

A detailed oil painting of Franz Liszt, shown in profile from the chest up. He has long, dark, wavy hair and is wearing a dark coat over a white shirt with a high collar. The background is dark and textured. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face.

FRANZ LISZT

Sinfonische Dichtungen \ Symphonic Poems
Eduard & Johannes Kutrowatz 2 Klaviere \ Pianos

C. R. M.
1858



EDUARD (r.) & JOHANNES (l.) KUTROWATZ

FRANZ LISZT
(1811–1886)

Sinfonische Dichtungen für zwei Klaviere
Symphonic Poems for two pianos

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Les Préludes (Nr. 3) LWV C 11, S 637..... | 16'29" |
| 2 | Mazeppa (Nr. 6) LWV C 13, S 640..... | 16'13" |
| 3 | Orpheus (Nr. 4) LWV C 12, S 638..... | 13'26" |
| | | |
| 4 | Ungarische Rhapsodie Nr. 2 LWV B 41, S 621.....
für Klavier zu vier Händen
Hungarian Rhapsody No. 2 for piano four hands | 10'47" |
| | | |
| | Gesamtspieldauer \ Total duration..... | 57'14" |

Eduard & Johannes Kutrowatz
Zwei Klaviere \ Two Pianos (Bösendorfer Imperial)

Bearbeitungen als schöpferische Leistungen — Liszts Klavierwerke und Sinfonische Dichtungen in Fassungen für zwei Klaviere

Erst in den letzten Jahrzehnten haben speziell interessierte Interpreten in enger und fruchtbarer Zusammenarbeit mit der Forschung das umfangreiche Kapitel der Lisztschen Transkriptionen und Bearbeitungen eigener Werke für Klavier zu vier Händen, bzw. für zwei Klaviere etwas transparenter gestalten können. Das bezieht sich auf den Umfang und Detailreichtum des Lisztschen Vermächnisses, es bezieht sich aber auch auf Datierungen und vor allem auf die Feststellung der Autorenschaft. Denn nicht immer war es Liszt persönlich, der seine – und natürlich auch die Kompositionen verehrter, förderungswürdiger Kollegen – in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden und für die verschiedensten Anlässe gleichsam Klavierduo-fähig machte. Die Menge dieser alternativen Ausgaben, die in den mehr paraphrasierenden Abschnitten gelegentlich die Form von Neuschöpfungen oder zumindest von ehrgeizigen Montagen der initialen Themen und Gedanken annehmen, lässt es Spieler und Hörer von heute kaum nachvollziehen, wie Liszt neben all seinen Verpflichtungen als Komponist, Pianist, Weltbürger, Patriot, Reisender, Schriftsteller, Liebhaber, Familienvater, Pädagoge, Kirchenmann, Wohltäter und Kulturpolitiker die Zeit finden konnte, die entsprechenden Werke überhaupt zu Papier zu bringen. Man darf deshalb davon ausgehen, dass Liszt die Bearbeitung seiner eigenen Orchesterkompositionen als echte Herausforderung empfand – wohl unter dem experimentellen Gesichtspunkt eines quasi-orchestralen Klaviersatzes unter Berücksichtigung möglichst aller wichtigen Instrumentalstimmen. Was die Übertragung etlicher Soloklavierstücke anbelangte, mögen ähnliche musikkommunikative Überlegungen ausschlaggebend gewesen sein, wie im Bereich der mehr als 50 Bearbeitungen und Übertragungen für Klavier zu zwei Händen (die Lied-Bearbeitungen gar

