

PRAGUE PIANO DUO

FERENC LISZT

SYMPHONIC POEMS - COMPOSER'S TWO PIANOS VERSION



DIE IDEALE - LES PRÉLUDES - HAMLET - MAZEPPA

PRAGA
Digitals

FERENC LISZT (1811-1886)

«**DIE IDEALE**» [THE IDEALS/LES IDÉAUX], SYMPHONIC POEM No.12,
SYMPHONISCHE DICHTUNG Nr.12, POEME SYMPHONIQUE n°12 S 646 (1857-8) 30' 15"
 1. Andante - *Aufschwung*: Allegro spiritoso - Sempre tranquillo e un poco ritenuto il tempo. Quieto e sostenuto assai - Allegro molto mosso - *Enttäuschung*: Andante maestoso - Tempo allmählig etwas bewegter : Andante maestoso - *Beschäftigung*: Allegretto mosso - Allegro fuoco assai - *Apotheose*: Più moderato maestoso, ma sempre animato - Allegro vivace Sempre vivace - Stretto vivacissimo - Lento lugubre - Più lento - Più agitato ed accelerando.

LES PRÉLUDES, SYMPHONIC POEM No.3, *SYMPHONISCHE DICHTUNG* Nr.3
 POEME SYMPHONIQUE n°3, AFTER/NACH/D'APRES A.DE LAMARTINE S 637 16'48"
 2. Andante - Andante maestoso - L'istesso tempo - Allegro ma non troppo - Allegro tempestuoso - Un poco più moderato - Allegretto pastorale - Allegro marziale animato - Andante maestoso

HAMLET , SYMPHONIC POEM No 10, *SYMPHONISCHE DICHTUNG* Nr.10
 POEME SYMPHONIQUE n°10 S.644 (1858-61) 13'45"
 3. Sehr langsam und düster - Etwas bewegter, aber immer langsam - Fast das selbe Tempo, aber allmählig beschleunigend bis zu den Allegro appassionato - Allegro appassionato ed agitato assai - Dasselbe Tempo - Allegro molto - Sehr langsam und düster. Wie Anfang - Moderato funebre.

MAZEPPA, SYMPHONIC POEM No 6, *SYMPHONISCHE DICHTUNG* Nr.6
 POEME SYMPHONIQUE n°6 S.640 (1855) 16'15"
 4. Allegro agitato - Stretto - Presto. Leggiero vivamente - Un poco meno Presto - Allegro molto impetuoso - Andante mesto - Allegro - Allegro marziale non troppo. Allegro - Più mosso - Stretto.

TOTAL PLAYING TIME: 77'37"

ARRANGEMENT FOR TWO PIANOS BY THE COMPOSER,
 AUSGABE FÜR ZWEI PIANOFORTE VOM KOMPONISTEN
 RÉALISATION POUR DEUX PIANOS FAITE PAR LE COMPOSITEUR
 PRAŽSKÉ KLAVÍRNÍ DUO/**PRAGUE PIANO DUO**
Zdeňka and Martin HRŠEL, two pianos/zwei Klaviere/deux pianos

ENGLISH

THE WEIMAR POEMS

Franz Liszt wrote thirteen symphonic poems, the first twelve dating from the Weimar period (1848-61). In 1860, defining the goal he was pursuing in this genre which is linked to the commentary of a literary text, he declared that he was trying to '*renew music by uniting it with poetry in the most intimate way*'. Only occasionally do these poems rely on a precise argument, description or imitative animation, like Beethoven's 'Pastoral' Symphony which is generally considered to be the archetype of 'programme music'. The form, original and close to symphonies in one movement with a free thematic and organic organization, seems to evolve in accordance with a psychological, philosophical or metaphysical portrait, a pure pretext for vast displays of sound. A certain feeling for Nature, in the style of the Romantics, is frequently suggested: *Mehr Empfindung als Malerei* ('More description of feelings than painting'), to quote Beethoven's remark. The numerous prefaces which accompany the scores were rarely written by the composer himself, the majority of them penned by Princess Sayn-Wittgenstein, sometimes by Hans von Bülow or others. These texts occasionally reveal themselves to be misleading if not downright inexact, the most famous example being the text placed at the head of **Les Préludes** which might lead one to believe that the music is in direct relation with Lamartine's poem, taken from *Les Nouvelles Méditations poétiques*.

