

SCHÖNBERG

PIANO WORKS

PIERRE-LAURENT AIMARD

α



MENU

- > TRACKLIST
- > ENGLISH TEXT
- > TEXTE FRANÇAIS
- > DEUTSCHER TEXT



SCHÖNBERG

PIANO WORKS

PIERRE-LAURENT AIMARD

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

DREI KLAVIERSTÜCKE, OP.11

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. Mässige Viertel | 3'47 |
| 2 | II. Mässige Achtel | 9'12 |
| 3 | III. Bewegte Achtel | 2'36 |

SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE, OP.19

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 4 | I. Leicht, zart | 1'13 |
| 5 | II. Langsam | 1'04 |
| 6 | III. Sehr langsam | 1'04 |
| 7 | IV. Rasch, aber leicht | 0'27 |
| 8 | V. Etwas rasch | 0'29 |
| 9 | VI. Sehr langsam | 1'10 |

FÜNF KLAVIERSTÜCKE, OP.23

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 10 | I. Sehr langsam | 1'55 |
| 11 | II. Sehr rasch | 1'23 |
| 12 | III. Langsam | 2'59 |
| 13 | IV. Schwungvoll | 2'07 |
| 14 | V. Walzer | 3'22 |

SUITE FÜR KLAVIER, OP.25

15	I. Präludium	<i>1'06</i>
16	II. Gavotte – Musette	<i>4'17</i>
17	III. Intermezzo	<i>4'16</i>
18	IV. Menuet	<i>3'59</i>
19	V. Gigue	<i>3'14</i>
20	KLAVIERSTÜCK, OP.33A	<i>2'15</i>
21	KLAVIERSTÜCK, OP.33B	<i>3'37</i>

TOTAL TIME: 56'06

PIERRE-LAURENT AIMARD PIANO

LES ŒUVRES POUR PIANO DE SCHÖNBERG

PAR MARK BERRY

Les œuvres pour piano de Schönberg occupent une place centrale non seulement dans la musique pour piano du XX^e siècle, mais aussi dans la musique du XX^e siècle tout court. Composées sur une période de vingt-deux ans à partir de 1909, ses plus importantes pièces pour piano publiées ont contribué plus d'une fois à transformer le visage de la musique : elles vont de ce que l'on peut considérer comme sa première composition relevant pleinement de l'« atonalité libre » – les Trois Pièces pour piano op. 11 – à l'avènement de l'écriture dodécaphonique dans les recueils op. 23 et 25, puis au diptyque curieusement négligé de l'op. 33. Le piano n'était pas vraiment son instrument, mais Schönberg y acquit une certaine aisance et parvint à une profonde compréhension, trouvant un style pianistique caractéristique, fondé sur Brahms et, à des degrés divers, sur d'autres maîtres tels que Bach, Mozart, Beethoven ou Schubert. Son écriture pour piano seul remonte à ses toutes premières tentatives de composition, mais s'interrompt en 1931 (même si elle se prolonge ensuite dans des œuvres pour ensemble).

En 1909, année de son op. 11, Schönberg avait pleinement assimilé l'influence de Brahms. Des accords romantiques fracassants hantent les vestiges d'idée et de forme des œuvres tardives de Brahms. La forme ternaire (ABA) de la première pièce invite à la comparaison, tout comme certains aspects du développement motivique, bien que tout classicisme soit rapidement, et ensuite sauvagement, balayé. C'est un état de flux permanent : forme et tonalité sont dynamiquement anéanties presque avant même d'avoir pu advenir. *Ré* mineur, tonalité de prédilection de l'École de Vienne, plane sur l'*ostinato* de tierce mineure (*ré-fa*) à la main gauche de la deuxième pièce ; ce jeu avec les tierces était lui aussi un procédé favori de Brahms. Pourtant, ce n'est déjà plus qu'un spectre suspendu, puis, dans la troisième pièce, écorché vif. « Il est impossible à l'être humain, écrivait Schönberg à Busoni cette année-là, de n'éprouver qu'un seul sentiment à la fois. On en éprouve des milliers simultanément. [...] Cette bigarrure, cette multiplicité de formes [...], qu'une quelconque montée du sang, qu'une quelconque réaction des sens ou des nerfs fait apparaître, voilà ce que je voudrais avoir dans ma musique. »

