



@ Joseph Layraud 1870



© Alessandro Cavana 2012

LISZT INSPECTIONS

1	Franz Liszt (1811–1886): <i>Ungarisches Volkslied Nr. 5</i> , S.245 (1873)	2:56
2	Friedrich Cerha (*1926): <i>Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit Nr. 20</i> (1956/1989)	1:11
3	Franz Liszt : <i>Fünf Klavierstücke - II. Lento assai</i> , S.192 (1865–79)	3:00
4	György Kurtàg (*1926): <i>...waiting for Susan...</i> (1992, revised 1993)	1:22
5	Franz Liszt : <i>Bagatelle sans tonalité (Bagatelle ohne Tonart)</i> , S.216a (1885)	2:49
6	György Ligeti (1926–2006): <i>Touches Bloquées</i> (from <i>Études pour piano</i> , First Book) (1985)	2:10
7	Gérard Pesson (*1958): <i>Speech of Clouds</i> (from <i>Vexierbilder II</i>) (2003)	4:59
8	Franz Liszt : <i>Michael Mosonyi</i> (from <i>Historische Ungarische Bildnisse</i>), S.205 (1885)	7:41
9	Wolfgang Rihm (*1952): <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1978)	13:18
10	Franz Liszt : <i>Funérailles</i> (from <i>Harmonies poétiques et religieuses</i>), S.173 (1849)	10:51
11	Wolfgang Rihm : <i>Klavierstück Nr. 7</i> (1980)	9:21
12	Franz Liszt : <i>Il Penseroso</i> (from <i>Anneés de Pèlerinage II: Italie</i>), S.161 (1838–49, edited 1858)	4:04
13	Galina Ustvolskaya : <i>Sonata No. 6</i> (1988)	7:38

TT: 71:21

1	Franz Liszt: <i>Au lac de Wallenstadt</i> (from <i>Anneès de Pèlerinage I: Suisse</i>), S.160 (1848–54)	4:36
2	Luciano Berio (1925–2003): <i>Wasserklavier</i> (from <i>6 encores</i> for piano) (1965)	2:20
3	Franz Liszt: <i>Wiegenlied</i> , S.198 (1881 Version)	3:55
4	Luciano Berio: <i>Brin</i> (from <i>6 encores</i> for piano) (1990)	2:01
5	Morton Feldman (1926–1987): <i>Nature Piece No. 4</i> (1951)	1:48
6	Franz Liszt: <i>En rêve: Nocturne</i> , S.207 (1885)	2:05
7	György Ligeti: <i>En suspens</i> (from <i>Études pour piano</i> , Second Book) (1988–94)	2:11
8	Tristan Murail (*1947): <i>Cloches d'adieu, et un sourire</i> (1992)	4:11
9	Franz Liszt: <i>Cloches du Soir</i> (from <i>Weihnachtsbaum</i>), S.186 (1875–76)	4:43
10	John Adams (*1947): <i>China Gates</i> (1977)	4:49
11	Franz Liszt: <i>In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi</i> (1880)	4:01
12	Karlheinz Stockhausen (1928–2007): <i>Natürliche Dauern Nr. 5</i> (from <i>KLANG</i>) (2005–06)	6:08
13	Franz Liszt: <i>Resignazione</i> , S.187a (1877)	2:14
14	Salvatore Sciarrino (*1947): <i>Polveri laterali</i> (1997)	1:51
15	Franz Liszt: <i>O Heilige Nacht</i> (from <i>Weihnachtsbaum</i>), S.186 (1875–76)	7:10
16	Morton Feldman: <i>Piano Piece 1964</i> (1964)	5:04

TT: 59:07

Marino Formenti *piano*

LISZT INSPECTIONS

Von Marino Formenti

Eine flächendeckende Sichtung des Großteils immer noch verkannten Klavierwerks von Liszt – ein wahrhafter Eisberg, dessen Spitze ein Paar als Kitschnummern abgestempelte Stücke bilden – gibt etwas wieder, das mit dem Urteil Maurice Ravel übereinstimmt: „tumultuöses, siedendes, ungeheures und großartiges Chaos musikalischer Materie“.

Es mag sein, dass Liszt etwas beschäftigt hat, das nicht nur für ihn, sondern für die ganze Gesellschaft eine ungeheure, weil völlig neue, überraschende Kraft darstellte: Etwas, das man heutzutage „Medienhype“ nennen würde. Die Lisztomanie war als gesellschaftliches Phänomen so neuartig, dass man es für eine Krankheit hielt, dass ernstzunehmende Ärzte tatsächlich behaupteten, sie heilen zu können. Liszt vorzuwerfen, er hätte zu viel Energie seinem Ruhm geopfert, wirkt aus heutiger Perspektive – und nach Sichtung des verborgenen Schatzes seiner Klaviermusik – wie ein naiver, typischer Ausdruck posthumer Betterwisserie.

Selbst die sogenannten Show-Stücke sind eigentlich bahnbrechend: formell, harmonisch, ästhetisch – technisch sowieso. In seinen unbekannteren Werken liegt aber eine solch experimentelle Recherche vor, die von nahezu forschender Auseinandersetzung mit der kompositorischen Materie, mit kompositorischen Fragen zeugt: Ermittlungen in alle Richtungen.

Als begnadeter Interpret war Liszt besonders aufnahmefähig, wie ein großer Schwamm, und mit Riesenantennen ausgestattet. Gerade deshalb scheint er viele Möglichkeiten, ja Probleme der Moderne

vorauszu sehen; er schlug ganz unterschiedliche, manchmal konträre Wege ein, und antizipierte damit etliche Fragen, Themen, Strömungen.

Das ist zumindest das Resultat meiner Ermittlungen. Die vorliegende Aufnahme gibt Einblicke in diese noch zu entdeckende Vielfalt. Man kann die Stücke vom ersten bis zum letzten hören, oder auch einfach, herumirrend, sich eigene Wege suchen, in einem Labyrinth, in dem John Adams neben Karlheinz Stockhausen und György Kurtág neben Luciano Berio ihren Platz haben.

Ich habe versucht, mit der Kraft und der Freiheit der Imagination, Liszt in die Zukunft zu projizieren. Dass Liszt bei den Spektralistern in die Schule gegangen ist, ist für mich die logische Folge der Zimmermann'schen „Kugelgestalt der Zeit“ – mittlerweile eine Selbstverständlichkeit, in Zeiten von YouTube, der allseitigen Gleichzeitigkeit und Verfügbarkeit.

Obwohl ich mit Oscar Wilde denke, „to define is to limit“, liegt hier nun ein knappes

VOKABULAR

meiner Ermittlungen vor.

TABULA RASA

Als Schwiegervater Richard Wagners und überzeugter Advokat der Moderne erlebte Liszt die Revolution des Tristan-Akkordes aus nächster Nähe. Man kann in ihm den ersten Komponisten einer „Stunde Null“ sehen: von nun an wird man eine neue Sprache, oder vielleicht viele neue Sprachen, eine neue Haltung, oder viele neue Haltungen, finden müssen. Liszt scheint fragend, suchend, in die durch die Revolution geleerten Papierbögen zu schauen: „Was nun?“.

Handwritten musical score for "Speech of Clouds" by Gérard Pesson, measures 48-55. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingering (e.g., 5, 12, 15, 10, 6), dynamics (pp, p, sfz, poco), and performance instructions (legato, non legato). The annotations include circled numbers, arrows, and various symbols like 'S', 'b', and 'h'.