Les Préludes evokes a luminous, Mediterranean atmosphere. Begun in 1848 (thus before **Tasso**), it was not finished until 1850, with the first performance of the definitive orchestration taking place at Weimar on 28 February 1854, the composer conducting. The original score was to have served as the overture for a choral work, *Les quatre éléments* ('The Four Elements'), on a text by Joseph Autran, a minor French poet. The whole work was performed only twice in Marseilles, the librettist's birthplace, but Liszt reused the thematic material in a strictly orchestral piece. **Les Préludes** was the object of four successive prefaces: the first two, somewhat confused, were written by the princess, the other two by von Bülow. The last, traditionally mentioned, begins with the famous sentence: '*What else is our life, if not but a series of preludes to that unknown song of which death intones the solemn first note?*' A generating motif, a three-note cell,

appears in the opening *andante*, taking on its full intensity in the *andante maestoso* (12/8). Then the different *préludes* follow one another: happiness (*allegro non troppo* in E major), cares (*allegro tempestuoso* with its chromaticisms maintaining a constant tension), regained serenity (*allegretto pastorale*, 6/8), and finally the return to life's struggles with the *allegro marziale* and its imperious rhythm. The two-piano version, published in June 1856, rids this 'symphony' of some of its bombast and allows the listener to follow what the composer considered essential. Liszt was deliberately less faithful to himself than when he transcribed the works of other composers. He refused the vertical coherence of a number of motifs, avoided the repetition of some of them, and illuminated others, so the 'symphonic' fabric is clarified. Thus the line of trombones, bassoons and low strings in the *andante maestoso* does not cover the secondary melody played by piano I. The *allegro pastorale*'s fairylike quality, reminiscent of Mendelssohn, continues up to the country dance melody, whereas the recapitulation of the initial theme, played by the trumpets and horns, here takes on a lugubrious dimension which foreshadows the **Nuages gris** of 1881.

Just as interesting is the clarification which results from the two-piano reduction of **Mazeppa**. The adventures ascribed to this historic figure (1644-1709), a Ukrainian hetman, were recounted by Byron, Pushkin and Juliusz Slowacki as well as by Victor Hugo in his *Orientales*. Like the latter, Liszt retained only the following episode: after having seduced a noblewoman at the Polish court, Mazeppa is bound naked to a horse which carries him as far as the Ukraine. There he is found by the Zaporozhy Cossacks who free him and make him their hetman. This subject was treated by Liszt beginning in 1827 with the *Etude for piano in 48 exercises in the major and minor keys* in 1838, with the *Fourth Transcendental Etude*, then in 1849 with yet another solo piano piece, and finally, in 1851, with this symphonic poem which he conducted for the first time on 16 April 1854 in Weimar. Although he could have confined himself, in this astonishing triptych, to a description of an exhilarating horseback ride by using the previously accumulated thematic material, he tried to rise to the level of the Hugolian symbol, '*mortal man bound to the saddle of genius*'. The two-piano version renews with the dash and instantaneousness of effects of the preceding solo-piano works. Without weighty solemnity, it contrasts the strange distortions of the hero's leitmotiv which undergoes constant metamorphoses up until the chromaticisms of the central *andante mesto*, and the splendour of the polyphonic effects of the resurrection-*apotheosis* finale.

In its first version (1858), the symphonic poem **Hamlet** was to have served as the overture for Shakespeare's play. Liszt reworked it and did not allow it to be performed until 2 July 1876 when it was premiered by Max Erdmannsdorfer in Sondershausen. No preface or epigraph imposes the slightest itinerary upon this dissertation in sound, the shortest of the cycle. Along with the legend of Faust, the story of Hamlet seems to have long haunted the composer. This portrait of the disintegration of a human wracked by doubt is evoked by a body of sound which gradually loses its harshness, its rhythmic and temporal markers, its cohesion and consistency. The original cell is made up of only a simple thematic fragment of less than two bars, an embryo concluding on an unresolved dominant seventh chord. Today, this abstract approach might be considered a premonition of the 1881-83 scores such as the *Bagatelle sans tonalité*, and foreshadows the 20th century. The prologue alone contains the substance of two themes which are going to foster their development as well as their annihilation, an expression of the Shakespearean duality of *being* and *non-being*. The strange poetry, the innate indecisiveness, the erosion which the very matter of the discourse undergoes, lead to an epilogue which is as discreetly pathetic as it is close to a funeral march. Here, bright colours are superfluous, and emphasis impossible. There remains only a process more suggested than imposed which the piano version renders in its bareness.