La pensée musicale de Schönberg était donc toujours dialectique et, loin de l'exclure, favorisait une grande variété d'expression, aussi bien au sein des œuvres qu'entre elles. Dans les Six Petites Pièces pour piano op. 19 (1911), on l'entend au plus près de l'aphorisme : les cinq premières ont été écrites en une seule journée, et la brièveté de chacune invite à la comparaison avec Webern. Mais c'est là le seul véritable point commun. Les dernières bagatelles de Beethoven offrent une parenté bien plus significative : une écriture pianistique apparemment plus simple, qui condense drame, expression et technique, mais demeure aussi énigmatique que les dernières sonates. Une ligne, une harmonie, une suggestion poétique s'y énoncent dans leur essence la plus pure. L'importance accordée aux relations intervalliques caractérise nombre de ces épigrammes quasi parlées, riches en hommages brahmsiens et anticipations sérielles. L'obstination de la tierce majeure répétée (*sol-si*) dans la deuxième pièce engendre le conflit tout en demeurant sereinement insensible à celui-ci. La violence de la quatrième rappelle de même l'op. 11, mais en se situant déjà au-delà de cette invitation à l'abîme, sur le seuil du néoclassicisme ultérieur de Schönberg. Dans la dernière pièce, écrite quelques mois plus tard et inspirée par les cloches des funérailles de Mahler, on sent le souffle glacé du cimetière, « *wie ein Hauch* » [« comme un souffle »], ainsi qu'un degré inhabituel de paix ultime.

La chronologie des Cinq Pièces pour piano op. 23 et de la Suite pour piano op. 25 est complexe. Pour simplifier, elles furent composées entre 1920 et 1923, parallèlement à la Sérénade op. 24 pour voix et instruments, et participent toutes de la découverte par Schönberg de sa méthode de « composition avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux ». La Suite est la première œuvre construite tout entière du début à la fin sur une unique série de douze sons. Le cinquième mouvement de l'op. 23 est cependant la première composition pleinement dodécaphonique, et la première à avoir été publiée. Ces pièces de l'op. 23 transforment la tradition postromantique antérieure de Schönberg : dans les op. 11 et 19, le terme « pièce » évoquait une liberté sans limites dans « l'air d'une autre planète » ; désormais, à l'époque du Bauhaus, marquée par davantage d'abstraction et de constructivisme, il évolue vers une organisation plus explicite, chaque pièce recourant à des procédés sériels mais non nécessairement dodécaphoniques. Les textures plus légères de la première pièce – invention néobachienne dédiée au départ à la mémoire de Debussy – se prolongent dans une deuxième fortement contrastée, qui traverse à toute vitesse une exposition et un développement de forme sonate avant

une brève réaction glaciale ; viennent ensuite une troisième pièce lyrique, puis un scherzo qui développe ce lyrisme, et enfin, dans l'esprit typiquement schoenbergien d'une Vienne ancienne et nouvelle, une valse dodécaphonique finale, dont le tour fantasque évoque un Schumann des années 1920 confronté aux décombres laissés dans le sillage de *La Valse* de Ravel. (Ravel comme Debussy figuraient régulièrement aux programmes de la Société d'exécutions musicales privées de Schönberg.)

Le cadre en fonte de l'op. 25 brille à la surface, uniquement pour révéler une sensibilité de Bösendorfer qui continue de penser et de se mouvoir en dessous. La forme extérieure (« le style ») et une part de son contenu ou de son « idée » sont ceux d'une suite baroque : Prélude en manière de toccata ; Gavotte et Musette charmantes, voire facétieuses ; Intermezzo dans la tradition des interpolations brahmsiennes ; Menuet stylisé avec Trio en canon ; enfin Gigue dont l'élan tumultueux et l'éclat emportent tout sur leur passage, préfigurant Boulez. La danse est ici au premier plan, évoquant tout autant les Années folles que l'esprit tutélaire de Bach, que Schönberg était résolu à sauver des jeux stravinskiens superficiels (à ses yeux). Cherchez le motif B-A-C-H (*si* bémol-*la-do-si* bécarre) et vous le trouverez, sous sa forme rétrograde, « à l'écrevisse » ; cette musique, qu'il est si tentant d'analyser, réclame pourtant plus encore d'être écoutée et aimée.

