

A close-up portrait of Ludwig van Beethoven, showing his face and upper torso. He has dark, wavy hair and is wearing a dark coat over a white cravat. The background is a textured, dark blue-grey color.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

WORKS FOR PIANO DUET

Opp.6, 45, WoO 67, 74

SYMPHONY No.7

(Hugo ULRICH transcription)

PRAGUE PIANO DUO

PRA*G*A
Digitals

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

SONATA IN D, Op.6, for keyboard four hands (1796-97)

SONATE D-Dur, op.6, für Klavier zu vier Händen

SONATE EN RÉ MAJEUR op.6 pour clavier à 4 mains

05:51

1. Allegro molto 02:49
2. Rondo moderato 02:58

SIX VARIATIONS in D, WoO 74, for keyboard four hands, on the Lied „Ich denke dein“, text by Goethe, dedicated Countess Therese von Brunsvik and Josephine Deym (1799-1803)

SECHS VARIATIONEN D-Dur WoO 74, für Klavier zu vier Händen über das Lied „Ich denke dein“, gewidmet den Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunsvik

SIX VARIATIONS en ré majeur WoO 74, pour piano à quatre mains sur le Lied «Ich denke dein », texte de Goethe, dédiées aux Comtesses Joséphine Deym et Thérèse Brunswick

3. **04:49**

THREE MARCHES, Op.45, for piano four hands (1802-03)

DREI MÄRSCHER op.45, für Klavier zu vier Händen

TROIS MARCHES op.45 pour piano à quatre mains

15:13

4. in C 04:35
5. in E flat 05:26
6. in D 05:08

EIGHT VARIATIONS in C, WoO 67, for keyboard four hands, on a theme of Count Waldstein (1791-92)

ACHT VARIATIONEN WoO 67, für Klavier zu vier Händen über ein Thema von Graf Waldstein

HUIT VARIATIONS à quatre mains pour le pianoforte sur un thème de Monsieur le Comte Waldstein WoO 67

7.

08:33

SYMPHONY No. 7 in A, Op.92, for piano duet (transcription by Hugo ULRICH)

SYMPHONIE Nr. 7 A-DUR, op.92, für Klavier zu vier Händen (Bearbeitung von Hugo ULRICH)

SYMPHONIE n° 7 op.92 en la majeur, version originale pour piano à quatre mains de Hugo ULRICH

39:55

8. Poco sostenuto – Vivace

14:39

9. Allegretto

08:46

10. Scherzo: Presto – Trio assai meno presto – Scherzo: Presto

09:08

11. Allegro con brio

09:31

TOTAL PLAYING TIME : 77:04

PRAGUE PIANO DUO

Zdeňka and Martin HRŠEL

DID YOU SAY.... 'BEETHOVENIAN'?

Eighteenth or nineteenth century? Beethoven's life and career straddled both. This was a time of change: in tastes, in references and of audience. The aristocratic elite no longer had exclusive rights to programmes, heretofore reserved to their private concerts; a middle-class crowd was henceforth attending 'académies'¹ open to all. This first step in democratisation was not the only avatar of the French Revolution, bearer of hope throughout Europe, soon confiscated by Napoleon's attempted hegemony. Beethoven benefited from another revolution, that of the modern keyboard: his Op.27 no longer even bears the customary label 'for harpsichord or pianoforte', but the title '*Klaviersonaten*'. He was a brilliant virtuoso, pursuing a career for more than ten years as a performer and 'master of music' for pupils from amongst the most illustrious families. Like Mozart, he willingly improvised for the pleasure of the audience or his hosts, proposing a quantity of variations on themes from fashionable operas: yesterday in the style of Mozart or Koželuh, later like Hummel, Liszt or d'Albert. But this life of being both star and valet—albeit without livery, unlike Haydn—soon turned out to be incompatible with the progressive ideas he

professed, not to mention his pride and his stormy character. For him, the keyboard became an instrument of propaganda at the service of music that was increasingly 'incomprehensible' for a public that had not yet adopted the 'confidences' of a Mozart, nor even those of Carl Philipp Emanuel Bach's *Empfindsamkeit* or the technical contributions of Dusík (Dussek) and Clementi.

Today, the repertoire that Beethoven nonetheless had to concede to the obligations of the period generally seems forgotten, negligently filed away with his novice pieces such as the *Six Sonatinas* WoO 47 (1782-85). One can make a brief inventory of the scores for keyboard four hands, admittedly commissioned but of thoroughly different invention, from the *Variations* WoO 67, completed in 1792, up to the final Op.134 (1827), a transcription for piano four hands of the *Great Fugue*, Op.133, initially entrusted to his student Anton Halm, then taken over by the master, hardly satisfied with this 'subcontracting'.

