

# PRAGUE PIANO DUO

ARNOLD SCHÖNBERG

*CHAMBER SYMPHONIES No.1 op 9, No. 2 op 38b*  
COMPOSER'S PIANO DUET VERSION



*FIVE PIECES op. 16* - TWO PIANOS VERSION BY A. WEBERN

PRAGA  
Digitals

## ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

### **FIVE PIECES, Op.16 (1906), two pianos score by Anton von Webern (1913)**

*FÜNF ORCHESTERSTÜCKE, op.16, Bearbeitung für 2 Klaviere zu vier Händen von Anton von Webern*  
 CINQ PIÈCES op.16, réalisation pour deux pianos à quatre mains de Anton von Webern 15:57

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1. | I. Vorgefühle ( <i>sehr rasch</i> )/Premonitions                             | 02:02 |
| 2. | II. Vergangenes ( <i>Mäßige Viertel - Viertel etwas langsamer</i> )/The Past | 04:43 |
| 3. | III. Farben ( <i>Mäßige Viertel</i> )/Chord-Colors                           | 02:46 |
| 4. | IV. Peripetie ( <i>Sehr rasch</i> )/Peripetia                                | 02:28 |
| 5. | V. Das obligate Rezitativ ( <i>Bewegte Achte</i> )/The Obligato Recitative   | 03:42 |

### **CHAMBER SYMPHONY no.1, Op.9 (1906), arranged for piano, four hands**

*KAMMERSYMPHONIE Nr.1, Op.9, Auszug für Klavier zu vier Händen*  
 SYMPHONIE DE CHAMBRE n°1, op.9, réalisation pour piano à quatre mains 23:35

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 6. | I. Sonata-Allegro/II. Scherzo/III. Durchführung/IV. Adagio/V. Recapitulation-Finale |  |
|----|---|--|

### **CHAMBER SYMPHONY no.2 op.38b, original version for two pianos by the composer**

*KAMMERSYMPHONIE Nr.2 op.38b, Zwei Klaviere zu vier Händen Urfassung*  
 SYMPHONIE DE CHAMBRE n°2 op.38b (1906-1940), version originale pour deux pianos  
 à quatre mains par le compositeur 18:51

- |    |                                      |       |
|----|--------------------------------------|-------|
| 7. | I. Adagio                            | 07:01 |
| 8. | II. Con fuoco - Molto adagio - Largo | 11:47 |

TOTAL PLAYING TIME : 58:38

PRAŽSKÉ KLAVÍRNÍ DUO/**PRAGUE PIANO DUO**,  
 Zdeňka and Martin HRŠEL, piano duet/*Klavierduo*

## ENGLISH

COLOURS ETCHED ONTO WHITE AND BLACK KEYS <sup>1</sup>

In his introduction to the edition of the original version of Schoenberg's **Opus 9 Chamber Symphony** for fifteen soloists—flute, oboe, English horn, clarinets (in A, D, and a bass in A), bassoon, contrabassoon, string quartet and double bass—, Berg provides a brief analysis which indicates that the work, a single 'block' structured round five connected episodes, may be approached from two different viewpoints. The first would be symphonic and justify the extensions to full orchestra made in 1922 and 1935 (the 1949 version, for smaller forces, minimises the work's riches). In it, one thus perceives an Exposition (*langsam*), Scherzo (*sehr rasch*), Development (*viel langsamer, aber noch fließend*), Adagio (*viel langsamer*) and Finale with coda (*etwas bewegter*). The second approach reduces this 'symphony' to a single, broad movement laid out according to strict sonata form. But beyond these formal considerations, the score amazes by its unity, imposed from the very start by its thematic material, a series of six-note chords spaced in fourths. In his *Harmonielehre* (1911), Schoenberg explains: 'These chords in fourths come from an expressive will and make up the main part of the theme stated at the beginning by the horn and aiming towards the high notes; these fourths spread through the work, playing an architectural role. They are thus not simple melodic elements or chords with impressionist effects; their particular character permeates the whole harmonic structure of the argument...' The complex polyphonic fabric, free of textual repetition, is highlighted remarkably by the continuous melodic lines forming as many as eight simultaneous solo voices. This sweeping, generous material, still reminiscent of *The Transfigured Night*, allows for maintaining particularly dense, rich layers of sound as regards timbre, the frequent use of canonic forms giving the impression that a vocal type of counterpart has come to sustain a discourse as vigorous as it is radiant. The original version was completed in July 1906 and first performed in Vienna on 8th February 1907 by the Rosé Quartet and the Vienna Philharmonic Society of Soloists. In it, Berg detected possibilities of exploitation for large orchestra (such as that of *Pelléas et Mélisande*), while Webern was captivated by its astonishing thematic unity whose architectural originality and complexity is fully perceptible in the reduction for piano four-hands. In this edition, the monolithic character of this 'symphony' comes to the fore even more clearly, although the substance of its *melos* is constantly split up by the use of whole tones, thus making the cohesion of the fourth episode, *viel langsamer*, difficult.