Measures 48-55 are shown. The score is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked *pp* (pianissimo) throughout. Performance instructions include *pp legato*, *p*, *poco*, and *p non legato*. Handwritten annotations include circled numbers (5, 10, 12, 15), arrows, and various symbols like 'S', 'b', and 'h'.

KONSTRUKTIVISMUS

Die *Bagatelle ohne Tonart* (*Bagatelle sans tonalité*) ist eine mögliche Antwort auf diese Frage; weniger das erste „atonale“ (dagegen wirken die frühen Versuche der Zweiten Wiener Schule anarchisch) als das erste, sagen wir, „konstruktivistische“ Stück: ein auf stringenten ad-hoc-Konstruktionsregeln gebautes Werk. Die erste Töne – dis, e, h, f – und die erste Triolenbewegung dienen als Postulat für das ganze Stück, harmonisch, melodisch, rhythmisch. Das ist eine typisch gewordene Vorgangsweise: Da eine gemeinsame Sprache grundsätzlich fehlt, stellt der Komponist vorübergehende Regeln auf, die nur für ein Werk gelten. Regeln mit Ablaufdatum. Man hört, dass das System in sich „geschlossen“ ist: die Musik ist wie ein Prisma, das, sich selbst ständig ähnlich, sich ständig changierend zeigt.

Ähnlich „prismatische“, teilweise durch Fraktale generierte Harmonien zeigt auch György Ligetis späte Klaviermusik. Zudem stellt Ligeti in seiner Etüde *Touches bloquées* zu Beginn eine das Stück bestimmende „Regel“ auf: Tasten werden blockiert, stumm gemacht, während man auf blockierten wie auf den freien Tasten in rasendem Tempo spielt. Das Resultat ist eine unregelmäßige, durchlöchernte Bewegung, die sonst nicht spielbar wäre: aberwitzig schnell, immer anders geformt, jedoch dem strengen Prinzip folgend, das alles zusammenhält.

Gérard Pessons *Speech of Clouds* basiert auf einer umgekehrten Regel: drei Töne sind fixiert, aber sie sind nicht stumm, sondern sie klingen ständig nach. Dies führt zu einem fortwährend changierenden Überbleibsel, das im Hintergrund wie „Klangmüll“ wirkt. Die drei Töne zusammen – a, h, c – funktionieren wie der Schatten eines a-moll Akkordes, wie

eine tonale Erinnerung, ein Klang aus anderen Zeiten. Pesson spielt in seiner Musik oft mit der Geschichte, und – was für uns viel wichtiger ist – mit der Erinnerung. Andere Sätze aus „Vexierbilder“ tragen Titel wie *Les Jeux d'Os aux Capucins*, in direkter Anspielung auf Liszts *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Kein postmodernes Spiel mit der Vergangenheit, sondern Thematisieren von (tiefen-)psychologischen Verfahrensweisen, wobei die musikalische Vergangenheit als Ort der Erinnerung zu verstehen ist (siehe auch: ERINNERUNG und VERGESSEN).

MATERIE

Eine weitere Reaktion auf die „Stunde Null“ ist das Darstellen der nackten Materie. Der Komponist steht mit bloßen Augen vor dem bloßen Klang. Er inszeniert diese Begegnung, sein Staunen, seine Furcht und sein Verlangen. Es gibt viele Momente bei Liszt, wo dies auf rohe, fast barbarische Art geschieht, wo er seinen Blick in den Abgrund richtet, seine Unsicherheiten reflektiert – wie es weiter gehen könnte, ob es überhaupt weiter gehen kann. Selbst das Scheitern verbirgt er nicht, er macht es zum Thema (es sei hier stellvertretend das bruchstückhafte *Michael Mosonyi* erwähnt, mit all seinen offenen Wunden und Nähten). Diese Art von Inszenierung hat nichts mit dem üblichen Vorwurf des „Zirkus“ zu tun, mit dem Vorwurf, man würde sich in Szene setzen. Vielmehr muss hier die Rede von einem Theater des Ichs sein, wo der Komponist sich angesichts der Materie und im Ringen mit der Materie zeigt.

OPERA APERTA

Es kann passieren, dass man keine Lust mehr hat, ein abgründiges Spektakel konventionell zu verpa-

cken, zu vervollständigen, es abzuschließen. In Liszts Stücken liegen die Wunden, die Nähte unverheilt. Das Ende ist selbstverständlich offen. Die Musik kann nur Fragment bleiben.

Man hat das Gefühl (und ich glaube, das ist wirklich das erste Mal in der Musikgeschichte, und vielleicht das allermodernste an Liszt), dass die Musik auf eine konstruktive Logik verzichtet, auf die Illusion einer sprachlichen Vollständigkeit.

Unter „fehlender Logik“ ist hier nicht der Ausdruck eines Mangels gemeint, sondern die möglichst tiefgründige Entsprechung unseres Denkens, unseres Fühlens: Vorgänge, die zumindest nicht immer linear sind, sondern gebrochen, dialektisch, sich widersprechend. Diese Wahrhaftigkeit hat Liszt als Interpret besonders ausgestrahlt, wie Caroline Boissier schreibt: „A strong expression is often followed by a sense of fatigue and dejection, a kind of coldness, because this is the way nature works“ („Auf eine ausdrucksstark vorgetragene Stelle folgte oft ein Gefühl von Müdigkeit, von Indifferenz, eine Art Kälte, denn so funktioniert menschliche Natur“). Seine Selbstreflexion muss also so weitreichend gewesen sein, dass er als Interpret, natürlich, emotionell souverän wie ein Kind, die Entwicklung der Zustände zuließ, in einer Beziehung zu sich selbst, die dem Begriff „Stream of Consciousness“ nahe kommt. Wobei das Expressive und das Abwesende als zwei mögliche Extreme zu verstehen sind.

Dieselbe bedingungslose Offenheit zu sich selbst zeigt er auch als Komponist: die Musik wirkt zugleich formal ganz offen und emotional stringenter. Man denke an *Michael Mosonyi* oder *Funérailles*. Es ist vielleicht die Methode, die Wolfgang Rihm als „automatique“ beschreibt, eine nicht in sich „geschlosse-

ne“, sondern eine „gebrochene“ Musik der ständigen Gegenwart.

Das im sehr hohen Alter geschriebene *Wiegenlied* ist eine von Anfang an unaussprechlich zärtliche, schwebende Musik, eine Musik im Fruchtwasser, die sich in stille Fragezeichen auflöst. Sie steht an der Schwelle zwischen Tod und Geburt; sie ist die Musik eines Greises und die Musik eines Säuglings. Man denkt an die letzte Szene von Stanley Kubrick's *2001 – A Space Odyssey*, an jene mehrfach gedeutete, offene Auflösung, wo der Protagonist sich selbst gleichzeitig als Sterbender und als Fötus begegnet.

ETÜDE vs. STUDIE

Die Befreiung des Materials von sprachlichen Regeln kann dazu führen, dass man es genau kennen muss; dass man anfängt, es mit wissenschaftlicher Klarheit zu erforschen. Wie klingt, wie funktioniert der Klavierton überhaupt, wie klingt er mit, wie ohne Pedal? Eine wunderbare, kleine Studie darüber ist Luciano Berios *Brin*. Liszt fängt an, den Klang in seine Formanten zu zerlegen: Wie kann man einen Klang, der von Natur aus automatisch abklingt, mit dem differenzierten Spiel der Pedale in sich noch verändern? Wenn ich Melodie und Begleitung in verwandte Frequenzbereiche setze, spektral gewissermaßen, erzeuge ich durch das Mitschwingen einen Klang, der nicht absterbt, sondern gar vibriert, crescendiert, flackert?