Whilst still living in his native city of Bonn, Beethoven had attracted the benevolence of young Count Ferdinand von Waldstein, their mutual esteem progressively turning into unequivocal friendship, almost a kinship of thought. It suffices to mention the dedication made to

this great aristocrat of the *Piano Sonata in C minor, Op.53*, published in 1805. The sets of variations written by Beethoven for keyboard occupy more than twenty notebooks and begin with two little pieces for keyboard four hands (WoO 67 and 74) and end with the *33 Variations on a Waltz of Diabelli*, Op.120, dating from 1823. Whilst still quite young, Waldstein sometimes tried his hand at composition and, as a game, offered a theme to vary 'according to his mood' to his brilliant protégé, known for his gifts as an improviser. Beethoven took a long time (October 1791-May 1792) to finish writing these **Eight Variations**. He keenly regretted having let this challenge—however brilliantly met—be published, asserting: 'Today I write much better pieces...' In spite of that harsh judgement, this short exercise shows that the young Beethoven knew how to write, no longer according to the criteria inculcated by Neefe, his first teacher, but already trying to go back to the forms defined by Bach in the *Well-tempered Clavier*, far removed from the virtuoso, *galant* style illustrated by Wranitzky or Salieri. The concluding *coda* is developed, the whole capable of comparison, on the level of invention and resumption of the discourse, with contemporary scores for keyboard two hands such as the *Six Variations on an original theme*, WoO 77, or the *24 Varia-*

tions on a theme by Righini, WoO 65, which Beethoven took the time to revise in 1802 and which already prefigured the *Lebewohl* of the *Sonata No.26*.

The first of these scores to have an opus number duly listed is the **Sonata in D major, Op.6** 'for harpsichord or pianoforte four hands', composed during 1796 and published in Vienna in October of the following year. Probably written to be played with one of his students, it consists of a simple diptych in a Mozartian mood, without a slow movement. In the opening *Allegro molto*, it lets a few premonitory reflexes come to the surface, such as the 'fate' rhythm and a melodic motif that will be reused and magnified in the famous and still-far off *Symphony No.5 in C minor* (1807). These elements suddenly reappear opportunely in the final bars of the second movement *rondo*.

The set of **Six Variations** in D, WoO 74, has a distinctly autobiographical character in the choice of theme, a song setting a text by Goethe '*Ich denke dein*' (I think of you), and its dedication to the 'eternal beloved', Countess Therese von Brunsvik (the theme and variations 1, 2, 5 and 6), and to her sister, Countess Josephine Delm (variations 3 and 4). The style is openly Romantic and intimate, the performers exchanging roles of singer and accompanist in a monodic style close to the Lied.

Later, and unexpectedly contemporary with the elaboration in progress of the famous funeral march of the *'Eroica' Symphony*, owing to their being commissioned by Count von Browne—Beethoven would have enough humour to do a pastiche of himself! —the three **Marches, Op. 45** for piano four hands were written in the spring of 1803 and published a year later in Vienna. Respectively in C, E flat et D major, they seem to be works of recreation or relaxation, marches free of any obvious militancy or even Pan-Germanic 'nationalism', but not of richness of writing and rhythmic invention. The earliest sketches would appear to go back to the Bonn period. The last is so short that Beethoven poked fun at it, asserting that it was the 'three-step march²'. This mini-cycle is dedicated to Princess Maria Esterházy.

Contrary to current practice, Beethoven always refused to transcribe his own symphonic works for piano (whether two or four hands), to the great displeasure of publishers who achieved their best sales with this kind of reduction, such as those of Haydn's *'Parisian'* or *'London' Symphonies*. At the time, the essentially rhythmic canvas of Beethoven's symphonies discouraged professional transcribers. It was necessary to await the authority of a Franz Liszt for such an undertaking to be conceivable. After having toured the Europe of the

period, performing his reduction for solo piano of the Berlioz *Symphonie fantastique*, the celebrated pianist-composer decided: 'I am pursuing [this work] with Beethoven. The serious study of his works, the profound sentiment of their nearly infinite beauties, on the other hand, the means with which a constant study of the piano playing familiarises me, make me perhaps less inapt than many others in successfully concluding this difficult task.' Thus, during the summer of 1837, in the company of Marie d'Agoult, Liszt transcribed 'four of the most important symphonies: the "*Pastorale*", those in C minor, A major and the "*Eroica*". I believe those are the ones that make the most effect on the piano.' These peremptory assertions meant that the few other composers who later dared carry out similar work are ignored nowadays, even though their adaptations delighted many an amateur musician at the end of the 19th century when, having a piano at their disposal in the drawing room, they gave themselves over, on Sunday, to discovering the secrets of scores that they still heard only rarely in concert. Two composers thus made transcriptions that were considered authoritative in their era: the German Hugo Ulrich (1827-1872), whose music was published by Peters in Leipzig, followed by (Franz) Xaver Scharwenka (1850-1924), a German composer and teacher of Polish origin. Their two

approaches are not comparable. Ulrich applied himself to translating the fantastic rhythmic impetus of the very structure of the **Symphony No. 7** without adding the slightest pianistic affectation and thereby gave this astonishing decanting a purity of stroke that allows for analysing the orchestral 'strata'—successive, then superposed—of the original work. Free of any virtuosity not strictly necessary and of effects obtained by repetition or simple doublings at the octave between the two parts, this recreation first seeks to follow the melodic-rhythmic line(s), clearly showing the *Hauptstimme*³ off to best advantage. It respects the dynamic balances and the progressive play of the ample crescendos and decrescendos of the discourse, whilst keeping sufficient power in reserve so that, in the final *Allegro con brio*, the violence of its syncopated theme explodes, a whirl that gathers strength, leading to the paroxysm required by the concluding coda of this 'apotheosis of the dance'.