nicht einmal mitgezählt!). Liszt lag es am selbstlos schlagenden Herzen, die aktuelle Musikproduktion seiner Zeit zu protegieren, sie zu verbreiten. Kein Radio, keine Schallplatte, kein Fernsehen kam in diesen Zeiten der Verbreitung von musikalischen »Nachrichten« zu Hilfe. Lediglich Presseberichte weckten – meistens mit großen Zeitverzögerungen – den Appetit eines Publikums, das in den unteren und mittleren Schichten vom Konzertleben weitgehend ausgeschlossen blieb. Und dies nicht nur aus standesspezifischen Gründen, sondern ganz einfach deshalb, weil man sich eine Konzertkarte nicht leisten konnte oder vom Aufführungsort zu weit weg wohnte. Die Fantasieen, Reminiscenzen, Illustrationen, Paraphrasen und Transcriptionen – wie Liszt 1877 die betreffenden Arbeiten im thematischen Verzeichnis seiner eigenen Werke bezeichnete – bedeuteten in den Solofassungen für die Fachkollegen, vor allem aber für den engagierten Klavirdilettanten fast unüberwindliche aufführungspraktische Hürden. So war es nur verständlich, wenn die Verleger speziell aus dem Katalog der Opernbearbeitungen leichtere, spielbare Fassungen erbaten, in vielen Fällen regelrecht bestellten. Liszt beauftragte mit solchen Varianten für Klavier zu vier Händen, für zwei Klaviere und bei manchen Gelegenheiten auch für zwei Klaviere zu acht Händen so versierte »Handlanger« wie Kullak, Kroll oder Mockwitz, ließ es sich freilich nicht nehmen, auch persönlich einzugreifen, wenn ein besonderer Aufführungsanlass bevorstand wie etwa im Fall der berühmten Hexameron-Variationen über ein Thema aus Bellinis *Puritains*.

Interessant in diesem operndramatischen Zusammenhang, aber auch im Hinblick auf Liszts Übertragungen seiner Sinfonischen Dichtungen und der Duofassung der Ungarischen Rhapsodie Nr. 2 sind die Anmerkungen von W. Neumann, dem Verfasser einer der ersten Liszt-Biographien. 1855 schreibt er: »Eine eigene Gestaltung nun zeigt sich an Liszt's Clavierstücken über Opernmotive, einer Art der Composition, die lange vor ihm eingeführt war, aber durch die neuen und wirksamen Mittel, womit er ihr zu Hilfe kam, eine große Umwandlung erlitt. Der ausübende Künstler ist durch seine Position, dem Publikum gegenüber stets auf die unmittelbare Wirkung angewiesen,

und muss mithin darauf bedacht sein, weniger für die Meditation als für das sofortige Verständnis, weniger für das Auge als das Ohr, weniger für den Geist als das Herz, zu schreiben. Wenige verstanden es wie Liszt, solchen Anforderungen zu genügen und gleichwohl der Kunst wahrhaft und dauernd zu nützen.«

Nicht nur der Kunst an sich verstand Liszt in Wahrhaftigkeit und dauerhaft zu nützen, sondern begreiflicherweise auch jenen seiner eigenen Kompositionen, die sich aufgrund ihrer ungewohnten Anlage und ausgefallenen Themenstellungen nicht annähernd so leicht durchsetzen ließen wie etwa die vier, fünf einprägsamsten seiner brillanten Ungarischen Rhapsodien. Liszt hatte in resignativer Reaktion auf die Größe Beethovens und die Unwiederholbarkeit seiner sinfonischen Konzepte den Weg der sogenannten Sinfonischen Dichtung eingeschlagen. Es handelte sich in Verwandtschaft zu den Werken Hector Berlioz' um programmatische Musik, das heißt: der sinfonische Plan, die orchestrale Ausarbeitung und die instrumentale Feinarbeit folgten einer bildlichen Vorlage, einer verbürgten Handlung (Geschichte, Sage) oder sie versuchte mit klanglich-koloristischen Mitteln ein abstraktes Thema gleichsam abzubilden. Liszt tat damit nichts anderes, als in vielen seiner Klavierimprovisation, nämlich in steter Reizbarkeit für die Schönheiten der Natur, für die Künste einer Region und für ihre (Geistes-) Geschichte eine entsprechende musikalische Ausdrucksform zu finden. Man denke an die im wahrsten Sinne des Wortes raumgreifende Sammlung der *Années de pèlerinage* oder an die große Werkreihe der *Harmonies poétiques et religieuses* mit ihren Anschaulichkeiten des kirchlich-menschlichen Innen- und Außenlebens. Formal gesehene favorisierte Liszt in seinen kapitalen Klavierwerken die variierte Form der mono- oder duothematischen Fantasie, wobei das Element der Variation immer wieder eine Rolle spielte. Die alte, bewährte und doch schon seit Urzeiten immer wieder in Frage gestellte Sonatenform spielt in Liszts Klavierfantasien und in seinen Sinfonischen Dichtungen für Orchester eine treibende Kraft, aber sie war nurmehr in Umrissen, gewissermaßen als latentes Formen- und Kräftespiel zu bemerken. Franz Liszts kapitale h-Moll-

Sonate gibt von dieser Wechselwirkung zwischen Tradition und Progression am eindrucksvollsten Zeugnis.

