bedeutsam macht das Stück vor allem seine dramaturgische Anlage, denn es bildet eine Synthese der zwei Klangpole, die diese Oper ausmachen (und schon in ihrem vollständigen Titel »Don Giovanni ossia il dissoluto punito« (»Don Juan oder der bestrafte Wüstling«) angelegt sind): Liebesrausch und Dämonie, die ausgelassene Feier des Lebens eines Libertins und seine moralische Bestrafung durch die Höllenfahrt. Dabei überträgt Liszt Mozarts orchestrale Klangfarbenpalette durch die Ausnutzung von extremen Registern aufs Klavier, von dunklen Tiefen für die Höllensmusik zu leicht-klimpernden Höhen für die Seite der unbedingten Lebensbejahung. So bezeichnete kein Geringerer als George Bernard Shaw die »Réminiscences« als »Geniestreich«, weil sie die Mozart-Oper so treffend in gut einer Viertelstunde zusammenfassen.

Anders, als man vielleicht erwarten könnte, eröffnet Liszt das Stück nicht mit den wuchtigen Mollakkorden der Ouvertüre als der naheliegendsten Musik der Komtursphäre. Stattdessen rekurriert der majestätische Beginn auf zwei Rezitativzeilen – »Di rider finirai pria dell'aurora« (»Noch vor dem Morgengrauen wird dir das Lachen vergehen«) und »Ribaldo, audace, lascia a' morti la pace« (»Schurke, Verwegner, lass den Toten ihre Ruhe«) – aus der 11. Szene des zweiten Akts. Es handelt sich um die Friedhofsszene, in der der übermütige Don Giovanni die Statue des von ihm getöteten Komturs zum Abendessen einlädt. Diese zwei Sätze werden gewissermaßen als Motto vorangestellt, ehe in die

Musik beim angekündigten Erscheinen der Statue in Don Giovannis Haus übergeleitet wird – eine Szene, die mit der Beförderung des renitenten wie reuelosen Verführers in die Hölle endet. Es ist dieselbe Musik, die wie schon erwähnt zu Beginn der Ouvertüre der Oper steht und das Werk so dämonisch eröffnet.

Nach diesem ersten Klangausbruch werden lichtere Klangsphären erreicht, wenn sich Variationen über Don Giovannis und Zerlinas Verführungsduett »Là ci darem la mano« anschließen. Am Anfang transkribiert Liszt sogar die originalen Duettstruktur: Es beginnt Don Giovanni in Baritonlage, d. h. in der linken Hand; Zerlina antwortet ihm mit derselben Melodie eine Oktave höher und als Oberstimme. Nach effektvollen figurativen Steigerungen erfolgt ein erneuter, dramatischer Einbruch der Musik des Komturs, die sich mit dem punktierten Rhythmus aus dem Refrain des Duetts überlagert. Nach dieser tumultuösen Passage schließt sich Giovannis ausgelassene »Champagnerarie« »Finch'han dal vino« an, die bereits in rasantem Tempo (*presto*) startet und sich trotzdem in mehreren Etappen immer weiter zu äußerster Virtuosität steigert. Dennoch machen zwei eingeschobene Rückbezüge auf die Musik des Komturs deutlich, dass die Geschichte des Titelhelden nicht in einer strahlenden Apotheose, sondern in seinem Untergang endet.

»

**DIE KLAVIERWERKE
MOZARTS, BEETHOVENS
UND WEBERS
BILDEN KEINESWEGS
IHRE MINDEREN ANRECHTE
AUF DEN RUHM,
SIE BILDEN EINEN
WESENTLICHEN TEIL
DES ERBES, DAS SIE
UNS VERMACHT HABEN.
DIESE MEISTER WAREN
ZU IHRER ZEIT BEDEUTENDE
PIANISTEN UND HABEN
NIE AUFGEHÖRT, FÜR IHR
LIEBLINGSINSTRUMENT
ZU SCHREIBEN.**