Inspired by Schiller, **Die Ideale** partially comes from a cantata, *An die Künstler* ('To the Artist'), composed in 1853. This poem, the most developed of the twelve, was first performed on 5 September 1857 in Weimar, on the same occasion as the **Faust-Symphony**, under the direction of the composer. The four-part form is close to that of a traditional symphony whereas the argument is that of a 'poem set to music'. Here, Liszt had no qualms about adding a veritable commentary, an optimistic conclusion close to a glorification such as is usually reserved for heroes. The original two-piano version gives the discourse its natural dramatic unity as well as its soberly expressive character. The feeling of needless repetitions disappears, the piano architecture, with its incisive clarity, allowing for the expression of the basic pessimism of the opening *andante*, youth's aspirations for glory (*spiritoso*), the almost pathetic incommunicability which confines man in his disillusion, despite the possibilities of expressing himself through art (*fuoco assai*). The present anthology starts off with these **Ideale**, never attained, which are meant to be the doctrinal and aesthetic synthesis of the Weimar poems. They clarify Liszt's processes, showing how three radically different modes of monothematic developments of

musical discourse in terms of nature, ethic and spiritualness nearly mechanical in **Mazeppa**, solemn in **Les Préludes** and organic in **Hamlet** opened the way to the symphonic poems of Saint-Saëns, Richard Strauss and Sibelius.

Pierre-E. Barbier

Translated by John Tyler Tuttle

N.B. Music lovers wishing to further their knowledge of Liszt are invited to refer to Rémy Stricker's **Franz Liszt**, *Les ténèbres de la gloire* (Paris, 1993) or A. Walker's *Liszt* (London, 1971).

*Zdeňka and Martin HRŠEL have been performing together since 1989. After graduating from the Prague Conservatory, they continued their studies at the Academy of Music (AMU) with Professor Ivan Moravec. In course of their musical training, they won 1st and 2nd Prizes at the Concertino Praga, the Bertramka Mozart Competition, and the International Smetana Competition. In 1991, they made their Czech debut, performing recitals as well as appearing with orchestra at the well-known Youth Podium Festival in Karlovy Vary (formerly Karlsbad), and at the International Young Musicians Tribune in Prague. In 1993, they were awarded 1st Prize at the International Duo Piano Competition in Rome. This husband-and-wife team, now known as the **PRAGUE PIANO DUO**, has toured throughout Western Europe and the USA.*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing to the many others available on the **PRAGA** label. If so, please write to AMC, POBox 110, F 92210 SAINT-CLOUD, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases,

FRANÇAIS

POEMES DE WEIMAR

Franz Liszt a écrit treize poèmes symphoniques. Les douze premiers datent de la période de Weimar (1848-1861). Précisant, en 1860, le but qu'il poursuivait dans ce genre qu'on relie volontiers au commentaire d'un texte littéraire, il déclara qu'il tentait de *renouveler la musique en la rattachant de façon plus intime à la poésie*. Ces poèmes ne s'appuient qu'occasionnellement sur un argument précis, une description, une animation imitative, à l'instar de la Symphonie «Pastorale» de Beethoven dont on a voulu faire l'archétype d'une «musique à programme». La forme, originale, proche de symphonies en un seul mouvement à la libre ordonnance thématique et organique, semble évoluer au gré d'un portrait psychologique, philosophique ou métaphysique, pur prétexte à de vastes déploiements sonores. Un certain sentiment de la nature, à la manière des romantiques, est fréquemment suggéré: *Mehr Empfindung als Malerei* [Plus description des sentiments que peinture] selon la remarque de Beethoven. Les nombreuses préfaces qui accompagnent les partitions sont rarement dues au compositeur lui-même. La majorité d'entre elles furent rédigées par la Princesse Sayn-Wittgenstein, parfois par Hans von Bülow, et d'autres obligés. Ces textes peuvent se révéler à l'occasion trompeurs si ce n'est inexacts. L'exemple le plus célèbre demeure le texte placé en tête des **Préludes** qui pourrait faire croire que la musique est en rapport direct avec le poème de A. de Lamartine extrait des *Nouvelles Méditations poétiques*.

