

Gramola



Photo: Vika Aytuganova

Le concert c'est moi – Das Konzert bin ich! *(Franz Liszt)*

Franz Liszt (1811–1886)

1	Fantasia quasi Sonata: Après une lecture du Dante, S. 161/7	17:11
2	Consolation Nr. 3, S. 172	4:16
3	Ungarische Rhapsodie Nr. 10 E-Dur, S. 244 *	5:55
Liebesträume, S. 541		
4	Liebestraum Nr. 2 E-Dur	3:46
5	Liebestraum Nr. 3 As-Dur	4:26
Grandes études de Paganini, S. 141		
6	Étude Nr. 2 in Es-Dur (Andante – Andantino capriccioso) *	5:19
7	Étude Nr. 6 in a-Moll (Quasi presto) *	5:44
8	Mephisto-Walzer Nr. 1, S. 514 *	11:29

Kateryna Titova *Klavier / piano*

* *Live Recording*

„Le concert c’est moi“ – „Das Konzert bin ich!“

(Franz Liszt)

Rom 1839, Palazzo Poli: eines von Liszts römischen Konzerten hat musikgeschichtliche Bedeutung gewonnen. Ein prominentes Publikum von hohen kirchlichen und weltlichen Würdenträgern lauschte Liszts Darbietungen. Merkwürdigerweise unternahm Liszt gerade in diesem Konzert das Wagnis, einen neuen Typ von Programm einzuführen, denn er beschloss, zum ersten Mal von der Mitwirkung anderer Künstler abzusehen und ganz allein den Abend künstlerisch zu gestalten. Es war dies der erste „Solo-Klavierabend“ oder, wie Liszt scherzend meinte: „Der erste meiner langweiligen musikalischen Monologe, die ich nun in Zukunft überall halten will. Le concert c’est moi!“

Liszts berühmter Ausspruch gilt als Geburtsstunde des Solo-Recitals, des „Klavier-Abends“, und ist der Titel der neuen Ausstellung in Raiding, dem Geburtsort von Franz Liszt, der symbolisch auch als „Wegweiser“ in den Konzertsaal fungieren soll. Zahlreiche Aufnahmen, die im Laufe der Jahre in diesem akustisch einzigartigen Saal entstanden sind, untermauern die Relevanz des Titels „Das Konzert bin ich“ und sind im Rahmen verschiedenener Hörstationen im Museum zu erleben. So auch die vorliegende CD-Produktion von Kateryna Titova, die sowohl Live-Mitschnitte von Konzerten im Rahmen des Liszt Festivals Raiding beinhaltet als auch Aufnahmen, die im Rahmen von Audio-Einspielungen für das neue Liszt Museum entstanden sind.

Eduard Kutrowatz

Höllenfahrt und Liebestraum

Aus dem Klavierschaffen von Franz Liszt

Gilt Franz Liszt mit seinen Orchesterwerken als ein Mitbegründer der Gattung der Symphonischen Dichtung, so finden sich solche Umsetzungen von Einzelbildern und Geschichten auch in vielen seiner Werke für sein eigenes Instrument – das Klavier. Ein für große Teile des Œuvres maßgeblicher Aspekt ist Liszts höchststehendes Vermögen zur illustrierenden Vertonung außermusikalischer Gedanken. Umso beeindruckender muss man sich die Darbietung dieser Stücke vorstellen, wenn sie ihr Erfinder selbst durch sein Tastenspiel in oft mephistophelischem Auftreten zum Erklingen brachte – oder besser: „erzählte“. Dieser Gedanke trifft sich mit den vorliegenden Einspielungen. Für sein Können, Gedanken ausschließlich mit Tönen auszu drücken, kann man die drei Serien der *Années de Pèlerinage* als zentralen Werkzyklus in Liszts Schaffen benennen. Diese „Pilgerjahre“ enthalten insgesamt 26 Charakterstücke, die eine Art musikalischer Tagebucheintragungen zu Liszts Wanderjahren bilden. Der zweite Band, *Deuxième année: Italie* (S. 161), entstand in der Chronologie der drei Zyklen als erster ab etwa 1837 bis 1849 als Folge von Liszts ersten längeren Italien-Aufenthalten und spiegelt ausschließlich Eindrücke, die er aus Werken der bildenden Kunst und der Literatur vergangener Epochen erhalten hatte. Den Abschluss dieses „zweiten Jahres“ bildet die in Bellagio am Comer See entstandene „**Fantasia quasi Sonata: Après une lecture du Dante**“, die so genannte Dante-Sonate. Sie ist das am größten dimensionierte der Stücke und stellt in ihrer formalen Anlage eine Mischung aus Sonate und Fantasie dar. Von der Idee her ist sie durchaus in Analogie zu den symphonischen Dichtungen für Orchester zu sehen. Es sind Gedanken nach der Lektüre von Dante Alighieris