«

Franz Liszt
in einem Brief an Adolphe Pictet 1837

“

**THE PIANO WORKS
OF MOZART, BEETHOVEN,
AND WEBER
HAVE BY NO MEANS
LESS RIGHT TO FAME:
THEY FORM AN ESSENTIAL
PART OF OUR HERITAGE
THAT HAS BEEN
HANDLED DOWN TO US.
THESE MASTERS WERE
ALREADY AT THEIR TIME
IMPORTANT PIANISTS
AND NEVER STOPPED
COMPOSING FOR THEIR
FAVORITE INSTRUMENT.**

”

Franz Liszt
in a letter to Adolphe Pictet, 1837

“
I HAVE NEVER HEARD
ANYONE PERFORM
WITH SUCH SPIRIT
AND GRACE.
”

The piano virtuoso Muzio Clementi
about Mozart's piano playing after a piano competition
arranged by Emperor Joseph II, as reported by Ludwig Berger

VIRTUOSI AND WUNDERKINDS

TEXT BY Benjamin Wöntig

The craft of composition and instrumental practice are scarcely separable from one another. This is all the more the case the further back we go in music history. In the case of Wolfgang Amadeus Mozart as well, piano virtuosity and composition shaped one another. At age four, Mozart began receiving piano instruction from his father and made such rapid progress that he already went on a concert tour in 1762 at age 6, where Leopold Mozart successfully marketed Wolfgang and his sister Maria Anna or “Nannerl,” five years his senior, as wunderkinds.

A large portion of Mozart's compositions consists of works for and with the piano, which remained his main instrument his whole life long—more so than the violin, which he also played quite well. This is shown not only by the 27 concertos, but especially by his 18 piano sonatas, flanked by six sonatas for pianos for four hands or two pianos and 30 sonatas for piano and violin (where the weighting of the instruments is actually in that order). Mozart composed these pieces largely for his own use, so they provide a good impression of his pianistic capabilities.

Mozart completed the Sonata in C minor in 1784, and together with the Fantasia in C minor K. 475 it represents a unique pair of works that is already striking due to their key. Only a few of Mozart's works—among the sonatas only two—are in minor and shaped by such an immediate sense of “Sturm und Drang.” An upwardly moving triad figure opens the first movement, which relies primarily on contrasts. Large leaps vs. chromatic lines, forte vs. piano: continuity lasts for two

measures at most. Things only start to take a more orderly course with the arrival of the subordinate theme, where the right hand plays over or beneath the left. Just before the end of the movement, the triad figure from the beginning is condensed to a canon and leads this divided movement to a surprising, quiet ending in a dark, deep register. The following Adagio in E flat major, in contrast, does not offer easy relaxation, but rather a sense of subdued contemplation. With a great deal of expressive ornamentation and shifts in register, it crosses the entire sonic space of the piano from the period. The final rondo takes up the disjointed quality of the first movement and its sharp contrasts. Despite the $\frac{3}{4}$ time, the rondo theme has no dance-like feel: with numerous sighs, its melodic direction points in an almost depressive manner downward. With each renewed appearance of the rondo theme, all intermittent optimistic or hopeful episodes are quelled so that the sonata ends relentlessly in a minor key.

Mozart's penultimate Sonata in B flat major K. 570, composed in 1789, is much more confident. Its first movement begins with a lyric, decidedly simple triad theme that later appears in the dominant key, as often takes place in Haydn: thematic contrasts are almost avoided. But the theme when it appears the second time wanders in an original fashion to the deep registers of the left hand. In between, and this is typical of Mozart's approach to the sonata form, several intermediate themes and ideas are presented, for example a cantabile melody with a turn and a descending chromatic line that plays an important role at the start of the development. Horn fifths in the right hand open the peaceful slow movement. A C minor episode with unrestful pitch repetitions and sighing thirds soon upsets the idyll, but just briefly. Here too, in comparison to the Adagio of the C minor sonata (which is also in the same key), a reticent simplicity is striking that does largely without ornamentation. The final movement, in contrast, is more exuberant, as shown by the teasing acciaccature

and chromatically altered presentations of the rondo theme. A special touch of humor emerges as the movement continues with the direct encounter of simple pitch repetitions and occasional harmonically advanced maneuvers or complex chromatic passages.

