



Recording date & location »

Comunità Etica vivente - Aula della Cultura -
Località Pian di Mattone, Città della Pieve (PG)
31st March - 3rd April 2017

Sound director & musical producer » Igor Fiorini

Sound engineer » Daniele Zazza

Musical Assistant » Monica Leone

VDM Records musical consultant »

Luigi Taglioni

Piano technician » Roberto Valli

Instrumentarium »

Piano: Original Steinway 1892 sn. 70768
Main Microphones: CMV 563 replica with
original M7 Capsule dated about 1940
Reverb/Ambience Microphones: 4017 & 4006
DPA Microphones
Pyramix recorder by Merging Technologies
Studer 810 reel tape recorder
Horus/Hapi Preamplifier
Gyraf Audio Analog Strip NOS Valve
Nadac DAC for monitoring
Boulder Amplifier
PSI Mastering System
Spectral Audio
Ascendo loudspeakers
Lansche Audio
Rosso Fiorentino loudspeakers

Special thanks go to

"Comunità di Etica Vivente"

for gracious permission of their

"Aula della Cultura"

English translation »

Sarah Ponting

Caroline Jones

Photos ©© »

Damiano Rosa

Andrea La Marca (p. 9)

Enrico Bruno (p. 23)

Graphic layout »

Baugrafik di Davide Ercolano



FRANZ LISZT

Sonata in B minor
Michele Campanella

LISZT

Sonate

DXD
Digital eXtreme Definition

DSD
Direct Stream Digital

FRANZ LISZT

Ballade No. 2 in B minor, SI71/R16

Deux légendes, SI75/R17

St François d'Assise: La prédication aux oiseaux

St François de Paule marchant sur les flots

Fünf Klavierstücke, SI92/R60

Sehr langsam (E major)

Lento assai (A flat major)

Sehr langsam (F sharp major)

Andantino (F sharp major)

Sospiri! Andante

Sonata in B minor, SI78/R21



The microphones used for the recording are replicas of the Neumann/Gefell CMV 563. Of the various versions of the CMV, I decided to reconstruct the Gefell because it is easier to find the EC92 valve/triode than the archaic RE084 tube of the pre-war versions. The M7 cardioid membranes of our microphone, originally branded Klangfilm (a distributor of film materials very active in Germany in the 1930s and '40s), had been perfectly preserved, despite being 70 years old. Using materials taken from other objects, in the space of a couple of months I built the internal and external mechanism to house the circuits of the microphone. The CMV requires an anode voltage of 120 V and 5.8 V for the valve filament, which must be delivered - as in all valve microphones - by a multipolar connecting cable and a particularly silent external power supply. The design and construction of the latter is especially important and complex, and frequently constitutes the critical aspect of the system. Following various tests and experiments, the design adopted for the power supply was the last of the several

prototypes that I built, featuring the aforementioned voltages regulated by solid-state devices.

I sourced the components from reliable industrial brands, without resorting to obscure materials and respecting the choices made at the time of their production, following a purely professional logic.

The sole jewel in the crown is constituted by the pair of Telefunken valves featured in the original circuit, which allowed me to achieve a better SNR.

It should be stressed that the performance of the microphone differs substantially from that of its modern counterparts in just one respect: background noise. However, this is minimal in respect to what it is able to offer in terms of timbre and spatiality.

Finally, I used multipolar Tuchel DIN connectors to standardize the connection cables, because they were already widely used in other microphones of the period.

Alessandro Zenobi

A parlare della Sonata in Si minore di Liszt si rischia di cadere nell'ovvietà.

Molto è stato detto e scritto di essa, molto più di tutte le altre opere di Liszt, che subiscono ancora oggi da parte di una consistente frazione del pubblico quella scarsa considerazione espressa già da Clara Schumann proprio a proposito della Sonata ("Solo cieco rumore, non una sana idea, ogni cosa confusa, non si trova una sola chiara progressione armonica..."). E molto si è discusso della collocazione che quest'opera chiede; io vorrei usare soltanto una parola per inserirla nel panorama musicale dell'800: rivoluzionaria.