Les Préludes évoquent une ambiance lumineuse, méditerranéenne. Mis en chantier dès 1848, donc avant **Tasso**, ils ne furent achevés qu'en 1850 et donnés dans leur forme orchestrale définitive que le 28 février 1854 à Weimar sous la direction du compositeur. La partition originelle devait servir d'ouverture à une œuvre chorale, *Les Quatre Éléments*, sur un texte de Joseph Autran, poète français mineur. L'ensemble ne fut joué que deux fois à Marseille, cité natale du librettiste. Liszt reprit le matériau thématique pour écrire une pièce strictement symphonique, **Les Préludes**, qui eut droit à quatre préfaces successives: les deux premières, quelque peu confuses, signées de la Princesse, les deux autres par Hans von Bülow. La dernière, traditionnellement citée, débute sur la phrase célèbre: *Qu'est-ce que notre vie, sinon une série de préludes à ce chant inconnu*

dont la mort énonce la solennelle première note ? Un motif générateur, cellule de trois notes, apparaît dès l'ouverture **andante**. Il prend toute son intensité lors de l'**andante maestoso** (à 12/8). Puis se succèdent les différents préludes: le bonheur (**allegro non troppo** en mi majeur), les soucis (**allegro tempestuoso** avec ses chromatismes entretenant une permanente tension), la sérénité reconquise (**allegretto pastorale** à 6/8), enfin le retour aux combats de la vie avec l'**allegro marziale** à l'impérieuse rythmique. La version à deux pianos fut publiée dès juin 1856. Elle débarrasse cette «symphonie» de quelque grandiloquence et permet de suivre ce que l'auteur considérait comme essentiel. Liszt est volontairement moins fidèle envers lui-même que lorsqu'il transcrit les œuvres d'autrui. Il renonce à la cohérence verticale de nombre de motifs, évite la répétition de certains, en illumine d'autres. Le tissu «symphonique» s'éclaircit. Ainsi la ligne des trombones, bassons, cordes graves de l'**andante maestoso** ne couvre pas le chant secondaire confié au Piano I. Le caractère féérique, néo-mendelssohnien de l'**allegro pastorale**, se perpétue jusqu'à son air de danse campagnarde, tandis que la réexposition du thème initial, destinée aux trompettes et cors, prend ici une dimension funèbre qui annonce les **Nuages gris** de 1881.

Tout aussi intéressante est la décantation qu'effectue la réduction à deux pianos de **Mazeppa**. Les aventures prêtées à ce personnage historique (1644-1709), hetman d'Ukraine, furent contées aussi bien par Byron, Pouchkine, Juliusz Slowacki que par Victor Hugo dans une de ses *Orientales*. A l'instar de ce dernier, Liszt n'en a retenu que l'épisode suivant: pour avoir séduit une noble dame à la Cour de Pologne, Mazeppa est attaché nu sur un cheval qui l'emporte jusqu'en Ukraine, auprès des Cosaques Zaporogues. Ceux-ci le délivrent et en font leur hetman. Ce sujet a poursuivi Liszt dès 1827 avec l'*Etude pour piano en 48 exercices dans les tons majeurs et mineurs*, en 1838 avec la quatrième des *Études d'exécution transcendante*, puis en 1840 dans une pièce toujours écrite pour piano solo, enfin en 1851 avec ce poème symphonique dont il donne la première le 16 avril 1854 à Weimar. Dans cet étonnant triptyque pour lequel il aurait pu s'en tenir au descriptif d'une chevauchée grisante en utilisant le matériau thématique précédemment accumulé, il a tenté de s'élever au niveau du symbole hugolien, *l'homme mortel lié à la selle du génie*. La version à deux pianos retrouve le panache et l'instantanéité d'effets des précédentes compositions pour piano seul. Elle oppose sans pesante solennité les étranges distorsions du leitmotiv, dévolu au héros, qui subit de constantes métamorphoses jusqu'aux chromatismes de l'*andante mesto* central, à la splendeur des

effets polyphoniques de la résurrection-*apothéose* finale.

