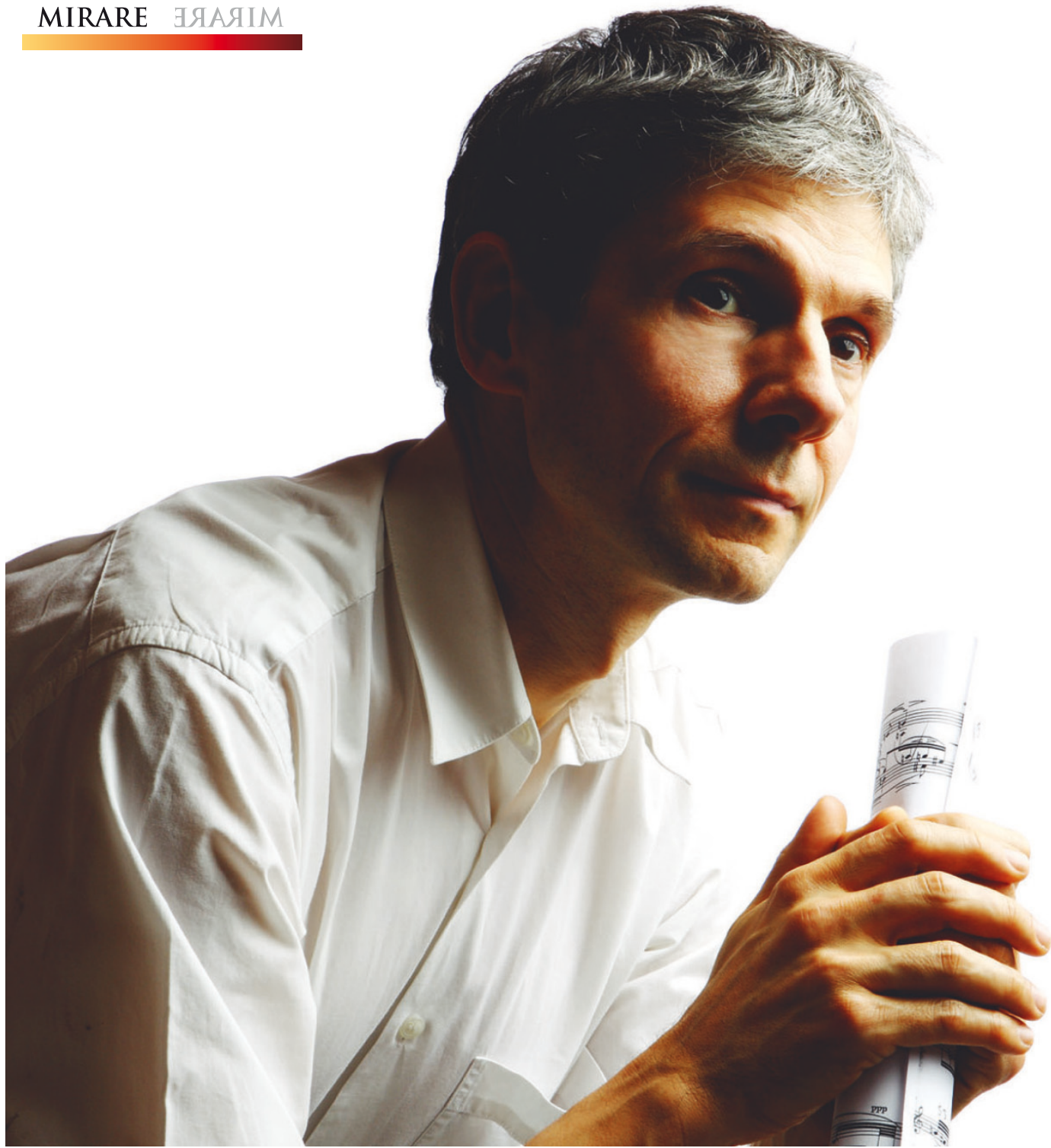




ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

Trois pièces pour piano opus 11

Drei Klavierstücke Op. 11

1 - I. Mässige Viertel	4'16
2 - II. Sehr Langsam	8'15
3 - III. Bewegte Achtel	2'28

Six petites pièces pour piano opus 19

Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19

4 - I. Leicht, zart	1'22
5 - II. Langsam	1'11
6 - III. Sehr langsame Viertel	1'11
7 - IV. Rasch, aber leicht	0'30
8 - V. Etwas rasch	0'26
9 - VI. Sehr langsam	1'13

Cinq pièces pour piano opus 23

Fünf Klavierstücke Op. 23

10 - I. Sehr langsam	1'56
11 - II. Sehr rasch	1'19
12 - III. Langsam	2'52
13 - IV. Schwungvoll. Mässige Viertel	1'41
14 - V. Walzer	2'36

Suite pour piano opus 25

Suite für Klavier Op. 25

15 - I. Präludium	1'04
16 - II. Gavotte	1'10
17 - III. Musette	1'16
18 - IV. Gavotte da capo	1'14
19 - V. Intermezzo	4'04
20 - VI. Menuett - Trio - Menuett da capo	3'41
21 - VII. Gigue	2'40