„Göttlicher Komödie“, die vom Inferno bis zum Paradies einen teils hochdramatischen klingenden Querschnitt durch diese epochale Dichtung des frühen 14. Jahrhunderts wiedergeben, wobei der Komponist die einzelnen Bilder nicht näher beschreibt. Die erste Version dieses Satzes brachte Liszt 1839 in Wien zur Uraufführung. Zehn Jahre später revidierte und erweiterte er ihn zu seiner gütigen imposanten Gestalt, wobei vor der Drucklegung 1858 zusätzliche Retuschen erfolgten. Ohne Übertreibung kann man hier wie es Eduard Kutrowatz nennt *„eines der herausragendsten Beispiele in Liszts Werken, in denen höchste technische Raffinesse und pianistische Fertigkeit mit anspruchsvollster Klangkultur in perfektem Einklang steht“* erkennen.

Consolations, Tröstungen, nannte Liszt einen in den 1840er-Jahren komponierten und 1849/1850 zu einer Neufassung umgearbeiteten Zyklus von sechs Klavierstücken, die sich durch ihre Ruhe und verinnerlichte Ausdrucksweise von seinen virtuos und dramatischer gestalteten Werken abheben. Gleichsam aus der Stille heraus (dynamisch ist ein Pianopianismo vorgegeben) entfaltet sich in der dritten **Consolation Nr. 3** über sanft wiegenden Begleitfiguren eine breite, äußerst gesangliche Melodiestimme. Die ursprüngliche Fassung hatte deutliche Ähnlichkeit mit dem langsamen Teil der etwa gleichzeitig entstandenen ersten Ungarischen Rhapsodie, was man in der Neufassung immer noch im Quasi-Improvisato-Abschnitt bemerkt und möglich erscheinen lässt, dass Liszt von einem ungarischen Lied inspiriert wurde. Ein ähnlicher Gestus einschließlich der Gleichheit der Tonart besteht auch gegenüber dem früheren Nocturne Des-Dur op. 27 Nr. 2 von Liszts Freund Frédéric Chopin. Da dieser 1849 verstorben war, wäre denkbar, dass es sich hier um ein „in memoriam“-Stück

handelt, wenngleich dies nirgends vermerkt ist. Gesichert ist hingegen, dass sich Liszt noch einmal intensiv mit dem Stück befasste, nachdem er 1883 einen Steinway-Flügel mit Sostenuto-Pedal erhalten hatte, woraufhin er die dritte Consolation nachträglich spezifisch dafür einrichtete.

Immer wieder weisen die Memoiren von Liszts Lehrer Carl Czerny auf die Bedeutung des Phantasierens während des Unterrichts wie auch in den ersten öffentlichen Konzerten des Schülers hin. Darin ist eine seit Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebte Methode eingefangen, einerseits vom musikalisch kundigen Publikum vorgegebene Melodien zur allgemeinen Freude kunstvoll fortzuspinnen, andererseits auch breiteren Hörerkreisen bekannte musikalische Motive in ein virtuoses Gewand zu kleiden – Gassenhauer ebenso wie Themen aus den damals populärsten, heute oft völlig vergessenen Opern. Man mag sich demgegenüber kaum bewusst sein, dass auch die berühmten Ungarischen Rhapsodien ihrer Idee nach in diese Kategorie fallen: Tatsächlich handelt es sich bei den zugrunde gelegten Melodien nicht um Liszts ureigenste Erfindungen, sondern Musik, die er selbst konkret dem Musikschatz der ungarischen Roma zuordnete, wie er ihn in den 1840er-Jahren in Ungarn gehört hatte, er aber auch durch Wiener Publikationen bekannt war. Bekannt ist heute, dass das Material der Rhapsodien durchaus auch Weisen enthält, die ursprünglich im Volksgut bzw. den Bürgersalons vorkamen und von dort aus von den Romakapellen aufgegriffen und landauf, landab weiter getragen wurden. In jedem Fall entstand dadurch eine Synthese, die man weltweit als „typisch ungarisch“ empfindet. Die **Ungarische Rhapsodie Nr. 10 E-Dur** von 1847 mag zwar nicht die gleich hohe Popularität besitzen, wie etwa ihre Schwesterwerke Nr. 2, Nr. 9 („Pesther Carneval“) oder Nr. 15, sie enthält aber nicht minder hohe musikalische