SPEKTRALISMUS

In *Au Lac de Wallenstadt* ist nicht so sehr die „Schweizer Melodie“ faszinierend als vielmehr der aus Melodie und Begleitung resultierende, irisierende Gesamtklang. Die Melodie wirkt dann wie eine „Expansion“ der Begleitung, wie deren aufgrund von verwandten

Frequenzverhältnissen mitschwingender Reflex. Man kann an Bilder von William Turner denken, wo – wenn wir lang in das Bild sehen – ein Schiff nicht mehr AUF dem Wasser zu stehen scheint, sondern AUS dem Wasser zu ent-stehen, ja als reiner Wasserreflex wahrgenommen werden kann. Die Wasserstudie ist nur ein Vorwand für eine Klavierfarbenstudie: wie bei Turners oder Rothkos nichtflächigen Flächen ist die Klavierklangstruktur hypnotisierend wasserähnlich – sich selbst ständig gleich und doch in ständiger Metamorphose. (Eine andere Art der Darstellung von ähnlich liquiden, klanglichen Qualitäten bildet *Wasserklavier* von Luciano Berio, hundert Jahre danach am Hudson River in New York komponiert).

Diese forschende Haltung, die fast schon spektral anmutet, lässt an die späteren Versuche eines Tristan Murail denken, der sich unter den französischen Spektralistern am intensivsten mit dem Klavierklang beschäftigt hat (*Cloches d'Adieu, et un sourire*).

SOUND

Überhaupt scheint sich bei Liszt ein moderner Begriff wie „Sound“ anzubieten. Heute erkennt man einen Komponisten an seiner hörbaren, persönlichen Handschrift – an seinem „Sound“ eben. Liszt und vielleicht auch Chopin könnte man als die ersten Komponisten bezeichnen, die an etwas wie einem unverkennbaren Klaviersound arbeiteten.

MINIMALISMUS

Ein weiterer Impuls, um Klangforschung zu betreiben ist die Glockendarstellung. Ein Glockenklang regt an, einen Klavierton nüchtern zu betrachten: ein modellierbarer Anschlag, der von allein abschwingt. Je einfacher die Struktur der Komposition ist, desto mehr

kann man sich auf die Klänge konzentrieren: *Cloches Du Soir* besteht aus einer simplen, gleichmäßigen Viertel-, dann Achtelbewegung. Jegliche Melodie ist vollkommen abwesend, nur noch ein minimaler, ja minimalistischer Rhythmus ist vorhanden. Tonarten, Intervalle, Frequenzbereiche ändern sich. Das Resultat ist von einer einfachen Klarheit, die eigentlich erst in Amerika der 1960er Jahre Früchte tragen wird. Die für 1880 absolut verblüffende *reductio ad absurdum* von Dreiklangzerlegungen im *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* lässt fast schon ein malewitschsches Wort missbrauchen: Suprematismus. Die Klangfarbe tritt nur mehr als das einzige, konstitutive Kompositionsmittel der Musik in Erscheinung.

(HYPER)-BIOGRAPHISCH

Je mehr sich die Musik an ein größer werdendes, zu unterhaltendes Publikum wendet, desto mehr ist eine deutliche Gegenentwicklung „nach innen“ zu sehen, gerade in der Klaviermusik. Das gilt für Beethovens letzte Kompositionen, für die Mazurken Chopins; für die introvertierten Aphorismen Janáček's bis zu den (Trauer-)Spielen Kurtágs. Das Klavier wird zum sensiblen Röntgenapparat, zum geheimsten aller Tagebücher. Liszt führt aber solche Selbstgespräche nicht nur am Ende seines Lebens, als er als alternder Abbé, in Rom weilte. Er tat das immer schon. Man denke an das pechschwarze *Il Penseroso* aus den früheren Années de Pèlerinage, oder an *Funérailles*. Liszt, der gut „für das Publikum“ schreiben kann, umarmt hier eine sehr moderne Geisteshaltung: er schreibt „nur für sich“.

THE ARTIST IS PRESENT

Man denkt an ein Bedürfnis, das die Performancekunst

(Teneramente e lontano)

♩ = 50

sempre legatissimo

ppp sempre e lontano

sempre una corda, pedale a piacere

The image shows the first thirteen measures of Luciano Berio's 'Wasserklavier'. The score is written for piano in a 6/8 time signature with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked as 'Teneramente e lontano' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The performance instructions include 'sempre legatissimo', 'ppp sempre e lontano', and 'sempre una corda, pedale a piacere'. The music features a delicate, flowing melody in the right hand, often with grace notes, and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-13. The notation includes various articulations such as slurs, grace notes, and dynamic markings.

Luciano Berio – *Wasserklavier*, mm. 1-13, © 1971 by Universal Edition Ltd., London/UE 19918

seit den 50er Jahren prägt: den Körper des Künstlers ins Zentrum der Bühne zu rücken. Man denkt an Sophie Calles intime Selbstdarstellungen, oder an den Titel einer berühmt gewordenen Performance von Marina Abramović: *The Artist is Present*. Vielleicht sind solche Stücke von Liszt wirklich der Ursprung aller Performances. Man sieht jedenfalls den Komponisten, man kann ihn geradezu anfassen, wie er sich selbst umschreibend über sich selbst schreibt.

EXPRESSIONISMUS

Noch lange nach ihrer Entstehung waren solche Abgründe kaum herzeigbar. Zum ersten Mal ist das unverschont Hässliche möglich. Man denke an Werke wie *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, 1877 geschrieben: eine Musik, die nie gespielt wird, als sei sie unzumutbar für die Bühne; während niemand auf die Idee käme, ein Bild des späten Goya dem Publikum vorzuenthalten.

ERINNERUNG - VERGESSEN

Radikalität führt zur Reflektion von tiefenpsychologischen Prozessen; von Zuständen, die mit Begriffen wie Erinnerung und Vergessen zu tun haben. In den *Valses Oubliées* (auf Deutsch: „Vergessene Walzer“) klingen die Tanzmotive wie komische, ferne, dem Gedächtnis schon halb entflozene Erinnerungen. Man denke dabei an Kurtágs *Valse*. Am Ende von *Funérailles* zerfällt die Musik in Bruchstücke, durch eine Technik der Fragmentierung, des Auseinanderreißen, die Gustav Mahlers Zusammenbrüche vorausahnt. Zwischen Erinnern und Vergessen stehen auch das Ende von Rihms *Klavierstück Nr. 7* und das Ende von *Michael Mosonyi*: hier ist die Erinnerung von Stille umgeben, und in Stille verstummt sie auch wieder.

