



CD-1117 DIGITAL

FRANZ LISZT

LES PRÉLUDES – ORPHEUS – TASSO – FESTKLÄNGE



RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN / RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

LISZT, Ferenc (Franz) (1811-1886)

1	Les préludes	15'59
2	Orpheus	10'11
3	Tasso: lamento e trionfo	20'19
4	Festklänge	18'32

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

(Berlin Radio Symphony Orchestra) (leader: **Rainer Wolters**)

Rafael Frühbeck de Burgos, conductor

A co-production with DeutschlandRadio and ROC GmbH



Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH **Berlin**



From dæmonic pianist to poetic symphonist

‘Lisztomania’: this was the term used (even at the time) to describe the fever that struck Europe’s musical centres like an epidemic around 1840. The trigger of this disease, which was to have wide-ranging consequences, especially for women, was Franz Liszt, the greatest pianist of the nineteenth century, who was born in 1811 in Raidling in Hungary and was greeted rapturously as ‘the Paganini of the piano’ or even ‘the resurrected Pied Piper of Hamelin’ (Heinrich Heine). In virtually unprecedented fashion he combined almost unbelievable virtuosity, a versatile musical imagination and, not least, a penchant for an extremely effective, dæmonic and impassioned self-dramatization. This particular quality allowed him to present solo piano recitals in large concert halls, an innovation in the history of public concert-giving; Hector Berlioz wrote to him: ‘You can say, paraphrasing Louis XIV: “I am the orchestra! I am the choir! And, again, I am the conductor!”’

In 1847, however, when his fame was still at its height, Liszt suddenly ended his career as a pianist (‘this incessant rumination of the same things’) and settled in Weimar, where he had been appointed court conductor as early as 1842. In 1846 he had assured the Grand Duke of Sachsen-Weimar that ‘the time [was coming] for me to discard my pupa of virtuosity and allow my thoughts to roam free’ – and so he now concentrated on composition. The first result of this was that he ‘invented’ the symphonic poem (based on programmatic antecedents and on the concert overtures of Ludwig van Beethoven and Mendelssohn) and thereby scored a success that was to have far-reaching consequences in music.

According to a capricious remark by his ‘descendant’ Richard Strauss, Liszt was ‘the only symphonist who had to come after Ludwig van Beethoven and signified a huge step forward from him. All the rest is pure rubbish.’ On the other hand, Eduard Hanslick concluded: ‘Liszt’s symphonic poems marked the beginning of the modern trend to cadge the content and significance of a symphony from literature, and to make up for the lack of one’s own musical resources through this unwilling act of charity’; Pyotr Tchaikovsky even regarded the development that Liszt had initiated as an attack on the ‘chastity of the hearing apparatus’.

Despite the embittered conflicts between what Liszt termed the ‘poetic symphonists’ on the one hand (i.e. programme music, the ‘New Germans’, the ‘progressives’ aligned with Liszt and Wagner) and the ‘specific symphonists’ on the other (i.e. the advocates of ‘absolute music’ aligned with Hanslick, Brahms and Joachim), the symphonic poem belongs among the most significant and influential musical achievements of the nineteenth century. What Liszt called the ‘rejuvenation of music by its more profound link with the art of poetry’ forced open a door at

the very place where Ludwig van Beethoven's monumental symphonies seemed to have sealed up the history of the genre forever.

It was not Liszt's style to stay put reverentially. Taking up Berlioz's *idée fixe*, he normally constructed his single-movement symphonic poems from a single main theme, like a musical protagonist, the eventful history of which forms the subject of the splendidly colourful action; in addition we find skilful formal organization that embraces several different types of movement within a single-movement structure. Liszt's symphonic poems therefore possess a genuine musical 'legitimation', however much they may be inspired by extra-musical ideas. These ideas focus especially upon mythical figures and events: *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Hamlet*, *Hunnen-schlacht* – 'great tales' from the European educational canon. Liszt was attracted by their broader human meaning; he did not merely 'set them to music' but strove to transform their imaginative world into music (nobody defended literature against the zealous borrowings of untalented composers more staunchly than Liszt himself). Often it is no more than a hint that determines the direction his thoughts will take; anyone who 'does not wish his thoughts to be led so coarsely' (a complaint made by Robert Schumann against Berlioz's *Symphonie fantastique* or Ludwig van Beethoven's *Pastoral Symphony*) will be disappointed. Of course it is impossible either to grasp or to measure the 'poetic content' itself, and likewise 'an individual set of instructions with musical examples, historical notes and maps' – which Hanslick jokingly counted as part of the essential equipment for a concert-goer tormented by programme music – is here of little use. Compared with the lavishly labelled programmatic works of the second half of the nineteenth century, Liszt's symphonic poems are indeed reticent: they leave more to the listener's imagination than conservative critics, frightened by the revolutionary rhetoric of the 'New Germans', rashly supposed.

The point of departure for the symphonic poem as a genre and its development from the overture can be observed in detail in Liszt's works: all four pieces on this CD were originally overtures. The symphonic poem *Tasso* was composed in 1849, on the occasion of the centenary of Goethe's birth, as an overture to his play *Torquato Tasso*; not until 1854 was the piece (with the addition of a minuet) labelled a symphonic poem. The subtitle, 'Lamento e Trionfo', provides the general framework of the action, following the dramaturgical principle *per aspera ad astra* – the poet's despair in Ferrara and his eventual triumph in Rome; in between comes a ball at the Ferrara court. All three sections are based on a theme that Liszt borrowed from a Venetian gondoliers' song. The metamorphoses of this theme form the actual 'plot' of the musical poem; on the other hand, it is hard to interpret the work as a flexible course of events with references to Goethe or Byron.