In under sixteen minutes, the **Five Pieces, Op. 16**, originally for orchestra, offer a new *De natura sonoris* showing the union that Schoenberg, with an extreme freedom of expression, inaugurated between colours of timbre and forms of writing, be they old (canons) or new (aggregates). At the request of the publisher, each of the component pieces was given a subtitle. The opening *molto allegro*, bitter and violent, entitled 'Premonitions', evolves in an emotional climate close to anguish, the basic component of *Erwartung*, written during the same period. The *fortississimi* tremolo attacks create a

psychic tension maintained by the numerous *ostinati*. The second, *andante*, 'The Past', creates a brutal contrast with its distant melodic lines, installing a vague key of D minor, as dear to Brahms as to Bach, whereas a canonic form nonetheless allows a whole range of colours to be heard, even in the *pianissimo*, regardless of the keyboards used (pianos in the present transcription by Webern, or celesta in Schoenberg's orchestration). The third piece, *moderato*, originally entitled 'Colours' or 'Summer Morning on a Lake' (the Traunsee), completely athematic, also relativises the notion of time—and bar lines. Fantastic harmonic games spread through space beginning with different attack modes of the two keyboards by exploiting an initial chord of five notes (C - G sharp - B natural - E - A). The discourse takes the form of a *Klangfarbenmelodie* ('melody of timbres'), in continuous evolution; the density of its dissolves brings to mind certain paintings of the time, such as those of Franz Marc, for instance. With the fourth piece, *molto allegro*, called 'Episode', time again imposes its existential anguish. The final movement, *allegretto* or 'Recitative obbligato', is based on a new, broad *Klangfarbenmelodie* which will serve as a model for the vocal monologue *Erwartung* and establishes a delicate, complex polyphony (up to eight voices) whose profound beat recalls processions of Viennese tradition (from Schubert to Mahler), then announces the chorus of *Die glückliche Hand* which comments on the drama and sometimes even imitates *Sprechstimme*. On 14 July 1909, the composer wrote to Strauss to present his new work to him, hoping Strauss would conduct the first performance, but the composer of *Salome* finally declined the honour, considering these pieces 'too experimental'. Discouraged, Schoenberg ended up accepting the proposal of Webern who made a version for two pianos eight hands, a precursor of a non-Debussy, expressionist *En blanc et noir*. The public performance took place on 4 February 1912 with the participation of Webern and three of Busoni's pupils including Eduard Steuermann. It was so difficult that Schoenberg had to 'direct' in order to obtain from the four musicians the strict discipline required by the 'verticality' of writing which, indeed, demands the independence of the eight simultaneous voices. A critical edition of this version was recently published by Peters; this is a world premiere recording.