Qualität. Fünf Takte (Preludio) führen mit Glissandi und wichtigen Akkorden in den ersten Hauptteil (Andante deciso), der einmal sanft wiegend, einmal markant auftrumpfend, dann wieder in graziler Gesanglichkeit gestaltet ist und dem Charakter nach einem Verbunkos (Werbetanz) entspricht, bei dem sich junge Männer stolz auftrumpfend öffentlich präsentieren. Indem auch die zehnte Rhapsode der in der ungarischen Tanzmusik generell typischen Abfolge langsam – schnell folgt, setzt nach diesem ersten Hauptabschnitt der raschere zweite Teil ein (Allegretto capriccioso), der manchmal etwas geziert (im Wortsinn des capriccioso könnte man sagen „kapriziös“), dann wieder ganz virtuos und in großer Freiheit des Vortrags gehalten ist. Nach einem kurzen Innehalten gewinnt das Geschehen in einem kadenzartigen Vivace an Brillanz und mündet schließlich in einen feurigen Schlussteil (Vivacissimo giocoso assai).

So beliebt sie von Anbeginn an waren, so viel Unrecht ist den **Liebesträumen** in den letzten Jahrzehnten geschehen – haben sie doch oft gegen eine unsachlich abwertend gemeinte Klassifizierung als Salonmusik anzukämpfen. Charakteristisch in diesem Zusammenhang ist etwa die Anmerkung die der Musikpublizist Otto Schumann 1976 in seinem Handbuch der Klaviermusik fand: *„Der gefühlvoll-schwärmerische Ton [...] übt immer noch seine Wirkung aus, streift aber so merklich an Sentimentalität und wird pianistisch so verbrämt und aufgeputzt, dass die drei Stücke zur Gattung der Salonmusik gerechnet werden müssen. Ein gewisser Reiz ist ihnen nicht abzusprechen; doch darf man sie gewissermaßen nur mit halbem Ohr aufnehmen.“* – Würde man den Begriff der Salonmusik wertfrei besetzt sehen, so käme man dem Charakter dieser Stücke freilich durchaus nahe. Ursprünglich handelte es sich um Lieder für Gesang und Klavier, die für den Vortrag

im bürgerlichen Salon gedacht und geeignet waren. 1850 erschien die Klavier-Solo-Version mit dem Untertitel „Drei Nottornos“. Allen drei Stücken ist der jeweilige Liedtext vorangestellt, sodass unzweifelhaft die programmatisch-inhaltliche Komponente ihre Bedeutung behalten soll. Im Fall des Liebestraums Nr. 1 As-Dur ist es Ludwig Uhlands „Hohe Liebe“ („In Liebesarmen ruht ihr trunken, des Lebens Früchte winken euch“), der **Liebestraum Nr. 2 E-Dur** folgt Uhlands „Seliger Tod“ („Gestorben war ich vor Liebeswonne, begraben lag ich in ihren Armen“) und der **Liebestraum Nr. 3 As-Dur**, eines der populärsten Liszt-Werke überhaupt, greift auf einen Text von Liszts Zeitgenossen Ferdinand Freiligrath zurück: „O lieb“ („O lieb“, so lang du lieben kannst, o lieb“, so lang du lieben magst“).

Einen Spezialfall unter Liszts Klavierstücken stellen die Transkriptionen und Ausgestaltungen Paganini'scher Etüden dar, die neben der Verbeugung vor dem großen Kollegen vor allem den Anspruch ins Extrem gesteigerten technischen Könnens aufweisen. Ganz offensichtlich versucht der Pianist Liszt in diesen Etüden dem Teufelsgeiger Niccolò Paganini (1782–1840) einen Teufelsplanisten zur Seite zu stellen, was ihm höchst erfolgreich gelingt. Man mag sich dieses „diabolische“ Element nicht zuletzt auch von seiner optischen Wirkung her höchst eindrucksvoll vorstellen, wenn diese Musik durch den späteren Abbé Liszt mit seinem langen wallenden Haar und im schwarzen Talar vorgetragen wurden. Hinter dieser Annäherung an die Musik des Kollegen steht freilich viel mehr als die Spekulation mit dem Effekt gegenüber seinen Bewunderern, hegte Liszt doch schon in frühen Jahren eine besondere Verehrung für Paganini. 1831 hörte er diesen erstmals in Paris und war in so hohem Maß von dessen Kunst angetan, dass dadurch sein Gedanke einer ähnlich hoch stehenden

Klavierkunst geprägt wurde.