The allegedly too close relationship between textual original and musical setting is taken to absurd lengths if a suitable ‘original’ is only found after the completion of the ‘setting’. This is what happened in the case of the symphonic poem **Les préludes**, originally (1848) the overture to a choral work with texts by Joseph Autran but subsequently given an independent existence by Liszt and, after the première in 1854, linked – apparently ‘organically’ – with a completely different text, the *Préludes* by Alphonse de Lamartine. Liszt, who wisely remained silent about the various stages of this minor odyssey, provided a poetic preface to the score, opening with the words: ‘What is our life other than a series of preludes to that unknown song, the first, solemn note of which is sounded by death?’ The four sections of this symphonic poem, again thematically linked by a central musical idea, reflect what Liszt regarded as the four ‘preludes’: love, storm, peaceful pastoral life and battle. (For a rather inglorious reason *Les préludes* has become Liszt’s most famous symphonic poem: during the Second World War its blaring, triumphal main theme was used by the Nazis to introduce special announcements on the radio.)

One of the climaxes of the Weimar opera season in 1854 was the first performance there of Gluck’s *Orpheus and Eurydice*, conducted by Liszt who also framed the opera with a prelude and postlude of his own. In this case, too, the overture eventually became a symphonic poem – this time, admittedly, without major additions and also without external programmatic accessories – if we disregard the inspiration Liszt gained from depictions of Orpheus on an Etruscan vase in the Louvre in Paris (symphonic poems need not always be inspired by literary sources!). In his preface to the symphonic poem **Orpheus**, Liszt invokes the ennobling power of music and the ‘mild power of art’, which he regarded as being personified in an exemplary manner by the figure of Orpheus. Two harps represent the hero’s lyre; their arpeggios accompany the horns’ Orpheus motif, which is later illuminated in many different ways, to the masterfully orchestrated, ‘unspeakably mysterious, pleasant sound’ (as Liszt himself described it) with which the composition floats away rather than just ends – ‘everything is woven from sunbeams and starshine’ (Camille Saint-Saëns).

Despite all his wondrous abilities, Orpheus failed to win Eurydice and, in a way, the same fate was to befall Liszt. **Festklänge**, composed in 1853 as music for his own wedding to Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein, eventually had to be used for another purpose; the wedding fell through because the Pope refused to grant a dispensation to the Princess, who – on paper – was still married. The ‘programme-less’ work was thus premièred in 1854 not as an explicit act of homage to the Princess but as the overture to a performance in Weimar of Friedrich Schiller’s lyric play *Die Huldigung der Künste*. Liszt works with the thematic dualism of

sonata form more overtly here than in most of his other symphonic poems; perhaps (for instance in the polonaise rhythm of the second thematic group) this contains autobiographical references, as the Princess was of Polish origin.

When the aged Hanslick heard *Festklänge* at a concert in Vienna in 1899, he praised 'Liszt's feeling for sonic effects, the piquant spice of rhythmic and harmonic combinations, the impetuous urge of a subjectivity that strives for innovation', although he added a not insignificant (and not unexpected) qualification: 'Unfortunately, a genuine creative power is absent...; an audacious fanfare breaches down the neck of each tender stirring, a cutting dissonance pursues each pure harmony.' We would surely be right to assume that Gustav Mahler, the conductor of that performance, held a wholly different opinion.

© **Horst A. Scholz 2000**

The **Berlin Radio Symphony Orchestra** was founded in 1923 as the first dedicated radio symphony orchestra in Germany. Its chief conductors, among them Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert and Heinz Rögner, and guest conductors such as Otto Klemperer, Bruno Walter and Erich Kleiber moulded the orchestra into an ensemble with a repertoire ranging from pre-classical to modern works; since its inception the orchestra has taken a special interest in contemporary music. Some of the foremost twentieth-century composers either conducted the orchestra themselves or appeared as soloists in their own works, among them Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Sergei Prokofiev, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Wladimir Vogel, Kurt Weill and Alexander Zemlinsky or, more recently, Krzysztof Penderecki, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Berthold Goldschmidt, Siegfried Matthus, Matthias Pintscher and Udo Zimmermann. From 1994 until the autumn of 2000 Rafael Frühbeck de Burgos served as principal conductor; Michail Jurowski has been permanent guest conductor since 1998. Since 1956 the Berlin Radio Symphony Orchestra has made guest appearances in more than twenty countries; it has made six visits to Japan and, in 1998, performed for the first time in China.