Les pièces de l'op. 33, qui ne constituent pas nécessairement un cycle, sont les plus brahmsiennes d'esprit parmi les œuvres pour piano seul publiées de Schönberg. Toute trace de néoclassicisme dansant (ou autre) en a été rapidement bannie. N'était l'harmonie – et malgré quelques allusions –, elles auraient pu être intitulées « intermezzo ». Malcolm MacDonald a justement souligné leur parenté avec les Deux Rhapsodies op. 79 de Brahms. Leur développement est presque traditionnel et tend vers le monde du Concerto pour piano de 1942. Comme dans cette œuvre écrite en exil, on a l'impression d'entendre une tentative de créer un nouveau centre, quasi tonal ; puis le rejet de cette tentative ; enfin l'avènement d'une liberté réconciliatrice, ancienne et nouvelle à la fois, enracinée dans l'une et l'autre.

PIERRE-LAURENT AIMARD PIANO

Pierre-Laurent Aimard est né à Lyon en 1957. À douze ans, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe d'Yvonne Loriod tout en étudiant avec Maria Curcio à Londres. En 1973, il remporte le premier prix du Concours Olivier Messiaen, distinction qui lance sa carrière internationale et l'impose comme l'un des interprètes majeurs du compositeur. En 1977, Pierre Boulez l'invite à rejoindre le tout nouvel Ensemble intercontemporain, dont il sera le pianiste principal pendant dix-huit ans. Au cours de cette période, il participe à de nombreuses créations mondiales.

Largement reconnu comme l'une des figures majeures de la musique contemporaine, Pierre-Laurent Aimard a collaboré étroitement avec Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen, György Kurtág et György Ligeti (enregistrant l'intégrale de ses œuvres), ainsi qu'avec George Benjamin et Marco Stroppa, entre autres compositeurs. Il est également considéré comme l'un des grands interprètes du répertoire traditionnel, se produisant en récital soliste, en formation de chambre et avec les plus grands orchestres et chefs à travers le monde. En 2017, il reçoit le Prix Ernst von Siemens, en reconnaissance d'une vie consacrée au service de la musique. En 2022, il se voit décerner le Prix Léonie Sonning, la plus haute distinction musicale du Danemark. Il a été professeur à la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne, au Conservatoire de Paris et à la Royal Academy of Music, et a également été titulaire de la prestigieuse chaire annuelle de création artistique au Collège de France.

Parmi ses nombreux succès discographiques il faut citer le deuxième livre du *Clavier bien tempéré* de Bach (2025), qui fait suite à l'enregistrement du premier livre paru en 2014, *Játékok* de Kurtág (2025), les *Ländler* de Schubert (2024), le *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen, ainsi que *L'Art de la fugue* de Bach (2008), qui s'est hissé dès sa sortie en tête du classement des albums classiques de *Billboard* et a reçu un Diapason d'or.

SCHÖNBERG'S PIANO WORKS

BY MARK BERRY

ENGLISH

Schönberg's piano works stand central not only to twentieth-century piano music, but to twentieth-century music *tout court*. His major, published piano works, written over 22 years from 1909, helped change the face of music more than once, extending from what we might think his first work of full 'free atonality', the Three Piano Pieces, Op.11, through the advent of twelve-note writing in the Opp.23 and 25 sets, to the curiously neglected Op.33 pair. Although the piano was not really Schönberg's instrument, he acquired some facility and deep understanding, as well as a characteristic piano style founded on Brahms and, to a varying extent, other masters such as Bach, Mozart, Beethoven, and Schubert. Schönberg's solo piano writing dates back to his earliest attempts at composition, though forward only to 1931 (albeit continued thereafter in ensemble works).

By 1909, the year of Op.11, Brahms's influence had been thoroughly absorbed. Crashing Romantic chords haunt remnants of the idea and form of Brahms's late piano music. The first piece's ternary form (ABA) invites such comparison, as do aspects of motivic progression, though any Classicism is swiftly and, later, savagely eroded. There is a state of permanent flux, form and tonality dynamically annihilated almost before they can come into being. D minor, always a favourite 'Second Viennese School' key, haunts the left-hand, minor-third (D-F) ostinato of the second piece, playing with thirds also a favoured procedure of Brahms. This is nonetheless a ghost suspended and, in the third, flayed alive. 'For a human being', Schönberg wrote that year to Busoni, 'it is impossible to feel but one sensation at a time. One has thousands at once. [...]his variegation, this illogicality [...] set forth by a soaring wave of blood, by some sense- or nerve-reaction, this I should like to have in my music.'