Dans sa version primitive (1858) le poème symphonique **Hamlet** devait servir d'ouverture à la pièce de Shakespeare. Liszt le retravaille et n'en laisse donner la création que le 2 juillet 1876 à Sondershausen sous la direction de Max Erdmannsdörfer. Avec celui de Faust, le mythe d'Hamlet semble avoir longtemps hanté le compositeur. Ni préface, ni épigraphe ne viennent imposer le moindre itinéraire à cette dissertation sonore, la plus brève de la série. Ce portrait de la désintégration d'un être saisi par le doute se voit évoqué par un corps sonore qui va perdre peu à peu ses aspérités, ses repères rythmiques et temporels, sa cohésion, sa consistance. La cellule originelle n'est formée que d'un simple fragment thématique de moins de deux mesures, embryon s'achevant sur un accord non résolu de septième de dominante. Cette approche abstraite peut être considérée aujourd'hui comme une prémonition de partitions de 1881-1883, telle que la *Bagatelle sans tonalité*, et annonce le XX^e siècle. Ce prologue contient à lui seul la substance de deux thèmes qui vont nourrir leur développement comme leur anéantissement, expression de la dualité shakespearienne de l'*être* et du *non-être*. L'étrange poésie, l'indécision innée, l'érosion que subit la matière même du discours, conduit à un épilogue aussi discrètement pathétique que proche d'une marche funèbre. Ici les couleurs vives sont superflues, l'emphase impossible. Reste une démarche plus suggérée qu'imposée que rend dans sa nudité la version pianistique.

Inspirés de Schiller, **Les Idéaux** proviennent pour partie d'une cantate composée en 1853, *An die Künstler*. Ce poème, le plus développé des douze, fut donné, en même temps que la *Faust-Symphonie*, le 5 septembre 1857 à Weimar sous la direction du compositeur. La forme quadripartite est proche de celle d'une symphonie alors que le propos est celui d'un «poème mis en musique» auquel Liszt n'a pas craint d'adjoindre un véritable commentaire, une conclusion optimiste proche d'une glorification d'ordinaire réservée aux héros. La version à deux pianos, originale, rend au discours son unité dramatique naturelle ainsi que son caractère sobrement expressif. Le sentiment de redites s'efface, l'architecture pianistique permettant par son incisive clarté de traduire le pessimisme foncier de l'**andante** liminaire, les aspirations de la jeunesse à la gloire (**spiritoso**), l'incommunicabilité, presque pathétique, qui confine l'homme dans ses désillusions malgré ses possibilités d'expression par l'art (**fuoco assai**).

La présente anthologie part de ces **Idéaux**, jamais atteints, qui se voulaient la synthèse doctrinale et esthétique des Poèmes de Weimar. Ils éclairent la démarche de Liszt

montrant comment trois modes de développements monothématiques de discours musicaux radicalement différents de nature, d'éthique et de spiritualité, quasi mécanique avec **Mazeppa**, solennel avec **Les Préludes**, organique avec **Hamlet**, ouvraient la voie aux poèmes symphoniques de Saint-Saëns, Strauss et Sibelius.

Pierre-E. Barbier

N-B. Les mélomanes voulant approfondir leur approche de Liszt pourront se référer à l'ouvrage de Rémy Stricker **Franz Liszt, Les ténèbres de la gloire**, NRF, Gallimard, Paris 1993.

*«Zdena» et Martin HRŠEL travaillent ensemble depuis 1989 et se sont connus pendant leurs études au Conservatoire puis à l'Académie de Musique de Prague (AMU) alors qu'ils suivaient la classe du Prof. Ivan Moravec. Lauréats du «Concertino Praga» réservé aux jeunes interprètes, puis aux Concours Mozart de la Bertramka et International Smetana, ils mènent une carrière internationale depuis leur 1^o Prix en duo au Concours International de Rome (1993). Martin, né à Prague en 1959 dans une famille de musiciens, a été l'élève de Valentina Kameníková au Conservatoire de sa ville natale (1973-79), puis de l'Académie (1979-85) auprès des Prof. Ivan Moravec, Jan Panenka et Josef Páleníček. Depuis 1989, il concentre l'essentiel de son activité de concertiste au **Duo de Prague** qu'il forme avec sa femme. Il dirige actuellement le Département de piano du Conservatoire de Pardubice. Zdeňka, née à Děčín, commença ses études à l'École des Arts de Vysoké Mýto (Est de la Bohême) et vint à Prague suivre les cours de piano de Vladimír Topinka au Conservatoire (1973-78). Elève des Prof. Ivan Moravec et Jan Panenka à l'Académie (1978-84), elle se fait encore remarquer dans le répertoire mozartien et débute alors une carrière internationale. Depuis 1989, elle concentre son activité soliste au **Duo de Prague** qu'elle forme avec son mari. Elle enseigne le piano et la musique de chambre au Conservatoire de Pardubice.*

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue présentant les autres références disponibles. Ecrivez aux AMC, BP 110, F 92210 SAINT-CLOUD, et vous recevrez gratuitement ce catalogue ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-premières les nouveautés programmées.