Rafael Frühbeck de Burgos is of Spanish/German origin and was born in Burgos. He took violin lessons and attended the Bilbao and Madrid conservatories, where he studied the violin, piano, composition and music theory. He completed his training by spending two years at the State College of Music in Munich; Jurt Eichhorn and G.E. Lessing taught him conducting and

Harald Genzmer (a pupil of Hindemith) was his composition teacher. After his first position as principal conductor of the Bilbao Symphony Orchestra, Rafael Frühbeck de Burgos directed the Spanish National Orchestra in Madrid from 1962 until 1968. He served as Generalmusikdirektor of the city of Düsseldorf, and principal conductor of both the Düsseldorf Symphony Orchestra and the Orchestre Symphonique de Montréal. From 1991 until 1997 Rafael Frühbeck de Burgos was principal conductor of the Vienna Symphony Orchestra and additionally, from 1992 until 1997, he was musical director of the Deutsche Oper in Berlin. He first conducted the Berlin Radio Symphony Orchestra on 7th April 1991 and, in 1994/95, assumed the position of artistic director and principal conductor of this orchestra. In addition to performing the central European classical and romantic repertoire, Rafael Frühbeck de Burgos takes a special interest in promoting Spanish music. He has been principal guest conductor of the Yomiuri Nippon Orchestra of Tokyo and of the National Symphony Orchestra of Washington; he has also made guest appearances with more than a hundred symphony orchestras in Europe, America, Japan and Israel. He has conducted opera performances in Madrid, Bilbao, Düsseldorf, Washington, Zürich, Genoa and Buenos Aires. He appears frequently at the Zürich Opera House, presenting a new production of *Carmen* in 1997/98 and performing Puccini's *Sly* with José Carreras in 1998.

In January 1994, the philosophy faculty of the University of Navarra conferred an honorary doctorate on Rafael Frühbeck de Burgos. In March 1998 the university of his home town, Burgos, followed suit. He has received numerous awards for his services to the art and culture of Austria. Spain awarded him its foremost music award, the Jacinto Guerrero Prize, in November 1996, and the Queen of Spain presented him with the prize in Madrid on 24th February 1997.

Vom dämonischen Pianist zum dichtenden Symphonist

„Lisztomanie“ – mit diesem Begriff bezeichneten bereits die Zeitgenossen das Fieber, das die Musikmetropolen Europas in den Jahren um 1840 wie eine Epidemie erfaßte. Der Auslöser dieser insbesondere für die Damenwelt folgenreichen Erkrankung war der 1811 im ungarischen Raidling geborene Franz Liszt, der wohl größte Pianist des 19. Jahrhunderts, den man mit rasender Begeisterung den „Paganini des Klaviers“ oder auch den „wiederauferstandenen Rattenfänger von Hameln“ (H. Heine) nannte. In nahezu beispielloser Weise vereinte er eine schier unglaubliche Virtuosität, eine vielseitige musikalische Phantasie und, nicht zuletzt, das Faible für eine ungemein effektvolle, dämonisch-leidenschaftliche Selbstinszenierung, die es ihm ermöglichte – ein Novum in der Geschichte öffentlicher Konzerte –, Soloklavierabende im großen Konzertsaal zu veranstalten (Hector Berlioz schrieb ihm: „Du kannst frei nach Ludwig XIV. sagen: Das Orchester bin ich! Der Chor bin ich! Der Dirigent bin wiederum ich!“).

Mitten im Höhenflug solchen Ruhms aber, 1847, beendete Liszt seine Pianistenlaufbahn („dieses unausgesetzte Wiederkäuen derselben Sachen“) und ließ sich in Weimar nieder, wo er bereits 1842 zum Hofkapellmeister ernannt worden war. Dem Großherzog von Sachsen-Weimar hatte er 1846 versichert, es komme „der Moment, meine Schmetterlingspuppe der Virtuosität abzuwerfen und meinen Gedanken freien Lauf zu lassen“ – und so konzentrierte er sich nun aufs Komponieren. Erstes Ergebnis: Er „erfand“ die Symphonische Dichtung (die auf programmusikalischen Vorläufern und vor allem auf den Konzertouvertüren Ludwig van Beethovens und Mendelssohns basiert) und landete damit einen Wurf von großer musikgeschichtlicher Tragweite.

Liszt sei, so sagte sein „Nachfahre“ Richard Strauss einmal launisch, „der einzige Sinfoniker, der nach Beethoven kommen mußte und auf ihn einen riesigen Fortschritt bedeutet. Alles übrige ist purer Dreck.“ Auf der anderen Seite resümierte Eduard Hanslick: „Mit Liszts symphonischen Dichtungen begann die modernste Tendenz, Inhalt und Bedeutung einer Symphonie von der Literatur zu erbetteln und durch dieses abgerungene Almosen den Mangel an eigenem musikalischen Bargeld zu ersetzen“; Peter Tschaikowsky betrachtete die von Liszt angestoßene Entwicklung gar als einen Angriff auf die „Keuschheit des Gehörapparates“.

Trotz der erbitterten Auseinandersetzungen zwischen, so Liszt, den „dichtenden Symphonisten“ auf der einen Seite (d.h. Programmusik, „Neudeutsche“, „Fortschrittspartei“ um Liszt und Wagner) und den „spezifischen Symphonisten“ auf der anderen (d.h. die Verfechter der „absoluten Musik“ um Hanslick, Brahms und Joachim) gehört die „Symphonische Dichtung“ zu den bedeutendsten und einflußreichsten musikalischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts. Die „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst“ (Liszt) stieß

genau dort ein Tor auf, wo Ludwig van Beethovens Symphonien als monumentale Schlußsteine die Gattungsgeschichte besiegelt zu haben schienen.