IDENTITÄT

Der Europäer Liszt, der Berlioz und Chopin, als auch Wagner verehrt, der schweizer und italienische Themen neben Zigeunerrhythmen in seine Musik einfließen lässt, reflektiert über seine ungarische Herkunft. Gerade die *Ungarischen Volkslieder*, Aphorismen eines über 60 jährigen, 1872 geschrieben, scheinen nichts mit der Darstellung von nationalen Gedanken zu tun zu haben. Es geht um einen persönlicheren Aspekt, um die Identität, um die Erinnerung, vielleicht auch um Verlust – etwas, das ihn in die Nähe Chopins bringt, der in Paris oder auf Mallorca Bruchstücke einer Mazurka schreibt. Am Ende des „Volkslieds“ bleibt die Melodie durchwegs unbegleitet, vereinsamt, und ihre Einsamkeit ist wahrlich fassbar: eine einzige Taste spielt, man spürt, wie die anderen 87 schweigen. Mit Erinnerung und Vergessen spielt auch Friedrich Cerha, wenn er seine als junger Mann niedergeschriebenen *Slowakischen Erinnerungen* im hohen Alter wieder betrachtet, sie überarbeitet.

TOD

Tristan Murails *Cloches d'Adieu, et un Sourire* ist nicht nur eine spektrale „Glockenstudie“, es ist auch ein Epitaph auf Olivier Messiaen und hilft, einen anderen Aspekt der Musik von Liszt zu beleuchten – den einer „Musik des Todes“. *Funérailles* ist mit seinem Trauermarsch, mit all seinen Katastrophen, eine den 1. Satz der 5. Symphonie von Mahler vorhersehende Musik. (Während Mahlers Hammerschläge in der 6. *Symphonie* zu den Schlägen und Clustern von Galina Ustvol'skaja führen). *Il Penseroso* ist ebenso ein Trauermarsch, der dem Tode womöglich noch näher steht. Der musikalische Organismus befindet sich an der Grenze zur Erstarrung: nur noch die kleinsten chro-

matischen Bewegungen sind möglich, und die Melodie ist auf das Murmeln eines einzigen Tons reduziert: E, E, E ... Extreme Reduktion manifestiert sich auch in Ustwolskajas *Sonata no. 6*, die vielleicht auch einen abstrakten Trauermarsch darstellen könnte.

MUSIK UND POLITIK

Einigen Biographen des 19. Jahrhunderts zufolge wurde das 1849 komponierte *Funérailles* auf den Tod von Chopin geschrieben. Liszt selbst stellte aber klar, dass die Trauermusik den Toten der gescheiterten Revolution von 1848 gelte. Die Chopin-Theorie wundert nicht: Blamabel oft glaubten im 19. Jahrhundert (und bis heute) Musikbiographen, angeblich unangenehme Teile einer Biographie, verschönern oder ausblenden zu müssen. Und das Thema der 1848er-Revolution war zumindest im 19. Jahrhundert ein heißes. Die Chopin-Theorie scheint der polierten Romantisierung des Werkes zu entsprechen, die man Tradition nennt; sie erinnert an eine von diesen Reliquien, Totenmasken, die als Ausdruck der Verehrung so beliebt waren.

Wie viel direkter und verzweifelter ist das Andenken an den Tod hunderter, brutal ermordeter Freiheitskämpfer? Wie klingt erst dann die unaufhaltsam aufgehende Anfangsschlacht von chromatisch zueinanderstehenden Akkorden, das dauerhafte Beharren auf einer kleinen None, auf der dissonantesten aller Dissonanzen? Vor Liszt war das, was man „politische Musik“ nennen könnte, höchstens Ausdruck von Würdigung (Beethovens *Eroica*) oder es zeigte mit dem Finger auf das Gute (Mozarts *La Clemenza di Tito*). Selbst Mozart muss, wenn er sich kritisch äußert, die Wahrheit ein wenig „verpacken“ (*Le nozze di Figaro*). *Funérailles* hingegen ist nicht nur Ausdruck von

Mut, sondern auch von Wut, der Aufstand gegen die Mächtigen kommt zum Ausdruck: man denkt an die Schreie über Auschwitz, über Vietnam in der Musik von Luigi Nono.

AUFHEBUNG DER METRIK

Bei *En rêve* schreibt Liszt eine ausführliche Fußnote, wonach man das Stück ohne jegliche „Luftpausen noch hervortretende Accente“ spielen soll. Er fordert damit eine Metrums-Losigkeit, die Folgen haben wird. György Ligeti schreibt ähnliche Fußnoten, wonach die Takte nur als Zeiteinheiten zu verstehen seien und ja nicht angedeutet werden mögen, um einen ametrischen Fluss zu erreichen. Liszt verwendet die Metapher des „rêve“, (Traum) für das Schwebende im Stück. In der Etüde die Ligeti mit dem verwandten Titel *En Suspens* nennt, ist auch kein Metrum mehr vorhanden, die Lösung ist hier jedoch komplexer: Mehrere metrische Schichten laufen gleichzeitig ab und indem sie die Taktstriche verwischen sorgen sie für einen ganz speziellen „Flow“.

RÜCKZUG - VERZICHT - MUSIK EX NEGATIVO - DAS NICHTS
1862 kündigt Liszt einigen Freunden an, dass er von nun an in der Einsamkeit des Klosters der Madonna del Rosario in Rom leben wird um dort Rückzug zu finden. Er wird ab jetzt immer noch viel reisen, doch seine Musik richtet sich allmählich, unwiderruflich nach innen. Man denke auch hier an Galina Ustwolskaja, die in totaler Abgeschiedenheit lebte und nur wenige, karge Stücke veröffentlichte. Die Musik von Liszt wird zu einer Musik des Verzichtes. Zwei Werke aus dieser Zeit sind *Resignazione* genannt, das hier nicht Aufgeben oder Kapitulieren bedeutet, sondern als eine aktive, ästhetisch und

Sostenuto [♩ = cca 72]

mf sempre legato

6

12

18

24

smorz.

existentiell begründete Entscheidung verstanden werden muss.

Man denkt an Morton Feldmans Worte: „Wir spielten ein Spiel, Philip Guston und ich. Wir waren die letzten Künstler. [...] Das „Nichts“ war für uns weniger ein philosophisches Spiel als ein entscheidender Ausgang- und Zielpunkt. [...] Es liegt auf der Hand, dass man mit nichts beginnt, weniger offensichtlich ist es jedoch, dass man nach Jahren der Arbeit bei viel weniger ankommen sollte. [...] Das Nichts ist keine seltsame Alternative in der Kunst. Wir werden stets mit ihm konfrontiert, während wir arbeiten. [...] Wir werden mit der Tatsache konfrontiert – oder besser: diese Tatsache kristallisiert sich heraus – dass wir sehr wenig hervorbringen und extrem wenig zu sagen haben.“

Liszt, der Mann, der einst fähig war, Massen zu hypnotisieren, zu manipulieren, scheint in den letzten Stücken auf jegliche Kommunikation mit der Welt zu verzichten. Man kann sagen, dass Liszt in seiner Musik sogar das Selbstgespräch aufgibt. Die Dreiklangszerlegungen des *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* fühlen sich wie sinnentleert an. Die Musik hört hier vielleicht auf, etwas sagen zu wollen oder zu können. Sie verstummt schon, sie wird schon zu einer „Musique de l'Absurde“: sie zeigt auf das Nichts, das kommt. Der direkte Draht mit dem zum Hörenden ist abgeschnitten.