DEUTSCH

DIE TONDICHTUNGEN AUS DER WEIMARER ZEIT

Franz Liszt hat dreizehn sinfonische Dichtungen geschrieben. Die ersten zwölf stammen aus der Weimarer Zeit (1848-1861). Als er sich 1860 über den in dieser musikalischen Gattung von ihm verfolgten Zweck äußerte, einer Gattung, deren Verwandtschaft mit dem Kommentar zu einem literarischen Text oft betont wird, erklärte er, er versuche darin die Musik zu erneuern, indem er sie *inniger mit der Poesie verbinde*. Diese Dichtungen haben nur gelegentlich eine bestimmte äußere Veranlassung, etwa die Absicht zu schildern oder nachzuahmen wie Beethovens 'Pastorale' in der man den Archetypus der 'Programm-Musik' erblicken wollte. Ihre originelle Form, die der freien thematischen Gestaltung und dem organischen Wachsen der aus einem einzigen Satz bestehenden Sinfonien verpflichtet ist, scheint den wechselnden Konturen eines psychologischen, philosophischen oder metaphysischen Leitbildes zu folgen, das hier zum bloßen Vorwand für großangelegte Tondichtungen dient. Ein gewisses Naturgefühl, das an die romantische Manier erinnert, kommt oft zum Ausdruck: '*Mehr Empfindung als Malerei*' wie Beethoven es formuliert hatte. Die zahlreichen Einführungen, die die Werke begleiten, stammen selten aus der Feder des Komponisten selbst. Die meisten wurden von der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, von Hans von Bülow und anderen Vertrauten geschrieben. Diese Texte können sich gelegentlich als irreführend, ja unrichtig erweisen. Das bekannteste Beispiel ist der dem Werk '**Les Préludes**' vorangestellte Text, der zu der Meinung verleiten konnte, diese Musik stehe in direkter Verbindung mit einem Gedicht aus den '*Méditations poétiques*' des französischen Dichters A. de Lamartine.

Les Préludes beschwören eine lichte, sudländische Atmosphäre. Bereits 1848, d.h. vor dem '**Tasso**', in Angriff genommen, wurden sie erst 1850 vollendet und in der endgültigen Orchesterfassung am 28. Februar 1854 unter der Leitung des Komponisten in Weimar uraufgeführt. Die ursprüngliche Komposition sollte als Präludium für ein Chorwerk, '*Die vier Elemente*', dienen, das Liszt nach einem Text des zweitrangigen französischen Dichters Joseph Autran geschrieben hat. Das Ganze wurde nur zweimal in Marseille, der Heimatstadt des Librettisten, gespielt. Liszt bearbeitete den themati-

schen Stoff, um daraus ein rein sinfonisches Werk zu machen. **‘Les Préludes’** wurden mit vier aufeinanderfolgenden Vorworten versehen; die ersten zwei, die etwas unklar geschrieben sind, tragen die Unterschrift der Prinzessin, die anderen stammen aus der Feder Hans von Bülow's. Das erste, häufig zitierte Vorwort beginnt mit dem berühmten Satz: *‘Was ist unser Leben, wenn nicht eine Reihe von Präludien zu jenem unbekanntem Gesang, von welchem der Tod die erste Note erklingen läßt?’*. Ein alles befruchtendes Motiv, eine Urzelle aus drei Noten, erscheint bereits in der **Andante**-Ouvvertüre. Es kommt im **Andante maestoso** (im 12/8 Takt) zur vollen Entfaltung. Dann folgen die einzelnen **‘Préludes’** aufeinander: das Glück (**Allegro non troppo** in E Dur), die Sorgen (ein **Allegro tempestuoso** mit seiner eine ständige Spannung unterhaltenden Chromatik), die zurückeroberte Heiterkeit (**Allegro pastorale** im 6/8), schließlich die Rückkehr zu den Kämpfen des Lebens mit dem **Allegro marciale** und seiner gebieterischen Rhythmik. Die Bearbeitung des Werkes für zwei Klaviere wurde schon im Juni 1856 veröffentlicht. Sie befreit diese *‘Sinfonie’* von einem gewissen Schwulst und erlaubt dem Zuhörer das in den Augen des Komponisten Wesentliche leichter wahrzunehmen. Liszt ist hier mit Absicht dem eigenen Werke weniger treu als er es bei Transkriptionen fremder Werke zu sein pflegt. Er verzichtet auf die vertikale Kohärenz zahlreicher Motive, vermeidet die Wiederholung einiger unter ihnen, rückt andere in ein neues Licht. Das sinfonische Gebilde gewinnt an Klarheit. So wird im **Allegro maestoso** die dem ersten Klavier anvertraute Nebenmelodie nicht vom machtvollen Hauptthema in den Posaunen, Fagotten und tiefen Streichern übertönt. Der märchenhafte, an Mendelssohn gemahnende Charakter des **Allegro pastorale** setzt sich auch noch in seiner rustikalen Tanzweise fort, während die Reexposition des Eingangsthemas in den Trompeten und Hörnern eine trauervolle Stimmung hervorruft, welche die *‘Grauen Wolken’* von 1881 vorwegnimmt.