Für das Verständnis und für den verantwortungsvollen Genuss der Orchesterdichtungen Franz Liszts sind diese handwerklich-ästhetischen Fragen aber keineswegs entscheidend. Maßgebend sind die den Werken zugrunde liegenden Ideen und Handlungen – und die für Liszt so charakteristische Großzügigkeit und Hochherzigkeit der musikalischen Umsetzung. In den hier eingespielten Versionen für zwei Klaviere gelingt es Liszt, die Urgewalt der triumphalen Themen (*Les Préludes*), die düstere Rasanz der dramatischen Vorfälle (*Mazeppa*) und die sehnsuchtsvolle, im mythologischen Niemandsland zwischen Erotik und Keuschheit vermittelnde Sanglichkeit der Humanität (*Orpheus*) auch mit den begrenzten Mitteln der klavieristischen Kurztonerzeugung in philharmonischer Pracht zu entfalten, sodass die Substanz wie unversehrt, lediglich aus einem anderen Blickwinkel erlebbar bleibt.

Die bekannteste aller Lisztschen Sinfonischen Dichtungen ist *Les Préludes*. Der leidige Umstand, dass in den Wirren und Verstrickungen der nationalsozialistischen Ära das stolze, heldische, im Original von tiefen Streichern und von Posaunen machtvoll gesteigerte Hauptthema als Kennmelodie des tendenziell verlogenen Wehrmachtberichts verwendet, ja missbraucht worden ist, hat im deutschen Kulturraum zum Glück nur in den ersten zwei Jahrzehnten nach Kriegsende zur pauschalen Verunglimpfung des Lisztschen Schaffens geführt. Das edle Pathos des Werkes, dessen nonverbales Klingeln und Trachten auf ein Gedicht aus Lamartines *Méditations poétiques* zurückgeht, ist frei von jedem Verdacht eines engstirnigen Nationalismus oder kriegsverherrlichender Untertöne. In weiten, erhabenen Linien und Schwüngen erzählt Franz Liszt von den Kämpfen, Stürmen, Leiden und Freuden des Lebens als einer Folge von Vorspielen, die der Unvermeidlichkeit des Todes vorausgehen. Die Skizzen der Orchesterfassung gehen auf das Jahr 1845 zurück, die Uraufführung fand 1854 statt. Wie auch die Sinfonische Dichtung *Orpheus*, so waren die *Préludes* ursprünglich nicht als eigenständiges

Werk gedacht. *Les Préludes* sollte die Einleitung zu einer Folge von Männerchören sein, Orpheus der musikalische Prolog zu einer Aufführung von Glucks Oper Orpheus und Eurydike im Jahr 1854. Auch daran sieht man, wie flexibel Liszt auf Themen und Situationen reagierte, wie austauschbar seine Arbeiten in ihrer dramaturgischen Funktionalität ausfielen, ohne dass man ihnen auch nur einen Takt lang den Vorwurf der Beliebigkeit machen könnte. Darin erkennt man den Meister und Herr über sein Planen und Schaffen, und nicht anders haben wir es aus den Biographien von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart oder Ludwig van Beethoven gelernt.

