



SCHOENBERG · WEBERN
WALLIN · THEDÉEN · PÖNTINEN
including VERKLÄRTE NACHT piano trio version



SCHOENBERG, ARNOLD (1874-1951)

VERKLÄRTE NACHT, Op. 4 (1899)

28'39

Transcription for Piano Trio by Eduard Steuermann (1932) *(Verlag Dreililien)*

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | <i>Sehr langsam</i> (bar 1) | 6'20 |
| 2 | <i>Breiter</i> (bar 100) | 5'48 |
| 3 | <i>Schwer betont</i> (bar 201) | 2'04 |
| 4 | <i>Sehr breit und langsam</i> (bar 229) | 10'03 |
| 5 | <i>Sehr ruhig</i> (bar 370) | 4'21 |

(VON) WEBERN, ANTON (1883-1945)

TWO PIECES FOR CELLO AND PIANO (1899) *(Carl Fischer)*

4'19

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 6 | I. <i>Langsam</i> | 2'30 |
| 7 | II. <i>Langsam</i> | 1'48 |

8	CELLO SONATA (1914) <i>(Carl Fischer)</i>	1'32
---	---	------

THREE LITTLE PIECES FOR CELLO AND PIANO, Op. 11 (1914) *(Universal Edition)*

2'34

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | I. <i>Mäßige</i>  | 1'03 |
| 10 | II. <i>Sehr bewegt</i> | 0'19 |
| 11 | III. <i>Äußerst ruhig</i> | 1'08 |

12	SONATA MOVEMENT (RONDO) FOR PIANO (1906) <i>(Carl Fischer)</i>	4'46
----	--	------

13	MOVEMENT FOR PIANO (1906) <i>(Carl Fischer)</i>	6'55
----	---	------

VARIATIONS FOR PIANO, Op. 27 (1936) *(Universal Edition)*

6'56

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 14 | I. <i>Sehr mäßig</i> | 1'54 |
| 15 | II. <i>Sehr schnell</i> | 0'41 |
| 16 | III. <i>Ruhig fließend</i> | 4'09 |

17	PIANO PIECE, Op. posth. (1925) <i>(Universal Edition)</i>	1'12
18	CHILDREN'S PIECE FOR PIANO (1924) <i>(Carl Fischer)</i>	1'18
	FOUR PIECES FOR VIOLIN AND PIANO, Op. 7 (1910) <i>(Universal Edition)</i>	5'09
19	I. <i>Sehr langsam</i>	1'10
20	II. <i>Rasch</i>	1'15
21	III. <i>Sehr langsam</i>	1'32
22	IV. <i>Bewegt</i>	0'52

SCHOENBERG, ARNOLD (1874-1951)

23	SONNET NO. 217 BY PETRARCH (1922-23) <i>(Wilhelm Hansen)</i>	3'57
	(Fourth movement of <i>Serenade</i> , Op. 24)	
	Transcription for Piano Trio by Felix Greissle	

TT: 69'22

ULF WALLIN *violin*

TORLEIF THEDÉEN *cello*

ROLAND PÖNTINEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Violin: Italian, 18th century

Cello: David Tecchler 1711

Grand Piano: Steinway D. Piano technicians: Stefan Olsson and Carl Wahren

Arnold Schoenberg and Anton Webern

Anton Webern first became acquainted with one of Arnold Schoenberg's compositions by studying the score of *Pelleas und Melisande* at the Musicological Institute of the University of Vienna in the winter term of 1902/03. In a later letter to Schoenberg, whose pupil he had become in 1904 thanks to the mediation of the university professor Guido Adler, Webern wrote: 'the following year I could hear some songs you had written, and your sextet [*Verklärte Nacht*]... And the impression they made was one of the greatest that I had ever experienced. The next year I had wanted to go to Berlin to study under Pfitzner, but it became very clear to me that such an undertaking would be pure folly, and that I had to return to Vienna to become your pupil.' Webern was later to be numbered among Schoenberg's least prejudiced and most unconditional supporters, who upheld both Schoenberg's stylistic ideals and also his professional ethos, his unequivocally uncompromising pursuit of his artistic mission. Today, when we speak of the Second or New Viennese School, we are referring principally to Schoenberg and his star pupils Alban Berg and Anton Webern who, with their compositional achievements in the first half of the twentieth century, clearly set the course for a visionary new order in recent music history.