Genauso interessant ist die Läuterung, die die Bearbeitung der sinfonischen Dichtung **‘Mazeppa’**, für zwei Klaviere bewirkt. Von den Abenteuern, die dieser historischen Gestalt (1644-1709) nachgerühmt werden, haben Byron, Puschkin, Juliusz Slowacki und auch Victor Hugo in einem Gedicht aus den *‘Orientales’* erzählt. Wie Victor Hugo hat Liszt nur folgende Episode festgehalten: weil er am polnischen Hofe eine Edeldame verführt hat, wird Mazeppa von seinen Feinden überwältigt und nackt auf ein Roß gebunden. Todwund, von Hunger und Durst gequält, von Fieberphantasien gemartet, gelangt er schließlich in die Ukraine. Dort wird er von den Saporoger Kosaken gerettet,

die ihn zu ihrem Hetman machen. Mit diesem Thema, das ihn nicht losließ, hat sich Liszt schon 1827 befaßt, wie es seine Klavieretüde (*'48 Übungen in den Dur- und Molltonarten'*) zeigt, dann die 1838 entstandene vierte *'Etude d'exécution transcendante'*, ferner ein 1840 für Soloklavier geschriebenes Stück, schließlich die 1851 komponierte sinfonische Dichtung, die am 16. April 1854 unter seiner Leitung in Weimar uraufgeführt wurde. In diesem bemerkenswerten dreiteiligen Werk hätte sich Liszt damit begnügen können, mit Hilfe des schon früher angesammelten thematischen Materials einen abenteuerlichen, phantastischen Ritt zu schildern. Er hat darüber hinaus versucht, sich zur von V. Hugo erreichten symbolischen Ebene zu erheben, zum Sinnbild des *'sterblichen, an den Sattel des Genies gebundenen Menschen'*. Die Bearbeitung für zwei Klaviere besitzt den bravourösen Charakter und die unmittelbare Wirkungskraft der früheren Klavierkompositionen. Sie stellt ohne bombastische Feierlichkeit den seltsamen Verzerrungen des den Helden charakterisierenden Leitmotivs, das bis hin zu den chromatischen Figuren des Mittelteils (**Andante mesto**) ständigen Wandlungen unterworfen ist, die prachtvollen polyphonischen Effekte der Schlußapotheose gegenüber. In seiner ursprünglichen Fassung (1858) sollte die sinfonische Dichtung **'Hamlet'** als Ouvertüre zu Shakespeares Stück dienen. Liszt überarbeitet das Werk, das erst am 2. Juli 1876 unter der Leitung von Max Erdmannsdörfer in Sonderhausen uraufgeführt wird. Wie der Faust-Mythos scheint der Hamlet-Mythos den Komponisten lange Zeit beschäftigt zu haben. Kein Vorwort, kein Epigraph legen die Tondichtung **'Hamlet'**, welche die kürzeste der ganzen Reihe ist, auf irgendein Programm fest. Das Bild eines Menschen, den der Zweifel ergreift und innerlich zerstört, das nach und nach alles Unglatte verliert, seine rhythmisch-zeitlichen Merkmale, seine Kohäsion und seinen Zusammenhalt einbüßt. Die musikalische Urzelle besteht hier nur in einem thematischen Fragment aus kaum zwei Takten, das mit einem nicht aufgelösten Septakkord schließt. Die abstrakte Vorgehensweise nimmt gleichsam die letzten Werke aus den Jahren 1881-1883 (wie etwa die *'Bagatelle ohne Tonart'*) und das 20. Jahrhundert vorweg. Der Prolog allein enthält die Substanz zweier Themen, die sowohl ihre Entfaltung als auch ihre Vernichtung in sich tragen und die shakespearsche Dualität von *Sein* und *Nichtsein* ausdrücken. Jene seltsame Poesie, jene angeborene Unschlüssigkeit, die Erosion, welche der musikalische Stoff erfährt, führen zu einem diskret pathetischen, an einen Trauermarsch anklingenden Epilog. Hier sind leuchtende Farben überflüssig, hier ist jegliche Emphase undenkbar. Der angedeutete Prozeß wird in der