The *Chamber Symphony No.2*, nearly contemporary with the *Opus 9*, was sketched out as early as 1906, taken up again in 1908, and successively revised in 1911 and 1916. It even has a third movement that Schoenberg suppressed in 1939 when he finished the score 'in the primitive style in which it had originally been conceived'. In traditional two-movement form, it settles for a 'classic' instrumentation, simultaneously abandoning work on the mixture of solo instrumental timbres and the primacy of contrapuntal writing which made the *Symphony No.1* so original. The composer pays particular attention to the harmonic dimension of the argument, playing on tonal space and experimenting with new aggregates and chord progressions which the version for two pianos, arranged by the composer himself, details with a highly demonstrative percussive clarity. This version 'in black and white' (on the piano key level) highlights the astonishing structural solidity of this diptych, its intentionally austere nature, the vivacity of the second *con fuoco*, a diabolical neo-Lisztian scherzo which opens onto the *molto adagio*. This in turn leads to the recapitulation of the fluid introductory cyclical melody, a bit hesitant and melancholy, its sudden energisation, *poco animato*, taking on a tragic intensity with the return



---

to the clearly perceptible 'floating' key of E flat minor, a disabused argument, like a refusal to once again deploy light and a palette of colours meant to charm.

Pierre-E. Barbier  
Translated by John Tyler Tuttle

*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 label. If so, please write to AMC, PO Box 110, F 92210 SAINT-CLOUD, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases.

<sup>1</sup> Translator's note: The author's title in French plays on the 'colours' of piano keys and the title of Debussy's piece for two piano, *En Blanc et noir* ('in white and black'), which would written in 1915.

## FRANÇAIS

## COULEURS BURINÉES SUR TOUCHES «EN BLANC ET NOIR»

En introduction à l'édition de la version originale de l'**op.9** de Schönberg, **Symphonie** pour quinze solistes [flûte, hautbois, cor anglais, clarinettes (respectivement en la, ré, et -basse en la), basson, contrebasson, quatuor à cordes, contrebasse], Berg propose une brève analyse qui indique que l'œuvre, monolithique mais articulée en cinq épisodes enchaînés, peut s'envisager sous deux optiques différentes. La première serait symphonique et justifierait les extensions à l'orchestre effectuées en 1922 et 1935 (la version de 1949 pour effectif plus restreint minimise les richesses de l'œuvre). On y distingue alors **Exposition** [langsam], **Scherzo** [sehr rasch], **Développement** [viel langsamer, aber noch fließend], **Adagio** [viel langsamer], Finale avec coda [etwas bewegter]. La seconde réduit cette «symphonie» à un seul et ample mouvement construit selon un strict plan de sonate. Mais au delà de ces considérations formelles la partition étonne par son unité imposée d'entrée par son matériau thématique, une suite d'accords de six sons échelonnés en quartes. Schönberg explique dans ses Leçons d'harmonie (Harmonienlehre, 1911): *Ces accords en quartes viennent d'une volonté expressive, et constituent l'essentiel du thème exprimé d'entrée par le cor et tendant vers les notes hautes ; ces quartes se répandent au travers de l'œuvre en jouant un rôle architectural. Elles ne sont donc pas de simples éléments mélodiques ou des accords aux effets impressionnistes ; leur caractère particulier imprègne toute la structure harmonique du propos...* Le tissu polyphonique complexe, exempt de répétition textuelle, est remarquablement mis en valeur par ses lignes mélodiques continues constituant jusqu'à huit voix solistes simultanées. Ce matériel, ample et généreux, encore dans le souvenir de celui de la **Nuit Transfigurée**, permet l'entretien de couches sonores particulièrement denses et riches sur le plan du timbre, l'usage fréquent de formes canoniques donnant l'impression qu'un contrepoint de nature vocale vient soutenir un discours aussi vigoureux que rayonnant. La version originale fut terminée en juillet 1906 et créée le 8 février 1907 à Vienne par le Quatuor Rosé et la Société de solistes des Wiener Philharmoniker. Berg y décela des possibilités d'exploitation pour grand orchestre (celui de **Pelléas et Mélisande**), Webern fut séduit par son étonnante unité thématique dont l'originalité et la complexité d'architecture est pleinement perceptible dans la réduction pour piano à quatre mains. Cette réalisation fait prévaloir, avec encore plus d'évidence, le caractère monolithique de cette «Symphonie» même si la substance de son *melos* se fractionne sans cesse par l'utilisation de tons entiers, rendant ainsi malaisée la cohésion de son quatrième épisode *viel langsamer*.

