

## Klavier-Soirée Francesco Libetta

### Robert Schumann. *Fantasiestücke* op.12

1. Des Abends · 2. Aufschwung · 3. Warum ?
4. Grillen · 5. In der Nacht · 6. Fabel
7. Traumes Wirren · 8. Ende vom Lied.

### Charles-Valentin Alkan

*Allegretto alla barbaresca* op.39/10

– Pause –

### Ludwig van Beethoven

Albumblatt *Für Elise* WoO 59

Klaviersonate Nr. 8 in c-moll op.13 „Pathétique“

### Frédéric Chopin (Bearb. G. Sgambati)

*Piosnka litewska* („Canzone lituana“) op.74/12.

### Frédéric Chopin (Bearb. F. Liszt)

*Moja pieszczotka* („Mes joies“) op.74/16, S. 480/5.

### Charles Gounod (Bearb. F. Liszt)

Walzer aus der Oper *Faust* S. 407

## Laeiszhalle Hamburg, 11. April 2012

*Wir danken für ihre freundliche Unterstützung:*

der Kulturbehörde Hamburg  
dem Istituto Italiano di Cultura di Amburgo

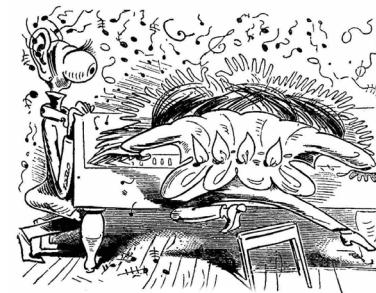
## Das Virtuosenentum im 19. Jahrhundert

*Wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. [...] Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäh es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen.*

E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*

Die Bedeutung des Klaviers und des virtuosen Spiels darf man sich im frühen 19. Jahrhundert ähnlich vorstellen wie heute in China: Alle waren sie verrückt danach, die Kinder lernten (wie damals ein französischer Kritiker schrieb) die Noten der Tonleiter noch vor dem Alphabet, und sie kannten alle Tricks auf dem Klavier, fast noch bevor sie erste Wörter in ihrer Muttersprache artikulieren konnten.

Der Geiger Paganini hatte als erster das virtuose Instrumentalspiel nicht nur absolut gesellschaftsfähig gemacht, sondern er war der erste „Weltstar“, den eine Aura umgab, um den sich Legenden rankten und ein Personenkult entwickelte – sogar ein Paganini-Merchandising gab es !



Wilhelm Buschs „Virtuos“ im Neujahrskonzert, 14. Finale furioso

Aber es war das Klavier, dessen technische Entwicklung so rasant voranschritt, welches das Instrument schlechthin für virtuose Ostentation wurde. Klavierlehrer wie der Beethoven-Schüler Czerny hatten Hochkonjunktur, und Czerny sah – wie viele andere und keineswegs zu Unrecht – die virtuose Beherrschung des Klaviers als direktesten Weg zum sozialen Aufstieg. Ursprünglich war der Begriff „virtuos“ nur positiv konnotiert, etwa in der Bedeutung „tüchtig“, „tugendhaft“ und war nicht auf Musiker beschränkt. Ende des 18. Jh. änderte sich dies, und mit der größeren Bedeutung, die dem Individuum in der Romantik zukam, erfuhr auch der Genie-Begriff und generell die Vorstellung von außergewöhnlicher Begabung gewisse Veränderungen. Gleichzeitig nahm „virtuos“ im Zusammenhang mit rein mechanischer Beherrschung des Instruments auch negative Bedeutung an, wie wir nicht zuletzt von E.T.A. Hoffmann erfahren. In den *Fantasiestücken* (genauer: in den *Kreisleriana*) schreibt er eine „Nachricht von einem gebildeten jungen Mann“ namens Milo, „ehemals Affe, jetzt privatisierender Künstler und Gelehrter“, der es „in kurzer Zeit so weit gebracht [hat], daß ich mit beiden Händen in

zweiunddreißig – vierundsechzig – einhundertundachtundzwanzig – Teilen ohne Anstoß auf und ab laufe, mit allen Fingern gleich gute Triller schlage, drei, vier Oktaven herauf und herab springe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der größte Virtuoso, den es geben kann.“

Dennoch sollte der echte Virtuosenkult seine größte Blüte erst zur Mitte des Jahrhunderts erreichen, in den Jahren, in denen Liszt als reisendem Virtuosen halb Europa zu Füßen lag in einem fast hysterisch anmutenden Rausch der „Lisztomanie“ (Heine). Liszt, der den „Teufelsgeiger“ in Paris erlebt hatte, wollte der Paganini des Klaviers werden.