Pièce pour piano opus 33

Klavierstücke Op. 33

22 - Opus 33a - Mässig	2'07
23 - Opus 33b - Mässig Langsam	3'24

Trois pièces pour piano (1894)

Drei Klavierstücke (1894)

24 - I. Andantino	2'04
25 - II. Andantino grazioso	2'24
26 - III. Presto	3'06

durée totale 59'

Enregistrement réalisé en juin 2012 au MC2 de Grenoble (France) / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Accord piano : Bertrand Coing Boyat / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Philippe Gontier (Boffard), Florence Homolka (Schoenberg) / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2013 MIRARE, MIR 191

Remerciements à Michel Orier

SCHOENBERG

L'ŒUVRE POUR PIANO



L'une des clés essentielles pour comprendre l'approche schoenbergienne de l'écriture pour piano réside dans la très riche correspondance qu'il entretient avec Busoni durant l'année 1909, le compositeur et pianiste berlinois hautement respecté et auteur d'un ouvrage, qui a intéressé Schoenberg au plus haut point, *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* paru deux ans auparavant. Lorsque Schoenberg lui adressa respectueusement ses *Trois Pièces* op. 11 en 1909, il nourrissait essentiellement l'espoir que le grand pianiste les inscrirait au programme de ses récitals et qu'ainsi il servirait sa réputation. Bien qu'éloigné de l'harmonie atonale de Schoenberg, Busoni désire lui venir en aide en lui proposant d'« améliorer » l'écriture pianistique de la deuxième pièce de l'op. 11 afin de lui donner plus « d'ampleur [dans] l'écriture du point de vue temporel et spatial ». Schoenberg réagit violemment en lui objectant que « Certes je ne suis pas pianiste. Néanmoins, je m'imaginais qu'avec ces pièces et certains de mes lieder, j'avais posé les fondements d'un

style pianistique moderne (...) Je crois que mon écriture pianistique n'est pas le résultat d'une incapacité, mais l'expression d'une *volonté ferme, de désirs déterminés, de sentiments clairs et tangibles*. Ce qu'elle *ne fait pas* n'est pas ce qu'elle *ne peut pas*, mais ce qu'elle *ne veut pas*. » En effet, et contrairement à beaucoup de compositeurs du début du ^{xx}e siècle, tels que Bartók, Busoni ou encore Debussy et bien d'autres, Schoenberg n'était pas pianiste de formation. Alors que les premiers savent s'inspirer de leur pratique instrumentale en tant que pianistes-compositeurs, Schoenberg s'affiche comme un compositeur se servant du piano pour transmettre sa pensée musicale, quitte à ce que son écriture en subisse, consciemment, les conséquences. En d'autres termes, à l'opposé d'un piano "orchestral", ou désirant rivaliser avec la texture orchestrale, Schoenberg mettait en avant la primauté de l'idée musicale sur la réalisation instrumentale et signifiait clairement que le piano n'était que le support d'une pensée compositionnelle et non l'inverse. Il s'ensuit que

le pianisme schoenbergien est très personnel dans la répartition de l'écriture – tantôt proche de la mélodie accompagnée (op. 11 n°1 et 2, op. 23 n°5, etc.), tantôt très polyphonique au point de poser de nouveaux problèmes aux interprètes (op. 23) – et propose une conception rythmique et une répartition des registres originales qui, à leur tour marqueront ses successeurs. Comme le dit justement Charles Rosen, « Le Schoenberg dernière manière a fourni un modèle si souvent suivi qu'on l'entend la plupart du temps sans s'en rendre compte ». C'est aussi au nom de l'importance particulière de l'idée musicale que Schoenberg assortira ses op. 23 et 25 de préfaces précisant de nouvelles notations des accents ou du *staccato*, parallèlement à plusieurs articles consacrés au même sujet entre 1923 et 1926.

Si l'œuvre pour piano de Schoenberg ne concerne que cinq partitions avec opus, auxquelles on ajoutera les trois pièces de jeunesse parallèlement aux dix-sept fragments récemment publiés, elle pourrait sembler minoritaire si le piano n'était intégré dans d'autres œuvres originales dont le fameux *Pierrot lunaire* ou en soliste dans le futur *Concerto* op. 42. La situation de l'œuvre pianistique de Schoenberg montre également qu'il a recours à l'instrument à des moments cruciaux d'expérimentation du langage : les *Pièces* op. 11 consacrent le passage d'une écriture tonale élargie (*Symphonie de chambre* op. 9) à l'atonalité, les *Petites Pièces* op. 19 correspondent à la phase "aphoristique"

de son style avant le *Pierrot lunaire*, les *Pièces* op. 23 et la *Suite* op. 25 illustrent l'adoption progressive de la série dodécaphonique, qui sera consolidée dans les deux *Pièces* op. 33 au moment où il compose *Moïse et Aaron*.