Much more modern in spirit and pianistically diabolical, Scharwenka's transcription however takes into account Brahmsian and Wagnerian teachings on the level of the density of the 'orchestral' weave, whilst clarifying through an unexpectedly effective play of timbres. They rely on the palette and wealth of colour at the disposal of the modern piano, which are demanded by

Debussy's mirages and Bartók's 'barbarian' roughness. Here, Beethoven is brought up to date in 20th-century fashion. The rare music lovers who might wish to measure themselves against these scores apparently written for four 'poor hands' had best first practice on Ulrich's reduction, as respectful as it is convincing, before tackling the transposition carried out by Scharwenka, who sought to demonstrate the timelessness of Beethoven's language.

Pierre E Barbier

Translated by John Tyler Tuttle

-
- 1 Around 1770, the term 'academy', originally referring to private concerts, came to commonly designate any form of public concert, whether it be subscription concerts put on by theatres, opera houses or the composers themselves. Thus Beethoven's 9th Symphony received its first performance, under his direction, on 7 May 1824 during an 'academy' organised by the composer himself, the sole means at the time of being able to introduce a new work to the Viennese public.
 - 2 Translator's note: in French, *marche* means both 'march' and 'step'.
 - 3 Literally 'preponderant voice'. A term commonly used in Schönberg's scores, in order to help in following the essential line of a musical discourse.

*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 the 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 the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to pragadigitals@wanadoo.fr or write to AMC, PO Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases.

VOUS AVEZ DIT...
« BEETHOVENIEN » ?

XVIII^e ou XIX^e siècle ? Beethoven est de l'un et de l'autre. Changement de goût, de références, de public: l'élite aristocratique n'a plus l'exclusivité de programmes jusque-là réservés à leurs concerts privés, une foule bourgeoise fréquentant désormais des «académies¹» ouvertes à tous. Ce premier stade de démocratisation n'est pas le seul avatar d'une Révolution française, porteuse d'espoir dans toute l'Europe, bientôt confisqué par la tentative d'hégémonie napoléonienne. Beethoven a bénéficié d'une autre révolution, celle du clavier moderne, son op.27 ne portant même plus le libellé conventionnel « pour le clavecin ou le pianoforte » mais le titre de *Klaviersonaten*. Il fut un brillant virtuose, faisant carrière pendant plus de dix ans comme interprète et «maître de musique» auprès d'élèves issus des plus illustres familles. Comme Mozart, il improvise volontiers pour le plaisir du public ou de ses hôtes, proposant quantité de variations sur les d'opéras à la mode, hier à la manière de Mozart ou de Koželuh, plus tard comme Hummel, Liszt ou d'Albert. Mais cette vie tout à la fois de vedette et de valet, certes sans livrée contrairement à Haydn, s'avère bientôt incompatible avec les idées progressistes qu'il professe, son orgueil et son caractère ombrageux. Le clavier

devient pour lui un instrument de propagande au service d'une musique de plus en plus «incompréhensible» pour un public qui n'avait pas encore fait siennes les «confidences» d'un Mozart, pas même celles de l'*Empfindsamkeit* d'un Carl Philipp Emanuel Bach ou les apports techniques de Dusík (Dusseck) et de Clementi.

Aujourd'hui semble oublié le répertoire que Beethoven dut pourtant concéder aux obligations d'époque, rangé négligemment avec ses pages d'apprenti telles que les *Six Sonatines* WoO 47 (1782-85). On peut faire un bref inventaire des partitions pour le clavier joué à quatre mains, certes de commande mais d'une tout autre invention, depuis les *Variations* WoO 67 achevées en 1792 jusqu'à l'ultime op.134 (1827), transcription pour piano à quatre mains de la **Grande Fugue** op.133, d'abord confiée à son élève Anton Halm, puis reprise par le maître peu satisfait de cette sous-traitance.