En moins de seize minutes, les **Cinq Pièces** op.16, originales pour orchestre, proposent un nouveau *De natura sonoris* montrant l'alliance que Schönberg a inauguré, avec une extrême liberté d'expression, entre des couleurs de timbre et des formes d'écriture anciennes (canon) et nouvelles (agrégats). Chacune des pièces constitutives possédait à la demande de l'éditeur un sous-titre. La première, âpre et violente, **molto allegro** marqué **Pressentiments**, évolue dans un climat émotionnel

proche de l'angoisse, composante essentielle d'**Erwartung** conçu à la même époque. Les attaques **triple forte** en *trémolos* engendrent une tension psychique entretenue par de nombreux *ostinatos*. La seconde, **andante, le Passé**, réalise un brutal contraste de par ses lignes mélodiques lointaines, installant une tonalité vague de ré mineur, aussi chère à Brahms qu'à Bach, tandis qu'une forme canonique permet néanmoins de percevoir toute une gamme de couleurs même dans les *pianissimos*, quels que soient les claviers utilisés, pianos dans la présente transcription de Webern, célesta dans l'orchestration de Schönberg. La troisième pièce, **moderato** initialement noté **Couleurs** ou **Matin d'été sur un lac** (celui du Traunsee), totalement athématique, relativise également la notion de temps (et de barre de mesure). De fantastiques jeux harmoniques se répandent dans l'espace à partir de différents modes d'attaques des deux claviers en exploitant un accord initial de cinq sons (ut, sol dièse, si bémol, mi, la). Le discours prend la forme d'une «mélodie de timbres» (*Klangfarbenmelodie*), en évolution continue, dont les fondus enchaînés évoquent par leur densité ceux de certains tableaux d'époque, de Franz Marc par exemple. Avec la quatrième pièce, **molto allegro** appelé **Péripétie**, le temps réimpose son angoisse existentielle. La dernière, **allegretto** ou **Récitatif obligé**, s'appuie sur une nouvelle et ample «mélodie de timbres», qui va servir de modèle au monologue vocal d'**Erwartung**, et instaure une polyphonie délicate et complexe (jusqu'à huit voix) dont la pulsation profonde se souvient des défilés de tradition viennoise (de Schubert à Mahler), puis annonce le chœur de **Die glückliche Hand** qui commente le drame et simule parfois même la «voix parlée» (*Sprechstimme*). Le 14 juillet 1909, le compositeur écrit à Strauss pour lui présenter sa nouvelle œuvre dont il voudrait lui confier la création. L'auteur de **Salomé** finalement décline l'offre, estimant ces pièces *par trop expérimentales*. Découragé, Schönberg finit par accepter la proposition de Webern qui rédige une version pour deux pianos à huit mains, précurseur d'un «**En blanc et noir**» non debussyste mais expressionniste. L'exécution publique eut lieu le 4 février 1912 avec le concours de Webern et de trois élèves de Busoni dont Eduard Steuermann. Elle fut si difficile que Schönberg dut la "diriger" afin d'obtenir des quatre exécutants la stricte discipline que réclame la «verticalité» d'une écriture exigeant effectivement l'indépendance des huit voix simultanées. Une édition critique de cette réalisation a été récemment éditée par Peters; la présente édition en propose la première gravure mondiale.

Presque contemporaine de celle de la **Symphonie op.9**, la rédaction de la **Symphonie de chambre n°2** fut esquissée dès 1906, poursuivie en 1908, retravaillée successivement en 1911 et 1916. Elle fut dotée d'un troisième mouvement que Schönberg supprima en 1939 quand il acheva la partition *dans le style primitif dans lequel elle avait été conçue*, en fait en revenant à une tonalité élargie. De forme traditionnelle en deux mouvements, elle se contente d'une instrumentation «classique», renonçant au travail d'alliages de timbres d'instruments solistes ainsi qu'à la primauté de l'écriture contrapuntique qui faisaient la nouveauté de la **Symphonie n°1**. Schönberg a précisé avoir voulu être surtout attentif à la dimension harmonique du propos jouant de l'espace tonal. Il a expérimenté de nouveaux agrégats et enchaînements d'accords que la version pour deux pianos, de la main même du compositeur, détaille avec une netteté percussive hautement démonstrative. Cette version, encore en blanc