Bien avant ces œuvres qui marqueront profondément le répertoire du xx^e siècle, le jeune Schoenberg, compositeur autodidacte prenant alors conseil auprès de Zemlinsky, compose ses *Trois Pièces* en 1894 qui traduisent, tel un journal d'étudiant, les sources stylistiques qu'il étudie attentivement, de Chopin et Schumann jusqu'à Brahms notamment, l'une des références pour le compositeur viennois qui lui consacrera plus tard l'un de ses écrits essentiels (« Brahms le progressiste », 1947). Dans une écriture rythmique parfois surprenante et une répartition pianistique souvent délicate, ces trois pièces semblent anticiper sur la pédagogie de Schoenberg qui s'appuiera constamment sur les exemples de la tradition.

Les *Trois pièces* opus 11 sont contemporaines des *Lieder* op. 15 sur les « Jardins suspendus » de Stefan George, du moins pour les deux premières datées de février 1909 : encore marquées par une pensée thématique et de forme tripartite, elles correspondent au basculement progressif vers l'atonalité, mêlant des harmonies inédites dans lesquelles les appoggiatures expressives sont encore présentes, chargées d'un chromatisme issu lointainement de *Tristan*, ou montrant l'attachement de Schoenberg à la tonalité de *ré*

mineur encore très présente dans l'ostinato de la deuxième. Quant à la dernière, plus tardive (juin 1909), elle est proche de l'esprit des *Pièces pour orchestre* op. 16, nettement athématique et atonale, exploitant un clavier plus large, et à la forme plus libre en accord avec le développement continu (*Durchführung*) et épurée de toute référence tonale. Elle s'inscrit ainsi dans la résonance du finale du *Quatuor à cordes n°2* op. 10 avec voix dont le texte évoquait « l'air d'autres planètes », métaphore poétique pour caractériser l'atonalité. Plus déroutante, et incontestablement plus novatrice que les deux précédentes, elle délimite clairement la frontière entre les critères propres au monde tonal et un discours qui avait toutes les raisons de déconcerter un Busoni par son déroulement imprévisible.

Les *Six petites pièces* opus 19 sont caractéristiques d'une période de crise affectant les trois Viennois qui ne parvenaient pas à s'exprimer autrement que dans des formes courtes au discours concentré : alors que Berg prolonge la tradition du fragment romantique dans ses courtes *Pièces pour clarinette et piano* op. 5, Webern pousse la forme aphoristique dans ses plus lointains retranchements avec ses *Bagatelles* op. 9 pour quatuor à cordes qui influenceront fortement Schoenberg. D'où ces six miniatures – la première de 17 mesures est la plus longue – qui correspondent à une concentration extrême, notamment en évitant tout retour formel et toute répétition. Il y a là l'essentiel des éléments

propres à l'expressionnisme schoenbergien – gestes très rapides et fulgurants (n°4) opposés à un discours suspendu, formes inattendues et polyphonie irrégulière. Contemporaines des *Trois pièces pour orchestre de chambre*, elles apparaissent symptomatiquement entre l'achèvement des *Gurrelieder* et le volumineux *Traité d'harmonie*, deux ouvrages au fondement encore tonal. Cinq des six pièces ont été rapidement écrites et portent la date du 19 février 1911, alors que la dernière, avec ses harmonies de quarts qui sonnent comme les lointaines cloches qui soutiennent une marche funèbre, a été composée sous le coup de la mort de Mahler au mois de mai suivant.

La chronologie de la composition des *Cinq pièces* opus 23 et de la *Suite* opus 25 montre combien les deux recueils sont entremêlés et ne seront regroupées pour la publication que plus tard : quatre pièces de l'op. 23 (n°1, 2, 4 et 5) en février 1920, le *Prélude* de l'op. 25 en juillet 1921, l'op. 23 n°5 suivi par les autres pièces qui complètent l'op. 25 (février-mars 1923). Premières pièces écrites dans cette longue période de doute et de silence, avec les premiers essais de série dodécaphonique (*Valse* de l'op. 23, *Prélude* de l'op. 25), celles de ces deux recueils sont tantôt innovatrices et fascinantes dans l'op. 23, tantôt plus conformes à la référence baroque (op. 25), inaugurant une forme de néoclassicisme original. Il est vrai que la maîtrise de la nouvelle technique dodécaphonique

coïncidait clairement dans l'esprit de Schoenberg à une façon de renouer avec le classicisme afin de créer sa propre « modernité classique ». Les œuvres qui suivront immédiatement, la *Sérénade* op. 24 et le *Quintette à vent* op. 26, ne feront que montrer la détermination du compositeur à établir une synthèse entre les conséquences de l'atonalité et les formes baroques ou classiques. L'écriture pianistique gagne en énergie dans ces deux opus, à la polyphonie plus sauvage et plus éclatée sur le clavier (op. 23 n°2 ou la Gigue dont le Boulez de la *Deuxième Sonate* se souviendra).

Les deux *Pièces* pour piano opus 33a et b, datant respectivement de 1929 et 1931, ont été commandées à Schoenberg pour être incluses dans deux recueils distincts de musique contemporaine pour piano parus respectivement à Vienne (Universal) et à San Francisco (New Music). Les deux pièces reconduisent chacune une forme sonate bithématique de façon ramassée avec des traitements différents, et se situent dans le sillage de la *Suite* op. 25.