Lorsqu'il était encore dans sa ville natale de Bonn, Beethoven s'était attiré la bienveillance du jeune comte Ferdinand Waldstein, estime réciproque qui va se transformer progressivement en franche amitié, presque une fraternité de pensée. Il suffit d'évoquer la dédicace faite à ce grand aristocrate de la *Sonate pour piano en ut mineur* op.53, «L'Aurore», publiée en 1805. L'ensemble des variations écrites par Beethoven pour clavier occupe plus de

vingt cahiers et débute par deux opuscules pour clavier à quatre mains (WoO 67 et 74) et s'achève avec les *33 Variations sur une valse de Diabelli* op.120 de 1823. Tout jeune, Waldstein s'adonnait parfois à la composition et offrit par jeu un thème à varier «selon son humeur» à son brillant protégé, connu pour ses dons d'improvisateur. Beethoven mit fort longtemps (octobre 1791 à mai 1792) à achever la rédaction de ces **Huit Variations**. Il regretta vivement d'avoir laissé éditer ce défi pourtant brillamment relevé, affirmant : «Aujourd'hui, j'ai écrit des pièces bien meilleures...». Nonobstant ce jugement sévère, ce court exercice montre que le jeune Beethoven savait écrire non plus selon les critères inculqués par Neefe, son premier maître, mais tentait déjà de retrouver des formes définies par le *Clavier bien tempéré* de Bach, loin de la manière virtuose et galante illustrée par Wranitzki ou Salieri. La *coda* conclusive est largement développée, l'ensemble pouvant se comparer, au plan de l'invention et de la relance du discours, à des partitions contemporaines pour clavier à deux mains, telles les *Six Variations sur un thème original* WoO 77, ou les *24 Variations sur un thème de Righini* WoO 65 que Beethoven prit le temps de réviser en 1802 et qui annonçaient déjà le *Lebewohl* de la *Sonate des Adieux*.

La première de ces partitions bénéficiant d'un numéro d'opus dûment réper-

torié est la **Sonate en ré majeur** op.6 «pour le clavecin ou pianoforte à quatre mains», composée courant 1796 et publiée à Vienne en octobre 1797. Probablement écrite pour jouer avec une de ses élèves, elle consiste en un simple diptyque d'humeur mozartienne, sans mouvement lent. Elle laisse affleurer, dans l'*allegro molto* premier, quelques réflexes prémonitoires, tels le rythme «fatidique» et un motif mélodique qui seront repris et magnifiés dans la célèbre et encore lointaine *Symphonie en ut mineur* (5^e) de 1807. Ces éléments resurgissent opportunément dans les ultimes mesures du *rondo* second.

Le cycle des **Six Variations** en ré WoO 74 a un caractère nettement autobiographique de par le choix du thème, une chanson composée sur des paroles de Goethe «*Ich denke dein*» (je pense à toi), et sa dédicace à l'«éternelle bien-aimée», la comtesse Thérèse Brunswick (le thème et les variations 1,2,5 et 6), et à sa sœur, la comtesse Joséphine Delm (pour les variations 3,4). Le style est franchement romantique, intime, les duettistes échangeant leur rôle de chanteur et d'accompagnateur dans un style monodique proche du Lied.

Plus tardives, et inopinément contemporaines de l'élaboration en cours de la fameuse *marche funèbre* de la *Symphonie héroïque* du fait de leur commande par le comte de Browne – Beethoven aura assez

d'humour pour se pasticher lui-même ! – les trois **Marches** pour piano à quatre mains op.45 furent écrites au printemps 1803 et publiées à Vienne en 1804 au Comptoir d'arts et d'industrie. Respectivement en *ut*, *mi bémol* et *ré majeur*, elles semblent des œuvres de détente, des marches dépourvues de tout militantisme visible, voire de «nationalisme» pangermanique, mais non de richesse de facture et d'invention rythmique. Les premières esquisses remonteraient à la période de Bonn. La dernière est si courte que Beethoven s'en gaussait affirmant qu'elle était « la marche des trois marches ». Ce mini-cycle est dédié à la princesse Esterhazy.

Contrairement à une pratique courante, Beethoven refusa toujours de transcrire pour piano à deux ou quatre mains ses propres œuvres symphoniques, au grand dam des éditeurs qui faisaient leurs meilleures ventes avec ce genre de réduction, telles celles des *Symphonies « Parisiennes »* ou « *Londoniennes* » de Haydn. Le canevas essentiellement rythmique des symphonies beethovéniennes décourageait alors les transpositeurs professionnels. Il a fallu attendre l'autorité d'un Franz Liszt pour qu'une telle entreprise soit envisageable. Après avoir fait le tour de l'Europe d'époque en interprétant sa réduction pour piano seul de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le

célèbre pianiste-compositeur décida : « *je poursuis [ce travail] avec Beethoven. L'étude sérieuse de ses œuvres, le sentiment profond que j'ai de leurs beautés presque infinies, d'autre part les moyens avec lesquels m'a familiarisé une constante étude du jeu pianistique, me rendent peut-être moins inapte que maints autres à mener à bien cette tâche difficile* ». Ainsi, durant l'été 1837, en compagnie de Marie d'Agoult, Liszt transcrivit « *quatre des plus importantes symphonies, la Pastorale, celles en ut mineur, la majeur et l'Eroica. Je crois que ce sont celles qui font le plus d'effet au piano* » [setze ich mit Beethoven fort. Das ernste Studium seiner Werke, die tiefe Empfindung ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseits die Hilfsmittel, mit denen mich ein beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig, eher als mancher Andere die schwierige Aufgabe zu bewältigen]. Ces affirmations péremptaires ont fait que les quelques autres compositeurs qui ont osé à sa suite effectuer semblable travail sont aujourd'hui ignorés, alors même que leurs adaptations ont ravi nombre de musiciens amateurs de la fin du XIX^e siècle qui, disposant d'un piano dans leur salon, s'adonnaient le dimanche à découvrir les secrets de partitions qu'ils n'entendaient encore que rarement au concert. Deux compositeurs ont ainsi réalisé des transcriptions qui ont