„Welch ein Mann, welch eine Geige, welch ein Künstler! O Gott, was für Qualen, für Elend, für Marter in diesen vier Saiten! [...] Und sein Ausdruck, seine Art zu phrasieren, und endlich seine Seele!“, schreibt der 20-Jährige in einem Brief an einen Freund, und wie ähnlich hätte es wenige Jahre später wohl auf sein eigenes Klavierspiel bezogen heißen können. Und tatsächlich, wenn wir in der Chronik etwas weiterblättern, finden wir in einem ausführlichen Schreiben an seine Geliebte Marie d'Agoult im Frühjahr 1838 die nicht gerade zurückhaltende Bescheidenheit ausdrückenden Worte nach eigenen Konzerten in der k.k. Haupt- und Residenzstadt : „*Ohne jede Übertreibung, niemals hat seit Paganini irgend jemand einen derartigen Eindruck gemacht. [...]* Ganz Wien ist über mich in Aufruhr.“

Zufall oder nicht: Gerade in diesem Jahr 1838 entstehen jene *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* nach dessen Capricen für Violine solo, in denen Liszt seine pianistische Huldigung für die Kompositionen Paganinis zum Ausdruck bringt. Obwohl sie in dieser Version zwei Jahre später auch verlegt wurden, unterzog Liszt die sechs Stücke 1851 einer grundlegenden Überarbeitung, die er nunmehr als **Grandes études de Paganini** titulierte, was vielleicht noch mehr Annäherung an die Originalsätze zeigt. Im Allgemeinen wird heute auf diese zweite Fassung zurückgegriffen, da sie wohl dem endgültigen Willen Liszts entspricht. In diesen neuen Fassungen erklingen hier die Étüden Nr. 2 in Es-Dur (Andante – Andantino capriccioso) nach der Caprice Nr. 17 und Nr. 6 in a-Moll (Quasi presto) nach der wohl berühmtesten aller Paganini-Capricen, der Nr. 24, die Liszt in das glanzvoll virtuose Gewand eines Themas mit elf Variationen hüllt.

Zu den Virtuosenstücken zählen nicht minder die *Mephisto-Walzer*. Vier an der Zahl entstanden bis 1885, also knapp vor Liszts Tod (der letzte blieb unvollendet), jedoch gelangte nur der erste zu nachhaltiger Bekanntheit, zumal er auch in einer Orchesterfassung erschien. Der **Mephisto-Walzer Nr. 1** „Der Tanz in der Dorfschenke“ entstand in den späten 1850er-Jahren und wurde von Liszt seinem früh verstorbenen Schüler Carl Tausig gewidmet. Er ist die zweite aus den „Episoden aus Lenaus Faust“ und folgt (anders als in Liszts auf Goethe bezogener Faust-Symphonie) der Faust-Darstellung von Nikolaus Lenau: Das Stück zeigt Fausts und Mephistos Erscheinen bei einer ländlichen Hochzeitsfeier. Lautmalerisch durch eine markante Quintenfolge zu Beginn gezeichnet, stimmt Mephisto eine Geige und spielt zu einem sich immer wilder steigernden Tanz auf. Wie in einem filmischen Szenenwechsel richtet Liszt den Scheinwerfer auf Faust und zeigt dessen schwärmerische Versuche, eine Frau zu erobern, was ihm nach einigem zärtlichen, aber bestimmten Drängen auch gelingt – das Paar entschwindet in den Wald. Die Leidenschaft der Liebenden verschmilzt nun mit der Leidenschaft des teuflischen Tanzes zu einem phantastischen Ganzen.

Christian Heindl



Photo: Serhiy Horobets

„Die Geschichtenerzählerin“

„Sie ist eine Revoluzzerin: technisch brillant, gegen den Strich gebürstet; kein Punk der Klassik, aber auch nicht ganz die feine Dame. Eine Künstlerin, die Geschichte mit den Händen erzählt...“ (MDR)

Kateryna Titovas Konzertauftritte, ihre „Klavier-Recitals“, sind keine „musikalischen Monologe“. Sie sucht den Kontakt mit ihrem Publikum, will mit ihm in Dialog treten, möchte mit ihm kommunizieren und versteht es, mit ihrem Spiel Geschichten zu erzählen, das Publikum in ihren Bann zu ziehen. Stupende pianistische Technik und überlegene Virtuosität sind dabei selbstverständliche Ingredienzen, um ihr künstlerisches Credo umzusetzen: mit Verve, Stilsicherheit, Geschmack und Überzeugungskraft vollendete Klangkultur zu kreieren und Emotionen zu übertragen.