Zu diesem Zweck entwickelte er einen ganz neuen Stil als Komponist wie auch als Interpret, der die Möglichkeiten des Instruments nicht nur ausschöpfte, sondern transzendierte. Das Klavier wurde so sehr zum Musik-Instrument schlechthin, daß man meinte, alles darauf spielen zu können, ein ganzes Orchester nicht ausgenommen. So entstanden Transkriptionen oder Bearbeitungen für Klavier von Liedern (Schubert, Schumann, aber auch Chopin) bis zu ganzen Symphonien (Beethoven, Berlioz) und Opernszenen (Wagner) oder Paraphrasen von beliebten Melodien aus italienischen Opern.

Noch heute muß man das Wort vorsichtig gebrauchen: Wird ein Instrumentalist als „Virtuose“ bezeichnet, so haftet ihm in manchen Kreisen gleich der Geruch an, ein unkünstlerischer, seelenloser Techniker zu sein, der sich durch exhibitionistisches Auftreten und plakative Mimik selbst in Szene setzt und mehr durch Spektakel denn durch Musik seine Wirkung erzielt.

Francesco Libetta kehrt zur älteren, unbelasteten Auffassung vom Virtuosen zurück, wenn er schreibt: „Die Kunst des Virtuosen als einer Art Taschenspieler erfordert viel harte Arbeit, aber viele mögen es nicht, wenn gewisse Stücke zur Schau gestellt werden und noch das Preisschild an ihnen klebt. Auch hier ist der Trick, das, von dem man weiß, daß es schwierig ist, leicht erscheinen zu lassen, wie wenn man ein sehr wertvolles Schmuckstück mit vollkommener Beiläufigkeit trägt.“

### Robert Schumann (1811 – 1856). *Fantasiestücke* op.12

*[Es gibt] wohl kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Fantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbicht und glänzend hervortritt.*

E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*

Die *Fantasiestücke* – 1837 komponiert – rechnete Schumann noch 1844 unter seine besten und stellte sie den Sonaten zur Seite: „In mehreren meiner andern Claviercompositionen werden Sie nun sicher Geläuterteres, Kunstwürdigeres

antreffen als in den Ihnen bekannten kleinen Stücken; namentlich mache ich Sie auf die unter den Namen „Florestan“ und „Eusebius“ erschienene Sonate, die 2 Hefte Phantasiestücke und das Concert sans Orchestre aufmerksam.“

Inspiziert sind sie – wie so manches Werk Schumanns – von E.T.A. Hoffmann (1776 - 1822), der – angeregt durch Werke des französischen Radierers und Kupferstechers Jacques Callot (1592 - 1635) – einige Aufsätze und Erzählungen (darunter die *Kreisleriana* und andere Schriften über die Musik) als „Fantasiestücke in Callots Manier“ versammelte.

Florestan und Eusebius – die beiden Seiten von Schumanns Persönlichkeit – präsentieren uns hier ihren entgegengesetzten Temperamenten gemäß „Starkes und Zartes im Wechsel“ (Wasiliewsky). Während die vier Stücke des ersten Buchs jeweils klar im Temperament von Eusebius bzw. Florestan gehalten sind, sind beide Stimmungen in jedem der vier Stücke des zweiten Buches miteinander verwoben und gegenübergestellt.

Das dramatische fünfte Stück, „**In der Nacht**“ ist das am aufwendigsten angelegte. Nach furiosem Beginn („Mit Leidenschaft“) folgt ein Moment der Ruhe, bevor es noch stürmischer und leidenschaftlicher weitergeht. Schumann fand erst nach der Vollendung in diesem Stück die antike Sage von Hero und Leander, die sich selbst durch die drohenden Fluten des Hellespont nicht voneinander fernhalten ließen. Es hatte für Schumann stets eine besondere Bedeutung, schrieb er es doch zu einer Zeit, als auch ihn ein scheinbar unüberbrückbarer, von Claras Vater gezogener Graben von Clara trennte.