Schönberg's musical thought, then, was ever dialectical, not precluding but rather enabling great variety of expression, within and between works. In the 1911 Six Little Piano Pieces, Op.19, we hear him close to his most aphoristic, each piece's brevity courting comparison with Webern, the first five written in a single day. That, however, is the only point truly held in common. Beethoven's late bagatelles offer more meaningful kinship: apparently simpler piano writing in distillation of drama, expression and technique,

yet as enigmatic as his late sonatas. A line, a harmony, a poetic suggestion is voiced in purest essence. Preoccupation with intervallic relationships characterizes many of these quasi-spoken epigrams, rich in Brahmsian homage and serial anticipation. Obstinacy of the repeated major third (G-B) in the second piece is generative of conflict and serenely unchallenged by it. Violence in the fourth likewise recalls Op.11, yet also stands beyond that invitation to the abyss, on the cusp of Schönberg's later neoclassicism. In the final piece, written a few months later, inspired by the bells of Mahler's funeral, we feel the graveyard's chill breath, 'wie ein Hauch', and an uncommon degree of final peace.

The chronology of the Op.23 Five Piano Pieces and the Op.25 Suite for Piano is complex. Put simply, they were written between 1920 and 1923, alongside the vocal-instrumental Serenade, Op.24, all part of Schönberg's discovery of his method of 'composing with twelve notes related only to one another'. The Suite was the first work as a whole to be founded from beginning to end on a single twelve-note row. Yet, for a single movement, Op.23 No.5 was the first fully dodecaphonic composition, as well as first published. These Op.23 Pieces transform Schönberg's earlier, post-Romantic tradition, the term in Op.11 and Op.19 telling of limitless freedom in the 'air of another planet', yet now, in a Bauhaus age of greater abstraction and constructivism, suggesting a shift towards more overt organisation, each piece involving serial, if not necessarily twelve-note, procedures. Lighter textures in the first, a neo-Bachian invention, initially dedicated to Debussy's memory, extend through a highly contrasted second that hurtles through sonata-like exposition and development to brief glacial reaction, a lyrical third, and a scherzo that yet builds on such lyricism, to the typically Schönbergian spirit of Vienna old and new in a closing twelve-note waltz whose fantastical turn suggests a 1920s Schumann confronted with debris in the wake of Ravel's *La Valse*. (Both Ravel and Debussy featured frequently in Schönberg's Society for Private Musical Performances.)

The steel frame of Op.25 gleams on the surface, only to reveal a Bösendorfer sensibility still thinking and moving beneath. External form ('style') and some of its content or 'Idea' is that of a Baroque suite: toccata-like Prelude; delightful, even jesting Gavotte and Musette; Intermezzo in Brahmsian interpolation; stylised Menuett with canonic Trio; and a Gigue whose uproarious progress and éclat sweep all before it, Boulez beckoning. Dance is to the fore, evoking in equal measure both the Roaring Twenties and the

guiding spirit of Bach, whom Schönberg was determined to rescue from superficial (to him) Stravinskian games. Seek for BACH and, crab-like, ye may find him; yet this music, so tempting to analyse, stands in greater need of listening and love.

The Op.33 Pieces, not necessarily a sequence, are the most Brahmsian in spirit of Schönberg's published solo piano music. Any hint of dancing (or other) neoclassicism has been swiftly banished; these might again, save for the harmony – there are even hints here – have been entitled 'intermezzo'. Malcom MacDonald justly pointed to affinity with Brahms's own Op.79 Two Rhapsodies. Their development is almost traditional, tending towards the world of the 1942 Piano Concerto. We seem, as in that work of exile, to hear an attempt to fashion a new, quasi-tonal centre; rejection of that attempt; and advent of a reconciling freedom, old yet new, rooted in both.

PIERRE-LAURENT AIMARD PIANO

Pierre-Laurent Aimard was born in Lyon in 1957. He entered the Paris Conservatory at age 12 as a pupil of Yvonne Loriod, also studying with Maria Curcio in London. In 1973, he won first prize at the Olivier Messiaen Competition, which launched his international career and established him as one of the composer's major interpreters. In 1977, Aimard was invited by Pierre Boulez to join the newly founded Ensemble intercontemporain, where he remained as principal pianist for 18 years. During this time, he participated in many world premieres.