Die aus der Ukraine stammende Pianistin Kateryna Titova lebt zur Zeit in Berlin und wurde bei zwanzig internationalen Klavierwettbewerben mit ersten oder zweiten Preisen ausgezeichnet. Erste Ausbildungsschritte setzte sie bereits in frühester Kindheit in den Musikschulen von Charkow und Moskau, ab dem Jahr 2001 studierte sie in Münster und Dresden. Weitere wichtige Stationen ihrer musikalischen Ausbildung waren das „Royal Northern College of Music“ in Manchester sowie die Accademia Pianistica Internazionale „Incontri col Maestro“ in Imola. Den größten Einfluss auf ihre künstlerische Entwicklung hatte Igor Blagodatov, ein Schüler der Pädagoginlegende Jacob Milstein.

Als Solistin und Kammermusikerin trat Kateryna Titova in ganz Europa, Russland, der Ukraine, China und in den USA auf, mit Orchestern wie dem Netherlands Symphony

Orchestra, dem Moscow Symphony Orchestra, dem Wiener Kammerorchester, den Grazer Philharmonikern, den Prager Philharmonikern sowie dem Kammerorchester des Nationaltheaters Prag, dem Kiew Symphony Orchestra und der Philharmonie Lemberg.

Konzertreisen führten sie unter anderem zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Kissinger Sommer, dem International Music Festival in Viana do Castelo (Portugal), dem Virtuosen-Festival Lemberg und dem Festival „Lviv-MozArt“, dem Klavierfestival Palermo Classica sowie zum Liszt-Festival Raiding in Österreich.

Kateryna Titova ist gern gesehener Gast in renommierten Konzertsälen wie der Berliner Philharmonie, der Elbphilharmonie und der Laeiszhalle Hamburg, der Semperoper Dresden, dem Musikverein und dem Konzerthaus Wien, dem Stefaniensaal Graz, dem Franz Liszt Konzertsaal in Raiding, der Lisinsky Hall Zagreb und der Bridgewater Hall in Manchester. Ihre CD-Einspielungen mit Werken von Rachmaninoff, Beethoven, Mendelssohn, Skrjabin sind unter anderem bei den Labels „Sony Classical“ und „Genuin“ erschienen. In den letzten Jahren sind für Kateryna Titova „Live-Aufnahmen“ immer wichtiger geworden, unterstreichen diese doch ihre künstlerischen Vorstellungen von lebendigem Musizieren, gepaart mit perfektem pianistischem Anspruch. So erschienen kürzlich Edvard Griegs Klavierkonzert a-moll op. 16 mit dem Philharmonischen Orchester Lemberg, sowie das Album „Bridges“ mit Werken ukrainischer Komponisten und dem International Symphonic Orchestra Lviv unter der Leitung des Dirigenten Jaroslav Shemet.

„Man muss den Rahmen der klassischen Interpretation nicht verlassen und verletzen, um sich auszuleben“, lautet

Titovas pianistisches Credo und ergänzt: „Innerhalb dieses Rahmens gibt es für mich genug künstlerische Freiheit, um mich individuell und hochemotional, aber immer authentisch und musikalisch verständlich auszudrücken!“

Seit einigen Jahren ist Kateryna Titova mit dem Liszt-Festival Raiding künstlerisch eng verbunden und setzt seit der Saison 2024 als „Artist in Residence“ am Geburtsort von Franz Liszt wesentliche künstlerische Impulse.

www.katerynatitova.com

“Le Concert c’est moi” – “I am the Concert”

(Franz Liszt)

Rome 1839, Palazzo Poli: one of Liszt’s Roman concerts has gained significance in the history of music. A prominent audience of high ecclesiastical and secular dignitaries listened to Liszt’s performances. Strangely enough, it was at this concert that Liszt took the risk of introducing a new type of program, as he decided for the first time to dispense with the participation of other artists and to conduct the evening entirely on his own. This was the first “solo piano recital” or, as Liszt jokingly put it: “The first of my boring musical monologues, which I now want to give everywhere in future. Le concert c’est moi!”