*

Adam Liszt followed in the footsteps of Leopold Mozart, the prototype of a strict music teacher, when he discovered the potential of his only son Franz at the piano a half-century later. Franz Liszt already offered his first concerts at age nine and soon enjoyed the support of the famous Vienna piano pedagogue Carl Czerny and the composer Antonio Salieri. In 1823, the family moved to the musical metropolis of Paris: although the prodigy was not permitted to attend the conservatoire due to his nationality, the young Liszt took the city's salons by storm. After briefly distancing himself from music in the heady intellectual turmoil of the Paris bourgeoisie, in the 1830s he once again intensified his practicing regime and obtained a reputation as one of the leading piano virtuosi of his time. From 1838 and 1847, storms of enthusiasm broke out on large-scale tours from Italy to Russia, especially among the female audience, resulting in a veritable "Lisztomania."

Opera paraphrases for the piano offered a popular and rewarding genre for virtuoso concerts like these, especially in France and Italy, where "serious" forms of instrumental music like the sonata were unpopular, although Liszt not only followed the taste of his audience and frequently placed difficult to digest material on his programs. But most listeners in general preferred adaptations from the most popular musical genre of the day, the opera, which allowed an effective combination of familiar melodies and virtuosic playing technique. The list of self-composed opera paraphrases

that Liszt brought along with him during his extensive tours is long and included all the successful pieces from the period, such as Halévy's "La juive," Donizetti's "Lucia di Lammermoor," Meyerbeer's "Les Huguenots," Bellini's "Norma," or Verdi's "Rigoletto": later, transcriptions of some Wagner operas were added as well.

Liszt did not consider these highly demanding pieces for the piano entirely valid works. Almost apologizing, he wrote about his opera paraphrases in an 1835 letter to Ferdinand Hiller: "I ask you not to speak all too poorly of them, and to avoid drawing any conclusions about the individual from the genre. The concessions (incidentally not many) to which I see myself compelled will not divert me from my own inner line." All the same, most of these pieces are far from mere primitive potpourris of top opera hits. They also cannot be reduced to a mere display of virtuosity (to which Liszt today is still often reduced), but the attempt to reproduce the poetic ideas of the original works in question in the piano arrangement. Here, they already anticipate Liszt's later symphonic poems. An impression of this is provided by the two fantasias in which Liszt processes themes from "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni," forming a pianistic commentary on the Mozart/Da Ponte cycle presented in the frame of this year's FESTTAGE.

The Figaro Fantasy was composed in late 1842 or early 1843 and was performed for the first time at a concert in Berlin: Liszt spent several weeks in the Prussian capital giving diverse concerts, for example, one on January 11 at Schauspielhaus am Gendarmenmarkt with the fantasy mentioned (which he played once again a few weeks later on February 7 in Wroclaw). At the time, the piece was not yet completely notated, but this could not keep Liszt as a master of improvisation from publicly performing it. Even if at his now second guest appearance in Berlin Liszt already had the audience at his feet, the press reacted reservedly, especially

when it came to the new work, as Lina Ramann, Liszt's first biographer, noted: "An unlucky star hung over the Figaro Fantasy. Little seems to remain of it but its appearance on two programs and in several concert reviews. The "Allgemeine Musik Zeitung" mentioned it with the words that the technical 'difficulties exceeded one another and seemed almost to exhaust Liszt's immense power.' Rellstab reported the following: 'Among the new pieces the virtuoso performed a fantasy on themes from 'Figaro,' whose first melodic part, a paraphrase of the aria 'Voi che sapete,' exhausted the science of charming grace in piano playing. The second, in contrast, an allegro that was mainly based on the aria 'Non più andrai' can serve as consolation to the piano players of the world that even Liszt is vulnerable to defeat if he attacks himself with his own superpowers. The immense difficulties that he placed on the atlas shoulders of his capabilities, pressed down those capabilities once; he has to bear them for some time like a Milon of Croton until he so magically flies away, as with the rolling and charming passages of Hummel's Septet. They still need to ripen in his hands.' According to the master himself, this fantasy 'only remained a sketch and was lost.'"