STILLE

Wie die Klavierresonanzen in die Stille lang und unerbittlich absterben, wie sie den Zeitraum zum Implodieren bringen – das erhebt der späte Stockhausen in *Natürliche Dauern* unerbittlich und schonungslos zu einem das Stück bestimmenden Moment. Die Stille steht auch im Zentrum von Sciarrinos *Polveri laterali*: „Seitlicher Staub“. Wie hieß es noch, „zum Staub wirst du zurückkehren“? Nur noch sparsame, in Tonhöhe und Dynamik einander entfernte Partikel brechen in die sonst alles dominierende Stille. Stille ist alles, Klang ist nur mehr „side effect“. Auch im *Piano Piece 1964* von Feldman dienen kurze oder kaum hörbare Klänge eigentlich nur noch dazu, die Stille als die wahre (Non)-Musik in den Mittelpunkt zu rücken.

Es gibt eine Musik, die mit niemandem mehr sprechen will, zumindest eine, die nicht sagt, „hör mir zu“. Schon als junger Mann hatte Liszt von einer „musique humanitaire“ geträumt. Vielleicht könnte der Verzicht auf „performance“, auf Ansprechen oder Manipulieren, eine mögliche Basis für eine andere, erwachsenerere, freiere Form des Miteinanders sein, im Sinne einer neuen „musique humanitaire“: das könnte Liszts allerletzte Botschaft gewesen sein.

Oder wie mein Freund Rodrigo Garcia einmal schrieb: „Man hat euch gesagt, liebt einander. Ich sage euch: trennt euch voneinander“. Gemeinsam allein.

Extremely soft
pppp $\text{♩} = 42-76$

Handwritten annotations include:
 - Circled numbers: 2, 4, 5, 9
 - 'REV' in the left margin
 - 'pppp' markings throughout the score
 - Various other markings and symbols, including arrows and vertical lines.

Morton Feldman – Piano Piece 1964, mm. 1-17, © 1965 by C.F. Peters Corporation

LISZT INSPECTIONS

By Marino Formenti

A thorough inspection of the still largely misjudged piano oeuvre of Franz Liszt—a true iceberg, its tip formed by a couple of pieces often maligned as kitsch numbers—makes an impression that conforms nicely to the description offered by Maurice Ravel: “a tumultuous, seething, monstrous, and magnificent chaos of musical material.”

It may just be that Liszt was preoccupied with something that seemed to represent an entirely new (and thus monstrous) power to him and to the society he lived in—something that, nowadays, we’d call “media hype”. As a social phenomenon, “Lisztomania” was so new as to be considered an illness, with otherwise perfectly serious physicians actually claiming to be able to cure it. But from a present-day perspective and following said inspection of the hidden treasure trove of his piano music, accusing Liszt of having devoted too much energy to his fame would seem a typical but naïve expression of 20/20 hindsight.

Even the so-called showpieces are pioneering—formally, harmonically, and aesthetically, to say nothing of technically. Liszt’s less-known works, however, reveal a kind of exploration that is so experimental as to represent an almost laboratory-style approach to the compositional material and to issues of composing: inspections in all directions.

As a gifted performer, Liszt was particularly quick on the uptake, like a giant sponge with giant antennae. And it would seem that precisely this quality led him to foresee numerous possibilities and, what’s more, conundrums of modernism; he tried out wildly dif-

fering and sometimes contradictory routes forward, anticipating a great number of issues, themes, and compositional schools.

This, at least, is the conclusion that my investigations have led me to draw. The recordings presented here offer insights into the diversity that is yet to be discovered. One can listen through these pieces from start to the finish, or simply wander about in search of one’s own route, as if moving through a labyrinth that is also inhabited by the likes of John Adams and Karlheinz Stockhausen, as well as György Kurtág and Luciano Berio.

What I have attempted to do here is to project Liszt into the future, using the power and freedom of the imagination. To me, painting Liszt as a student of the Spectralists is the logical consequence of Zimmerman’s “spherical form of time”—a foregone conclusion by now, in an era of YouTube, of universal simultaneity and availability.

Even if I do agree with Oscar Wilde that “to define is to limit”, please allow the following to serve as a brief VOCABULARY of my inspections.

TABULA RASA

Liszt, as Richard Wagner’s father in law and a staunch advocate of modernism, experienced the revolution of the Tristan chord up close and personal. So we could view him as the first composer of an “hour zero”: from that point onward, a new language had to be found—or perhaps many new languages; a new attitude, or many new attitudes. Liszt seems to be asking, searching, as he pores over all the pieces of paper suddenly emptied by the revolution: “What now?”

CONSTRUCTIVISM

The *Bagatelle sans tonalité* is a possible answer to this question, less for being the first “atonal” piece (compared with which the initial attempts of the Second Viennese School seem positively anarchic) than for being the first, let’s say, “constructivist” piece: a work built upon stringent, ad hoc rules of construction. The initial notes (D#, E, B, F) and the initial triplet-figure serve as a postulate for the entire piece—harmonically, melodically, and rhythmically. It’s a method that has since become typical: since a common language is fundamentally lacking, the composer sets up temporary rules that apply to only one piece—rules with an expiration date. One can hear that this is a “closed” system: the music is like a rotating prism that appears in constantly new yet ever-similar guises.

Of a comparably “prismatic” quality, thanks in part to fractally generated harmonies, are György Ligeti’s late works for piano. What’s more, Ligeti—in his etude *Touches bloquées*—likewise lays down a “rule” that governs the entire piece: keys are blocked so that they make no sound when pressed, and the pianist plays at a furious tempo on both the blocked and the functional keys. The result is an irregular motion riddled with holes, one that would be unplayable any other way: ridiculously fast, constantly changing in form, but always following the principle that holds the whole thing together.

Gérard Pesson’s *Speech of Clouds* is based upon a more or less opposite rule: three keys are jammed, but they are not mute—instead, their strings vibrate continually. This leads to a constantly changing remnant that seems like “sound refuse” in the background. The three notes together (A, B and C) function something like the shadow of an A-minor chord—a tonal

reminiscence, a sound from bygone eras. In his music, Pesson quite often plays with history and—much more importantly, for us—with memory. Other movements from his *Vexierbilder* series bear titles like *Les Jeux d’Os aux Capucins*, a direct reference to Liszt’s *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*. This is not a postmodern play on the past, but rather an attempt to take on (depth-)psychological processes in which the musical past is viewed as a locus of remembrance (see also: REMEMBERING and FORGETTING).

MATERIAL

A further reaction to the abovementioned “hour zero” is Liszt’s portrayal of the naked material. The composer stands before the naked sound, viewed with the naked eye. And he stages this encounter, along with his astonishment, his fear, and his yearning. There are numerous moments in the music of Liszt where he does so in a raw, almost barbaric way, gazing into the abyss and reflecting on his insecurities—how things might continue, whether things can continue at all. He even refrains from hiding failure, instead elevating it to become the theme (exemplary is his fragmentary-seeming piece *Michael Mosonyi*, with all its open wounds and stitches). This mode of presentation has nothing to do with the usual accusatory notion of Liszt’s putting on a “circus” or showing off. Instead, what we see here should be considered a theatre of the self, the composer’s self-portrayal in relation to the material as he wrestles with the material.

OPERA APERTA – THE “OPEN WORK”

It can happen that one loses the desire to complete, to conclude, to conventionally package such an abysmal spectacle. And in Liszt’s pieces we see the wounds,

the sutures, unhealed and open. Pieces that are open-ended as a matter of course. The music can only remain a fragment.

One gets the feeling—and I think that this is really a first in music history, perhaps the most modern thing of all about Liszt—that the music does without a constructive logic, without any illusion of being linguistically complete.