Widely acclaimed as a key figure in contemporary music, Aimard has collaborated closely with Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen, György Kurtág, György Ligeti (recording his complete works), as well as with George Benjamin and Marco Stroppa among other composers. He is also recognised as a leading interpreter of traditional repertoire, giving solo and chamber music recitals and appearing with major orchestras and conductors around the world. In 2017, he was awarded the International Ernst von Siemens Music Prize in recognition of a life devoted to the service of music. In 2022, he received the Léonie Sonning Music Prize — Denmark's highest musical honour. He has held professorships at the Cologne University of Music and Dance, Paris Conservatory and Royal Academy of Music, and the prestigious Artistic Creation annual chair at the Collège de France in Paris.

His many successful recordings include *Bach: Well-Tempered Clavier Book II* (2025), which follows the release of *Book I* in 2014; *Kurtág: Játékok* (2025); *Schubert: Ländler* (2024); Messiaen's *Catalogue d'oiseaux*; and *Bach: The Art of Fugue* (2008), which debuted at no. 1 on *Billboard's* Classical Albums Chart and won the Diapason d'Or.

SCHÖNBERGS KLAVIERWERKE

VON MARK BERRY

DEUTSCH

Schönbergs Klavierwerke bilden nicht nur ein Zentrum der Klavierwerke des 20. Jahrhunderts, sondern sind für die Musik des gesamten 20. Jahrhunderts maßgeblich. Seine wichtigsten veröffentlichten Klavierstücke, die er ab 1909 über einen Zeitraum von 22 Jahren komponierte, trugen mehrmals dazu bei, das Wesen der Musik zu verändern. Sie reichen von dem Werk, das als sein erstes vollkommen frei atonales Werk gelten könnte – den Drei Klavierstücken op. 11 – über die Einführung der Zwölftonmusik in Opus 23 und Opus 25 bis hin zu den überraschenderweise wenig beachteten beiden Klavierstücken op. 33 a und b. Obwohl Schönberg das Klavier nicht wirklich als sein Instrument betrachtete, eignete er sich eine gewisse Fertigkeit und ein tiefes Verständnis an und entwickelte einen charakteristischen Klavierstil, der auf Brahms und – in unterschiedlich starkem Ausmaß – auf anderen Meistern wie Bach, Mozart, Beethoven und Schubert beruhte. Schönbergs Kompositionen für Klavier solo gehen bis auf seine frühesten Kompositionsversuche zurück, reichen allerdings nicht über das Jahr 1931 hinaus (auch wenn er diesen Stil später in Ensemblewerken fortsetzten sollte).

Bis 1909, dem Entstehungsjahr von Opus 11, hatte er den Einfluss von Johannes Brahms gründlich verinnerlicht. Kraftvolle romantische Akkorde durchziehen die Überreste der Ideen und Formen aus Brahms' später Klaviermusik. Die dreiteilige Form (ABA) des ersten Stücks sowie Aspekte der motivischen Entwicklung legen einen solchen Vergleich nahe, auch wenn jeglicher Klassizismus schon bald – und später sogar gnadenlos – ausgehöhlt wird. Es herrscht ein Zustand permanenter Veränderung, Form und Tonalität werden dynamisch zerstört, fast noch bevor sie entstehen können. D-Moll, seit jeher eine beliebte Tonart der Zweiten Wiener Schule, durchzieht das zweite Stück im Intervall einer kleinen Terz (D–F) im Ostinato der linken Hand – das Spiel mit Terzen war auch bei Brahms ein beliebtes Mittel. Dieses Gespenst bleibt jedoch in der Schwebe und wird im dritten Stück regelrecht bei lebendigem Leib gehäutet. „Dem Menschen“, schrieb Schönberg in jenem Jahr an Busoni, „ist es unmöglich nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben. Man hat tausende auf einmal. [...] Und diese Buntheit, diese Vielgestaltigkeit, diese Unlogik die unsere Empfindungen zeigen, diese Unlogik, die die Associationen aufweisen, die irgend eine aufsteigende Blutwelle, irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben.“