Andächtiges Verharren war Liszts Sache nicht. An Berlioz' „idée fixe“ anknüpfend, baute er seine einsätzigen Symphonischen Dichtungen zumeist auf ein einziges Hauptthema, einen musikalischen Protagonisten gleichsam, dessen wechselvolle Geschichte den Gegenstand des klangfarbenprächtigen Geschehens bildet; hinzu kommt eine kunstvolle formale Organisation, die in der Einsätzigkeit mehrere verschiedene Satztypen verschränkt. Liszts Dichtungen haben mithin eine genuin musikalische „Legitimation“, so sehr sie auch von außermusikalischen Ideen inspiriert sein mögen. Hierzu zählen vor allem mythische Gestalten und Begebenheiten: Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Hamlet, Hunnenschlacht – „Große Erzählungen“ aus dem europäischen Bildungskanon, deren allgemein-menschliche Aussagekraft Liszt anzog und die er nicht einfach platterdings „vertonte“, sondern als Ideenkomplex in Töne zu setzen trachtete (Niemand hat sich schärfer gegen die eifertigen Anleihen talentloser Komponisten bei der Literatur zur Wehr gesetzt als Liszt selber). Oft ist es eine bloße Andeutung, die die Assoziationsrichtung vorgibt; wer also „in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein will“ (wie es Robert Schumann an Berlioz' *Symphonie fantastique* oder an Ludwig van Beethovens *Pastorale* monierte), der ist hier richtig. Den „poetischen Gehalt“ selber kann man freilich weder anfassen noch abwägen, und auch „eine eigene Gebrauchsanweisung mit Notenbeispielen, historischen Notizen und Landkarten“, wie sie Hanslick scherzhaft zur Grundausrüstung des programmmusikgeplagten Konzertbesuchers zählte, nützt hier wenig. Verglichen mit den ausgiebig beschilderten Programmmusiken der zweiten Jahrhunderthälfte sind Liszts Symphonische Dichtungen denn auch geradezu „verschlossen“ – sie überlassen der Phantasie des Hörers mehr als die konservativen Kritiker, verschreckt von der revolutionären Rhetorik der „Neudeutschen“, voreilig unterstellten.

Der gattungsgeschichtliche Ausgang der Symphonischen Dichtungen von der Ouvertüre läßt sich in Liszts Schaffen *en détail* ablesen – alle der auf dieser CD eingespielten Werke nämlich waren anfangs Ouvertüren. So etwa seine Symphonische Dichtung *Tasso*, die 1849 anlässlich des 100. Geburtstags Goethes als Ouvertüre zu dessen Schauspiel *Torquato Tasso* entstand und erst später, 1854, um ein Menuett erweitert und als „Symphonische Dichtung“ bezeichnet wurde. Der Untertitel „Lamento e Trionfo“ liefert die allgemeine Rahmenhandlung, die dem dramaturgischen *per aspera ad astra*-Prinzip folgt – des Dichters Verzweiflung in Ferrara und sein letztllicher Triumph in Rom; dazwischen ein Ball am Hofe Ferrara. Sämtliche drei Abschnitte basieren auf einem Thema, das Liszt einem Lied venezianischer Gondoliere entlehnte. Die Metamorphosen dieses Themas sind der eigentliche „plot“ dieser musikalischen Dichtung;

ein plastischer Handlungsablauf mit Bezügen zu Goethe oder Byron hingegen ist dem Werk schwerlich zu unterlegen.

Gänzlich *ad absurdum* geführt wird das angeblich zu enge Verhältnis von Vorlage und Vertonung, wenn sich erst nach Vollendung der „Vertonung“ die passende Vorlage findet. Dies ist der Fall in der Symphonischen Dichtung **Les Préludes**, die ursprünglich, 1848, einem Chorwerk nach Texten von Joseph Autran als Ouvertüre präludierte, dann aber von Liszt auf eigene Beine gestellt und erst nach der Uraufführung 1854 mit einem ganz anderen Text, den *Préludes* von Alphonse de Lamartine, in scheinbar „organische“ Verbindung gebracht wurde. Liszt, der die Stationen dieser kleinen Odyssee wohlweislich verschwieg, setzte der Partitur eine poetische Einleitung voran, die mit den Worten anhebt: „Was anderes ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt?“ Die vier Abschnitte dieser Symphonischen Dichtung, die wiederum von einem zentralen musikalischen Gedanken thematisch verklammert werden, reflektieren nach Liszts Vorstellung die vier „Preludien“ Liebe, Sturm, ruhiges Landleben und Kampf. (Aus unrühmlichem Grund sind *Les Préludes* wohl seine berühmteste Symphonische Dichtung geworden – ihr triumphal geschmettertes Hauptthema diente den Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg als Präludium für die Rundfunk-Sondermeldungen).

Einen Höhepunkt im Weimarer Opernjahr 1854 stellte die von Liszt geleitete dortige Erstaufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike* dar; Liszt umrahmte die Oper mit einem eigenen Vor- und Nachspiel. Auch hier geriet die Ouvertüre schließlich zur Symphonischen Dichtung, diesmal freilich ohne größere Zusätze und auch ohne fremdes programmatisches Beiwerk – sieht man von der etruskischen Vase aus dem Pariser Louvre ab, deren Orpheus-Darstellungen Liszt bei der Komposition inspiriert hatten (es müssen nicht immer Texte sein, die Symphonische Dichtungen anregen!). In seinem Vorwort zur Symphonischen Dichtung **Orpheus** beschwört Liszt die veredelnde Macht der Musik und „die milde Gewalt der Kunst“ überhaupt, die er in der Orpheus-Figur exemplarisch verkörpert sah. Zwei Harfen bilden die Lyra des Helden, deren Arpeggios das späterhin mannigfach illuminierte Orpheusmotiv (Hörner) bis zu dem meisterlich instrumentierten, „unsäglich mysteriösen Wohllaut“ (Liszt) geleiten, mit dem die Komposition mehr entschwebt als endet – „das ist alles gewebt aus Sonnenstrahlen und Sternenglanz“ (C. Saint-Saëns).