Arnold Schoenberg: *Verklärte Nacht*, Op. 4 Transcription for piano trio by Eduard Steuermann

Arnold Schoenberg's *Verklärte Nacht* (*Transfigured Night*) was written in September 1899 in just three weeks during a holiday with Alexander von Zemlinsky and his sister Mathilde – who would become Schoenberg's first wife – in Payerbach in the Semmering area of Lower Austria. The final version of the manuscript is dated 1st December 1899. The subject of this programmatic work – which 'restricts itself to sketching nature and expressing human emotions' (Arnold Schoenberg, 1950) – is the poem *Verklärte Nacht* by Richard Dehmel from the collection *Weib und Welt* (*Woman and World*, published in 1896).

Dehmel's masterpiece *Zwei Menschen. Roman in Romanzen* (*Two Figures: A Novel*

in *Romances*, 1903) takes as its theme eroticism and sexuality in the context of the stylistic perceptions of *art nouveau* (*Jugendstil*). The first main section of the 'novel' is the previously published poem *Verklärte Nacht*, which depicts a forest scene with two characters, continuing with the words of the woman, who loves one man but is expecting the child of another and reproaches herself for this, and the words of the man, who comforts the woman and is prepared to accept the other man's child as his own.

The formal disposition of Schoenberg's Op. 4 follows the literary model to a large extent. With dense motivic writing and epic gestures, the first part portrays the clear, moonlit night; in the second part, through the confession of a tragedy, this undergoes a 'dramatic outburst', as Schoenberg was later to describe it. The second theme illustrates the woman's misfortune and loneliness. A third theme expresses the desire to be faithful. A fourth theme quotes motifs from the material heard earlier and leads to a clear *cæsura*. There follows a contrasting, homogeneous passage with new nuances of tone colour; this serves as the transition to a third formal section, which once more takes up the principal motif from the beginning and continues it in the style of the 'developing variation' established by Brahms. In the fourth part the words of the man, 'whose generosity is as noble as his love', modulates to the 'extreme contrast of D major'. Muted playing and harmonics express the 'beauty of the moonlight' in new sonic effects. According to Schoenberg, this passage represents 'the mood of a man whose love, in harmony with the splendour and radiance of nature, is capable of ignoring the tragic situation. The fifth section serves as a coda that summarizes what has gone before.

The version for piano trio, arranged by the pianist Eduard Steuermann – a student of Schoenberg's – was prepared in 1932 as a birthday present for Alice Moller, a Viennese patron who had also studied counterpoint and harmony under Schoenberg in 1918. Steuermann – who became acquainted with Schoenberg in Berlin in 1912, at the instigation of Ferruccio Busoni – was one of the ensemble players at the première of Schoenberg's *Pierrot lunaire*, Op. 12, and later became his composition pupil. Steuermann achieved particular distinction as an outstanding interpreter of the piano music of the Second Viennese School, and made piano arrangements of several of his teacher's works.

**Anton Webern: Two Pieces for cello and piano (1899);
Three Little Pieces for cello and piano, Op. 11; Cello Sonata**

In September 1899 – the month in which Schoenberg wrote *Verklärte Nacht* – Webern wrote his ***Two Pieces for cello and piano***, his earliest known compositions.

Even if Arnold Schoenberg and his pupils Berg and Webern were in later years to create a wholly new form of musical poetry, their musical perception was grounded unmistakably in tradition: their syntax derives above all from Viennese classicism, their tonal approach from the atmosphere of Romanticism – of Wagner and Brahms alike. The early works of Anton Webern – from the time before the commencement of his studies under Schoenberg – thus exhibit all the features of a post-Wagnerian style. The writing in these two pieces for cello and piano is still tonal (F major / G major).

With each work, Webern dissociated himself to a greater extent from Wagner, from Romanticism and ultimately also from his model, Schoenberg. As the composer György Ligeti has put it, '[he left] the turn-of-the-century landscape far behind; it disappeared from his field of vision, in which the outlines of an aesthetic approach were already discernible – one that differed fundamentally from that of all his contemporaries and pointed far into the future.' On 26th May 1914 Webern told Schoenberg: 'Now I shall write something bigger for cello and piano. My father asked me to do so. He likes listening to the cello. For me, however, his wish is sufficient reason finally to find my way back to longer pieces – your idea.' The composer yielded to a different creative impulse, however, and wrote the ***Three Little Pieces for cello and piano***, Op. 11, which he gave to his father as a birthday present.