Alain Poirier

Florent BOFFARD, piano

Entré à l'âge de 12 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Florent Boffard a étudié avec Suzy Bossard, Yvonne Loriod et Germaine Mounier. Après avoir obtenu les Premier Prix de piano et de musique de chambre, il complète son éducation musicale dans les classes d'harmonie, de contrepoint et d'accompagnement au piano (classe de Jean Koerner). En 1982, il remporte le Concours International de piano "C. Kahn" à Paris, puis en 1983, le Concours International de piano "Vianna da Motta" à Lisbonne.

Soliste à l'Ensemble Intercontemporain de 1988 à 1999, il a côtoyé les principaux compositeurs de notre temps et effectué la création de pièces de Boulez, Donatoni, Ligeti... Parmi ses enregistrements figurent les *Structures pour deux pianos* de Boulez avec Pierre-Laurent Aimard, la *Sequenza pour piano* de Berio (DGG), les *Etudes* de Debussy et Bartók, les *Sonates pour piano et violon* de Fauré avec Isabelle Faust (Harmonia Mundi). Invité dans les principaux festivals (Salzbourg, Berlin, Bath, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron...), il a joué entre autres sous la direction de Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Peter Eötvös... Depuis 2009, il est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

SCHOENBERG THE PIANO WORKS



One of the essential keys to understanding Schoenberg's approach to writing for the piano lies in his extensive correspondence with Busoni during the year 1909. The highly respected Berlin-based composer and pianist was the author of a study that was of very great interest to his Viennese colleague, the *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Outline of a new musical aesthetic), published two years previously. When Schoenberg respectfully sent him his Three Pieces op.11 in 1909, it was essentially in the hope that the eminent pianist would include the set in his recital programmes and thereby enhance his (Schoenberg's) reputation. Although he was aesthetically remote from Schoenberg's atonal harmony, it was out of a desire to help him that Busoni offered to 'improve' the piano writing of the second piece of op.11 in order to give it greater 'breadth in temporal and spatial terms'. Schoenberg reacted violently, objecting that: 'To be sure, I am no pianist. Nonetheless, I have imagined that, with these pieces and some of my songs, I have laid

the foundations of a modern piano style . . . I believe that my piano writing is not the result of any shortcomings, but the expression of *a steadfast will, of definite predilections, of clearly tangible emotions*. What it *does not do* is not what it *cannot do*, but what it *does not want to do*.' As he implies here, unlike numerous composers of the early twentieth century, such as Bartók, Busoni, Debussy, and many others, Schoenberg was not a trained pianist. Whereas these men and their like were able to base themselves on their instrumental experience as pianist-composers, Schoenberg took up the stance of a composer using the piano to convey his musical thought, quite consciously assuming the consequences of this for his piano writing. In other words, at the opposite extreme from a so-called 'orchestral piano' attempting to vie with the texture of the orchestra, Schoenberg championed the primacy of the musical idea over the instrumental realisation and clearly signified that the piano was merely the vehicle for a compositional conception and not the reverse. It follows that

his piano music is extremely personal in its textures – sometimes close to accompanied melody (op.11 nos.1 and 2, op.23 no.5, etc.), sometimes so highly polyphonic as to pose new problems for its performers (op.23) – and presents an original rhythmic conception and registral distribution that went on to influence his successors. As Charles Rosen aptly put it: ‘The later Schoenberg became a model followed so many times that we hear him most often without being aware of it.’ It was also in the name of the special importance of the musical idea that Schoenberg provided his opp.23 and 25 with prefaces specifying his innovative notations of accents or staccato, in parallel with several articles on the same subject that he wrote between 1923 and 1926.

Given that Schoenberg’s oeuvre for piano amounts to no more than five scores with opus number, to which we may add the three early pieces together with seventeen recently published fragments, it might seem of minor importance were it not for the fact that the piano was incorporated in other original works such as the famous *Pierrot lunaire* and used as a soloist in the later *Concerto* op.42. The situation of Schoenberg’s piano works within his output also shows that he had recourse to the instrument at crucial moments in his experimentation with musical language: the *Pieces* op.11 mark the passage from expanded tonality (the *Chamber Symphony* op.9) to atonality, the *Six Little Pieces*

op.19 correspond to the ‘aphoristic’ phase of his style before *Pierrot lunaire*, and the *Pieces* op.23 and the *Suite* op.25 illustrate the gradual adoption of the twelve-note series, which was to be consolidated in the two *Pieces* op.33 at the time he was composing *Moses und Aron*.

Long before these works which were to have a far-reaching influence on the twentieth-century repertory, the young Schoenberg, a self-taught composer then taking guidance from Zemlinsky, wrote his *Three Pieces* in 1894. Rather like a student’s notebook, these pieces reveal the stylistic sources that he was examining closely, from Chopin and Schumann to – especially – Brahms, one of the key points of reference for Schoenberg, who was later to devote one of his most significant essays to his music (‘Brahms the Progressive’, 1947). With a sometimes surprising use of rhythm and an often tricky distribution of the notes over the keyboard, these pieces seem to foreshadow Schoenberg’s pedagogic method, which constantly fell back on examples from earlier tradition.