So wie der musikalische Verlauf in *Les Préludes* und im *Orpheus* in pastellartigen Farben die idyllischen, pastoralen Ausdrucksbereiche berührt, so kommen auch in der blutrünstigen Mazeppa-Geschichte zarte, beschwichtigende Töne zum Schwingen und zum Tragen. Dem Werk ist ein Gedicht von Victor Hugo vorangestellt, dessen Handlungsverlauf für Liszts Dichtung in Musik im Wesentlichen verbindlich bleibt. 1851 wurde das Werk in der Orchesterfassung vollendet. Das musikalische Ideenpotential reicht freilich auf viel ältere Arbeiten zurück. Schon der fünfzehnjährige Liszt hatte in seinem »Etüden-Laboratorium Opus 1« das ritterliche, springlebendige Hauptthema gleichsam im Embryonalstadium hervorgebracht. Ab 1839 erdröhnte die »Konzertsaalsteppe« unter den trommelnden Hufen des Kosakenhetmans im Großformat einer der zwölf genialen *Études d'exécution transcendantes*, sofern ein Pianist nur Kraft, Mut und Treffsicherheit genug hatte, die weiten Sprünge, Doppelgriffserien und Martellato-Oktaven mit wüstem Leben zu erfüllen. Von seinen Feinden wird Mazeppa zum Tode verurteilt, auf sein Ross gefesselt und in die Steppe verjagt. Tagelang stürmt das Tier, begleitet von Geiern und Raben, verfolgt von wilden Pferden durch die Ebene. Mazeppa hat den Tod vor Augen, aber er ist auch von Hoffnung erfüllt, die Marter doch noch zu überstehen. Er überlebt, und unter den Klängen eines ukrainischen Siegesmarsches wird seine Errettung auf der Basis des *Mazeppa*-Themas gefeiert. Liszts Fassung für zwei Klaviere folgt der Orchesterpartitur und spürt aus ihr die stimulierenden Farben und – mit

besonderer Pointierung – die wirbelnden Hufschläge des rasenden Tieres heraus. Es handelt sich also um einen hochrangigen, künstlerisch ehrgeizigen Klavierauszug für Professionalisten, der ohne jede Einschränkung auch zum Konzertvortrag geeignet ist.

In seiner Duoversion der *Ungarischen Rhapsodie Nr. 2* verhält sich der Bearbeiter ungebundener, scheint sich vom melodischen und rhythmischen Material wie in einer großen Improvisation immer wieder zu neuen Verzierungen und kadenzartigen Einfügungen ermuntert gefühlt zu haben. Auch die Solofassung des Werkes gibt dem Interpreten ja immer wieder Gelegenheit, die kleinen, dem Cymbalom abgelauteten Noten je nach Lust und Laune auszus schmücken. Vor der wirbelnden Oktavschlussformel zeigt eine Fermate sogar die Möglichkeit zu einer Kadenz an. Auch im Verlauf der Duoausgabe wird in einer Schlusskadenz das gerade Erlebte noch einmal gedreht und gewendet, ehe das Stück mit äußerster Energie und mit verwegener Geste zu Ende gebracht wird.

PETER COSSÉ



Arrangements as Creative Achievements — Liszt's Piano Works and Symphonic Poems in their Versions for two Pianos

The extensive chapter regarding transcriptions and arrangements of Liszt's own works for piano duet or for two pianos has only in recent decades found a clearer structure at the hands of specially interested interpreters working closely and fruitfully with researchers. This is not only true for the range and the richness of detail in Liszt's bequest, it also has to do with the dating of the material and above all with the authorship. It was not always Liszt himself who made his own compositions and those of other honored colleagues worthy of support playable by a piano-duo for various occasions and at all levels of difficulty. The sheer number of these alternative editions, which sometimes even reach the form of a new creation in the paraphrased sections or at least of an ambitious assembly of the initial themes and ideas, make it difficult for players and listeners alike to imagine how Liszt was able to find the time to bring these pieces onto paper, considering all of his responsibilities as a composer, pianist, cosmopolitan, patriot, voyager, author, lover, father, teacher, churchman, benefactor, and cultural politician. For this reason, one can assume that Liszt considered the arrangement of his own orchestral works to be a worthwhile challenge under the experimental standpoint of a quasi-orchestral piano movement realizing as many of the important instrumental voices as possible. As far as the arrangements of the works for piano-solo are concerned, similar intentions seem to be at work as those in the more than 50 arrangements and transcriptions for piano two hands (not even counting the song variations!). It was important to Liszt to support the production and dissemination of the contemporary music of his time. No radio, no recordings, no television could aid in the transmission of musical "news" in those times. Only reports in the press, and that with long time lags, could whet the appetite of a public that in the middle and lower