Schönbergs musikalisches Denken war damals stets dialektisch; es schloss eine große Ausdrucksvielfalt nicht aus, sondern ermöglichte sie vielmehr – sowohl innerhalb einzelner Werke als auch zwischen ihnen. In den Sechs kleinen Klavierstücken op. 19 aus dem Jahr 1911 kommt er seinem aphoristischsten Stil am nächsten; die Knappheit jedes einzelnen Stücks erinnert an Webern, wobei die ersten fünf an einem einzigen Tag entstanden sind. Darin liegt jedoch die einzige wirkliche Gemeinsamkeit. Beethovens späte Bagatellen weisen eine stärkere Ähnlichkeit auf: scheinbar einfachere Klavierkompositionen, in denen Drama, Ausdruck und Technik auf das Wesentliche reduziert sind, und doch ebenso rätselhaft wie seine späten Sonaten. Eine Linie, eine Harmonie, eine poetische Andeutung wird in ihrer reinsten Essenz zum Ausdruck gebracht. Die Beschäftigung mit Intervallbeziehungen kennzeichnet viele dieser quasi gesprochenen Epigramme, die voller Brahms-Hommagen und Vorwegnahmen der seriellen Musik sind. Die hartnäckige Wiederholung der großen Terz (G–B) im zweiten Stück erzeugt einen Konflikt, bleibt von diesem jedoch gelassen unbeeindruckt. Die Heftigkeit im vierten Stück erinnert ebenfalls an Opus 11, aber es steht zugleich jenseits dieser Aufforderung zum Sprung in den Abgrund, an der Schwelle zu Schönbergs späterem Neoklassizismus. Im letzten Stück, das wenige Monate danach geschrieben wurde und von den Glocken bei Mahlers Beerdigung inspiriert ist, spürt man den kühlen Atem des Friedhofs („wie ein Hauch“) und einen ungewöhnlichen Zustand des endgültigen Friedens.

Die Entstehungsgeschichte der Fünf Klavierstücke op. 23 und der Suite für Klavier op. 25 ist komplex. Vereinfacht dargestellt wurden sie zwischen 1920 und 1923 geschrieben, parallel zur vokal-instrumentalen *Serenade* op. 24. All diese Werke entstanden im Zusammenhang mit Schönbergs Entwicklung seiner Methode des „Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Die Suite war das erste Werk, das von Anfang bis Ende auf einer einzigen Zwölftonreihe basierte. Allerdings war Opus 23 Nr. 5 als einzelner Satz die erste vollständig zwölftönige Komposition und wurde auch zuerst veröffentlicht. In diesen *Klavierstücken* op. 23 transformierte Schönberg seine frühere, postromantische Stilrichtung. Während der Begriff in op. 11 und op. 19 noch die grenzenlose Freiheit in der „Luft von einem anderen Planeten“ beinhaltete, deutet er nun, im Bauhaus-Zeitalter größerer Abstraktion und des Konstruktivismus, auf eine Hinwendung zu einer offensichtlicheren Struktur hin, wobei in jedem Stück serielle, wenn auch nicht unbedingt zwölftönige Verfahren zum Einsatz kommen. Im ersten Satz, einer an Bach angelehnten Invention, die ursprünglich Debussys Andenken gewidmet war, herrschen leichtere Texturen vor; diese

setzen sich im äußerst kontrastreichen zweiten Satz fort, der durch eine sonatenartige Exposition und Durchführung zu einer kurzen, eiskalten Reaktion voranstürmt. Der dritte Satz ist lyrisch, und das Scherzo baut auf dieser Lyrik auf, bis hin zum typisch Schönberg'schen Geist des alten und neuen Wiens in einem abschließenden Zwölfton-Walzer. Dessen fantastische Wendung lässt an einen Schumann der 1920er Jahre denken, der sich mit den Trümmern im Nachgang zu Ravels *La Valse* konfrontiert sieht. (Sowohl Werke von Ravel als auch von Debussy wurden häufig in Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ gespielt.)