In his works from 1910 onwards, Anton Webern found himself in a more experimental compositional period that manifested itself not only in the unusual 'smoothness' of piano sound – as shown in the *Three Little Pieces* (respectively just 9, 13 and 10 bars long) – but also in an increasingly noise-oriented conception of instrumental writing. A significant innovation in the free tonal method of composition concerned not only the emancipation of dissonance but also the emancipation of sound parameters – dynamics and playing technique – as structural elements in their own right. Thus the

outer movements of Op. 11 are wholly marked *con sordino*, producing an effect of alienation, and use almost constantly changing sonorities. For instance, gestures from the cello – bridging harsh dissonances and to be played *sul ponticello* (next to the bridge) culminate in the third piece in a *sforzato* harmonic – almost an antithetical juxtaposition of the tenderest and most violent sounds. In the preceding bars, the cello joins the piano in a texture that can be understood as being in four voices, extending the aural perception of the keyboard instrument in the direction of wind sonorities – as though, suddenly, imaginary trombones and tuba were playing a chorale. In the rhythmic balance of the parts, the cello attempts to start a *crescendo*, whilst the piano – sometimes reduced to playing individual notes – explores the effects of tonal colours in a most advanced way.

The **Cello Sonata**, too – which was discovered only posthumously – is a work of almost aphoristic concision, just 41 bars long. This very energetic work is full of sudden contrasts. ‘Every glance can be expanded into a poem, every sign into a novel’, Arnold Schoenberg wrote in his preface to Webern’s *Bagatellen*, Op. 9, which he paraphrased with concepts of ‘gesture’ and ‘breathing’. This also applies to the style of a series of miniatures by the composers of the Second Viennese School from 1908 onwards, at the beginning of the stylistic period in which they renounced tonal centres. As Anton Webern put it in a lecture in 1932, the intention was ‘to pursue a different goal with each work – each piece is something different, something new’.

Anton Webern: Sonata Movement (Rondo); Movement for piano; Variations, Op. 27; Children’s Piece; Piano Piece, Op. posth.

Like the *Cello Sonata*, a **Sonata Movement for piano** (1906; the original title was later changed by the composer to *Rondo*) and a **Movement for piano** – alongside a series of undated works – were only discovered in 1965, among Webern’s effects. A lengthy reminiscence by Webern himself proves especially revealing as regards his position as a composer at the time: ‘In 1906 Schoenberg returned from the countryside with his *Chamber Symphony*. The impression was colossal. I immediately felt the

urge to do something similar myself. Within the next few days, influenced by this work, I wrote a sonata movement. In this movement I approached the limits of tonality... Schoenberg and I felt that, with this sonata movement, I had made the breakthrough to material for which the circumstances were not yet right. I completed the movement – it was still related to a key, but in a very unusual way... But the tonic itself was absent – it was hovering in space, invisible, no longer necessary.’

Anton Webern composed the *Variations for piano*, Op. 27, between July and September 1936 for the pianist Eduard Steuermann. The score of the *Variations* is painstakingly detailed, providing very precise indications of note duration, pitch, colour, dynamic and speed – insofar as these were possible within the constraints of traditional notation – although there is a total lack of expression markings that would have revealed the composer’s intention. Each individual note undergoes the most scrupulous interpretation, liberated from the purely constructive, material thought-processes of dodecaphony and focusing on the communicative aspect. In this way, for example, the manner in which a sound dies away – as manifested in the tension between sound and silence – is accorded a significance equal to that of the sound itself.

Webern’s dodecaphonic method is closely related to his understanding of (developing) variation technique, with the thematic origin as an analogy. ‘The first movement is like an *Andante*, the second a scherzo (it is a two-part, “never-ending” canon, eternal within its two sections, but also in relation to them both; it is to be played – or rather striven for – as something friendly; despite the fast speed one should bring out the expressive quality of the figures [almost *cantabile*]). The third movement is structurally really a set of variations. (The penultimate variation is to be perceived in the spirit of a lively melody; the character of the others and of the theme itself can scarcely be misunderstood.)’ (letter from Webern to Steuermann).