This “absence of logic” means not that it lacks something, but rather that it resembles how we think and feel in the deepest possible way: with processes that are by no means always linear, but rather broken, dialectical, self-contradictory.

As a performer, Liszt exuded this kind of veracity to an exceptional degree; Caroline Boissier wrote: “A strong expression is often followed by a sense of fatigue and dejection, a kind of coldness, because this is the way nature works.” So Liszt’s self-reflection must have gone so far that, as a performer, he could adopt a child-like emotional self-assurance that allowed the various conditions to develop naturally, in a relationship with his own self that came close to something we might describe as a “stream of consciousness”. With expressiveness and absence understood as two possible extremes.

Liszt showed the very same kind of unconditional openness toward himself as a composer: his music seems entirely open in form, but at the same time entirely stringent in terms of emotion. One might think here of *Michael Mosonyi* or *Funerailles*. Perhaps this is the method that Wolfgang Rihm describes as “automatique”, music that is not self-contained, but rather the “broken” music of a constant present.

Liszt’s *Wiegenlied*, a lullaby he wrote at a very advanced age, is an indescribably gentle, floating sort of

music from the very beginning, a music-in-the-womb that dissolves into silent question marks. It stands at the threshold between birth and death, music both of an infant and of an old man whose time is near. It calls to mind the final scene of Stanley Kubrick’s *2001 – A Space Odyssey*, that variously interpreted open resolution where the protagonist encounters himself simultaneously at death’s door and as an unborn child.

ETUDE vs. STUDY

Liberating the musical material from the rules of any particular musical language can beget the need to know it closely, to examine it with quasi-scientific exactitude. What does the piano sound like? How does this sound function in the first place? And how does it sound with, without pedal? A wonderful little study on this is Luciano Berio’s *Brin*. Liszt, for his part, begins breaking up the sound into its constituent elements: How does one use the pedals in different ways to alter a sound within itself if that sound is naturally subject to an automatic decay? If I write the melody and its accompaniment in related frequency ranges (i.e. spectrally, in a certain sense), might the resonance that I create along with them give rise to a sound that doesn’t die away, but instead vibrates, crescendos, flickers?

SPECTRALISM

The fascinating thing about *Au Lac de Wallenstadt* is less its “Swiss melody” than the iridescent overall impression made on the ears by the combination of melody and accompaniment. The melody here actually seems like an “expansion” of the accompaniment, something like its reflex that vibrates thanks to re-

Andante $\text{♩} = 46$

p

dolce

sempre legato

una corda

2 4 3 ✓

P

diminuendo

Franz Liszt – Wiegenlied, mm. 1-15, © by Editio Musica Budapest

lated interval ratios. One might think of paintings by William Turner, where—after a long look—the ship no longer seems to be something floating ON the water, but something rising up FROM the water as a pure water-reflex. So Liszt's water study is really just an excuse for a study of pianistic tone colour: much like Turner's or Rothko's "non-surfaces", the structure of the piano's sound is hypnotically water-like—constantly the same as itself, yet also subject to constant metamorphosis. (Another way of depicting similarly liquid sound qualities can be heard in *Wassermusik* by Luciano Berio, composed a century later on the Hudson River in New York).

Liszt's inquisitive approach, which makes an almost spectral impression, is reminiscent of the later experiments of Tristan Murail, the French Spectralist who went farthest in investigating the piano's own sound (*Cloches d'Adieu, et un sourire*).

SOUND

Such a modern term as "sound" would generally seem quite appropriate to Liszt. These days, after all, we recognise a composer by his or her own audible handwriting—by his or her "sound". Liszt and perhaps Chopin, as well, could be described as the first composers to have something like an unmistakable piano sound.

MINIMALISM

Something else that can inspire us to examine "sound" is the portrayal of bells. The ring of a bell is a good starting point for thinking about the piano's sound objectively: a shapable attack that decays on its own. The simpler a composition's structure, the more one can concentrate on the sounds themselves: *Cloches*

Du Soir consists of a simple and even motion played first in quarter-notes and then in eighth-notes. It is completely bereft of any melody, with only a minimal, even minimalist rhythm being present. Keys, intervals, and registers change. What results is a kind of simple clarity that would really only come into full bloom later on, in America during the 1960s. The ad absurdum reduction of triad arpeggios in *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi*, which is absolutely striking by 1880 standards, almost permits the misuse of a term we usually associate with Malevich: Suprematism. Timbre now functions simply as the sole constitutive means used to compose this music.

(HYPER)-BIOGRAPHICAL

The more music is aimed at a growing audience that clamours to be entertained, the more one can also observe a clear counter-trend "inward", especially in piano music. This goes for Beethoven's final compositions and for Chopin's mazurkas, and it likewise applies to works ranging from the introverted aphorisms of Janáček to Kurtág's (sorrowful) representations. The piano is repurposed to become a sensitive X-ray machine, the most secret of all diaries. But Liszt didn't wait until the end of his life, as an aging abbé in Rome, to hold such conversations with himself. He'd done so all along. One need only think of the pitch-black *Il Penseroso* from his earlier *Années de Pèlerinage*, or of *Funérailles*. There, Liszt—a master at writing "for the audience"—embraced an attitude that is very modern indeed: he began to write "just for himself".

THE ARTIST IS PRESENT

One thinks of a need that has characterised performance art ever since the 1950s: the need to place the

body of the artist centre-stage. One thinks of Sophie Calle's intimate self-portrayals, or of the title of a now-famous performance by Marina Abramović: *The Artist is Present*. Perhaps such pieces by Liszt are really the origin of all performance art. In any case, the composer is clear to be seen, and one can practically reach out and touch him as he writes about himself by rewriting himself.

EXPRESSIONISM

Even long after their creation, such abysses were hardly fit to be shown around. But it had finally become possible, at least, to do something mercilessly ugly. One thinks of works such as *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, written in 1877: music that is hardly ever performed, as if it were an affront to any audience. Conversely, nobody would ever consider hiding one of Goya's late paintings from public view.

REMEMBERING – FORGETTING

Radicalism leads to reflection upon depth-psychological processes, upon states that have to do with ideas like remembering and forgetting. In the *Valses Oubliées* (in English: "Forgotten Waltzes"), the dancing motifs sound like cosmic, distant reminiscences already half-escaped from memory. Kurtág's Valse comes to mind. And at the conclusion of *Funérailles*, the music falls to pieces thanks to a technique of fragmentation, of tearing-apart, that presages Gustav Mahler's gestures of collapse. Between remembering and forgetting is also where one finds the end of Rihm's *Klavierstück Nr. 7* and the end of *Michael Mosonyi*: here, the memory is shrouded in silence, and silence is all that remains when it goes mute.

IDENTITY

Liszt the European, who admired Berlioz and Chopin as well as Wagner, who laced his music with Swiss and Italian themes alongside Gypsy rhythms, was fond of reflecting on his Hungarian heritage. And precisely his *Hungarian Folk Songs*, aphorisms of an over-60-year-old written in 1872, seem to have nothing to do with nationalist ideas. There are actually about a more personal aspect, about identity, about remembering, and perhaps also about loss—something that places him in proximity to Chopin, who would write fragments of a mazurka in Paris or Mallorca. At the end of the "folk song", the melody remains entirely unaccompanied, lonely—and its loneliness is truly palpable: a single key is pressed, and one feels how the other 87 are silent. Friedrich Cerha was likewise playing with remembering and forgetting when he reviewed and reworked his *Slowakische Erinnerungen* [Slovakian Memories], which he'd originally composed as a young man.