classes was essentially excluded from any concert life. This was not only for reasons of class, but also because of the affordability of tickets or the availability of concerts within a reasonable distance from the homes of the people in question. In their solo-versions, the *Fantasieen*, *Reminiscenzen*, *Illustrationen*, *Paraphrasen* and *Transcriptionen* (as Liszt called these pieces in his 1877 list of his own works) can symbolize unsurpassable barriers in performance for professional colleagues, but especially for amateur pianists. Thus, it was only natural that publishers requested easier, playable versions, especially for their dictionary of opera arrangements. In many cases these were even specifically ordered. Liszt employed such versified “handymen” (subworkers) as Kullak, Kroll or Mockwitz for the working out of such variants for piano four hands, for two pianos, and in some situations even for two pianos eight hands. Obviously, he did not deny himself the right to take over personally if a special performance occasion was around the corner, as in the case of the famous Hexameron Variations on a theme from Bellini’s *Puritains*.

In connection with opera, but also with regard to Liszt’s transcription of his *Symphonic Poems* and the duo-version of the *Hungarian Rhapsody no. 2*, the comments of W. Neumann, the author of the first Liszt biography are of interest. In 1855, he wrote: “Liszt’s piano pieces on opera motives now show a form of their own. This kind of composition, which was introduced long before him, has sustained a great transformation by the new and effective means with which he came to its aid. From his point of view, the performing artist is constantly dependent upon the unequivocal effect [he has] on the public; he must take into careful consideration that he writes less for meditation than for immediate understanding, less for the eye than the ear, less for the spirit than the heart. Few understood how to fulfil these requirements while still using artifice truthfully and continuously as did Liszt.”

Liszt not only actually understood how to use artifice truthfully and continuously, he also used those compositions which, because of their unusual structure and sub-

jects, had more difficulty catching on than the four or five most easily remembered of the brilliant Hungarian Rhapsodies. In resigned reaction to Beethoven’s greatness and his unrepeatable symphonic concepts, Liszt took the path of the so-called *Sinfonische Dichtung*, or “symphonic poem.” This is a matter of programmatic music related to the works of Hector Berlioz, and that means that the symphonic plan, the orchestral composition and the instrumental refinement were all to follow a pictorial model, an authentic plot (story, legend) or an abstract theme, which the composer attempted to portray by means of tone and colour. In this way, Liszt did nothing different here than he did in many of his piano compositions: he found a fitting musical expression with constant sensitivity for the beauty of nature, the art and intellectual history of a region. One need only call to mind the space-gripping collection of the *Années de pèlerinage* or the great series of the *Harmonies poétiques et religieuses* with its inward and outward vividness of human and church life. In his major works for piano, Liszt’s favourite form was that of the fantasy with a single theme or with two themes, where elements of variation played a role every so often. Old, tried and tested, yet called into question every now and then from its very beginnings, the sonata form acts as a driving force behind Liszt’s fantasies for piano and in his symphonic poems for orchestra, although it is observable only in outlines, as if a latent game of form or forces. Liszt’s great B-minor Sonata gives the most impressive example of this interaction between tradition and progress.

These technical and aesthetic questions are by no means of importance for either the “understanding” or the respectable enjoyment of the orchestral poems of Liszt. On the other hand, the ideas and actions at the basis of a work are of utmost importance – along with the characteristic generosity and big-heartedness so typical of Liszt in his musical realizations. In the versions for two pianos found on this recording, even with the limited means of the short sustaining power of piano sound, Liszt achieves an unfolding of primeval power in triumphant themes (Les *Préludes*), dark speed of