Happily, things did not remain that way: in 1912, Ferruccio Busoni, the wunderkind and piano virtuoso of his generation, published a completed version of Liszt's sketches. The fragmentary character of the piece inspired yet another completion: in 1997 Leslie Howard edited a longer version of the piece, that beside the two "Figaro" themes also included three dances from the first finale of "Don Giovanni" (minuet, contredanse, waltz), that Busoni had left out. Accordingly, the two versions are given different titles in the literature, the Fantasy on Figaro (Busoni) and the Figaro/Don Giovanni Fantasy (Howard).

In Busoni's version the thematic material is focused on two of the most famous arias from the Figaro score: Figaro's "Non più andrai, farfallone amoroso" and Cherubino's

“
**THE WAY LISZT SAT BEFORE
THE PIANOFORTE,
HIS PERSONALITY,
THIS EXPRESSION
OF POWERFUL PASSIONS
IN HIS PALE FACE
INITIALLY SEEMED
DEMONIC TO ME.
HE APPEARED AS IF NAILED
TO THE INSTRUMENT
FROM WHICH THE
SOUNDS STREAMED,
THEY CAME FROM HIS BLOOD,
FROM HIS THOUGHTS;
HE WAS A DEMON
THAT HAD TO PLAY
HIS SOUL FREE.**
”

Hans Christian Andersen
on a concert given by Franz Liszt in Hamburg

arietta “Voi che sapete.” Both revolve around the love-besotted page Cherubino, addressed by Figaro as the “enamored butterfly.” Liszt’s piece opens with a long, searching introduction that is interspersed with brief motifs from the Figaro aria, especially the striking dotted rhythm at the start. With its many turnarounds and harmonically in part unpredictable continuations, this introduction is close to an improvisation, a skill that Liszt’s teacher Czerny had valued highly. After a transition, the theme of the Cherubino arietta sounds in A flat minor in a moderate tempo at first, but is then varied in ever more figurations at an increasingly breakneck speed. The finale allegro part returns once more to the complete theme of the figaro aria, now moved to C major in a setting that where Liszt pulls all the registers of pianistic virtuosity. The exuberant march that also closes the aria in Mozart’s original brings the piano paraphrase to a powerful ending.

Already two years before the Figaro Fantasy, Liszt had already written a Mozart paraphrase, his “Réminiscences de Don Juan,” which until today has the reputation as one of the technically most demanding piano works and which Liszt valued so highly that he reworked the piece in 1877 for two pianos. What makes the piece important is its dramaturgic structure, for it forms a synthesis of the two sound poles that constitute this opera (and already are contained in the opera’s full title “Don Giovanni ossia il dissoluto punito” (“Don Juan or The Libertine Punished”): the delirium of love and evil, the exuberant celebration of the life of a libertine and his moral punishment in his descent into hell. Liszt transfers Mozart’s orchestral range of timbres by using the extreme registers of the piano, from the dark depths for the hell music to the light-tinkling upper registers for the side of unconditional life affirmation. No one less than George Bernard Shaw called the “Réminiscences” a stroke of genius because they sum up the Mozart opera so fittingly in a good quarter of an hour.

Unlike one might expect, Liszt opens the piece not with the powerful minor chords of the overture, the music linked most closely to the figure of the Commendatore. Instead, the majestic beginning takes recourse to two lines of recitative, “Di rider finirai pria dell’aurora” (“Your laughter will end before dawn”) and “Rinaldo, audace, lascia a’ morti la pace” (“Audacious villain, leave the dead in peace”) from the eleventh scene of the second act. This is the cemetery scene in which the overly confident Don Giovanni invites the statue of the Commendatore he has killed to dinner. These two movements are in a sense placed as a motto, before moving to the music that marks the announced appearance of the statue in Don Giovanni’s house, a scene that ends with the descent of the renitent, unrepenting seducer to hell. As already mentioned, this same music marks the start of the opera’s overture and so demonically opens the work.