Come tutte le rivoluzioni dell'arte, il passato non soltanto non viene rifiutato, ma resta la base solidissima della svolta. Basta pensare che l'ungherese suonava a dodici anni l'opera 106 di Beethoven, che del grande di Bonn è stato un fervente seguace, che ha posto particolare attenzione alla *Wanderer Phantasie* di Schubert, e che certamente ha conosciuto le composizioni sonatistiche di Chopin e di Schumann. La Sonata in Si minore nacque all'indomani del ritiro dalle

scene (1847), allorché Liszt decise di far sul serio e trasformare il sommo virtuoso in un grande compositore, nel periodo in cui nascevano o giungevano a maturazione a ritmo frenetico tutte le idee che erano germogliate negli anni della Lisztomania. Quindi il confronto con la Sinfonia Faust, di tre anni più giovane della Sonata, è più che lecito, essendo entrambe le composizioni due momenti dello stesso spirito innovatore. Con la differenza che la Sinfonia si divide in tre parti, concepite come i ritratti dei tre personaggi del poema di Goethe, mentre la Sonata, contrariamente alle consuetudini lisztiane, rifiuta un esplicito programma. Forse proprio il mistero dei contenuti letterari rende la Sonata così affascinante? Di essa si possono supporre più programmi a livelli emotivi, poetici, filosofici, religiosi e si può discutere sulla sua Forma; nulla ci è impedito ma nulla risolve il mistero. Attribuire alla Sonata un percorso letterario è un esercizio superfluo: è sufficiente cogliere in essa tutti i momenti psicologici tipici di Liszt, e restituirli integri al nostro tempo.

La musica di Liszt è un itinerario psicologico, una mappa delle sue emozioni, un frammento della storia della sua vita. Quando Liszt propone esplicitamente un programma, come accade appunto nelle due *Leggende francescane*¹ e nella *Ballata in Si minore*, possiamo seguire facilmente i percorsi per i quali ci guida; ma dove invece ci nega questa indicazione, nel caso quasi unico della *Sonata*, siamo lasciati liberi di seguire i suggerimenti emotivi che evolvono continuamente nel racconto del brano. Le caratteristiche strutturali di moltissime composizioni lisztiane seguono il programma che le ispira, come è logico che sia. Mentre nella *Sonata*, una volta scelto quel titolo così carico di storia, il confronto con la *Forma beethoveniana* è immediato e inevitabile. Al contrario di Schumann e di Chopin, che faticano a inserire i loro procedimenti compositivi in una cornice che sembra congelata nella pur vicina tradizione risalente alla *Waldstein* e dell'*Appassionata*, Liszt si muove con una libertà di pensiero che nasce dalla sua profonda conoscenza delle ultime Sonate di

Beethoven. La sua *Sonata* è un'affascinante punto di equilibrio tra quell'eredità e la consapevole istanza di rinnovamento contenuta nel programma della "*Musica dell'Avvenire*". Dieci anni dopo la composizione della *Sonata* e della *Ballata* (1853), ritroviamo Liszt a Roma impegnato a terminare la composizione del grandioso oratorio *Christus*. Alla concezione faustiana della vita e dell'arte si è sostituita una visione cristiana che si manifesta concretamente in piccole e grandi creazioni musicali. Le *Leggende* sono uno splendido esempio di musica "ideologica" in cui il programma letterario, ma ancora più le immagini ispiratrici sono pienamente incistate nella creazione musicale; essa non è tuttavia la "colonna sonora" del programma, un'idea di questo genere sarebbe una diminutio alla grandezza del talento. In realtà Liszt non segue una sceneggiatura, quanto piuttosto traduce in musica le emozioni che i programmi gli procurano. Emozioni sì, ma meglio si potrebbe dire impressioni. Senza essercene accorti siamo arrivati ad un passo dall'Impressionismo.

I microfoni usati per la registrazione sono una replica dei Neumann/Gefell CMV 563. Delle varie versioni del CMV, ho deciso di ricostruire quello della Gefell per la più semplice reperibilità della valvola/triodo EC 92 rispetto all'arcaico tubo RE 084 delle versioni anteguerra. Le membrane cardioidi M7 del nostro microfono, originariamente marchiate Klangfilm (un distributore di materiale cinematografico molto attivo in Germania negli anni 30 e 40), si presentavano in un perfetto stato di conservazione, a dispetto dei loro settanta anni di vita. In circa 2 mesi ho realizzato, con materiali ricavati da altri oggetti, la meccanica interna ed esterna idonea a contenere la circuitazione del microfono. Il CMV necessita di 120 V di tensione anodica e 5,8 V per il filamento della valvola, tensioni che devono essere fornite, come per tutti i microfoni valvolari, da un cavo di collegamento multipolare e da un alimentatore esterno particolarmente silenzioso. La progettazione e la costruzione di quest'ultimo è particolarmente importante e delicata e rappresenta spesso l'aspetto critico del sistema.