Klavierbearbeitung auf schlichte, wirksame Weise zur Geltung gebracht. Die von dem gleichnamigen Gedicht Schillers angeregte sinfonische Dichtung '**Die Ideale**' entstammt zum Teil einer 1853 komponierten Kantate '*An die Künstler*.'. **Die Ideale** sind das längste Werk unter Liszts sinfonischen Dichtungen; es wurde zusammen mit der **Faust-Sinfonie** am 5. September 1857 unter der Leitung des Komponisten in Weimar uraufgeführt. Die vierteilige Form ähnelt der einer Sinfonie, während die Absicht Liszts darin besteht, ein Gedicht zu vertonen. Der Komponist hat den einzelnen Teilen seines Tongemäldes jeweils Verse aus Schillers Gedicht vorangestellt. Dabei hat er sich aber Umstellungen erlaubt und dem Ausklang eine eigene, von Schiller abweichende optimistische Sinnggebung unterlegt. Die Originalbearbeitung für zwei Klaviere bringt die dramatische Einheitlichkeit des Werkes zur Geltung und verleiht ihm seine schlichte Ausdruckskraft. Nichts wird als bloße Wiederholung empfunden: die klare Diktion der Klavierfassung erlaubt sowohl den tiefgründigen Pessimismus des Eingangs-**Andante** wiederzugeben als auch das Streben der Jugend nach Ruhm (**spiritoso**), das pathetische Unvermögen des Menschen sich mitzuteilen, das ihn trotz der von der Kunst geschenkten Ausdrucksmöglichkeiten desillusionierend auf seine Grenzen verweist (**fuoco assai**).

Vorliegende Anthologie geht von diesen nie erreichten '**Ideale**' aus, die im Hinblick auf Liszts Doktrin und Ästhetik eine Art Synthese darstellen. Die Weimarer Tondichtungen, die in ihrem Geist und in ihrer musikalischen Beschaffenheit grundverschieden sind, dokumentieren drei Modi von Liszts '*monothematischer*' Gestaltungskunst, den quasi mechanischen Modus mit '**Mazeppa**', den feierlichen mit den '**Préludes**', den organischen mit '**Hamlet**'. Diese bahnbrechenden Werke deuten auf die sinfonischen Dichtungen von Saint-Saens, Strauß und Sibelius hin.

Pierre-E. Barbier

Übersetzung: Prof. Jean Isler

Zdeňka und Martin HRŠEL musizieren seit 1989 zusammen. Nach ihrem Studium am Prager Konservatorium haben sie sich beide an der Prager Musikakademie (AMU) in der Meisterklasse von Prof. Iwan Moravec fortgebildet. Bei den Musikwettbewerben 'Concertino Praga', 'Mozarts Bertramka' und 'International Smetana' haben sie Preise erhalten. Im Jahre 1993 gewannen sie in Rom den Ersten Preis für Klavierduo beim internationalen Musikwettbewerb. Seitdem konzertieren sie als **PRAGER KLAVIER-DUO** in Westeuropa und in den USA. Martin HRŠEL leitet zur Zeit die Klavierabteilung des Konservatoriums in Pardubice. Zdeňka ist für Klavierspiel und Kammermusik an derselben Anstalt zuständig.

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der **PRAGA**-Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, P.O.Box 110, F 92210 SAINT-CLOUD, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, den Vorschau der neuen Aufnahmen.



PRD 250 105

Recording dates: February 2, 8-10, 1997.

Recording producer: Jaroslav Rybář - Balance engineer . Vacláv Roubal

Location: Sal Martinů, Lichtenstejnský palác - Pianos «BOHEMIA» prepared by the manufacturer.

Illustration: Walter Crane, Neptune's Horses (detail), 1892, Neue Pinakothek, München

© 1997 by PRAGA PRODUCTIONS, PRAHA

© 1997 AMC - HARMONIA MUNDI INTERNATIONAL DISTRIBUTION NETWORK