et noir, met en valeur l'étonnante solidité structurelle de ce diptyque, son caractère volontiers austère. La vivacité du **con fuoco** second, scherzo néo-lisztien démoniaque, débouche sur le **molto adagio** qui revient au lyrisme nostalgique de l'**adagio** initial et conduit à la réexposition de la mélodie cyclique d'introduction, fluide, un peu hésitante et mélancolique; sa soudaine dynamisation, **poco animato**, prend une intensité tragique avec le retour à la tonalité "flottante" nettement perceptible de mi bémol mineur, propos désabusé, tel un refus de déployer à nouveau une gamme de couleurs qui se voudrait séductrice.

Pierre E.Barbier

*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<sup>er</sup> 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'Ecole 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. Ecrivez aux AMC, BP 110, F 92210 SAINT-CLOUD, et vous recevrez gratuitement ce catalogue ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.



## DEUTSCH

## KRÄFTIGE FARBTÖNE, SCHWARZ-WEIßE TASTATUR

Im Vorwort zur Ausgabe der Urfassung von Schönbergs **Kammersymphonie op.9** für Soloinstrumente (Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinetten [in A, D und Baß-Klarinette in A], Fagott, Kontrafagott, Streichquartett, Kontrabaß), gibt Berg eine knappe Analyse, die darauf hinweist, daß dieses zwar monolithische, aber in fünf ineinander übergehende Episoden gegliederte Werk unter einem doppelten Aspekt betrachtet werden kann. Der erste ist demnach der symphonische Aspekt, der die 1922 und 1935 vorgenommenen orchestralen Erweiterungen rechtfertigt (die Fassung von 1949 für eine kleinere Besetzung bringt die Reichhaltigkeit des Werkes nicht voll zur Geltung). Hier unterscheidet man **Exposition** (*langsam*), **Scherzo** (*sehr rasch*), **Durchführung** (*viel langsamer, aber noch fließend*), **Adagio** (*viel langsamer*), **Finale** mit Coda (*etwas bewegter*). Die zweite Betrachtungsweise reduziert die 'Symphonie' auf einen einzigen, großangelegten, nach der Sonatenform gebauten Satz. Über diese formalen Betrachtungen hinaus fällt vor allem die Einheitlichkeit des Werkes auf, die von Anfang an durch das thematische Material gewährleistet wird, eine Reihe von sechsstimmigen Quartenakkorden. In seiner Harmonielehre (1911) erklärt Schönberg, daß diese Quartenakkorde aus dem Willen zur Expressivität hervorgehen, und das Wesentliche des Eingangs vom horn vorgetragenen und zu hohen Tönen tendierenden Themas darstellen. Diese Quarten ziehen sich durch das ganze Werk hindurch, und spielen darin eine architektonische Rolle. Sie sind also keine bloßen melodischen Elemente, keine impressionistisch wirkenden Akkorde; ihr eigentümlicher Charakter prägt die ganze harmonische Struktur des Stückes. Das komplexe polyphonische Tongebilde, das frei von bloßen Wiederholungen ist, zeichnet sich vor allem durch seine ununterbrochenen melodischen Linien aus, die bis zu acht simultan erklingenden Solostimmen konstituieren. Dieses reiche, großzügige Material, das dem von **Verklärte Nacht** noch ähnelt, ermöglicht das Bestehen von Klangschichten, die durch klangfarbliche Dichte und Mannigfaltigkeit charakterisiert sind; der häufige Gebrauch kanonischer Formen erweckt den Eindruck, daß die kraftvolle musikalische Rede von einem Kontrapunkt vokaler Natur unterstützt wird. Die ursprüngliche Fassung wurde im Juli 1906 vollendet und am 8. Februar 1907 von dem Rosé-Quartett und dem Solistenverein der Wiener Philharmoniker in Wien uraufgeführt. Berg entdeckte im Werk die Möglichkeit einer Bearbeitung für großes Orchester (gleich dem von **Pelléas et Mélisande** op.5). Webern war seinerseits von der erstaunlichen thematischen Einheitlichkeit des Werkes angetan, dessen Originalität und komplexe Architektur in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen deutlich zutage treten. Diese Bearbeitung macht den monolithischen Charakter dieser 'Symphonie' noch deutlicher sichtbar, selbst wenn die Substanz ihres Melos sich wegen des Gebrauchs von Ganztönen immer mehr spaltet, wodurch die Kohäsion der vierten