All seiner wunderbaren Fähigkeiten zum Trotz vermochte es Orpheus bekanntlich nicht, Eurydiken zu sich zu holen, und Liszt sollte in gewisser Hinsicht das gleiche geschehen. Die **Festklänge**, die er 1853 als Hochzeitsmusik für seine eigene Trauung mit der Fürstin Carolyne

von Sayn-Wittgenstein komponiert hatte, mußten schließlich mangels Fest einem anderen Zweck zugeführt werden – die geplante Hochzeit scheiterte an der Weigerung des Papstes, der auf dem Papier noch verheirateten Fürstin einen Ehedispens zu erteilen. So erlebte das „programmlose“ Werk seine Premiere 1854 nicht als explizite Huldigung an die Fürstin, sondern als Ouvertüre zur Weimarer Aufführung von Friedrich Schillers Lyrischem Spiel *Die Huldigung der Künste*. Prononcierter als in den meisten anderen Symphonischen Dichtungen arbeitet Liszt hier mit dem Themendualismus der Sonate, der vielleicht, wie der Polonaisen-Rhythmus des zweiten Themenkomplexes, autobiographische Bezüge verkörpert (die Fürstin war polnischer Herkunft).

Als der alte Hanslick die *Festklänge* im Jahr 1899 bei einem Konzert in Wien hörte, lobte er „Liszs Sinn für Klangeffekte, die pikante Würze rhythmischer und harmonischer Kombinationen, den ungestümen Drang einer nach Neuem ringenden Subjektivität“, fügte jedoch eine nicht unwesentliche (und nicht unerwartete) Einschränkung hinzu: „Leider fehlt die eigentliche schöpferische Kraft ...; jeder zarten Regung tritt eine dreiste Fanfare, jeder reinen Harmonie ein schneidender Mißklang auf den Nacken.“ Man geht sicher nicht fehl in der Annahme, daß Gustav Mahler, der Dirigent dieser Aufführung, da ganz anderer Meinung war.

© **Horst A. Scholz 2000**

Das **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin** wurde 1923 als erstes deutsches rundfunkeigenes Symphonieorchester gegründet. Die Chefdirigenten, unter ihnen Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert und Heinz Rögner und Gäste wie Otto Klemperer, Bruno Walter oder Erich Kleiber formten einen Klangkörper, dessen Repertoire die Stilepochen von der Vorklassik bis hin zur Moderne umfaßt und der sich seit seiner Gründung in besonderer Weise auch für die zeitgenössische Musik engagiert. Die besten Komponisten des 20. Jahrhunderts traten selbst ans Pult dieses Orchesters oder musizierten als Solisten eigene Werke. Dazu gehörten Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Sergei Prokofjew, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Wladimir Vogel, Kurt Weill und Alexander Zemlinsky ebenso wie in jüngerer Zeit Krzysztof Penderecki, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Berthold Goldschmidt, Siegfried Matthias, Matthias Pintscher oder Udo Zimmermann. Seit 1994 bis Herbst 2000 leitete Rafael Frühbeck de Burgos das Orchester als Chefdirigent. Michail Jurowski ist Ständiger Gastdirigent seit 1998. Seit 1956 gastierte das RSB in 20 Ländern, u.a. sechs Mal in Japan und 1998 zum ersten Mal in China.

Rafael Frühbeck de Burgos ist spanisch-deutscher Herkunft und wurde in Burgos geboren. Er erlernte das Violinspiel und besuchte die Konservatorien in Bilbao und Madrid, wo er Violine, Klavier, Komposition und Musiktheorie studierte. Zwei Jahre an der Staatlichen Hochschule für Musik in München ergänzten die Ausbildung; Kurt Eichhorn und G.E. Lessing unterrichteten ihn in Dirigieren, der Hindemith-Schüler Harald Genzmer in Komposition. Nach seinem ersten Engagement als Chefdirigent beim Symphonieorchester Bilbao leitete Rafael Frühbeck de Burgos von 1962 bis 1968 das Spanische Nationalorchester Madrid. Er war Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf und Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker sowie beim Orchestre Symphonique de Montréal. Von 1991 bis 1997 war Rafael Frühbeck de Burgos Chefdirigent der Wiener Symphoniker, von 1992 bis 1997 zusätzlich Generalmusikdirektor an der Deutschen Oper Berlin. Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin dirigierte Rafael Frühbeck de Burgos am 7. April 1991 zum ersten Male und übernahm 1994/95 dessen künstlerische Leitung als Chefdirigent. Neben dem mitteleuropäischen klassischen und romantischen Repertoire setzt sich Rafael Frühbeck de Burgos nachdrücklich für die Popularisierung der spanischen Musik ein. In der Funktion des Principal Guest Conductor wirkte er beim Yomiuri Nippon Orchestra of Tokyo und beim National Symphony Orchestra of Washington. Als Gast dirigierte Rafael Frühbeck de Burgos bisher mehr als 100 Symphonieorchester in Europa, Amerika, Japan und Israel. Operaufführungen leitete er in Madrid, Bilbao, Düsseldorf, Washington, Zürich, Genua, Buenos Aires. Gegenwärtig arbeitet er häufig am Opernhaus in Zürich, wo er 1997/98 u.a. *Carmen* neu einstudierte und 1998 Puccinis *Sly* mit José Carreras herausbrachte.