The *Three Pieces* op.11 are contemporary with the song cycle op.15 on Stefan George’s *Buch der hängenden Gärten*, at least in the case of the first two, dated February 1909: still marked by thematic thinking and cast in ternary form, they correspond to the gradual shift to atonality, combining unprecedented harmonies that still feature expressive appoggiaturas, charged with a chromaticism distantly deriving from

Tristan, or showing Schoenberg's attachment to the key of D minor, still a powerful presence in the ostinato of the second piece. The last of the three, composed later (June 1909), is close to the spirit of the *Five Orchestral Pieces* op.16, openly athematic and atonal, exploiting a broader keyboard range, and in a freer form in keeping with the use of continuous development (*Durchführung*) and purged of all tonal reference. It is thus in resonance with the finale of the *Second String Quartet* op.10 with soprano voice, the text of which evoked 'the air of other planets', a poetic metaphor to characterise atonality. This final piece, more disconcerting and unquestionably more innovative than its two predecessors, clearly marks off the frontier between the criteria applying to the world of tonality and a discourse which had every reason to bewilder someone like Busoni with its unpredictable unfolding.

The *Six Little Pieces* op.19 are characteristic of a period of crisis affecting all three composers of the Second Viennese School, who found they were unable to express themselves other than in brief forms with a highly concentrated discourse: while Berg prolonged the tradition of the Romantic fragment in his short *Pieces for clarinet and piano* op.5, Webern took aphoristic form to its very limits with his *Bagatelles* for string quartet op.9, which were strongly to influence Schoenberg. The outcome was these six miniatures – the first is the

longest at just seventeen bars – which display extreme concentration, notably by avoiding all formal return and all repetition. Here we find the essence of those elements specific to Schoenbergian expressionism – lightning-fast gestures (no.4) set against a suspended discourse, unexpected forms, and irregular polyphony. Contemporary with the *Three Pieces for chamber orchestra*, these piano pieces appear, significantly, between the completion of the *Gurrelieder* and the voluminous *Harmonielehre* (Theory of harmony), two works whose basis is still tonal. Five of the six pieces were written quickly and bear the date of 19 February 1911, while the last, with its fourth harmonies which sound like distant bells tolling for a funeral procession, was composed in May of the same year, at a time when Schoenberg was powerfully affected by Mahler's death.

The compositional chronology of the *Five Pieces* op.23 and the *Suite* op.25 shows how closely interconnected the two sets are (they were to be placed in their published order only later): four pieces of op.23 (nos.1, 2, 4 and 5) in February 1920, the *Präludium* of op.25 in July 1921, and op.23 no.5, followed by the other pieces which complete the op.25 set, in February-March 1923. The pieces in these two collections, the first to be written in this long period of doubt and silence and featuring the first attempts at a twelve-note series (the *Walzer* of op.23, the *Präludium* of op.25), are

sometimes innovative and fascinating (op.23), sometimes more in keeping with the Baroque model (op.25), inaugurating an original form of neoclassicism. It is true that, in Schoenberg's mind, mastery of the new twelve-note technique clearly coincided with a return to Classicism in order to create his own 'Classical modernity'. The works immediately following, the *Serenade* op.24 and the *Wind Quintet* op.26, did no more than confirm the composer's determination to produce a synthesis of the consequences of atonality, on the one hand, and Baroque or Classical forms on the other. The piano writing gains in energy in these two sets, in which the polyphony is wilder and more widely dispersed over the keyboard (as in the case of op.23 no.2 or the Gigue, which Boulez was to recall in his *Second Sonata*).

The two *Piano Pieces* op.33a (1929) and op.33b (1931) were commissioned for inclusion in two separate anthologies of contemporary piano music published respectively in Vienna (Universal) and San Francisco (New Music). The two pieces offer different, equally concise treatments of a bithematic sonata form, and follow on stylistically from the *Suite* op.25.

Alain Poirier

Translation: Charles Johnston

Florent BOFFARD, piano

Florent Boffard entered the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris at the age of twelve and studied there with Suzy Bossard, Yvonne Loriod, and Germaine Mounier. After obtaining *premiers prix* in piano and chamber music, he completed his musical education with courses in harmony, counterpoint and piano accompaniment (in Jean Koerner's class). In 1982 he won the Claude Kahn International Piano Competition in Paris, followed in 1983 by the Vianna da Motta Competition in Lisbon.

As a soloist with the Ensemble Intercontemporain from 1988 to 1999, he frequented the leading composers of our time and gave the first performances of pieces by Boulez, Donatoni, Ligeti, among others. His recordings include Boulez's *Structures for two pianos* with Pierre-Laurent Aimard and Berio's *Sequenza IV for piano* (DGG), and the Debussy and Bartók *Etudes* and, with Isabelle Faust, the Fauré *Violin Sonatas* (Harmonia Mundi). A guest at the foremost festivals, including Salzburg, Berlin, Bath, Aldeburgh, and La Roque d'Anthéron, he has played under the direction of Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, and Peter Eötvös, among others. He has been a professor at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon since 2009.