Episode *viel langsamer* beeinträchtigt wird.

In knapp sechzehn Minuten bieten die **5 Stücke op.16** (in der Originalfassung 5 Orchesterstücke) ein neues 'De natura sonoris' und dokumentieren die von Schönberg initiierte und mit großer Ausdrucksfreiheit verwirklichte Verbindung von Klangfarben und musikalischen Formen, und zwar von alten (Kanon) und neuen (Aggregate). Jedes der Stücke trug dem Wunsch des Verlegers gemäß einen Untertitel. Das erste, herbe und heftige Stück, **molto allegro**, ist **Vorgefühle** betitelt und bewegt sich in einer emotionalen Sphäre, die an Angstgefühle grenzt, welche für das zur selben Zeit konzipierte Monodram **Erwartung** charakteristisch sind. Die im höchsten Fortissimo angeschlagenen Tremolostellen schaffen eine psychische Spannung, die von zahlreichen Ostinatos unterhalten wird. Das zweite Stück, **andante**, (**Vergangenes** betitelt) bewirkt einen brutalen Kontrast durch seine gleichsam fernen Melodien, die eine nicht eindeutige d-moll-Tonart suggerieren, welche schon Brahms und Bach bevorzugten. Zugleich erlaubt aber eine kanonische Form, eine ganze Klangfarbenskala wahrzunehmen, und zwar selbst bei Pianissimi und gleich auf welchem Tasteninstrument, auf dem Klavier in der vorliegenden Bearbeitung von Webern oder auf der Celesta in Schönbergs Orchesterbearbeitung. Das dritte Stück, **moderato**, das ursprünglich die Überschrift **Farben** oder **Sommernorgen auf einem See** trug, ist gänzlich athematisch. Es relativiert auch den Begriff der Zeit und des Taktstrichs. Phantastische harmonische Spiele verbreiten sich im Raum; sie hängen von der unterschiedlichen Art des Klavieranschlags ab und verwerten eine Eingangsakkord von fünf Tönen (C, Gis, H, E, A). Die musikalische Rede nimmt die Form einer sich stets wandelnden Klangfarbenmelodie an, deren ineinanderfließende Farbtöne durch ihre Dichte an gewisse zeitgenössische Gemälde, z.B. von Franz Marc, erinnern. Mit dem vierten Stück, **molto allegro**, **Peripetie** genannt, taucht mit der wieder vorhandenen Zeit Lebensangst von neuem auf. Das letzte Stück, **allegretto**, oder **das oblige Rezitativ**, stützt sich auf eine neue, großzügige 'Klangfarbenmelodie', die dem vokalen Monolog in 'Erwartung' zum Vorbild dienen wird, und eine zarte, komplexe Polyphonie (bis zu sechs Stimmen) gründet, deren Pulsieren sich an die Wiener Tradition (von Schubert bis Mahler) anlehnt, und den Chor aus Die glückliche Hand vorwegnimmt, der das Drama kommentiert und sogar manchmal die Sprechstimme vortäuscht. Am 14. Juli 1909 schreibt der Komponist an Richard Strauss, um ihm sein neues Werk vorzustellen, dessen Uraufführung er Strauss anvertrauen möchte. Letzten Endes wird ihm diese Bitte vom Autor der **Salome** abgeschlagen, der den 'allzu experimentalen' Charakter der Stücke beanstandet. Entmutigt geht Schönberg schließlich auf Weberns Vorschlag ein, der eine Fassung für zwei Klaviere zu acht Händen schrieb, als Vorläuferin eines 'En blanc et noir' nicht Debussyscher sondern expressionistischer Prägung. Die öffentliche Aufführung fand am 4. Februar 1912 statt, und zwar unter der Mitwirkung von Webern und von drei Schülern Busonis, namentlich von Eduard Steuermann. Sie bot solche Schwierigkeiten, daß Schönberg sie 'dirigieren' mußte, um bei den vier Interpreten die strenge Disziplin zu erreichen, welche von einer vertikalen Schrift erfordert wird, die die tatsächliche Autonomie der acht simultan erklingenden Stimmen zur Regel hat. Eine kritische Ausgabe dieser Klavierbearbeitung ist neulich im Peters-Verlag erschienen. Die vorliegende CD stellt die weltweit erste Schallplattenaufnahme dar.