Liszt’s famous statement is regarded as the birth of the solo recital, and is the title of the new exhibition in Raiding, the birthplace of Franz Liszt, which is also symbolically intended to act as a “signpost” to the concert hall. Numerous recordings that have been made over the years in this acoustically unique concert hall underline the relevance of the title “I am the Concert” and can be experienced at various listening stations in the museum, among these this CD production by Kateryna Titova which includes live recordings of concerts at the Liszt Festival Raiding as well as recordings made explicitly as part of exhibitions of the new Liszt Museum.

Eduard Kutrowatz

Journey to Hell and Dreams of Love

From the piano works of Franz Liszt

While Franz Liszt is regarded as a co-founder of the symphonic poem genre with his orchestral works, such realizations of individual images and stories can also be found in many of his works for his own instrument – the piano. One aspect that is decisive for large parts of his oeuvre is Liszt’s outstanding ability to set non-musical ideas to music. It is all the more impressive to imagine the performance of these pieces when their inventor himself brought them to life – or rather “narrated” them – through his piano playing, often in a Mephistophelean manner. This idea coincides with the present recordings.

The three series of the *Années de Pèlerinage* can be named as the central work cycle in Liszt’s oeuvre for his ability to express thoughts exclusively with sounds. These “pilgrimage years” contain a total of 26 character pieces, which form a kind of musical diary of Liszt’s years of travel. The second volume, *Deuxième année: Italie* (S. 161), was the first in the chronology of the three cycles to be composed from around 1837 to 1849 as a result of Liszt’s first longer stays in Italy and exclusively reflects impressions he had gained from works of fine art and literature from past eras. The conclusion of this “second year” is the **“Fantasia quasi Sonata: Après une lecture du Dante”**, the so-called Dante Sonata, written in Bellagio on Lake Como. It is the largest of the pieces and is a mixture of sonata and fantasia in its formal structure. In terms of its idea, it can certainly be seen as analogous to the symphonic poems for orchestra. These are thoughts based on the reading of Dante Alighieri’s “Divine Comedy”, which, from the Inferno to Paradise, reproduce a sometimes highly dramatic-

sounding cross-section through this epochal poem of the early 14th century, whereby the composer does not describe the individual images in detail. Liszt premiered the first version of this movement in Vienna in 1839. Ten years later, he revised and expanded it to its current imposing form, with additional retouching before publication in 1858. Without exaggeration, one can recognize here what Eduard Kutrowatz calls “*one of the most outstanding examples of Liszt’s works, in which the highest technical refinement and pianistic skill are in perfect harmony with the most sophisticated cultivation of sound*”.

Consolations was the name Liszt gave to a cycle of six piano pieces composed in the 1840s and revised in 1849/1850, which stand out from his virtuoso and more dramatic works due to their calm and internalized expression. In the third **Consolation No. 3**, a broad, extremely vocal melodic voice unfolds, as it were, out of the silence (a piano-pianissimo is specified dynamically) over gently swaying accompaniment figures. The original version was clearly similar to the slow section of the first Hungarian Rhapsody, which was composed around the same time, which is still noticeable in the quasi-improvisato section of the new version and makes it seem possible that Liszt was inspired by a Hungarian song. A similar gesture, including the sameness of the key, also exists in relation to the earlier Nocturne in D-flat major Op. 27 No. 2 by Liszt’s friend Frédéric Chopin. As Chopin died in 1849, it is conceivable that this is an “in memoriam” piece, although this is not stated anywhere. What is certain, however, is that Liszt worked intensively on the piece again after he received a Steinway grand piano with a sostenuto pedal in 1883, whereupon he subsequently arranged the third Consolation specifically for it.

The memoirs of Liszt’s teacher Carl Czerny repeatedly refer to the importance of fantasizing during lessons as well as in the pupil’s first public concerts. This captures a method that had been very popular since the end of the 18th century: on the one hand, to artfully spin out melodies given by the musically knowledgeable public for the general enjoyment of the audience, and on the other, to dress up musical motifs familiar to a wider audience in a virtuoso guise – popular tunes as well as themes from the most popular operas of the time, which are often completely forgotten today. In contrast, one may hardly be aware that the famous Hungarian Rhapsodies also fall into this category: In fact, the melodies which they are based upon are not Liszt’s very own inventions, but music that he himself specifically assigned to the musical treasury of the Hungarian Roma, as he had heard it in Hungary in the 1840s, but was also known through Viennese publications. It is known today that the material of the rhapsodies also contains tunes that originally appeared in the folk repertoire or the bourgeois salons and were picked up from there by the Roma bands and carried on up and down the country. In any case, the result is a synthesis that is perceived worldwide as “typically Hungarian”. The **Hungarian Rhapsody No. 10 in E major** from 1847 may not be as popular as its sister works No. 2, No. 9 (“Pesther Carneval”) or No. 15, but it contains no less musical quality. Five bars (Preludio) lead with glissandi and powerful chords into the first main section (Andante deciso), which is sometimes gently swaying, sometimes strikingly upbeat, then again in a graceful vocal style and corresponds in character to a verbunkos (courtship dance) in which young men proudly present themselves in public. As the tenth rhapsody also follows the slow-fast sequence typical of Hungarian dance music, this first main section is followed by the faster second part (Allegretto capriccioso),