SCHÖNBERG DAS KLAVIERWERK



Für das Verständnis von Schönbergs Klaviermusik ist die umfangreiche Korrespondenz mit Busoni von zentraler Bedeutung. 1907 war Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* erschienen und hatte Schönbergs Interesse geweckt, woraus im Jahr 1909 eine rege Korrespondenz mit dem hoch geschätzten Berliner Komponisten und Pianisten entstand. Als Schönberg ihm respektvoll seine *Drei Klavierstücke* Opus 11 zusandte, hatte er freilich die Hoffnung, dass der große Pianist sie ins Programm seiner Klavierabende aufnehmen und so zu ihrer Bekanntmachung führen würde. Auch wenn diese noch weit entfernt von Schönbergs atonalen Harmonien waren, schlug Busoni für das zweite Stück einige „Verbesserungen“ vor: „Was mir (...) einflößt, ist die wenige Breite des Satzes im Umfange der Zeit und des Raumes“. Schönberg reagiert heftig und entgegnet ihm: „Ich bin ja allerdings kein Klavierspieler. Aber nichtsdestoweniger habe ich mir eingebildet, in diesen Stücken

und einigen Liedern den Grund zu einem modernen Klavierstil gelegt zu haben (...) Ich glaube, mein Klaviersatz ist nicht das Ergebnis eines Unvermögens, sondern der Ausdruck eines *festes Willens, bestimmter Neigungen, greifbar deutlichen Empfindungen*. Was er *nicht tut* ist nicht: was er *nicht kann*, sondern: was er *nicht will*.“ Tatsächlich verfügte Schönberg, im Gegensatz zu zahlreichen Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Bartók, Busoni oder Debussy und viele andere, über keine pianistische Ausbildung. Während also diese sich von ihrer Praxis als Pianisten-Komponisten inspirieren ließen, diente das Klavier Schönberg in erster Linie dazu, seine musikalischen Gedanken auszudrücken, wobei das Ergebnis nicht unbedingt „pianistisch“ sein musste. In anderen Worten, im Gegensatz zu einem „orchestralen“ Klavier, das einen Orchesterklang anstrebt, setzte Schönberg den *musikalischen Gedanken* über die instrumentale Beschaffenheit und stellte klar, dass das Klavier

Träger des kompositorischen Gedankens war und nicht umgekehrt. Der schönberg'sche Klaviersatz ist demzufolge sehr persönlich – mal beinahe eine begleitete Melodie (Opus 11 Nr. 1 und 2, Opus 23 Nr. 5), mal so polyphon, dass dies den Interpreten neue Probleme aufgibt (Opus 23) – mit einer einzigartigen Rhythmik und Aufteilung der Register, die künftige Komponistengenerationen prägen sollte. Wie Charles Rosen treffend bemerkte: „Der späte Schönberg wurde ein so oft imitiertes Vorbild, dass wir ihn meistens hören, ohne es uns bewusst zu sein“. Schönberg ordnete seine Opus 23 und 25 in Bezug auf die große Bedeutung, die er dem musikalischen Gedanken beimaß, wobei er im Vorwort dazu die Notierung neuer Akzente oder *staccato* präziserte und zusätzlich zwischen 1923 und 1926 mehrere Artikel zum selben Thema verfasste.

Mit nur gerade fünf Partituren mit Opuszahlen, denen man die drei Jugendwerke sowie die siebzehn kürzlich veröffentlichten Fragmente hinzufügen kann, scheint Schönbergs Klavierwerk nicht sehr umfangreich. Doch spielt das Klavier in weiteren Werken, wie dem berühmten *Pierrot lunaire* oder solistisch im späteren *Klavierkonzert* Opus 42, eine bedeutende Rolle. Die Stellung von Schönbergs pianistischem Schaffen innerhalb seines Gesamtwerkes zeigt auch, dass er in jeweils entscheidenden Momenten seiner musikalischen Entwicklung auf das Klavier zurückgriff:

die *Klavierstücke* Opus 11 illustrieren den Übergang von einer erweiterten Tonalität (*Kammersinfonie* Opus 9) zur Atonalität, die *Kleinen Klavierstücke* Opus 19 entsprechen der „aphoristischen“ Phase seines Stils vor *Pierrot lunaire*, die *Klavierstücke* Opus 23 sowie die *Suite für Klavier* Opus 25 zeigen die allmähliche Übernahme der Zwölftonreihe, die in den zwei *Klavierstücken* Opus 33, zum Zeitpunkt, als er *Moses und Aaron* schrieb, vertieft wurde.