Fast zur selben Zeit wie die **Symphonie op.9** entstand die **Kammersymphonie Nr. 2**, die schon 1906 entworfen, 1908 fortgesetzt, 1911 und 1916 überarbeitet wurde. Sie wurde mit einem dritten Satz versehen, den Schönberg 1939 wieder strich, als er die Partitur in dem *'ursprünglichen Stil'* vollendete, in dem sie konzipiert worden war, d.h. in Wirklichkeit zu einer erweiterten Tonalität zurückkehrte. Sie weist eine traditionelle, zweisätzig Form auf, begnügt sich mit einer *'klassischen'* Instrumentierung, indem sie auf die Verbindung der Klangfarben von Soloinstrumenten verzichtet sowie auf den Primat der kontrapunktischen Schreibweise, d.h. auf das verzichtet, was die Neuartigkeit der **Symphonie Nr. 1** ausmachte. Schönberg hat darauf hingewiesen, ihm sei vor allem um die harmonische Dimension des Werkes zu tun, das mit dem tonalen Raum spielt. Er hat neue Aggregate und Akkordverkettungen erprobt, welche die vom Komponisten selbst stammende Fassung für zwei Klaviere, mit bezeichnender, schlagkräftiger Deutlichkeit zur Geltung bringt. Diese Fassung für schwarz-weiße Tastatur hebt die bewundernswerte Strukturfestigkeit dieses zweisätzigen Werkes sowie seinen eher strengen Charakter hervor. Das belebte, im zweiten Teil stehende **Con fuoco**, eine Art dämonisches Scherzo *à la Liszt*, mündet in das **Molto-Adagio**, das zum sehnsüchtigen Melos des Eingangs-Adagios zurückkehrt und zur Reexposition der flüssigen, etwas zögernden und melancholischen zyklischen Melodie der Einleitung führt; ihre plötzliche Belebung, **poco animato**, nimmt mit der Wiederkehr der 'schwebenden', aber doch deutlich wahrnehmbaren Es-moll-Tonart einen Charakter tragischer Intensität an, eine desillusioniert wirkende Stelle, gleichsam die Ablehnung, noch einmal eine verführerische Farbenskala zu entfalten.

Pierre E.Barbier  
*Deutsche Fassung: Prof. Jean Isler*

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

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



**PRD 250 119**

RECORDING DATES IN PRAGUE : APRIL 8 (op.16), JULY 6 (op.38b), 29 (op.9) 1998

RECORDING PRODUCER: Jaroslav RYBÁŘ

BALANCE ENGINEER: Václav ROUBAL - EDITING: Karel SOUKENÍK

SCORES: BELMONT MUSIC PUBLISHERS, LOS ANGELES (op.9), PETERS, FRANKFURT (op.16),  
SCHIRMER, New York (op.38b)

*LOCATION: Sal Martinů, Lichtenstejnský palác*

*ILLUSTRATION: Hans THOMAS, SUMMER, 1872. © AURORA, 1966*

© 1998, PRAGA PRODUCTIONS, PRAHA © 1998 AMC, PARIS