Der stählerne Rahmen von op. 25 glänzt an der Oberfläche, um dann eine Bösendorfer-Sensibilität zu offenbaren, die sich darunter weiterhin entwickelt und bewegt. Die äußere Form („Stil“) und ein Teil ihres Inhalts oder ihrer „Idee“ entsprechen denen einer barocken Suite: ein toccataartiges Präludium; eine entzückende, ja sogar scherzhafte Gavotte und Musette; ein Intermezzo im Stil einer Brahms'schen Interpolation; ein stilisiertes Menuett mit kanonischem Trio und eine Gigue, deren tumultartiger Verlauf und Glanz alles mitreißen – Boulez lässt grüßen. Der Tanz steht im Vordergrund und beschwört gleichermaßen die *Roaring Twenties* wie den Leitstern Bachs herauf. Schönberg war entschlossen, diesen vor den (seiner Meinung nach) oberflächlichen Strawinsky-Spielereien zu retten. Wer nach BACH sucht, wird das Motiv vielleicht in Krebsform finden; doch diese Musik, die so sehr zum Analysieren verleitet, verdient es vor allem, gehört und geliebt zu werden.

Die Klavierstücke op. 33, die nicht als Reihe konzipiert sind, sind unter Schönbergs veröffentlichten Werken für Klavier solo am stärksten vom Geist Brahms' geprägt. Jeder Anflug von tänzerischem (oder anderem) Neoklassizismus wurde kurzerhand verbannt. Gäbe es die Harmonien nicht – hier gibt es sogar Anspielungen –, hätten auch diese Stücke den Titel „Intermezzo“ verdient. Malcolm MacDonald wies zu Recht auf die Affinität zu Brahms' eigenen Zwei Rhapsodien op. 79 hin. Ihre Entwicklungslinie ist fast schon traditionell und nähert sich der Welt des Klavierkonzerts von 1942 an. Wie in jenem Werk aus der Zeit im Exil scheint man den Versuch zu hören, ein neues, quasi-tonales Zentrum zu schaffen. Dann folgen die Abwehr dieses Ansatzes und schließlich das Aufkommen einer versöhnlichen Freiheit, alt und doch neu, miteinander verflochten.

PIERRE-LAURENT AIMARD KLAVIER

Pierre-Laurent Aimard kam 1957 in Lyon zur Welt. Im Alter von 12 Jahren wurde er Schüler von Yvonne Loriod am Pariser Conservatoire und studierte außerdem bei Maria Curcio in London. 1973 gewann er den ersten Preis beim Olivier-Messiaen-Wettbewerb. Damit begann seine internationale Karriere, und er etablierte sich als einer der bedeutendsten Interpreten des Komponisten. 1977 lud Pierre Boulez Aimard ein, Mitglied des neu gegründeten Ensemble intercontemporain zu werden, dessen erster Pianist er 18 Jahre lang blieb. In dieser Zeit wirkte er an zahlreichen Uraufführungen mit.

Aimard gilt als Schlüsselfigur im Bereich der zeitgenössischen Musik und arbeitete eng mit Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen, György Kurtág, György Ligeti (dessen Gesamtwerk er einspielte) sowie unter anderem mit George Benjamin und Marco Stroppa zusammen. Er ist darüber hinaus als herausragender Interpret des klassischen Repertoires anerkannt, gibt Solo- und Kammermusikkonzerte und tritt weltweit mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf. Im Jahr 2017 wurde ihm der Internationale Ernst-von-Siemens-Musikpreis als Anerkennung für seine lebenslangen Verdienste um die Musik verliehen. Im Jahr 2022 erhielt er den Léonie-Sonning-Musikpreis – die höchste musikalische Auszeichnung Dänemarks. Er hatte Professuren an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, am Pariser Conservatoire und an der Royal Academy of Music inne

sowie den renommierten Chaire annuelle Création artistique am Collège de France in Paris.

Zu seinen zahlreichen erfolgreichen Aufnahmen zählen *Bach: Das Wohltemperierte Clavier, Teil II* (2025), das auf die Veröffentlichung von *Teil I* im Jahr 2014 folgte; *Kurtág: Játékok* (2025); *Schubert: Ländler* (2024); Messiaens *Catalogue d'oiseaux*; sowie das Album *Bach: Die Kunst der Fuge* (2008), das auf Platz 1 der *Billboard*-Klassik-Albumcharts einstieg und mit einem *Diapason d'Or* ausgezeichnet wurde.

Recording in December 2025 at Teldex Studio, Berlin (Germany)

STEFAN KNÜPFER PIANO TECHNICIAN
CHRISTOPH CLASSEN RECORDING PRODUCER
SEBASTIAN NATTKEMPER RECORDING ENGINEER

RICHARD DUMAS PHOTOS
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK
DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION
SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1281 © PIERRE-LAURENT AIMARD 2026 © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2026
MADE IN THE NETHERLANDS