dramatic happenings (Mazeppa) and the yearning singing of humanity that mediates between eroticism and chastity in their mythological no-man's-land (Orpheus). Indeed, he does this with such philharmonic splendor that the substance remains unharmed. It is as though it is only experienced from another vantage point. The most well-known of all the Liszt symphonic poems is *Les Préludes*. The unhappy fact that the Nazis used the proud and heroic main theme (played by low strings and powerfully intensified by timpani in the original) as the opening music for the *Wehrmachtsbericht*, a news program not known for its truthfulness, fortunately only brought about a general disparagement of Liszt's creation that lasted for the two decades following the end of the war. The noble pathos of the work, whose sounding and striving go back to a poem from Lamartine's *Méditations poétiques*, is free from any suspicion of narrow-minded nationalism or of undertones glorifying war. In vast, sublime lines and sweeps, Liszt tells of life's battles, storms, pains and joys as a progression of preludes that ultimately end in the inevitability of death. The sketches of the orchestral version go back to 1845; the first performance took place in 1854. As in the case of the symphonic poem *Orpheus*, the *Préludes* were not originally planned as an independent work. *Les Préludes* was meant to serve as the introduction for a series of men's choruses, and *Orpheus* was to be the musical prologue to a performance of Gluck's opera *Orpheus und Eurydike*, in 1854. Here one can also see how flexibly Liszt reacted to themes and situations, how exchangeable his works could be in their dramatic functions, without ever giving the impression of being arbitrary, not even for a single measure. In this, one recognizes Liszt as the master of his plans and creations, no differently than Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, or Ludwig van Beethoven.

In the same way that the musical course in *Les Préludes* and *Orpheus* touches on idyllic, pastoral areas of expression in pastel colours, tender, pacifying tones are brought into the bloodthirsty story of Mazeppa. A poem of Victor Hugo is placed at the beginning of this work, which for the most part remains true to its model. In 1851, the

work was completed in its orchestral version. Clearly, the musical material and ideas reach back to much older projects. Liszt already presented the knightly, lively jumping theme in an embryonic phase in his "Etude-Laboratorium op. 1" when he was fifteen. After 1839, the "steppe of the concert hall" already droned with the drumming hoof beats of the Cossacks in the form of one of the ingenious twelve *Études d'exécution transcendantes* – to the extent that the pianist had enough energy, courage and accuracy to fulfil all required to fill the great leaps, the two-fold runs, and martellato octaves with wild life. Mazeppa is sentenced to death by his enemies, bound to his horse and chased into the steppe. The beast storms on for days, joined by vultures and ravens, chased by wild horses through the plains. Mazeppa has death before his eyes, but he is also filled with hope of surviving his torment. He does, and his rescue is celebrated with a Ukrainian victory march based on the *Mazeppa* theme. Liszt's version for two pianos follows the orchestral score and gleans from it the simulating colours and – with special emphasis – the whirling hoof beats of the racing animal. Therefore, this piece has to do with a high-classed, artistically ambitious piano score for professionals, which, with no hesitation, can be considered a concert work.

In his duo-version of the *Hungarian Rhapsody no. 2*, the arranger binds himself less strictly to the original, and appears to have been inspired to use the melodic and rhythmic material in continuously new ornaments and cadence-like insertions as in a large-scale improvisation. The solo-version of the work also gives the interpreter, according to mood and desire, several opportunities to decorate the little notes, which were taken from the cymbalom. A fermata before the closing formula in whirling octaves even shows the possibility of going into a cadenza. In the course of the duo-edition, all that had just been experienced is once again turned and churned in a closing cadenza, before the piece is brought to a close with utmost energy and bold gesture.

PETER COSSÉ

Translation by Michael Fuerst



EDUARD & JOHANNES KUTROWATZ

„Zwischen Meditation und Ekstase ...
Spielen sie gemeinsam, scheinen sie geradezu
miteinander zu verschmelzen“ —
Das Klavierduo Eduard & Johannes Kutrowatz

Eduard und Johannes Kutrowatz studierten zunächst Klavier am Joseph Haydn Konservatorium des Landes Burgenland in Eisenstadt, dann an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien: Johannes neben Klavier auch Klarinette und Dirigieren, Eduard Schlaginstrumente in all ihren Facetten. Den Anstoß zur Beschäftigung mit der originalen Literatur für Klavier zu vier Händen und für zwei Klaviere gab ihre gemeinsame Lehrerin Renate Kramer-Preisenhammer.

Die bestimmenden Impulse für ihre künstlerische Arbeit als Klavierduo bekamen Eduard und Johannes Kutrowatz in Meisterkursen bei Karl Ulrich Schnabel, Sohn des legendären Arthur Schnabel und Spezialist für Klavierduo und moderne Pedaltechnik, sowie Franz Rupp, dem kongenialen Klavierpartner des Geigers Fritz Kreisler.