fait autorité en leur temps, l'allemand Hugo Ulrich (1827-1872) dont le travail a été édité par Peters à Leipzig, suivi de (Franz) Xaver Scharwenka (1850-1924), compositeur et pédagogue allemand d'origine polonaise. Leurs deux approches ne sont pas comparables. Ulrich s'est appliqué à traduire le fantastique *impetus* rythmique de la structure même de la **Symphonie n°7**, sans ajouter la moindre coquetterie pianistique, et a donné ainsi à cette étonnante décantation une pureté de trait qui permet d'analyser les «strates» orchestrales successives, puis superposées, de l'œuvre originale. Exempte de toute virtuosité non strictement nécessaire et d'effets obtenus par répétition ou simples doubléments à l'octave entre les deux parties, cette recréation cherche d'abord à suivre la ligne ou les lignes mélodico-rythmiques, en mettant clairement en valeur la 'Hauptstimme'²? Elle respecte les équilibres dynamiques et le jeu progressif des amples crescendos et decrescendos du discours, tout en ménageant suffisamment de réserve de puissance pour qu'éclate, dans l'*allegro con brio* final, la violence de son thème syncopé, tourbillon qui va s'amplifiant et menant au paroxysme qu'exige la coda conclusive de cette «apothéose de la danse». Beaucoup plus moderne d'esprit et pianistiquement diabolique, la transcription de Scharwenka tient compte cependant des enseignements brahmsiens et

wagnériens au plan de la densité de la trame «orchestrale» tout en l'éclairant par des jeux de timbre d'une efficacité inattendue. Ils s'appuient sur la palette et la richesse de couleur dont disposent les pianos modernes, ceux qu'exigent les mirages debussystes et la rudesse «barbare» bartokienne. Ici, Beethoven est remis au goût du XX^e siècle. Les rares mélomanes qui voudraient se mesurer à ces partitions apparemment écrites pour quatre «pauvres mains» ont intérêt à s'entraîner avec la réduction aussi respectueuse que convaincante de Ulrich avant de se mesurer à la transposition effectuée par Scharwenka qui a voulu démontrer l'intemporalité du langage beethovénien.

Pierre E Barbier

1 Le terme d'académie, lié à l'origine à des concerts privés, en vint vers 1770 à désigner couramment toute forme de concert public, qu'il s'agisse de concerts d'abonnement, en souscription, pris en charge par des théâtres, scènes lyriques ou par les compositeurs eux-mêmes. Ainsi la 9^e Symphonie de Beethoven fut créée, sous sa direction, le 7 mai 1824 lors d'une «académie» organisée par le compositeur lui-même, seul moyen de pouvoir présenter alors une œuvre nouvelle au public viennois.

2 Littéralement «voix prépondérante». Terme couramment usité dans les partitions de Schönberg, afin d'aider à suivre la ligne essentielle d'un discours musical.

Zdeňka 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^{er} 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 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 des autres références PRAGA disponibles.

Écrivez à pragadigitals@wanadoo.fr ou aux AMC, BP 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

DIE VIELEN FACETTEN VON BEETHOVENS MUSIK.

18. oder 19. Jahrhundert? Beethoven gehörte beiden Jahrhunderten an. Ein Wandel hatte stattgefunden, der den musikalischen Geschmack, die Referenzen, das Publikum betraf: die aristokratische Elite genoss nicht mehr als einzige Gesellschaftsschicht Musik, die ausschließlich in ihren Privatkonzerten ausgeführt wurde; ein zahlreiches bürgerliches Publikum besuchte nun die allen zugänglichen „Akademien“¹. Diese erste Etappe im Demokratisierungsprozess ist als eine Folge der Französischen Revolution zu betrachten, die in ganz Europa zu großen Hoffnungen Anlass gegeben hatte, welche von Napoleons Hegemoniestreben bald zurückgedrängt werden sollten. Eine andere Revolution ist Beethoven zugute gekommen, die des modernen Klaviers. Schon das Opus 27 trägt nicht mehr die übliche Aufschrift „für Cembalo oder Pianoforte“, sondern den Titel *Klaviersonaten*. Beethoven wurde berühmt als Klaviervirtuose, der zehn Jahre lang als erfolgreicher Interpret wirkte und als „Musiklehrer“ Schüler aus den angesehensten Familien unterrichtete. Wie Mozart pflegte auch Beethoven das Publikum oder seine Gäste mit Improvisationen zu erfreuen und bot dabei zahlreiche Variationen über damals beliebte Opern, wobei seine Manier zunächst an

Mozart oder Koželuh erinnert, später mit der Hummels, Liszts oder d'Alberts verwandt ist. Dieses Doppelleben zugleich als Star und als Diener, obwohl ohne Livree im Gegensatz zu Haydn, erweist sich bald unvereinbar mit den von ihm verkündeten fortschrittlichen Ideen, mit seinem Stolz und seinem leicht verletzbaren Charakter. Für ihn wird das Klavier zu einem Werbeinstrument im Dienste einer Musik, die einem Publikum wohl unverständlich vorkommen musste, das für Mozarts bekenntnishaftige Werke noch nicht empfänglich war, für die Empfindsamkeit eines Karl Philipp Emanuel Bach und die technischen Neuerungen Dusíks und Clementis keinen Sinn hatte.