which is sometimes somewhat ornate (in the literal sense of capriccioso one could say “capricious”), then again quite virtuosic and performed with great freedom. After a brief pause, the action gains brilliance in a cadenza-like *Vivace* and finally leads to a fiery final section (*Vivacissimo giocoso assai*).

As popular as they have been from the very beginning, **Liebesträume** (Dreams of Love) have suffered many injustices in recent decades – they often have to fight against an unobjectively derogatory classification as salon music. Characteristic in this context is the comment that the music publicist Otto Schumann made in 1976 in his *Handbuch der Klaviermusik* (Handbook of Piano Music): *“The soulful, rapturous tone [...] still exerts its effect, but touches so noticeably on sentimentality and is so pianistically embellished and polished that the three pieces must be classified as salon music. A certain charm cannot be denied; however, they should only be listened to with half an ear.”* – If the term “salon music” were used in an unbiased way, it would certainly be close to the character of these pieces. Originally, these were songs for voice and piano, intended and suitable for performance in the bourgeois salon. The piano solo version was published in 1850 with the subtitle “Drei Nottornos”. All three pieces are preceded by the respective song text, so that the programmatic content is undoubtedly intended to retain its significance. In the case of *Liebesträume* No. 1 in A-flat major, it is Ludwig Uhland’s “Hohe Liebe” (“In Liebesarmen ruht ihr trunken, des Lebens Früchte winken euch”), while **Liebesträume No. 2 in E major** follows Uhland’s “Seliger Tod” (“Gestorben war ich vor Liebeswonne, begraben lag ich in ihren Armen”) and the **Liebesträume No. 3 in A-flat major**, one of Liszt’s most popular works ever, draws on

a text by Liszt’s contemporary Ferdinand Freiligrath: “O lieb’” (“O lieb’, so lang du lieben kannst, o lieb’, so lang du lieben magst”).

A special case among Liszt’s piano pieces are the transcriptions and arrangements of Paganini’s etudes, which, in addition to paying homage to his great colleague, above all demonstrate the demand for extreme technical skill. In these etudes, the pianist Liszt quite obviously attempts to provide the devil’s violinist Niccolò Paganini (1782–1840) with a devil’s pianist, which he does with great success. One can imagine this “diabolical” element to be highly impressive, not least in terms of its visual effect, when this music was performed by the later Abbé Liszt with his long flowing hair and in a black gown. Of course, there is much more to this approach to his colleague’s music than speculation about the effect on his admirers, as Liszt already had a special admiration for Paganini in his early years. He first heard Paganini in Paris in 1831 and was so impressed by his art that it shaped his idea of a similarly high level of piano art. – *“What a man, what a violin, what an artist! O God, what agony, what misery, what torture in these four strings! [...] And his expression, his way of phrasing, and finally his soul!”* wrote the 20-year-old in a letter to a friend, and how similar it might have been a few years later in reference to his own piano playing. And indeed, if we leaf a little further through the chronicle, we find in a detailed letter to his lover Marie d’Agout in the spring of 1838 the not exactly reservedly modest words expressing his own concerts in the imperial and royal capital: “Without any exaggeration, never since Paganini has anyone made such an impression. [...] The whole of Vienna is in an uproar over me.” – Coincidence or not: it was precisely in this year, 1838, that Liszt composed the

Études d'exécution transcendante d'après Paganini after his Caprices for solo violin, in which he expressed his pianistic homage to Paganini's compositions. Although they were also published in this version two years later, Liszt subjected the six pieces to a fundamental revision in 1851, which he now entitled the **Grandes études de Paganini**, which perhaps shows an even closer approximation to the original movements. This second version is generally used today, as it probably corresponds to Liszt's final intention. In these new versions, we hear the Etudes No. 2 in E-flat major (Andante – Andantino capriccioso) after Caprice No. 17 and Etude No. 6 in A minor (Quasi presto) after the most famous of all Paganini caprices, No. 24, which Liszt wraps in the gloriously virtuosic garb of a theme with eleven variations.