Bereits vor diesen Werken, die das Repertoire des 20. Jahrhundert entscheidend prägen sollten, komponierte der autodidaktische Schönberg, der zur damaligen Zeit bei Zemlinsky Unterricht nahm, 1894 seine *Drei Klavierstücke*. Wie ein Studentagebuch beschreiben diese Werke die aufmerksam studierten stilistischen Quellen, von Chopin und Schumann bis Brahms, wobei letzterer für ihn eine Referenz blieb, dem er später eine seiner grundlegenden Schriften widmete („Brahms der Fortschrittliche“, 1947). Mit ihrer teils überraschenden Rhythmik und subtilen pianistischen Aufteilung scheinen diese drei Stücke Schönbergs Pädagogik vorwegzunehmen, die immer auf Beispielen der Tradition gründete.

Die *Drei Klavierstücke* Opus 11 entstanden zur gleichen Zeit wie die *Lieder* Opus 15 zum „Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George – zumindest die beiden auf Februar 1909 datierten: sie sind zwar noch deutlich von thematischen Bewegungen und

einer dreiteiligen Form geprägt, wobei die Atonalität jedoch immer mehr überhand nimmt, mit neuartigen Harmonien, die noch ausdrucksstarke Appogiaturen enthalten, mit entfernt an *Tristan* erinnernde Chromatismen, die auch Schönbergs Verbundenheit mit d-Moll zeigen, das im Ostinato des zweiten Stückes besonders präsent ist. Das dritte Klavierstück entstand etwas später (Juni 1909) und steht dem Geist der *Fünf Orchesterstücke* Opus 16 nahe: deutlich athematisch und atonal, mit einem größeren Tonumfang, einer im Sinne einer Durchführung freieren Form und ohne jede tonale Spur. Es erinnert damit an das Finale des *Streichquartetts* Nr. 2 Opus 10 mit Sopran, dessen Text von „Luft von anderen Planeten“ erzählt, nichts anderes, als eine poetische Metapher der Atonalität. Es ist eindeutig unberechenbarer und neuartiger als die zwei vorangehenden und zeichnet deutlich die Grenze zwischen einer tonalen Welt und einer Welt, die jeden Grund hatte, Busoni durch ihren unvorhersehbaren Verlauf zu irritieren.

Die *Sechs kleinen Klavierstücke* Opus 19 sind typisch für eine Krisenzeit, die alle drei Wiener Künstler betraf, da ihnen nur kurze und konzentrierte Formen gelingen wollten: während Berg die Tradition des romantischen Fragments in seinen kurzen *Vier Stücken für Klarinette und Klavier* Opus 5 weiterführte, schöpfte Webern mit seinen *Bagatellen* Opus 9 für Streichquartett, die Schönberg stark

beeinflussen sollten, die aphoristische Form bis ins Extreme aus. Schönbergs sechs Miniaturen – die erste ist mit ihren 17 Takten die längste – stellen ohne jede Wiederholung oder Reprise eine extreme Konzentration dar. Sie enthalten die zentralen Elemente von Schönbergs Expressionismus – blitzschnelle Gesten (Nr.4) gegenüber schwebenden Momenten, unerwartete Formen und unregelmäßige Polyphonien. Sie entstanden zur selben Zeit wie die *Drei Stücke für Kammerensemble* und erschienen bezeichnenderweise zwischen der Komposition der *Gurrelieder* und der umfangreichen *Harmonielehre*, zwei noch der Tonalität verpflichteten Werke. Fünf der sechs Stücke entstanden in rascher Folge und sind auf den 19. Februar 1911 datiert, während das letzte mit seinen Quarten, die wie entfernte Glocken eines Begräbniszuges klingen, unter dem Eindruck von Mahlers Tod im folgenden Mai entstand.

Die Kompositionschronologie der *Fünf Klavierstücke* Opus 23 und der *Suite* Opus 25 zeigt, wie stark diese zwei Sammlungen ineinanderverwoben sind und erst später zum Druck neu angeordnet wurden: vier Stücke des Opus 23 (Nr. 1, 2, 4 und 5) entstanden im Februar 1920, das *Präludium* des Opus 25 im Juli 1921, Nr. 5 des Opus 23 sowie die anderen Stücke des Opus 25 im Februar-März 1923. Diese Werke entstanden in einer langen Periode des Zweifels und der Stille und enthalten die

ersten Versuche von Zwölftonreihen (*Walzer* des Opus 23, *Präludium* des Opus 25): die des Opus 23 sind neuartig und faszinierend, während Opus 25 mit barocken Reminiszenzen eine neue Form eines originellen Neoklassizismus eröffnet. Tatsächlich war die Beherrschung der neuen Zwölftontechnik in Schönbergs Sinne seine Art, an den Klassizismus anzuknüpfen, um seine eigene „klassische Moderne“ zu schaffen. Die kurz darauf komponierten Werke, die *Serenade* Opus 24 und das *Bläserquintett* Opus 26 bestärken nur seinen Entschluss, eine Synthese zwischen der Atonalität und den barocken und klassischen Formen zu finden. Der Klaviersatz wird in diesen zwei Opus energischer, die Polyphonie wilder und der Tonumfang größer (Opus 23 Nr. 2 oder die Gigue, deren sich Boulez in seiner *Zweiten Sonate* erinnern wird).