Kaum ein Werk Schumanns stellt besser die für diesen Komponisten so typischen mannigfaltigen Stimmungen vor: das Träumerisch-Verklärte, das Fantastische, das Übersäumende, das Geheimnisvolle ... Gleichzeitig verwirklicht es in wundersamer Weise die anfangs zitierten Vorstellungen Hoffmanns von den Möglichkeiten des Klaviers, Bilder zu malen, und vollendet so den Kreis von Callot über Hoffmann zu Schumann zurück zu Callot und erreicht in der Musik das, was Hoffmann von dem bildenden Künstler sagt: „Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.“

### Charles-Valentin Alkan (1813 – 1888)

In den letzten Jahren hat man immer wieder längst vergessene Komponisten wiederentdeckt. Einer, der sich trotz gelegentlichen hingebungsvollen Wiederbelebungsversuchen vonseiten leidenschaftlicher Bewunderer solchen immer wieder verweigert hat, so daß er bis heute weitgehend skandalös unbekannt ist, ist Charles-Valentin Alkan.

Wie mag es kommen, daß ein Komponist, dessen Musik so interessant und so originell ist, daß sie mit keiner anderen verglichen werden kann, noch zu seinen Lebzeiten so völlig in Vergessenheit geraten ist, daß es in einem Nachruf

hieß, nur sein Tod habe daran erinnert, daß es ihn noch gab ?

Charles-Valentin Alkan (eigentlich Morhange) stammte aus einer jüdischen Familie in Paris. Seit relativ frühem Alter lebte er sehr zurückgezogen. Als junger Mann soll er zweimal nach London gefahren sein, aber danach hat er Paris nie wieder verlassen. Er teilte seine Zeit zwischen Konservatorium, privatem Unterricht und Komponieren.

Als 1848 sein Lehrer Zimmerman, der am Konservatorium den Lehrstuhl für Klavier innehatte, in den Ruhestand ging, galt es als sicher, daß der in Musikkreisen als Pianist und Komponist hochangesehene und bewunderte Alkan sein Nachfolger würde; der Direktor des Konservatoriums, Auber, wußte jedoch einen anderen auf diesen Posten zu bringen. Dies war ein herber Schlag für den scheuen und empfindsamen Alkan.

Ein weiterer Schlag folgte bald, als sein Freund Frédéric Chopin starb – einer der wenigen, mit denen Alkan verkehrte. Dieser zog sich vollends zurück, und jahrelang hrte die Öffentlichkeit weder von dem Komponisten noch von dem Pianisten. Schließlich veröffentlichte er 1857 gleich ein ganzes Konvolut von Kompositionen, unter denen auch sein op. 39 war, sein unbestrittenes Meisterwerk.

Dieses Werk mit dem harmlosen Titel „Zwölf Etüden in allen Moll-Tonarten“ hat epische Dimensionen: Die Nummern 4 - 7 bilden eine Symphonie für Klavier-Solo, die Nummern 8 - 10 ein Konzert für Klavier-Solo, das fast eine Stunde dauert. Nr. 11 ist eine Ouvertüre (natürlich für Klavier-Solo), und Nr. 12 ein großartiges Variationen-Werk mit dem Titel „Le Festin d’Esop“. Das „**Allegretto alla barbaresca**“ („nach Art der Berber“) ist der letzte Satz des *Concerto*.

Mit 60 Jahren schließlich begann Alkan noch einmal, bei Erard eine Serie kleiner Konzerte zu geben, in denen er Programme mit Musik von Bach bis zu kleineren Kostproben eigener Kompositionen spielte; die Musik der virtuoson Komponisten-Interpreten wie Liszt und Thalberg interessierte ihn nicht. Und doch liegt ein weiterer Grund für die mangelnde Bekanntheit Alkans darin, daß viele seiner größten Werke so hohe technische Anforderungen an den Interpreten stellen, daß nur wenige nach Meistern dieser Herausforderungen noch in der Lage sind, ihnen musikalisch gerecht zu werden.

Auch die „Petits concerts“ endeten 1877. Zu dieser Zeit komponierte Alkan auch bereits seit einigen Jahren nicht mehr und widmete sich nur noch religiösen Studien. Die Legende besagt, daß bei einem Versuch, einen Band des Talmud aus dem Bücherregal zu ziehen, dieses auf ihn stürzte und ihn erschlug.