Man scheint heute das Repertoire vergessen zu haben, das in Beethovens Werk eine Konzession an die geselligen Verpflichtungen bedeutet, das man aber etwas leichtfertig auf eine Ebene mit den schülerhaften Anfangskompositionen wie etwa die *Sechs Sonatinen WoO47* (1782-85) stellt. Man kann hier die Werke für Klavier zu vier Händen aufführen, die zwar Bestellungen sind, aber von einer ganz anderen musikalischen Inspiration zeugen, angefangen von den *Variationen WoO67*, die 1793 vollendet wurden, bis zum Opus 134 (1827), einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen der großen Fuge op.133; mit dieser Bearbeitung hatte Beethoven zunächst seinen Schüler Anton Halm beauftragt,

musste aber, da ihn das Ergebnis nicht befriedigte, die Arbeit selbst leisten.

Als der Komponist noch in seiner Vaterstadt Bonn residierte, hatte ihm der junge Graf Ferdinand Waldstein wohlwollende Sympathie entgegengebracht. Daraus erwuchs ein auf gegenseitiger Hochschätzung beruhendes Verhältnis, das bald zu einer echten Freundschaft, beinahe zu einem geistigen Bund wurde. Es sei nur darauf hingewiesen, dass Beethoven diesem Angehörigen der hohen Aristokratie die 1805 veröffentlichte *c-moll Klaviersonate* op.53 „Aurora“ gewidmet hat. Die Gesamtheit der Variationen, die Beethoven fürs Klavier geschrieben hat, füllt mehr als zwanzig Hefte: am Anfang stehen zwei Werke für Klavier zu vier Händen (WoO 67 und 74), am Ende die *33 Variationen über einen Walzer von Diabelli* op.120 aus dem Jahre 1823. In seinen jungen Jahren hatte sich Waldstein manchmal mit Komponieren abgegeben und schlug einmal spielerisch seinem brillanten Schützling, der wegen seiner Gabe des Improvisierens berühmt war, ein Thema vor, das er „nach Laune“ variieren sollte. Die Niederschrift dieser **Acht Variationen** nahm viel Zeit in Anspruch (von Oktober 1791 bis Mai 1792), und Beethoven bedauerte es später sehr, die aus dieser Herausforderung hervorgegangene, im übrigen recht gelungene Komposition veröffentlicht zu haben. Er behauptete,

seitdem viel bessere Stücke geschrieben zu haben. Trotz dieses strengen Urteils zeigt die kurze Komposition, dass der junge Beethoven sich bereits von den Leitsätzen befreit hatte, die ihm sein erster Lehrer Neefe beigebracht hatte. Nun strebte er Formen nach, die Bach in seinem *Wohltemperierten Klavier* festgesetzt hatte, und war dabei weit davon entfernt, die virtuose und galante Manier eines Wranitzki oder Salieri nachzuahmen. Die Schlusscoda wird ausgiebig entwickelt, und das Ganze lässt sich, was die musikalischen Einfälle und die abwechslungsreiche Gestaltung betrifft, mit zeitgenössischen Partituren für Klavier zu zwei Händen vergleichen, wie etwa den *Sechs Variationen über ein Originalthema* WoO 77 oder den *24 Variationen über ein Thema von Righini* WoO 65, die Beethoven 1802 sogar überarbeitet hat, und die das *Lebewohl* der *Abschiedssonate* schon vorwegnehmen.

Die erste dieser Kompositionen, mit einer registrierten Opuszahl versehen, ist die **D-Dur-Sonate** op.6 „für Cembalo oder Pianoforte zu vier Händen“. Sie wurde im Laufe des Jahres 1796 komponiert und im Oktober 1797 in Wien veröffentlicht. Wahrscheinlich hatte Beethoven vor, das Werk mit einer seiner Schülerinnen zu spielen: es besteht aus zwei Stücken Mozartscher Prägung ohne langsamen Satz. Im Eingangssatz *Allegro molto* kommen jedoch einige

vorausahnende Stellen vor, wie etwa der Rhythmus vom Schicksalsmotiv und ein melodisches Thema; beides sollte viel später in der berühmten *5. Sinfonie in c-moll* (1807) wiederaufgenommen und verherrlicht werden. Im folgenden *Rondo* tauchen diese Elemente noch einmal auf.