After this initial sonic outbreak, lighter sonic spheres are reached when variations of Giovanni and Zerlina’s seduction duet “Là ci darem la mano” follow. At the beginning, Liszt even transcribes the original duet structure: Don Giovanni begins in the baritone register, that is, in the left hand; Zerlina responds with the same melody an octave higher and as the upper voice. After striking figurative elaborations, the dramatic interruption of music of the Commendatore returns, superimposed over the dotted rhythm from the refrain of the duet. After this tumultuous passage, Giovanni’s exuberant “champagne aria” “Finch’han dal vino” begins, already starting at a rapid tempo (presto) and increasing speed in several stages to the reach the utmost levels of virtuosity. All the same, two inserted references to the music of the Commendatore make very clear that the story of the protagonist does not end in his brilliant apotheosis, but in his brutal demise.

IGOR LEVIT

Igor Levit ist »Artist of the Year 2020« der Gramophone Classical Music Awards, Music America’s »Recording Artist of the Year 2020« und Preisträger des »2018 Gilmore Artist Award«. Im November 2020 folgte die Nominierung für einen Grammy in der Kategorie »Best Classical Instrumental Solo«. Er ist künstlerischer Leiter der Kammermusikakademie und des Festivals »Standpunkte« des Heidelberger Frühlings. Im Frühjahr 2019 erfolgte der Ruf als Professor für Klavier an seine Alma Mater, die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Seine im September 2019 von Sony Classical veröffentlichte Gesamteinspielung der Beethoven-Klaviersonaten erreichte umgehend Platz 1 der offiziellen Klassik Charts. Zyklen der gesamten Klaviersonaten Beethovens präsentierte Igor Levit u. a. bei den Salzburger Festspielen, dem Lucerne Festival sowie dem Musikfest Berlin, in der Hamburger Elbphilharmonie und der Londoner Wigmore Hall. Recitals führen Igor Levit regelmäßig zu den weltweit wichtigsten Konzerthäusern und Festivals. Er gastiert regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Concertgebouworkest, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den Wiener Philharmonikern. Konzerte in der Saison 2021/22 führen Igor Levit u. a. nach Boston, Chicago, Los Angeles, New York, Amsterdam, Berlin, London, Madrid, Paris, Wien und Tokyo. 2022 gestaltet Igor Levit die Uraufführungen zweier für ihn geschriebener Werke – ein Werk für Klavier solo von Fred Hersch in der New Yorker Carnegie Hall sowie ein Klavierkonzert von William Bolcom mit dem Mahler



Chamber Orchestra unter der Leitung von Elim Chan beim Festival Heidelberger Frühling. Im Frühjahr 2021 gab das Lucerne Festival eine mehrjährige Zusammenarbeit mit Igor Levit im Rahmen eines neuen Klavierfestivals bekannt, das er ab dem Frühjahr 2023 kuratieren wird. Im Herbst 2021 erschien bei Sony Classical Igor Levits neues Album »On DSCH«: Dmitri Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen op. 87 und Ronald Stevensons »Passacaglia on DSCH«.

In Nizhni Nowgorod geboren, siedelte Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland um. Sein Klavierstudium in Hannover absolvierte er mit der höchsten Punktzahl in der Geschichte des Instituts. Für sein politisches Engagement wurde Igor Levit 2019 der 5. Internationale Beethovenpreis verliehen. Im Januar 2020 folgte die Auszeichnung mit der »Statue B« des Internationalen Auschwitz-Komitees anlässlich des 75. Jahrestages der Befreiung von Auschwitz. Seine 53 während des Lockdowns im Frühjahr 2020 auf dem Kurznachrichtendienst Twitter gestreamten Hauskonzerte fanden weltweite Resonanz. Für die Hauskonzerte als Zeichen der Hoffnung und des Gemeinsinns in Zeiten von Isolierung und Verzweiflung sowie für sein Engagement gegen Antisemitismus wurde Igor Levit im Herbst 2020 der Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Zum Beethovenjahr 2020 veröffentlichte der Bayerische Rundfunk das Podcast-Format »32x Beethoven«, in dem Igor Levit gemeinsam mit Anselm Cybinski die Sonaten Beethovens vorstellt. Im Frühjahr 2021 veröffentlichte der Hanser Verlag Igor Levits von Florian Zinnecker mitverfasstes erstes Buch »Hauskonzert«. In seiner Wahlheimat Berlin spielt Igor Levit auf einem Steinway D Konzertflügel – eine Schenkung der Stiftung »Independent Opera at Sadler's Wells«.