Den ersten internationalen Wettbewerbserfolg feierten die Brüder 1986 in Stresa mit dem 1. Preis in der Sparte Klavierduo. Zahlreiche Auszeichnungen und Ehrungen folgten für beide: unter anderem der Kulturförderungspreis des Landes Burgenland, der Musikpreis der Burgenlandstiftung Theodor Kery, das Große Ehrenzeichen und das Komturkreuz des Landes Burgenland sowie der EUROPAN 2017. Johannes Kutrowatz war Preisträger des internationalen Kammermusikwettbewerbs »Franz Schubert und die Musik der Moderne« in Graz 1992 und zudem Bösendorfer-Stipendiat.

Die vielseitige Ausbildung beider Musiker, ihr Wirken als Pianisten, Kammermusikpartner, Liedbegleiter, Dirigenten, Komponisten und ihr großes Interesse an anderen Kunstsparten prägen die enorme Ausdruckstiefe und den Farbenreichtum ihres Spiels. Das Klavierduospiel fordert stets einen konstruktiven Dialog und auch befruchtenden Disput der Akteure, was »unter Brüdern« möglicherweise besser gelingen mag.



Konzertreisen führten das Klavierduo Kutrowatz von Österreich in viele Länder Europas, nach Asien (Japan, Korea), Afrika, Australien, Kanada, in die USA und nach Russland. Auftritte an bedeutenden Konzertstätten in Wien – Konzerthaus und Musikverein, Eisenstadt – Haydnssaal, London – Wigmore Hall und South Bank Centre, Toronto – Centre of the Arts, München – Herkulesaal, Tokyo – Suntory Hall, New York – Carnegie Hall und 92nd Y. Gastspiele bei internationalen Musikfestivals, wie Schubertiade Schwarzenberg, Haydn Festspiele Eisenstadt, Kammermusikfestival Lockenhaus, Liszt Festival Raiding, Klavier-Festival Ruhr, Kowmung Music Festival – Australien, Kuhmo Kammermusik Festival – Finnland u. a., machten beide Pianisten zu sehr gefragten Künstlerpersönlichkeiten.

Radio- und Fernsehaufnahmen, CD-Produktionen mit Werken von Bach, Bernstein, Brahms, Brubeck, Gershwin, Pärt, Piazzolla, Sakamoto, Schubert, Strauss und Takács dokumentieren ihre künstlerische Arbeit.

Mit der Gründung des internationalen Festivals »Klangfruehling« auf der Burg Schlaining im Jahr 2001, das sie bis 2015 leiteten, haben Eduard und Johannes Kutrowatz ihren Traum vom Programmieren, Gestalten und Experimentieren in einem weltumspannenden Zusammenhang realisiert. Seit 2007 ist Johannes Kutrowatz künstlerischer Leiter des Festivals »Yamanakako-Klangsommer« in Japan; seit 2009 sind beide Brüder Intendanten des internationalen Liszt Festivals Raiding.

Internet: <http://eduardkutrowatz.com/klavierduo-kutrowatz>

**“Between meditation and ecstasy...
When they play together, they almost seem to merge together” —
The Piano Duo Eduard & Johannes Kutrowatz**

Eduard and Johannes Kutrowatz initially studied piano at the Joseph Haydn Conservatory of the State of Burgenland in Eisenstadt, then at the University of Music and Performing Arts in Vienna: Johannes, clarinet and conducting, alongside piano; Eduard, percussion instruments in all their facets. The impetus for the occupation with the genuine literature for piano four hands and for two pianos was given by Renate Kramer-Preisenhammer, who taught both of them.

Eduard and Johannes Kutrowatz received decisive impulses for their artistic work as a piano duo in master classes with Karl Ulrich Schnabel, the son of the legendary Arthur Schnabel and a specialist for piano duo and modern pedal technique, as well as with Franz Rupp, violinist Fritz Kreisler’s congenial piano partner.