The *Mephisto Waltzes* are no less virtuoso pieces. Four of them were composed up to 1885, just before Liszt's death (the last remained unfinished), but only the first achieved lasting fame, especially as it also appeared in an orchestral version. The **Mephisto Waltz No. 1** "Der Tanz in der Dorfschenke" was composed in the late 1850s and was dedicated by Liszt to his pupil Carl Tausig, who died young. It is the second of the "Episodes from Lenau's Faust" and (unlike Liszt's Faust Symphony, which is based on Goethe) follows Nikolaus Lenau's depiction of Faust: the piece shows Faust and Mephisto's appearance at a country wedding celebration. Marked onomatopoeically by a striking sequence of fifths at the beginning, Mephisto tunes a violin and plays an increasingly wild dance. As if in a cinematic scene change, Liszt turns the spotlight on Faust and shows his rapturous attempts to conquer a woman, which he succeeds in doing after some tender but determined urging – the couple disappears into the

forest. The lovers' passion now merges with the passion of the devilish dance to form a fantastic whole.

Christian Heindl

"The storyteller"

"She's a revolutionary: technically brilliant, brushed against the grain; not a punk of classical music, but not quite the classy lady either. An artist who tells stories with her hands..." (MDR)

Kateryna Titova's piano recitals are not "musical monologues". She seeks contact with her audience, wants to enter into a dialog with them, wants to communicate with them and knows how to tell stories through her playing, how to cast a spell over the audience. Stupendous pianistic technique and superior virtuosity are natural ingredients for realizing her artistic credo: creating perfect sound culture and conveying emotions with verve, stylistic confidence, taste and persuasiveness.

Ukrainian-born pianist Kateryna Titova currently lives in Berlin and has been awarded first or second prizes at twenty international piano competitions. She began her training at an early age in the music schools of Kharkov and Moscow, and from 2001 she studied in Münster and Dresden. Other important stages in her musical education were the Royal Northern College of Music in Manchester and the Accademia Pianistica Internazionale "Incontri col Maestro" in Imola. The greatest influence on her artistic development was Igor Blagodatov, a student of the pedagogical legend Jacob Milstein.

As a soloist and chamber musician, Kateryna Titova has performed throughout Europe, Russia, Ukraine, China and the USA with orchestras such as the Netherlands Symphony Orchestra, the Moscow Symphony Orchestra, the Vienna Chamber Orchestra, the Graz Philharmonic Orchestra, the Prague Philharmonic Orchestra, the Chamber Orchestra of the National Theater Prague, the Kiev Symphony Orchestra and the Lviv Philharmonic Orchestra.

Concert tours have taken her to the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Kissinger Sommer, the International Music Festival in Viana do Castelo (Portugal), the Lviv Virtuoso Festival and the "LvivMozArt" Festival, the Palermo Classica Piano Festival and the Liszt Festival Raiding in Austria.

Kateryna Titova is a welcome guest in renowned concert halls such as the Berlin Philharmonie, the Elbphilharmonie and the Laeiszhalle Hamburg, the Semperoper Dresden, the Musikverein and the Konzerthaus Vienna, the Stefaniensaal Graz, the Franz Liszt Concert Hall in Raiding, the Lisinski Hall Zagreb and the Bridgewater Hall in Manchester. Her CD recordings with works by Rachmaninoff, Beethoven, Mendelssohn and Scriabin have been released by the labels "Sony Classical" and "Genuin", among others. In recent years, live recordings have become increasingly important for Kateryna Titova, as they underline her artistic ideas of lively music-making coupled with perfect pianistic standards. She recently released Edvard Grieg's Piano Concerto in A minor Op. 16 with the Lviv Philharmonic Orchestra, as well as the album "Bridges" with works by Ukrainian composers and the International Symphonic Orchestra Lviv under the direction of conductor Jaroslav Shemet.

"You don't have to leave the framework of classical

interpretation to express yourself," is Titova's pianistic credo, adding: "Within this framework, there is enough artistic freedom for me to express myself individually and highly emotionally, but always authentically and musically comprehensible!"

Kateryna Titova has had close artistic ties with the Liszt Festival Raiding for several years and has been providing significant artistic impetus at the birthplace of Franz Liszt as "Artist in Residence" since the 2024 season.

www.katerynatitova.com



Gramofa



Photo: Serhiy Horobets