Dopo vari test e sperimentazioni, lo schema adottato per l'alimentatore, è l'ultimo tra i vari prototipi da me realizzati e le tensioni di alimentazione sono quelle citate poc'anzi, regolate con dispositivi a stato solido. Per la componentistica mi sono rivolto ad affidabili marchi industriali senza ricorrere a materiali esoterici, nel rispetto delle scelte operate all'epoca, seguendo una logica più prettamente professionale. Unico fiore all'occhiello sono state le 2 valvole Telefunken che equipaggiavano il circuito originario e mi hanno permesso di ottenere un miglior rapporto S/N. Rimane assolutamente da sottolineare che siamo distanti dalle prestazioni dei microfoni moderni solo per un unico aspetto: il rumore di fondo. Che però è poca cosa in confronto a ciò che questo microfono può dare in termini di timbro e spazialità. Infine, per le connessioni di collegamento, ho adottato dei Tuchel/din multipolari per standardizzare i cavi di collegamento, dato che questi connettori erano già largamente usati da altri microfoni dell'epoca.

Alessandro Zenobi



La Ballata in Si minore si ispira esplicitamente al racconto di Ero e Leandro.

Come in San Francesco di Paola, si ode il mare tempestoso con tutti i topoi retorici di prammatica. Ma la qualità dell'invenzione musicale non si ferma al descrittivismo e si eleva di molto nel momento in cui aderisce appassionatamente alle vicende degli amanti sino alla totale immedesimazione dell'autore.

Il quale, essendo uno straordinario creatore di colori pianistici, traduce le sue emozioni in un ordito magistrale di suoni (non di note!). Negli anni sessanta la tecnica trascendentale non ha abbandonato le mani del sommo pianista, ma gli eccessi del periodo flamboyant sono lontani e la difficoltà tecnica nelle due Leggende e della Ballata è perfettamente funzionale alla ricerca timbrica.

Peraltro balza agli occhi che anche nella Sonata la scrittura pianistica rinuncia alle spericolate sperimentazioni e rientra in qualche misura nella tradizione classica. I Fünf Klavierstücke, composti tra il 1865 e il 1879, appaiono come appunti sparsi nel tempo, riuniti in una silloge caratterizzata dai

toni sfumati della malinconia. Ma la dolcezza struggente talvolta si trasforma in un vero e proprio grido di dolore, rivelatore del profondo pessimismo che accompagna gli ultimi anni di Liszt. Le composizioni minori - come i Fünf Klavierstücke - sono sempre veicoli preziosi per comprendere la personalità dell'autore, e questo discorso vale non soltanto per il compositore ungherese.

Infine un'annotazione che mi ha sempre colpito: nel repertorio lisztiano le battute finali che chiudono alcuni brani nel silenzio, sono tra le cose più emozionanti. In questo disco sono molte.

La Sonata (celeberrimo lo straordinario ripensamento rintracciabile nell'autografo, che trasforma il finale da enfaticamente trionfale in memorabile meditazione), la Ballata, la Leggenda di San Francesco d'Assisi e tutti i cinque piccoli Klavierstücke si concludono guardando alla trascendenza.

Se vogliamo dare credito alla grandezza del musicista dobbiamo prendere sul serio questo aspetto, così poco considerato nella personalità dell'ungherese.

E' facile ricordare i suoi frequenti e tipici momenti di passione, mentre si tende a trascurare un aspetto fondamentale della sua psicologia, l'introspezione che guarda verso le cose ultime della vita. Proprio l'accoglienza dei due poli così contrastanti della complessa personalità di Franz Liszt, lo eleva tra i grandi compositori di tutti i tempi.