Der Zyklus von **Sechs Variationen** in D-Dur WoO 74 besitzt einen eindeutig autobiographischen Charakter sowohl durch das gewählte Thema, ein nach Goethes Text komponiertes Lied „*Ich denke dein*“, als auch durch die Widmung an die „unsterbliche Geliebte“, die Gräfin Therese Brunswick (das Thema und die Variationen 1, 2, 5 und 6) sowie an ihre Schwester, die Gräfin Josephine Delm (Variationen 3,4). Der Stil der Komposition ist ein ausgesprochen romantischer, intimer; die Duettisten wechseln sich in der Rolle des Sängers und des Begleiters in diesem monodisch liedhaften Werk ab.

Aus späterer Zeit stammen die drei **Märsche** für Klavier zu vier Händen op.45. Sie wurden im Frühjahr 1803 geschrieben und 1804 in Wien veröffentlicht. Vom Grafen Browne in Auftrag gegeben werden sie durch Zufall in eben derselben Zeit komponiert, in der der berühmte *Trauermarsch* der *Eroica* entsteht. Beethoven beweist, dass er genügend Humor besaß, um ein Pasticcio der eigenen Werke zu liefern. Die drei Märsche stehen in den Tonarten C-

Dur, Es-Dur und *D-Dur*. Sie haben einen durchaus entspannten Charakter, sind frei von jedem militanten und nationalistischen Geist, dafür aber reich an rhythmischen Einfällen und von geschickter Faktur. Die ersten Skizzen könnten in der Bonner Zeit entstanden sein. Der letzte Marsch ist von solcher Kürze, dass Beethoven selbst sich darüber amüsierte. Diesen Mini-Zyklus hat der Komponist der Fürstin Esterhazy gewidmet.

Entgegen dem damaligen Brauch weigerte sich Beethoven stets, die eigenen sinfonischen Werke für Klavier zu zwei oder vier Händen zu bearbeiten und dies zum großen Leidwesen der Verleger, für die solche Klavierauszüge große Verkaufsschlager bedeuteten, wie etwa die der *Pariser* oder *Londoner Sinfonien* Haydns. Das wesentlich rhythmische Gefüge der Beethovenschen Sinfonien entmutigte die Berufsbearbeiter. Erst die Autorität eines Franz Liszt ließ ein solches Unterfangen als möglich erscheinen. Nachdem er auf seinen Konzertreisen durch ganz Europa seine Bearbeitung für Soloklavier der *Symphonie fantastique* von Berlioz interpretiert hatte, kam der berühmte Virtuose und Komponist zu folgendem Entschluss: „*Diese Arbeit setzte ich mit Beethoven fort. Das ernste Studium seiner Werke, die tiefe Empfindung ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseits die Hilfsmittel, mit denen mich ein*

beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig, eher als mancher andere, die schwierige Aufgabe zu bewältigen.“ So bearbeitete Liszt im Sommer 1837 vier der bedeutendsten Sinfonien Beethovens, die Pastorale, die Sinfonien in c-moll und A-Dur und die Eroica. Für Liszt waren diese Sinfonien diejenigen, die in der Klavierbearbeitung am besten wirkten. Die selbstsicheren Äußerungen Liszts hatten zur Folge, dass die wenigen anderen Komponisten, die es nach ihm gewagt haben, eine solche Arbeit zu unternehmen, heute vergessen sind, obwohl ihre Bearbeitungen viele Musikliebhaber erfreut haben, die sich sonntags in ihrem Salon ans Klavier setzten, um sich mit solchen Partituren, die im Konzert noch selten zu hören waren, vertraut zu machen. Zwei Komponisten haben solche Klavierauszüge angefertigt, die zu ihrer Zeit maßgeblich waren: zunächst der Deutsche Hugo Ulrich (1827-1872), dessen Arbeit im Leipziger Verlag Peters erschien; dann der deutsche Komponist und Pädagoge polnischer Abstammung Franz Xaver Scharwenka (1850-1924). Die Art und Weise, wie die beiden an die Werke herangehen, ist sehr verschieden. Ulrich war bestrebt, den außergewöhnlichen rhythmischen Impetus in der Struktur der **7. Sinfonie** wiederzugeben, und zwar ohne jeglichen pianistischen Schnörkel. So erlaubt

diese erstaunlich geläuterte und auf reine Linien reduzierte Bearbeitung, die übereinander geschichteten Orchesterstimmen der Originalpartitur zu analysieren. Sie verzichtet auf jede unnötige Virtuosität, auf Oktavenverdoppelungen in den beiden Stimmen; diese Neufassung versucht, sich an die melodisch- rhythmischen Linien zu halten und die „Hauptstimme“² klar zur Geltung zu bringen. Sie beachtet das dynamische Gleichgewicht, das Spiel der großzügigen Crescendi und Decrescendi und spart dabei doch eine genügende Reserve an Tonstärke aus, damit das synkopierte Thema des Schlusssatzes *Allegro con brio* sich mit Gewalt entladen kann. Die sich steigernde bacchantische Wildheit erreicht ihren Gipfelpunkt in der gewaltigen Coda, die eine solche „Apotheose des Tanzes“ erfordert. Scharwenkas Bearbeitung ist viel moderner in ihrem Geist und verlangt eine ungemene Virtuosität. Sie berücksichtigt jedoch Brahms' und Wagners Errungenschaften in Bezug auf die Dichte des „orchestralen“ Tongewebes, das mit erstaunlich wirksamen Klangfarbenspielen belebt wird. Diese stützen sich auf die reiche Farbenpalette des modernen Flügels, die das Ungreifbare, Verschwimmende, Atmosphärische von Debussys Musik oder die „barbarische“ Wildheit Bartoks erfordern. Hier wird Beethoven dem Geschmack des 20. Jahrhunderts angepasst. Die wenigen Musikliebhaber, die sich mit diesen Bearbei-