Im Januar 1994 verlieh die philosophische Fakultät der Universität Navarra Rafael Frühbeck de Burgos die Ehrendoktorwürde. Die Universität seiner Heimatstadt Burgos folgte mit der gleichen Auszeichnung im März 1998 nach. Mehrere Auszeichnungen würdigen seine Verdienste um die Kunst und Kultur der Republik Österreich. Spanien bedachte ihn im November 1996 mit dem Jacinto-Guerrero-Preis, dem bedeutendsten spanischen Musikpreis. Die spanische Königin überreichte den Preis am 24. Februar 1997 in Madrid.

Du pianiste démoniaque au symphoniste poétique

“Lisztomanie” était le terme utilisé (même à l’époque) pour décrire la fièvre qui frappa les centres musicaux de l’Europe comme une épidémie vers 1840. La gâchette de cette maladie, qui devait avoir des conséquences de longue portée, surtout pour les femmes, était Franz Liszt, le plus grand pianiste du 19^e siècle, né en 1811 à Raidling en Hongrie et salué avec frénésie comme “le Paganini du piano” ou même “le joueur de flûte d’Hameln ressuscité” (Heinrich Heine). D’une manière littéralement sans précédent, il alliait une virtuosité presque incroyable à une imagination musicale variée et, surtout, un penchant pour une auto-dramatisation à effet extrême, démoniaque et passionnée. Cette qualité particulière lui permettait de présenter des récitals de piano solo dans de grandes salles de concert, une innovation dans l’histoire des concerts en public; Hector Berlioz lui écrivit: “Vous pouvez dire, en paraphrasant Louis XIV: ‘Je suis l’orchestre! Je suis le chœur! Et même, je suis le chef d’orchestre!’”

En 1847 cependant, toujours au faite de sa renommée, Liszt mit soudainement fin à sa carrière de pianiste (“la rumination incessante des même choses) et s’établit à Weimar où il était devenu chef d’orchestre de la cour en 1842 déjà. En 1846, il assura au grand-duc de Saxe-Weimar: “Le temps [est venu] pour moi de rejeter mon cocon de virtuosité et de permettre à mes idées de vagabonder en liberté” – et c’est ainsi qu’il se concentra sur la composition. Le premier résultat fut qu’il “inventa” le poème symphonique (basé sur des antécédents à programme et sur les ouvertures de concert de Ludwig van Beethoven et Félix Mendelssohn) et il enregistra un succès qui devait avoir des conséquences de grande portée en musique.

Selon une remarque fantasque de son “descendant” Richard Strauss, Liszt était “le seul symphoniste survenu après Ludwig van Beethoven et il avait fait un grand pas en avant. Tout le reste n’est que de la pacotille.” D’un autre côté, Eduard Hanslick conclua: “Les poèmes symphoniques de Liszt marquèrent le début de la tendance moderne à taper une symphonie de la littérature de son contenu et de son importance et de compenser son manque de ressources musicales par cet acte de charité à contre-cœur”; Piotr Tchaïkovski considéra même le développement entrepris par Liszt comme une attaque à la “chasteté de l’appareil auditif”.

Malgré les conflits envenimés entre ce que Liszt nommait les “symphonistes poétiques” d’une part (c’est-à-dire la musique à programme, les “nouveaux Allemands”, les “progressistes” alignés sur Liszt et Wagner) et les “symphonistes précis” d’autre part (c’est-à-dire les défenseurs de la “musique absolue” alignés sur Hanslick, Brahms et Joachim), le poème symphonique appartient aux réussites musicales les plus importantes et influentes du 19^e siècle. Ce que Liszt appelait le “rajeunissement de la musique par son lien le plus profond avec l’art de la poésie”

ouvrit une porte là où les symphonies monumentales de Ludwig van Beethoven semblaient avoir scellé à jamais l'histoire du genre.