Michele Campanella

1 - Le ultime battute della Leggenda di San Francesco di Paola che cammina sulle onde seguono la versione che si trova esposta nel museo lisztiano di Bayreuth

La registrazione è stata effettuata nella sala principale del Centro Congressi della Comunità di Etica Vivente di Città della Pieve, denominata 'Aula della Cultura', edificio costruito secondo l'antica scienza dei rapporti armonici. Il pavimento del palcoscenico è di abete di risonanza della Val di Fiemme mentre la struttura portante della sala è di legno lamellare di abete non trattato. Questi importanti dettagli dell'ambiente insieme al pianoforte antico ed alla coppia di microfoni storici donano alla registrazione delle risonanze particolari ed uniche. Vogliate perdonare inevitabili rumori che questi tre elementi insieme portano con loro, ma eliminarli significherebbe perdere anche la naturalezza, la verità e la straordinarietà che essi portano con loro.

The recording was made in the main hall of the conference centre of the Community of Living Ethics in Città della Pieve, known as the "Hall of Culture", built according to the principles of the age-old science of harmonious proportions. The tonewood stage is made from Italian spruce from Val di Fiemme, while untreated laminated spruce has been used for the load-bearing structure of the hall. These important details of the setting, along with the antique piano and the pair of vintage microphones, give the recording a unique and very special resonance. Please forgive the inevitable noises introduced by these three elements, but removing them would also cause the loss of the natural, true and extraordinary sensation that they give to the recording.



Lo Steinway gran coda usato in questa registrazione è stato costruito nel 1892 ad Amburgo su telaio americano, e venduto lo stesso anno a Stoccolma. Pochi anni dopo le sue tracce si perdono, sino a ricomparire a Roma negli anni '90. Acquisito dal Laboratorio Valli di Ancona è stato sottoposto ad un ragionato e complesso restauro conservativo, che gli ha permesso di suonare nuovamente in pubblico nel 1997. Da allora il "settantamila", così lo chiamiamo familiarmente, è stato concesso per concerti e registrazioni solo al M^o Campanella e al M^o Ratko Delorko, entrambi impegnati nella ricerca di timbriche originali anche mediante l'utilizzo di strumenti storici. Tutte le sue parti principali sono originali e in particolare modo corde, meccanica e tutta la cassa armonica. L'intenzione dei tecnici che lo hanno in cura, Roberto Valli e Luigi Lamacchia è di conservare per quanto possibile il suono concepito all'epoca che, per una catena di circostanze sconosciute, sembra giunto a noi miracolosamente intatto e vivo, frutto di delicati equilibri tra tocco, percussione e materiali. E affinché questi preziosi equilibri

non vadano perduti, la cura e la manutenzione del "settantamila" è affidata solo a coloro che hanno curato il suo restauro, Roberto Valli, Luigi Lamacchia, Enrico Ricci Di fronte agli indubbi progressi compiuti nella produzione industriale di pianoforti, suonare un vero strumento d'epoca può rivelarsi una scoperta preziosa. Le risorse di questo particolare pianoforte sono diverse da quelle degli strumenti dei giorni nostri, pur essendo, nella struttura, del tutto simile ad essi. Le sue caratteristiche timbriche così speciali sono chiaramente udibili ed apprezzabili da un pubblico che voglia aprirsi alle novità che vengono da un lontano passato.

Roberto Valli

The Steinway grand piano used for this recording was made in 1892 in Hamburg, on an American frame, and sold the same year in Stockholm. A few years later all traces of it were lost, until it reappeared in Rome in the 1990s. After being bought by the Valli piano workshop of Ancona it was subject to a carefully-planned and comprehensive restoration, allowing it to be played again in public in 1997. Since then "70,000", as it is affectionately known, has been loaned for concerts only to Michele Campanella and Ratko Delorko, both involved in research into original timbres, including by means of historic instruments. All of its principal parts are original; notably the strings, mechanism and the whole soundboard area. The aim of the experts who are now responsible for the piano, Roberto Valli and Luigi Lamacchai, has been to preserve as far as possible the sound as intended at the time when, through a chain of unknown circumstances, it returned to us miraculously intact and in working order: the result of a delicate balance between the pianist's touch, the striking mechanism

and the materials. This is why, in order that this essential balance should not be lost, the care and maintenance of "70,000" is entrusted only to those involved in its restoration: Roberto Valli, Luigi Lamacchai and Enrico Ricci. Despite undeniable advances in the production of pianos, playing a real period instrument can be a genuine revelation. The abilities of this piano are different from those of modern-day instruments, even though their structures are similar. Its very special and characteristic timbres are clearly audible to an audience wanting to experience something new which, however, has its origins in the past.