Zu denen, die versucht haben, Alkans Musik bekannt zu machen, gehört Ferruccio Busoni (1866 - 1924), der ihn als einen der größten Komponisten nach Beethoven neben Chopin, Liszt, Schumann und Brahms stellte. Der englische Komponist und Liszt-Biograph Humphrey Searle (1915 - 1982) ist weitgehend für das Alkan-Interesse in England verantwortlich. Aber wahrscheinlich

hat niemand so viel für Alkan getan wie der geniale amerikanische Pianist Raymond Lewenthal (1923 - 1988), der 1963 zum 150. Geburtstag eine zwei-stndige Radiosendung über den vergessenen Komponisten produziert und im folgenden Jahr eine Auswahl der damals lange vergriffenen Werke Alkans herausgegeben hat. Jedem, bei dem hier der Funke zu Alkan übergesprungen sein sollte und der mehr über ihn wissen möchte, sei zu allererst diese Radiosendung ans Herz gelegt (Link folgt im Blog, s.u.).

### Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

*Mancher sogenannte Virtuose verwirft des Meisters Flgelkomposition, indem er dem Vorwurfe: sehr schwer! noch hinzufügt: und sehr undankbar ! – Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife.*

E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*

### Albumblatt „Für Elise“ WoO. 57

Dies ist ein kleines Stück für Anfänger, das fast jedes Kind, das einmal Klavier-Unterricht hatte, gelernt hat; es bietet dem Virtuosen also nur gestalterische Herausforderungen – die aber sind gerade bei einem so einfachen Stück nicht zu unterschätzen.

### Klavier-Sonate Nr. 8 in c-moll op. 13 „Pathétique“ (1798/99)

1. *Grave/Allegro di molto e con brio* · 2. *Adagio cantabile*
3. *Rondo/Allegro, alla breve*

Die „Grande Sonate pathétique“ ist eine der beliebtesten der beethovenschen Klavier-Sonaten und als solche wie viele der „benannten“ Sonaten im Laufe ihrer Geschichte einem gewissen Verschleiß anheimgefallen, so daß sie manchem Raffiniertes suchenden Musik-Gourmet nicht mehr den nötigen Stimulus zu bieten vermag. Andererseits nimmt sie den Hörer, der sich ihr zum erstenmal nähert, gleich von ihrem unverwechselbaren Erffnungsakkord an gefangen und verweigert ihm den Zugang an keinem Punkt; das macht sie für einen ersten Kontakt mit dem Sonatenschaffen Beethovens besonders geeignet.

Ausnahmsweise hat Beethoven diese Sonate selbst mit dem Beiwort „pathétique“ versehen. Schiller schreibt in seinem Essay „Ueber das Pathos“ 1793:

*„Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. [...] Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne.“*

Es geht also nicht um das Leiden als solches, sondern um seine Überwindung und das daraus siegreich hervorgehende Individuum bzw. die Freiheit, die es sich dadurch erwirbt; letzteres ist ein Motiv, das einem in Beethovens Leben und Werk immer wieder begegnet, nicht zuletzt auch in der kompositorischen Form. Schließlich war Beethoven der erste Musiker, der nicht im Dienst eines geistigen oder weltlichen Fürsten stand, sondern sein eigener Herr war.

Das letzte Wort soll Hoffmann haben, für den die Musik Beethovens den Geist der Romantik verkörperte und der jenen inneren Kampf auf seine Weise darstellt, indem er den Kreisler c-moll-Akkorde anschlagen und dazu fantasieren läßt:

*Kennt ihr ihn nicht? - Kennt ihr ihn nicht? - Seht, er greift mit glühender Krallen nach meinem Herzen! [...] Siehst du es lauern, das bleiche Gespenst mit den rotfunkelnden Augen - die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend? [...] - Laß ab von mir! [...] - nur erlöse mich von der Qual - hei, hei, Verruchter, du hast mir alle Blumen zertreten - in schauerlicher Wüste grünt kein Halm mehr - tot - tot - tot - (Fantasiestücke in Callots Manier)*

## Bearbeitungen für Klavier

**Frédéric Chopin** (1810 - 1849) schrieb zwischen ca. 1827 und 1847 eine Reihe von polnischen Liedern, die als sein op. 74 erst 1857 nach seinem Tode herausgegeben wurden. Der italienische Komponist Giovanni Sgambati (1841 - 1914) – Liszt-Schüler und wie dieser zeitweilig reisender Virtuose – arrangierte daraus die Nr. 16, *Piosnka litewska* („**Canzone lituana**“) für Solo-Klavier. *Moja pieszczotka* („**Mes joies**“) ist Chopins op.74/12, das fünfte von sechs dieser Lieder, die Franz Liszt (1811 - 1886) 1859 für Klavier zu zwei Händen arrangierte; es ist wohl die bekannteste dieser Bearbeitungen.