Liszt n'était pas du type à rester respectueusement immobile. Reprenant l'idée fixe de Berlioz, il construisait normalement ses poèmes symphoniques en un seul mouvement à partir d'un seul thème principal, comme un protagoniste musical dont l'histoire remplit la forme le sujet de l'action aux couleurs splendides; de plus, on trouve une organisation formelle habile qui embrasse plusieurs types différents de mouvements au sein d'une structure en un mouvement. C'est pourquoi les poèmes symphoniques de Liszt possèdent une "identité" musicale authentique, si grande que soit leur inspiration d'idées extra-musicales. Ces idées touchent particulièrement des personnages ou événements mythiques: *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Hamlet*, *Hunnen-schlacht* – de "grands récits" du canon éducationnel européen. Liszt était attiré par leur grande signification humaine; pour lui, il ne s'agissait pas seulement de "les mettre en musique" mais de s'efforcer de transformer leur monde imaginaire en musique (personne ne défendit la littérature contre les empunts empressés de compositeurs sans talent avec plus de dévouement que Liszt lui-même). Ce n'est souvent rien qu'une allusion qui détermine la direction que ses pensées vont prendre; quiconque "ne souhaite pas que ses pensées soient menées si crûment" (une plainte faite par Robert Schumann sur la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou la *Symphonie pastorale* de Ludwig van Beethoven) sera désappointé. Il est naturellement impossible aussi de saisir ou de mesurer le "contenu poétique" lui-même et, pareillement, une série individuelle d'instructions avec des exemples musicaux, des notes et cartes historiques" – que Hanslick comptait en farce comme partie de l'équipement essentiel d'un visiteur de concert tourmenté par la musique à programme – rend peu service ici. Comparés aux œuvres à programme aux titres généreux de la seconde moitié du 19^e siècle, les poèmes symphoniques de Liszt sont vraiment réservés: ils laissent plus à l'imagination de l'auditeur que des critiques conservateurs, apeurés par la rhétorique révolutionnaire des "nouveaux Allemands", ne le supposaient sans réfléchir.

Le point de départ du poème symphonique comme genre et son développement à partir de l'ouverture peuvent être observés en détail dans les œuvres de Liszt: les quatre pièces sur ce CD sont toutes à l'origine des ouvertures. Le poème symphonique *Tasso* fut composé en 1849 à l'occasion du centenaire de la naissance de Goethe, comme ouverture à sa pièce *Torquato Tasso*; ce n'est qu'en 1854 que la pièce (additionnée d'un menuet) fut étiquetée de poème symphonique. Le sous-titre, "Lamento e Trionfo", fournit le cadre général de l'action, suivant le principe dramaturgique *per aspera ad astra* – le désespoir du poète à Ferrara et son triomphe éventuel à Rome; entre les deux se glisse un bal à la cour de Ferrara. Les trois sections représentent

toutes sur un thème que Liszt a emprunté d'une chanson de gondoliers vénitiens. Les métamorphoses de ce thème forment en fait "l'intrigue" du poème musical; d'un autre côté, il est difficile d'interpréter l'œuvre comme un cours flexible d'événements avec allusions à Goethe ou Byron.

La relation prétendue trop étroite entre l'original textuel et l'arrangement musical prend des proportions absurdes si un "original" approprié n'est trouvé qu'une fois "l'arrangement" complété. C'est ce qui arriva dans le cas du poème symphonique *Les préludes*, originalement (1848) l'ouverture d'une œuvre chorale sur des textes de Joseph Autran mais à laquelle Liszt a subséquemment donné une existence indépendante et, après la création en 1854, elle fut reliée – apparemment de manière "organique" – à un texte complètement différent, les *Préludes* d'Alphonse de Lamartine. Liszt, qui resta sagement silencieux sur les différentes étapes de cette petite odyssee, dota la partition d'une préface poétique, s'ouvrant sur les mots: "Notre vie n'est-elle pas une série de préludes à cette chanson inconnue dont la première note solennelle est frappée par la mort?" Les quatre sections de ce poème symphonique, reliées encore une fois thématiquement par une idée musicale centrale, reflètent ce que Liszt voyait comme les quatre "préludes": l'amour, l'orage, la vie pastorale paisible et la bataille. (Pour une raison plutôt peu glorieuse, *Les préludes* est devenu le poème symphonique le plus célèbre de Liszt: son thème principal triomphal retentissant fut utilisé par les nazis pendant la seconde guerre mondiale pour présenter des communiqués spéciaux à la radio.)

Un des sommets de la saison d'opéra de Weimar en 1854 y fut la première d'*Orphée et Eurydice* de Gluck sous la direction de Liszt qui encadra l'opéra d'un prélude et d'un postlude de sa main. Dans ce cas-ci aussi, l'ouverture finit par devenir un poème symphonique – cette fois, il faut dire, sans additions majeures ni accessoires externes à programme – sauf l'inspiration que Liszt eut des représentations d'Orphée sur un vase étrusque au Louvre à Paris (les poèmes symphoniques n'ont pas toujours besoin d'être inspirés par des sources littéraires!) Dans sa préface au poème symphonique *Orpheus*, Liszt invoque le pouvoir ennoblissant de la musique et le "doux pouvoir de l'art" qu'il considérait comme personnifié de manière exemplaire dans la figure d'Orphée. Deux harpes représentent la lyre du héros; leurs arpegges accompagnent le motif d'Orphée aux cors, motif illuminé plus loin de plusieurs manières différentes, sur le "son plaisant indescriptiblement mystérieux" (comme le décrit Liszt) et magistralement orchestré avec lequel la composition flotte au loin au lieu de simplement finir – "tout est tissé de rayons de soleil et de scintillement d'étoiles" (Camille Saint-Saëns).

Malgré toutes ses aptitudes merveilleuses, Orphée ne gagna pas son Eurydice et, d'une manière, le même sort incombait à Liszt. *Festklänge*, composé en 1853 comme musique pour son

propre mariage avec la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein, dut servir à autre chose; le mariage n'eut pas lieu parce que le pape refusa d'accorder une dispense à la princesse qui – sur papier – était toujours mariée. L'œuvre “sans programme” fut ainsi créée en 1854 non comme hommage explicite à la princesse mais comme ouverture à une représentation à Weimar du drame lyrique *Die Huldigung der Künste* de Friedrich Schiller. Liszt travaille avec le dualisme thématique de la forme de sonate plus ouvertement ici que dans ses autres poèmes symphoniques; il s'y trouve peut-être des références autobiographiques (par exemple dans le rythme de polonaise du second groupe thématique) car la princesse était d'origine polonaise.