tungen befassen möchten, welche mit nur vier „armen Händen“ auskommen müssen, täten gut daran, sich zunächst dem zugleich werkgetreuen und überzeugenden Klavierauszug Ulrichs zuzuwenden, bevor sie sich mit Scharwenkas Bearbeitung auseinandersetzen, der die Zeitlosigkeit von Beethovens Tonsprache demonstrieren wollte.

Pierre E. Barbier

Deutsche Fassung : Prof. Jean Isler

-
- 1 Das Wort Akademie, das sich ursprünglich auf Privatkonzerte bezog, bedeutete schließlich um 1770 jegliche Form des öffentlichen Konzerts, z. B. die Abonnements-Konzerte oder die Subskriptionskonzerte, die von den Theatern, den Opernbühnen oder von den Komponisten selbst veranstaltet wurden. So wurde die 9. Sinfonie Beethovens am 7. Mai 1824 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt, und zwar im Rahmen einer Akademie, die von ihm selbst organisiert wurde; es gab damals keine andere Möglichkeit, dem Wiener Publikum ein neues Werk zu präsentieren.
 - 2 Der Begriff Hauptstimme wird in Schönbergs Partituren öfters gebraucht und soll helfen, die Hauptlinie des musikalischen Vortrags besser zu verfolgen.

Zdeňka und Martin HRŠEL musizieren seit 1989 zusammen. Nach ihrem Studium am Prager Konservatorium haben sie sich beide an der Prager Musikakademie (AMU) fortgebildet. Bei den Musikwettbe-

werben „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. **Martin** wurde 1959 in Prag geboren und stammt aus einer Musikerfamilie. Er war zunächst Schüler von Valentina Kameníková am Konservatorium seiner Vaterstadt (1973-79), studierte dann an der Prager Akademie (1979-85) bei den Professoren Ivan Moravec, Jan Panenka und Josef Páleníček. Seit 1989 zentriert er seine pianistische Laufbahn auf die Konzerte des **Prager Duos**, das er mit seiner Frau bildet. Er leitet zur Zeit die Klavierabteilung des Konservatoriums in Pardubice. **Zdeňka** wurde in Děčín geboren; ihre Ausbildung zur Pianistin begann an der Kunstschule von Vysoké Mýto (Ostböhmen), dann kam sie nach Prag, wo sie bei Vladimir Topinka am Konservatorium studierte (1973-78). Schülerin von Ivan Moravec und Jan Panenka an der Prager Akademie (1978-84), erntete sie dann großen Beifall mit ihren Mozart-Interpretationen und startete nun eine internationale Karriere. Seit 1989 zentriert sie ihre pianistische Tätigkeit auf das **PRAGER DUO**. Zdeňka ist für Klavierspiel und Kammermusik am Pardubicer Konservatorium 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 der Internetadresse pragadigitals@wanadoo.fr oder an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.



PRAGA PRD/DSD 250 219

ORIGINAL DSD "SURROUND" RECORDING IN PRAGUE,
February 18, 26, March 5, 2005
RECORDING PRODUCER: Jaroslav RYBÁŘ - SOUND ENGINEERS, EDITING,
MASTERING: Václav ROUBAL, Karel SOUKENÍK - Keyboard tuning : Ivan SOKOL

*ILLUSTRATION: W.J.MÄHLER, Portrait of Beethoven (1804),
Historisches Museum der Stadt, Wien*

©2005 by AMC, PARIS



PRAGUE PIANO DUO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

- | | | |
|-------------|--|-------|
| 1-2 | SONATA IN D, Op. 6, FOR PIANO FOUR HANDS (1796) | 05:51 |
| 3 | VARIATIONS (8), WoO 74, FOR PIANO FOUR HANDS (1799-1803) | 04:49 |
| 4-6 | MARCHES (3), Op. 45, FOR PIANO FOUR HANDS (1802-3) | 15:13 |
| 7 | VARIATIONS (8), WoO 67, FOR PIANO FOUR HANDS (179&-92) | 08:33 |
| 8-11 | SYMPHONY No.7 IN A, Op .92, PIANO DUET VERSION BY HUGO ULRICH | 42:22 |

PRAGUE PIANO DUO : ZDENĚKA and MARTIN HRŠEL

PRA*G***A**
Digitals

PRD/DSD 250 219