**Charles Gounod** (1818 - 1893) ist der bekannteste Vertreter der französischen *Opéra lyrique*, und seine Oper *Faust* (auch „Margarete“) gilt als ihr Prototyp. Sie wurde 1859 uraufgeführt und erfreute sich großer Beliebtheit. Franz Liszt schrieb 1861 diese Fantasie/Paraphrase über den Faust-Walzer, der in der Oper im 2. Akt die Szene des Osterspaziergangs begleitet.

\*\*\*\*\*

Text ©ProPiano Hamburg e.V.

Literaturhinweise finden Sie auf unserer Webseite unter „Nachweise“  
Bitte beachten Sie auch unser Blog: <http://www.propiano-hamburg.de/blog>

**Francesco Libetta** der 1968 im Salento in Apulien geboren wurde, wird eine „an das Wunderbare grenzende Virtuosität und ein delikater Sinn für melodische Schönheit“ bescheinigt sowie „Eleganz und Charme, ein Hauch von Noblesse und Frivolität, die man in den Archiven der Interpretation verloren glaubte“ (*Corriere della Sera*).

Die vielgesichtige Karriere des Pianisten, Komponisten und Dirigenten hat Francesco Libetta in die großen Konzertsäle in aller Welt geführt, darunter die Mailänder Scala und die Carnegie Hall in New York.

Sein Repertoire ist umfangreich und vielfältig. Besonders hervorzuheben ist seine Affinität zu Chopin, die ihn schon mehrmals dessen gesamtes Werk für Solo-Klavier hat zyklisch aufführen lassen; auf einer CD-Anthologie von historischen Chopin-Interpreten (Fa. Marston/USA) ist er neben Busoni als einziger Italiener vertreten. Die erstmalige Aufführung im Konzert aller 53 Studien von Godowski nach Chopin (1990) ist legendär, und bereits mit Mitte Zwanzig hatte er alle 32 Sonaten Beethovens aufgeführt.

Francesco Libetta hat Werke aus allen Epochen für verschiedene Labels aufgenommen, von einer Konzerteinspielung der ersten 6 Etüden Ligetis bis zum Gesamtwerk Händels für Tasteninstrumente in letzter Vergangenheit. Der Regisseur Bruno Monsiegeon hat ein Konzert Libettas beim Festival von La Roque d'Anthéron für eine DVD gefilmt, die in Frankreich unter dem Titel „Le pianiste de l'impossible“ mit dem *Diapason d'Or* und dem *Choc du Monde de la Musique* ausgezeichnet wurde.

Seine pianistische Ausbildung hat Libetta in seiner Heimat bei Vittoria De Donno und Iginio Ettore empfangen und später bei Aldo Ciccolini vertieft; er hat seine Kompositionsstudien bei Gino Marinuzzi in Rom begonnen und bei Jacques Castérède in Paris und dort am IRCAM bei Pierre Boulez, Tristan Murail und Pierre-Laurent Aimard fortgesetzt. In Moskau schließlich hat er bei Gennadi Roshdestvenskij Orchesterleitung studiert.

Das Bühnenwerk *Ottocento*, für das er die Musik geschrieben hat, ist 2009 in Otranto uraufgeführt und im folgenden Jahr in das Auditorio di via della Conciliazione in Rom übernommen worden. Vor kurzem ist auch seine Violinsonate uraufgeführt worden.

Francesco Libetta ist Gründer und künstlerischer Leiter des Miami Piano Festival in Lecce und leitet das Arturo Benedetti Michelangeli gewidmete Festival in Val di Rabbi. Er ist Gründer und Präsident der Associazione Nireo in Lecce, die auch als Tonträger-Label firmiert.

Als Mitglied der Società di Storia Patria hat er Beiträge zur Regionalgeschichte verfaßt und historische Notentexte herausgegeben. Maestro Francesco Libetta lehrt Kammermusik und Interpretationsgeschichte am Konservatorium „Tito Schipa“ in Lecce.