Die zwei *Klavierstücke* Opus 33a und b entstanden 1929 und 1931 als Auftragswerke für zwei Sammlungen zeitgenössischer Klaviermusik, die zeitgleich in Wien (Universal) und San Francisco (New Music) erschienen. Die beiden Stücke folgen einer konzentrierten Sonatensatzform mit verschiedenen Durchführungen und stehen somit in der Nachfolge der *Suite* Opus 25.

Alain Poirier

Übersetzung: Corinne Fonseca

Florent BOFFARD, Klavier

Florent Boffard trat mit 12 Jahren ins Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris ein und studierte bei Suzy Bossard, Yvonne Loriod und Germaine Mounier. Nach einem Ersten Preis in den Fächern Klavier und Kammermusik vervollständigte er seine Ausbildung in den Fächern Harmonielehre, Kontrapunkt und Klavierbegleitung (Klasse von Jean Koerner). 1982 gewann er den Internationalen Klavierwettbewerb "C. Kahn" in Paris und 1983 den Internationalen Klavierwettbewerb "Vianna da Motta" in Lissabon.

Als Solist des Ensemble Intercontemporain (1988 bis 1999) stand er mit den bedeutendsten Komponisten unserer Zeit in Verbindung und spielte Uraufführungen von Boulez, Donatoni, Ligeti... Von seinen Einspielungen seien folgende erwähnt: *Structures pour deux pianos* von Boulez mit Pierre-Laurent Aimard, *Sequenza pour piano* von Berio (DGG), *Etudes* von Debussy und Bartók, *Sonaten für Klavier und Violine* von Fauré mit Isabelle Faust (Harmonia Mundi). Er wird an die bedeutendsten Festivals eingeladen (Salzburg, Berlin, Bath, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron...) und spielte unter anderem unter der Leitung von Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Peter Eötvös... Seit 2009 unterrichtet er am Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

MC2: Grenoble

Ouverte en 1968, à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver, MC2: Grenoble construite par André Wogenscky et inaugurée par André Malraux a été un creuset artistique important.

À partir de 1998, un grand chantier pour la requalification de cette Maison s'est mis en place sous la direction de l'architecte Antoine Stinco. En septembre 2004, MC2: Grenoble, dirigée par Michel Orier, a entamé une nouvelle page de son histoire. Aujourd'hui, la création artistique nationale et internationale peut de nouveau compter sur Grenoble comme un centre de production important.

La présence du Centre chorégraphique national de Grenoble, dirigé par Jean Claude Gallotta, du Centre dramatique national des Alpes, dirigé par Jacques Osinski, des Musiciens du Louvre • Grenoble dirigés par Marc Minkowski assure une permanence artistique de très grande qualité.

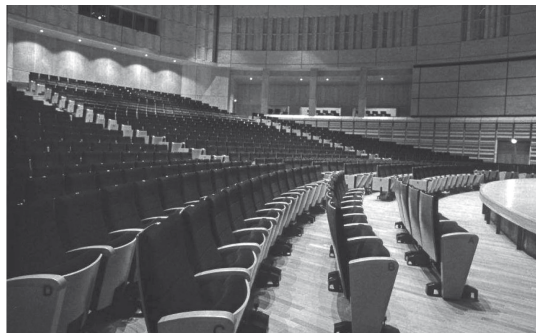
La MC2: Grenoble est dotée d'un complexe de quatre salles de spectacles et de studios de répétitions sans équivalent en France. Outre les trois théâtres qui peuvent présenter toutes les formes possibles de mise en scène, des plus traditionnelles aux plus innovantes, la MC2: Grenoble possède un outil exceptionnel pour la musique : un auditorium de 13 000 m³, pouvant accueillir 1 000 spectateurs qui permet l'accueil à Grenoble des plus grands solistes et des plus belles formations orchestrales.

Opened in 1968 when the city hosted the Winter Olympics, the MC2: Grenoble, built by André Wogenscky and inaugurated by André Malraux, was long an important artistic melting pot.

From 1998 onwards an immense project to overhaul and modernise the premises began under the direction of the architect Antoine Stinco. In September 2004, the MC2: Grenoble, now under the direction of Michel Orier, set out to write a new page in its history. Today, the world of national and international artistic creation can once again count on Grenoble as a key centre of production.

The residencies of the Centre Chorégraphique National de Grenoble under the direction of Jean Claude Gallotta, the Centre Dramatique National des Alpes under the direction of Jacques Osinski, and Les Musiciens du Louvre • Grenoble under the direction of Marc Minkowski, ensure a permanent artistic presence of very high quality.

The MC2: Grenoble is equipped with a complex of four auditoria and associated rehearsal studios which is unparalleled in France. In addition to its three theatres, which can present every possible type of production, from the most traditional to the most innovatory, the MC2: Grenoble possesses an outstanding asset for music, an auditorium of 13,000 m³ with an audience capacity of 1,000, which permits Grenoble to welcome the most eminent soloists and the leading orchestras.



MC2 : Grenoble

4, rue Paul Claudel BP 2448
38034 Grenoble Cedex 2 – France
Box office information (+33) (0)4 76 00 79 00
Programme information (+33) (0)4 76 00 79 19

www.mc2grenoble.fr