Quand Hanslick, à un âge avancé, entendit *Festklänge* lors d'un concert à Vienne en 1899, il fit l'éloge du “sens de Liszt pour les effets soniques, le piquant des combinaisons rythmiques et harmoniques, le besoin impétueux d'une subjectivité qui recherche l'innovation”, bien qu'il ajoutât une réserve non sans importance (et non inattendue): “Malheureusement, il manque un pouvoir créatif authentique...; une fanfare audacieuse tord le cou de chaque mouvement tendre, une dissonance coupante poursuit chaque harmonie pure.” Nous aurions sûrement raison de croire que Gustave Mahler, le chef de cette exécution, était d'une opinion totalement différente.

© Horst A. Scholz 2000

L'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin fut fondé en 1923 comme premier orchestre symphonique de la radio en Allemagne. Ses chefs attitrés, dont Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert et Heinz Rögner, et chefs invités tels qu'Otto Klemperer, Bruno Walter et Erich Kleiber mouldèrent l'orchestre en un ensemble au répertoire s'étendant des œuvres pré-classiques aux modernes; depuis sa formation, l'orchestre s'est intéressé spécialement à la musique contemporaine. Certains des principaux compositeurs du 20^e siècle ont ou dirigé l'orchestre eux-mêmes ou été solistes dans leurs propres œuvres; nommons parmi eux Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Serghei Prokofiev, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Wladimir Vogel, Kurt Weill et Alexander Zemlinsky ou, plus récemment, Krzysztof Penderecki, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Berthold Goldschmidt, Siegfried Matthäus, Matthias Pintscher et Udo Zimmermann. Rafael Frühbeck de Burgos fut chef principal de 1994 à l'automne 2000; Michail Jurowski est chef invité permanent depuis 1998. Depuis 1956, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin a joué dans plus de vingt pays; il s'est rendu six fois au Japon et, en 1998, s'est produit pour la première fois en Chine.

D'origine hispano-allemande, **Rafael Frühbeck de Burgos** est né à Burgos. Il prit des leçons de violon et fréquenta les conservatoires de Bilbao et Madrid où il étudia le violon, le piano, la composition et la théorie musicale. Il termina ses études en passant deux ans au conservatoire national de musique à Munich; Kurt Eichhorn et G.E. Lessing lui enseignèrent la direction et Harald Genzmer (un élève d'Hindemith), la composition. Après son premier poste comme chef principal de l'Orchestre Symphonique de Bilbao, Rafael Frühbeck de Burgos dirigea l'Orchestre National Espagnol à Madrid de 1962 à 1968. Il fut *Generalmusikdirektor* de la ville de Düsseldorf et principal chef des orchestres symphoniques de Düsseldorf et de Montréal. De 1991 à 1997, Rafael Frühbeck de Burgos fut chef principal de l'Orchestre Symphonique de Vienne et, de plus, de 1992 à 1997, il fut directeur musical du Deutsche Oper à Berlin. Il dirigea l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin pour la première fois le 7 avril 1991 et, en 1994/95, il assuma le poste de directeur artistique et chef principal de cet orchestre. En plus de diriger le répertoire classique et romantique de l'Europe centrale, Rafael Frühbeck de Burgos s'intéresse particulièrement à promouvoir la musique espagnole. Il a été principal chef invité de l'Orchestre Nippon Yomiuri de Tokyo et de l'Orchestre Symphonique National de Washington; il s'est aussi produit avec plus d'une centaine d'orchestres symphoniques en Europe, aux Etats-Unis, au Japon et en Israël. Il a dirigé des opéras à Madrid, Bilbao, Düsseldorf, Washington, Zurich, Gênes et Buenos Aires. Il travaille souvent à la maison d'opéra de Zurich, ayant présenté une nouvelle production de *Carmen* en 1997/98.

En janvier 1994, la faculté de philosophie de l'université de Navarre conféra à Rafael Frühbeck de Burgos un doctorat honorifique. En mars 1998, l'université de sa ville natale, Burgos, fit de même. Il a reçu de nombreux prix pour services rendus à l'art et à la culture de l'Autriche. L'Espagne lui accorda son prix musicale le plus en vue, le prix Jacinto Guerrero, en novembre 1996 et la reine d'Espagne lui remit le prix à Madrid le 24 février 1997.



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin • Rafael Frühbeck de Burgos

Recording data: November 1999 at Nalepastraße, Main Studio of the former Broadcasting Centre, Berlin, Germany
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun
Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;
Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Horst A. Scholz 2000

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover: Marcus Larson (1825-1864), *Brinnande ångbåt (Burning Steamer)*. Photo: National Museum, Stockholm

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB,

Stationsvägen 20,

S-184 50 Åkersberga,

Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1999 & © 2001, Grammofon AB BIS, Åkersberga.

A co-production with DeutschlandRadio and ROC Gmb

Rafael Frühbeck de Burgos

Photo: © E. Jung, Berlin