DEATH

Tristan Murail's *Cloches d'Adieu, et un Sourire* is not only a spectral "bell study" but also an epitaph for Olivier Messiaen, and it helps to shed light on another aspect of Liszt's music: on his "music of death". *Funérailles*, with its funeral march and all of its catastrophes, is a piece of music that anticipates the first movement of Mahler's 5th *Symphony* (while Mahler's hammer blows in his 6th *Symphony*, in turn, lead on to the blows and clusters of Galina Ustvolskaya). *Il Penseroso* is likewise a funeral march, one situated in what is possibly even closer proximity to death. The musical organism stands at the threshold of the ultimate stasis: only the smallest chromatic movements are

possible, and the melody is reduced to the murmuring of a single note: E, E, E ... Extreme reduction likewise manifests itself in Ustvolskaya's 6th *Sonata*, which might also perhaps likewise represent an abstract funeral march.

MUSIC AND POLITICS

According to several 19th century biographers, *Funerailles* of 1849 was written for the death of Chopin. Liszt himself, however, stated clearly that this music of mourning was dedicated to those who had lost their lives in the failed Revolution of 1848. Even so, the Chopin theory is hardly surprising: embarrassingly often, 19th century music biographers felt the need to ignore or sanitize supposedly unsavoury parts of musicians' biographies—a tendency that one still encounters today. And in the 19th century, at least, the Revolution of 1848 was a touchy subject. The Chopin theory also seems to go well with the kind of polarised romanticisation of this work that's generally referred to as "tradition"—like one of those relics, death masks, or hand casts that were so popular as expressions of veneration.

How much more direct and full of despair is it to memorialise hundreds of brutally murdered freedom fighters? And how do we feel, once informed to this effect, about the relentlessly protesting initial battle between chromatically juxtaposed chords, or the constant insistence on a diminished ninth, the most dissonant of all dissonances? Prior to Liszt, works that one could call "political music" were at most expressions of veneration (see Beethoven's *Eroica*), or they aimed to point out something good (like Mozart's *La Clemenza di Tito*). And even Mozart, if he felt like expressing himself critically, had to "package"

the truth somewhat (*Le nozze di Figaro*). *Funerailles*, on the other hand, is an manifestation not only of courage but also of rage, a piece that lends expression to the rebellion against the powerful: one thinks of the musical screams referring to Auschwitz and Vietnam in the music of Luigi Nono.

ELIMINATION OF METRE

In *En rêve*, Liszt writes a lengthy footnote to the effect that the piece should be played without any "breaths or conspicuous accents". In other words, he demands an absence of metre that would not be without consequences. György Ligeti writes similar footnotes according to which measures are to be understood only as units of time, remaining unemphasised in order to achieve an ametric flow. Liszt used the notion of a dream ("rêve") as a metaphor for his piece's floating quality. The etude to which Ligeti gave the related title *En Suspens* likewise does without metre, but the solution here is a more complex one: Ligeti composes multiple metric layers that run simultaneously, blurring out the bar lines and ensuring a very special kind of "flow".

RETREAT – ABDICATION – MUSIC EX NEGATIVO – NOTHINGNESS

In 1862, Liszt announced to a few friends that from that point onward, he would retreat to live at the monastery of Madonna del Rosario near Rome, where he hoped to find solitude. And though he was still to travel quite a bit, his music gradually and irrevocably turned inward. One might think here of Galina Ustvolskaya, who lived in total isolation and published only a few austere pieces.

Liszt's music became a music of renunciation. Two works from this period are entitled *Resignazione*—to be understood here not as giving up or capitulating, but instead making an active, aesthetically and existentially grounded decision.

It recalls something that Morton Feldman once said: "We played a game, Philip Guston and I. We were the last artists. (...) For us, "nothingness" was less a philosophical game than a definitive starting point and destination. (...) It's obvious that one starts with nothing, but it's less obvious that, after years of work, one might end up with even much less. (...) Nothingness is not a strange alternative in art. We're constantly confronted by it as we work. (...) We're confronted with the fact—or better: the fact becomes clear that we create very little and have extremely little to say."

Liszt, a man once capable of hypnotising and manipulating the masses, seems to do without any communication at all with the world in his last pieces. One could even say that Liszt gives up self-dialogue in this music. The broken chords of *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* feel drained of all meaning. Perhaps this is where the music ceases to want—or be able—to say anything. It begins to go mute, already on the way to a "musique de l'absurde": it points at the nothingness to come. The direct line with the listeners has been cut.

SILENCE

That way in which the piano's resonance dies off gradually and relentlessly in the silence, causing time to implode: the late Stockhausen relentlessly and mercilessly elevated this phenomenon to become an all-determining factor in his *Natürliche Dauern*. Silence also stands at the centre of Sciarrino's *Polveri laterali*: "side dust". How does the saying go again, "...dust to dust"? Only sparse particles, distant from one another in pitch and dynamics, still break into the otherwise universally dominant silence. Silence is everything, with sound now a mere "side effect". In Feldman's *Piano Piece 1964*, as well, all that the short or barely audible sounds still do is place silence, the true (non-) music, at the centre.

There is such a thing as a music that no longer wants to speak to anybody, or at least one that refrains from saying, "Listen to me." And Liszt, even as a young man, had dreamed of a "musique humanitaire". Perhaps doing without "performance", without pandering or manipulating, would provide a viable foundation for another, a freer and more mature form of coexistence, in the sense of precisely such a "musique humanitaire": this just might be Liszt's final message to us.

Or as my friend Rodrigo Garcia once wrote: "You were told to love one another. But I say to you: separate yourselves from one another."

Together alone.



Marino Formenti

Marino Formenti, in Italien geboren, hat sich als einer der interessantesten Interpreten seiner Generation erwiesen, besonders durch seine Interpretationen moderner und zeitgenössischer Musik und dank seiner schöpferischen, kühnen Programmierung.

Bei Publikum und Presse für sein „ekstatisches Spiel“ und die „traumwandlerische Hingabe“ gefeiert, konstatierte die Los Angeles Times anlässlich eines Konzertzyklus im LACMA: „a Glenn Gould for the 21. Century ... mesmeric, shamanistic, unforgettable ... he is in short a phenomenon.“ „Der Standard“: „Grandios ... ungemein eindringlich ... fulminant“.

Der L.A. Weekly berichtete über einen „state of exhilaration beyond any experience“.

Wichtige Projekte: *PIANO TRIPS*, *NOTHING IS REAL*, *THE PARTY*, *EPICYCLE*, *PIANO INTEGRAL*, *DIALOGOS*, *KURTAG'S GHOSTS*.

Wichtigste Auftritte: Salzburger Festspiele, Lucerne Festival, Edinburgh International Festival, Schleswig-Holstein Musikfestival, Accademia di Santa Cecilia in Rom, Ravenna Festival, Aspen Festival, Ravinia Festival, Berliner Festwochen, Wien Modern, IRCAM Paris, Philharmonie und Konzerthaus in Berlin, Musikverein und Konzerthaus in Wien, Kölner Philharmonie, Tonhalle Zürich, Suntory Hall, Casals Hall und Oji Hall in Tokyo, Rachmaninov Saal in Moscow usw.