The brothers celebrated their first success at an international music competition in 1986 in Stresa (Italy) with first prize in the piano duo discipline. Numerous awards and honors followed for the two brothers, including the Cultural Promotion Prize of the State of Burgenland, the Music Prize of the Burgenland Foundation Theodor Kery, the Grand Decoration of Honor and the Commanders Cross of the State of Burgenland, and the EUROPAN 2017. Johannes Kutrowatz was additionally prizewinner of the 1992 international chamber music competition “Franz Schubert and the Music of the Modern Era” in Graz and holder of the Bösendorfer scholarship.

The eclectic training of the two musicians, their work as pianists, chamber music partners, Lied accompanists, conductors, composers, and their great interest in other fields of the arts inform the enormous expressive depth and the wealth of color of their playing. Playing in piano duo always requires a constructive dialogue and also the fructifying dispute of the players, which possibly succeeds better “among brothers.”

Concert tours have taken the Piano Duo Kutrowatz from Austria to many other European countries, to Asia (Japan, Korea), Africa, Australia, Canada, the USA, and Russia. Appearances in important concert venues in Vienna – Konzerthaus and Musikverein; Eisenstadt – Haydnsaal; London – Wigmore Hall and South Bank Centre; Toronto – Centre of the Arts; Munich – Herkulesaal; Tokyo – Suntory Hall; New York – Carnegie Hall and the 92nd Street Y. Guest appearances at international music festivals, such as the Schubertiade Schwarzenberg, the Haydn Festival Eisenstadt, the Chamber Music Festival Lockenhaus, the Liszt Festival Raiding, the Piano Festival Ruhr, the Kuhmo Chamber Music Festival (Finland), and the Kowmung Music Festival (Australia), have made the two pianists into sought-after artistic personalities.

Radio and television recordings, CD productions with works by Bach, Bernstein, Brahms, Brubeck, Gershwin, Pärt, Piazzolla, Sakamoto, Schubert, Strauss, and Takács document their artistic work.

With the establishment of the international festival “Klangfruehling” (Spring of Sound) in Schlaining Castle, which they led until 2015, Eduard and Johannes Kutrowatz realized their dream of programming, organizing, and experimenting in a global context. Since 2007 Johannes Kutrowatz has been artistic director of the “Yamanakako Summer of Sound” Festival in Japan; since 2009 the two brothers have been the directors of the international Liszt Festival Raiding.

Internet: <http://eduardkutrowatz.com/klavierduo-kutrowatz>

IMPRESSUM \ IMPRINT

Produzent - Executive producer and publishing house:

Organum Musikproduktion Klaus Faika, POB 13 32, 74603 Öhringen, Germany

Phone: +49 (0) 79 41 982 43 · E-mail: info@organum-classics.com

Aufnahmedatum · Recording date: 16.–18. April 1998

Aufnahmeort · Recording location: Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg-Harburg

Tonmeister, Schnitt, Premastering · Sound director and tape editor: Klaus Faika

Klaviertechniker · Piano technician: Peter Wunstorf

Abbildungen · Pictures:

Lászlo Moholy-Nagy (1895–1946): Komposition Li. Öl und Sand, 1926.

bpk / Staatsgalerie Stuttgart (Digipack cover) \

Josef Danhauser (1805–1845): Franz Liszt, am Flügel phantasierend. Öl auf Holz, 1840.

bpk / Nationalgalerie, SMB / Andres Kilger (Digipack p. 3) \

Carl Rahl (1812–1865): Franz Liszt. Öl auf Leinwand, 1858.

Stiftung Weimarer Klassik, Goethe Nationalmuseum (p. 1) \

Franz Liszt in Wien. Öl auf Leinwand. Sammlung Bösendorfer.

Reproduktion: Fotolabor Dr. Parisini, Wien (p. 10) \

Pia Wunderl (p. 18) \ KSB Weiss (p. 23)

Künstlerfotos · Artist photos: Ferry Nielsen (p. 2, 16, 24)

Redaktion und Gestaltung · Editorial staff and art direction: Klaus Faika

©Text 1998 Peter Cossé

©1998 ©2018 Organum Musikproduktion Klaus Faika

www.organum-classics.com

Organum Classics Ogm 181020

Printed in EU

Franz Liszts Geburtshaus in Raiding ►
House of Franz Liszt's birth in Raiding