Roberto Valli



Autobiography

I am Neapolitan in spirit, by family and of schooling. I tend towards pessimism, but am saved by self-irony. Already at 5 years old I was searching for music, I improvised and taught myself, then I had the extraordinary luck to encounter a great teacher; once I finished high school, I began to get serious. I participated in only one international piano competition and I won it. For fifty years I've searched for "the sound" and still am. I have many favourite composers and yet I am defined as a Franz Liszt specialist. Of course I don't love this label, but I have the highest regard for the man. Here is one of his quotes that I would like to borrow: «All that one can do, is walk straight in all simplicity with little explanation to others of the how and why». In my life I've met wonderful people and not necessarily musicians. I live in Italy despite many contraindications that would advise me against it. I have taught music at the piano since the age of 37 because I believe it is something possible to do seriously. Do not call me a pianist, I prefer the term "musician": with the first one thinks of the hands, with

the second of the heart and brain. For me, the nicest thing that can happen is meeting someone who remembers one of my concerts from 40 years ago: it means that something has remained. I have no intention to consider my career finished, instead I believe the best is yet to come and I will work until that happens. Other than music, I need few things: my family, books, fine arts, walks in the woods. I am a fairly decent mycologist and I have never poisoned anyone with mushrooms. I had to give in to the computer, but I don't own a tablet.



Autobiografia

Sono napoletano di spirito, di famiglia, di scuola. Tendo al pessimismo ma mi salva l'autoironia. Già a cinque anni cercavo la Musica, improvvisavo da autodidatta, poi ebbi la straordinaria fortuna di incontrare un grande maestro; concluso il liceo classico, ho incominciato a fare sul serio: ho partecipato a un solo concorso pianistico internazionale e l'ho vinto. Per cinquant'anni ho cercato il Suono e ancora sono per strada. Ho molti autori "preferiti" eppure mi definiscono "specialista" di Franz Liszt. Non amo questa etichetta, naturalmente, ma stimo altamente l'uomo. Ecco una sua sentenza che potrei prendere in prestito: «Tutto quello che si può fare è camminare dritto in tutta semplicità senza tanto spiegare agli altri il come e il perché». Nella mia vita ho incontrato persone meravigliose, non necessariamente musicisti. Vivo in Italia nonostante numerose controindicazioni me lo sconsiglierebbero. Insegno musica al pianoforte da quando avevo 37 anni, perché credo sia possibile farlo seriamente. Non mi chiamate pianista, preferisco il termine "musicista": con il primo si pensa alle mani, con

il secondo al cuore e al cervello. La cosa più bella che possa capitarmi è incontrare persone che ricordano un mio concerto di 40 anni fa: qualcosa è rimasto, dunque. Non intendo considerare la mia carriera terminata, credo invece che il meglio debba ancora arrivare e lavoro affinché ciò avvenga. Oltre alla musica mi bastano pochissime cose: la mia famiglia, la lettura di tanti libri, le belle arti, le passeggiate nei boschi. Sono un discreto micologo e non ho mai avvelenato nessuno con i funghi. Ho dovuto arrendermi al computer, ma non possiedo un tablet.

character of Franz Liszt puts him amongst the greatest composers of all time.

Michele Campanella

1 - The last two bars of the Legend of Saint Francis of Paola walking on the waves follow the version set out in the Franz Liszt Museum in Bayreuth.

we hear the stormy sea in all the customary rhetorical motifs. But the quality of musical inventiveness does not stop at description and is greatly elevated when it most passionately evokes the lovers' vicissitudes, leading to total immersion in empathy for them by the composer. Who, being an extraordinary creator of different piano timbres, translated his feelings into a magisterial tapestry of sounds (not of notes!). In the 1860s the great pianist had not lost his "transcendental execution", but the extremes of his most flamboyant period were long past and the technical difficulty of the Two Legends and the Ballade was a useful tool for his ongoing research into timbre. However it is immediately obvious that in the Sonata, too, Liszt's writing for piano forgoes daring experimentation and returns in some measure to the classical tradition. The Fünf Klavierstücke, composed between 1865 and 1879, appear like isolated moments in time, gathered together as a compilation characterised by tenebrous melancholic tones. But at times their moving tenderness becomes a real cry of pain, revealing the deep pessi-