2004 debütierte er im Lincoln Center in New York mit einem eigenen Zyklus (*PIANO TRIPS*) in der „Great Performers Series“. Ähnliche Zyklen hat er auch u.a. in Wien, Los Angeles, San Francisco präsentiert. Er hat als Solist u.a. mit dem Cleveland Orchestra, Münchner Philharmoniker, Los Angeles Philharmonics, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre Philharmonique de Radio France, DSO und BSO Berlin, RSO Wien musiziert und mit den Dirigenten Franz Welser-Möst, Kent Nagano, Esa Pekka Salonen, Sylvain Cambreling, Ingo Metzmacher, Hans Zender u.a. Darüberhinaus Projekte u.a. mit Gidon Kremer (als Dirigent), Ulrich Matthes, Matthias Goerne, Lars Vogt, Maurizio Pollini (als Dirigent).

Als Dirigent, zunächst Assistent u.a. Kent Naganos und Sylvain Cambrelings (Wiener Staatsoper, LA Opera, Opera de Paris u.a.), hat er zahlreiche Produktionen und Konzerte, u.a. im Wiener Konzerthaus, Wiener Festwochen, Wien Modern, Ravenna Festival, MEC Los Angeles, mit dem Klangforum Wien usw. geleitet. Er hat die österreichische Erstaufführung von Kurt

Weills Oper *Der Protagonist* dirigiert. 2008 debütierte er an der Accademia di Santa Cecilia in Rom, auf Einladung Maurizio Pollinis, mit dem er 2009 in Mailand, Teatro La Scala und in Paris, Cité de la Musique wieder als Dirigent gearbeitet hat. Im Jahr 2009 war er auch Gastdirigent, nach Maxim Vengerov, des MIAGI Festival Orchester in South Africa.

Er hat für mehrere Labels aufgenommen, u.a für KAIROS, col legno und BIS. Seine Einspielungen wurden mehrfach ausgezeichnet.

Er arbeitet mit einigen der grössten lebendigen Komponisten zusammen, wie Helmut Lachenmann, György Kurtág, Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth, Beat Furrer.

Er ist Träger des BELMONT-Preises 2009.

Italian-born pianist and conductor Marino Formenti has established himself as one of the most interesting performers of his generation, both by virtue of his interpretations of modern and contemporary music and through his creative, daring programming.

He has been celebrated by audiences and the press alike for his "exciting playing" and "dreamy concentration," as the Los Angeles Times wrote in the wake of a LACMA concert series: "a Glenn Gould for the 21st century [...] mesmeric, shamanistic, unforgettable [...] he is, in short, a phenomenon." The Viennese daily "Der Standard" commented: "grandiose [...] uncannily penetrating [...] fulminate." The L.A. Weekly wrote of a "state of exhilaration beyond any experience."

His most important projects to date include *PIANO TRIPS*, *NOTHING IS REAL*, *THE PARTY*, *EPICYCLE*, *PIANO INTEGRAL*, *DIALOGOS*, *KURTAG'S GHOSTS*.

His most important appearances to date include those at the Salzburg Festival, Lucerne Festival,

Edinburgh International Festival, Schleswig-Holstein Music Festival, Accademia di Santa Cecilia in Rome, Ravenna Festival, Aspen Festival, Ravinia Festival, Berliner Festspiele, Wien Modern, IRCAM Paris, the Berliner Philharmonie and Berlin Konzerthaus, Vienna's Musikverein and Konzerthaus, Cologne's Kölner Philharmonie, the Tonhalle in Zurich, Suntory Hall, Casals Hall and Oji Hall in Tokyo, and Rachmaninov Hall in Moscow.

In 2004, he made his debut performance at New York's Lincoln Center with his own series of recitals (*PIANO TRIPS*) as part of the "Great Performers Series." He has presented similar series in Vienna, Los Angeles and San Francisco. As a soloist, he has performed with ensembles like the Cleveland Orchestra, Munich Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre Philharmonique de Radio France, DSO and BSO in Berlin, RSO in Vienna and with conductors including Franz Welser-Möst, Kent Nagano, Esa Pekka Salonen, Sylvain Cambreling, Ingo Metzmacher, Hans Zender and others. Furthermore, he has collaborated on projects with figures such as Gidon Kremer (as conductor), Ulrich Matthes, Matthias Goerne, Lars Vogt and Maurizio Pollini (as conductor).

Formenti's conducting career, which he began as an assistant to figures such as Kent Nagano and Sylvain Cambreling (at opera houses in Vienna, Los Angeles and Paris), has seen him lead numerous productions and concerts at venues and events including Vienna's Konzerthaus, the Vienna Festival, Wien Modern, the Ravenna Festival and MEC Los Angeles, as well as with Klangforum Wien. He also conducted the Austrian premiere of Kurt Weill's opera *Der Protagonist*. In 2008 he made his debut at the

Accademia di Santa Cecilia in Rome at the invitation of Maurizio Pollini, with whom he will work as a conductor once again in 2009 at Milan's Teatro La Scala and Paris' Cité de la Musique. In 2009 he followed Maxim Vengerov as Guest Conductor of the MIAGI Festival Orchestra in South Africa.

He has recorded for several labels including Kairos, col legno and BIS, and his recordings have received numerous awards.

Marino Formenti works together regularly with several of the greatest living composers, figures such as Helmut Lachenmann, György Kurtág, Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth and Beat Furrer.

He was the recipient of the 2009 BELMONT Award for Contemporary Music.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
All artist biographies at /
www.kairos-music.com

English translation: Christopher Roth

KURTÁG'S GHOSTS

Bach · Bartók · Beethoven · Boulez
 Chopin · Haydn · Janáček · Ligeti
 Liszt · Machaut · Messiaen
 Mussorgsky · Purcell · Scarlatti
 Schubert · Schumann · Stockhausen

Marino Formenti

0012902KAI

MARK ANDRE

durch · ...zu... · ...in · ...als...ll

Trio Accanto
 ensemble recherche
 Shizuyo Oka
 EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

0012732KAI

FRIEDRICH CERHA

Bruchstück, geträumt
 Neun Bagatellen · Instants

Klangforum Wien
 Sylvain Cambreling
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Peter Rundel
 Zebra Trio

0013152KAI

GEORGES APERGHIS

Contretemps · SEESAW
 Parlando · Teeter-totter

Donatienne Michel-Dansac
 Uli Fussenegger
 Klangforum Wien
 Emilio Pomárico
 Sylvain Cambreling

0013222KAI

ENNO POPPE

Arbeit · Wespe · Trauben
 Schrank · Salz

ensemble mosaik
 Daniel Gloger
 Ernst Surberg

0013252KAI

BERNHARD GANDER

Monsters and Angels

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
 Arditti Quartet · ænm · Ruth Rosenfeld
 Krassimir Sterev · Anders Nyqvist
 Hsin-Huei Huang · Ensemble Resonanz
 Neue Vocalsolisten Stuttgart
 ORF Radio-Symphonieorchester Wien ...

0013272KAI

HUGUES DUFOURT

L'Afrique d'après Tiepolo
 L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

0013142KAI

LUCIA RONCHETTI

Drammaturgie

Neue Vocalsolisten Stuttgart
 Arditti Quartet
 Susanne Leitz-Lorey · Erik Borgir
 Hannah Weirich

0013232KAI

BERNHARD LANG

Die Sterne des Hungers
 Monodologie VII

Sabine Lutzenberger
 Klangforum Wien
 Sylvain Cambreling

0013092KAI