IGOR LEVIT

Igor Levit is Musical America's "Recording Artist of the Year 2020" and the 2018 Gilmore Artist. In November 2020 he was nominated for a Grammy in the category "Best Classical Instrumental Solo." As a recitalist Igor Levit regularly performs at the world's most renowned concert halls and festivals. He is regular soloist with the world's leading orchestras such as the Cleveland Orchestra, the Gewandhausorchester Leipzig, the Royal Concertgebouw Orchestra and the Vienna Philharmonic. Igor Levit's upcoming schedule includes concerts in Boston, Chicago, Los Angeles, New York, Amsterdam, Berlin, London, Madrid, Paris, Vienna and Tokyo. In 2022 Igor Levit world premieres a new piano concerto written for him by William Bolcom as well as a solo piece written for him by jazz pianist Fred Hersch. In spring 2021 Igor Levit and the Lucerne Festival announced a multi-year collaboration for a new piano festival curated by Igor Levit starting in 2023.

An exclusive recording artist for Sony Classical, Igor Levit's 2019 highly-acclaimed recording of the 32 Beethoven Sonatas was awarded the Gramophone "Artist of the Year" Award as well as the Opus Klassik in autumn 2020. His next album "Encounter" followed in September 2020. Recorded during the lockdown in spring 2020 it is a deeply personal album marked by a desire for human encounter and togetherness. The program includes rarely played arrangements of Bach and Brahms by Ferruccio Busoni and Max Reger, as well as Palais de Mari – Morton Feldman's final work for piano. Igor Levit's last release is a double album featuring Shostakovich's 24 Preludes and Fugues Op. 87 and Ronald Stevenson's "Passacaglia on DSCH." The artwork for this album has been specially created by the internationally renowned artist and graphic designer Christoph Niemann, who regularly illustrates for the New Yorker and The New York Times.

Born in Nizhni Novgorod, Igor Levit moved to Germany with his family at the age of eight. He completed his piano studies in Hanover with the highest score in the history of the institute. His teachers included Karl-Heinz Kämmerling, Matti Raekallio, Bernd Goetzke, Lajos Rovatkay and Hans Leygraf. Igor Levit was the youngest participant in the 2005 International Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, where he won silver, the special prize for chamber music, the audience prize and the special prize for the best performance of contemporary pieces. In spring 2019 he was appointed professor for piano at his alma mater, the University of Music, Theatre and Media Hanover.

For his political commitment Igor Levit has been awarded the 5th International Beethoven Prize in 2019 followed by the award of the "Statue B" of the International Auschwitz Committee in January 2020. His 53 Twitter-streamed live house concerts during the lockdown in spring 2020 garnered a worldwide audience, offering a sense of community and hope in a time of isolation and desperation. In October 2020 Igor Levit was recognized with the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. In spring 2021 Hanser published Igor Levit's first book "House Concert," co-authored by Florian Zinnecker. In Berlin, where he makes his home, Igor Levit is playing on a Steinway D Grand Piano kindly given to him by the Trustees of Independent Opera at Sadler's Wells.

IMPRESSUM / IMPRINT

HERAUSGEBERIN / PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT / GENERAL MANAGER Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR
Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE R D I R E K T O R / M A N A G E M E N T D I R E C T O R
Ronny Unganz

REDAKTION / EDITED BY Benjamin Wöntig
Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Der Essay von Benjamin Wöntig ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.
The essay by Benjamin Wöntig is an original contribution for this program book.
ENGLISH TRANSLATION BY Brian Currid
GENERAL MANAGEMENT IGOR LEVIT Kristin Schuster, Classic
Concerts Management
FOTO / PHOTO CREDIT Felix Broede for Sony Classical
GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
HERSTELLUNG / PRODUCTION Druckhaus Sportflieger, Berlin



CHILDF The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**