mism which marked Liszt's final years. The minor compositions - like the Fünf Klavierstücke - are also valuable means for understanding their creator's character, and this applies not only to the Hungarian composer. Finally a comment on something which has often struck me: in Liszt's repertoire the final bars which end some pieces in silence are amongst the most moving. On this album there are many examples. The Sonata (the extraordinary reworking traceable in the manuscript, which transformed the emphatically triumphal finale into an unforgettable meditation, is well-known), the Ballade, the Legend of St. Francis of Assisi and the five short Klavierstücke all end by looking towards transcendence. If we want fully to appreciate Liszt's greatness we must take into consideration this little-considered aspect of the Hungarian composer's character. It is easy to remember his frequent, typical moments of passion, while tending to overlook a fundamental aspect of his psyche, the introspection which looked to life's last things. Just recognizing two such contrasting sides to the complex



To talk about Liszt's Sonata in B minor is to risk stating the obvious. So much has been said and written about it: so much more than for any of Liszt's other works that today still suffer the same lack of appreciation from a substantial part of the public as was originally expressed by Clara Schumann about the Sonata itself ("It is only blind noise, not a single healthy thought, everything confused, not a single clear harmonic progression..."). And there has been so much discussion over how this work should be classified, but I would like to use just one word to place it within the musical panorama of the nineteenth century: revolutionary. As with all artistic revolutions, the past is not rejected but remains as the solid base of change. One has only to consider that at twelve years old the Hungarian musician played Beethoven's Piano Sonata No. 29 in B flat major (Op. 106), that he was a devoted disciple of the master of Bonn, that he was particularly interested in Schubert's Wanderer Fantasy and that he most certainly knew the sonatas of Chopin and Schumann. The Sonata in B minor was written following

Liszt's retirement from the concert platform in 1847 - when he decided to 'get serious' and to transform himself from a virtuoso performer into a great composer - in the period in which all the ideas which had emerged during the years of 'Lisztomania' were developed and matured at a frenetic pace. Thus it is certainly legitimate to compare the Sonata with the Faust Symphony, written three years earlier, since the two compositions represent two different points in the same journey of innovation. With the difference that the symphony is divided into three sections conceived as portraits of three characters from Goethe's poem, while the sonata, contrary to Liszt's usual habit, has no identifiable programmatic allusions or theme. Maybe it is just this mystery over its inspiration which makes the sonata so fascinating? We can conjecture many allusions on emotional, poetic, philosophical or religious levels, and debate its structure; nothing is impossible but nothing solves the mystery. To attribute to the sonata a literary theme is a pointless exercise; we only need to understand from it all the feelings typical

of Liszt, and to apply them to our own time. Liszt's music is a psychological journey, a map of his emotions, a fragment of his life story. When Liszt explicitly identifies a theme, for example with his Two Legends (St. Francis of Assisi's sermon to the birds and St. Francis of Paola' walking on the waves) and with his Ballade in B minor, we can easily follow the story he takes us through; but where we are denied this, in the almost unique case of the Sonata, we are left free to pick up and follow the emotional suggestions which develop continually over the course of the piece. The structures of many of Liszt's compositions follow the themes which inspire them, as is logical, while with the Sonata, given his choice of a title so charged with history, the comparison with Beethoven's forms is immediate and inevitable. Unlike Schumann and Chopin, who struggled to insert their compositional methods into a framework which seems frozen in tradition (albeit a recent tradition dating back to the Waldstein and the Appassionata), Liszt worked with a freedom based on his deep understanding of Beethoven's later

sonatas. Liszt's Sonata is a fascinating point of equilibrium between that legacy and the conscious desire for renewal contained in the concept of the "Music of the Future". Ten years after the composition of the Sonata and the Ballade, we find Liszt in Rome working to finish his great oratorio Christus. His Faustian view of life and art had been replaced by a Christian vision which manifested itself in compositions both major and minor. The Two Legends represent a splendid example of "idealological" music in which the sources of inspiration - words but even more so images - are fully embedded in the musical creation. This does not, however, mean it is the "soundtrack" to the story: to suggest such an idea would be to belittle the greatness of his talent. In fact Liszt did not follow a 'script', but rather translated into music the feelings which the story evoked. Feelings, yes, but maybe it is better to say impressions: without realizing it, we are just a short step away from Impressionism. The Ballade in B minor was explicitly inspired by the tale of Hero and Leander. As with St. Francis of Paola,