Not long after becoming acquainted with the structural foundation of the dodecaphonic composition method that Schoenberg developed in the early 1920s, Webern attempted to integrate it into his own music. In early 1924 Webern had directed the rehearsals for the première of Schoenberg’s *Serenade*, Op. 24, and in the process had

studied the first piece to make consistent use of twelve-tone techniques. In the autumn of the same year – after Webern had examined the new structural principles in detail – he was approached by the Viennese publisher Emil Hertzka, who suggested that he should compose a cycle of children's pieces for piano. By the beginning of 1925 he had ideas for two pieces, but had to interrupt work to continue with other pieces. For the children's pieces he envisaged a suite that would contain not only old genres such as prelude, fugue and passacaglia but also dance movements – from minuet and mazurka, by way of waltz, polka and ländler, to round dance. The only one of these pieces to be completed was the seventeen-bar-long *Children's Piece*, dated 'Autumn 1924', and it is also Webern's first twelve-tone composition – full of playful charm and enigmatic humour, but also characteristic of the tender minimalism that marks out Webern's personal style.

A year after the *Children's Piece* he composed another dodecaphonic *Piano Piece* (op. posth.), in which the structural application of the method still retains experimental traits. In these early twelve-tone compositions, Webern restricts himself to the basic form of the row (here presented nineteen times). The form owes much to traditional models, and both the metre – a constant 3/4-time – and the tempo marking indicate the style of a minuet. As a stringent, unifying element (like a nucleus) Webern uses a series of rhythmically striking motifs, and the density of the texture increases considerably in the course of the music. One- or two-part structures remain dominant in the first part of the piece, but the writing becomes increasingly chordal as it progresses. In the surviving manuscript the second section of the work is only very sparingly provided with indications of dynamics and articulation; this emphasizes its character as a 'fragment', despite the completed notation of pitches.

Anton Webern: Four Pieces for violin and piano, Op. 7

'One day it became possible to do without a reference to the tonic, since there was no longer any consonance.' (*Anton Webern: Der Weg zur Neuen Musik [The Path to the New Music]*). In the beginning was the note. A single note from the violin is heard in a

pure, emotionless and unadorned harmonic; it is joined by a single piano chord in minimalist counterpoint: tone – sound – stasis. Two bars pass before the piano and violin form gestural phrases that lend density to the musical texture and begin to construct layers and a melodic line. The final section again builds up the static building blocks, the piano striving forwards in shortening note values, the violin holding back with a repetitive two-note figuration. The last two bars, with their chromatic movement, reminiscent of leading notes, owe much to tonal-sounding writing. In this piece the note E flat serves as a focus; the music constantly looks back towards it – sometimes at a distance of many octaves – and it can be perceived as a reference to an E flat major that is related to a central pitch. Backward glances and reminiscences connect the piece with Schoenberg's *Chamber Symphony*, Op. 9, which Webern described as 'colossal', and in the third bar of Webern's piece, as though from another planet, there is an allusion to the prelude to Wagner's *Tristan and Isolde* – a work that left an 'inexpressible impression' on him in his youth.

After the very peaceful first piece with its even tempo and dynamics, there are concentrations of sound in extreme dynamic degrees, with great changes of tempo. The third and fourth pieces are formally tripartite, although in each case the first part lacks the effect of a reprise. Parameters such as dynamics, pitch and rhythm are intensified in the shortest possible time frame by the use of technical variations, which at times are to be perceived as interpretative suggestions. This places the highest demands both upon the performer and upon the listener.

Arnold Schoenberg: Sonnet No. 217 by Petrarch **Transcription for piano trio by Felix Greissle**

Schoenberg's expressive intentions were not determined by the attempt to achieve in music 'a greater or lesser degree of beauty' (as it was traditionally defined), but were driven by 'inner necessity'. The new stylistic beginning that came with dodecaphony in the early 1920s was marked in Schoenberg's output with the *Piano Pieces*, Op. 23, the *Serenade*, Op. 24, and the *Piano Suite*, Op. 25. The *Serenade*, composed between

August 1920 and April 1923 and following a classical formal conception, is chronologically the earliest work to make consistent use of the twelve-tone method. Its central (fourth) movement – based on a sonnet from Petrarch’s *Canzoniere* – is the focal point of the work, and was originally scored for clarinet, bass clarinet, mandolin, guitar, violin, viola, cello and baritone voice. The first strophe (which can be thought of as a programme in the textless piano trio arrangement by Schoenberg’s son-in-law Felix Greissle) is a lament about the rejection that the first person speaker in the poem has suffered from his beloved; the second strophe is given over to the thought of rebellious revenge. The semantic aura of specific words in the tercet strophes has points of correspondence in the musical interpretation and declamatory text. The relationship of every detail to the whole, and a craftsmanship that was appropriate for the artistic idea: these were the conditions that determined Schoenberg’s development of the twelve-tone method.

© *Therese Muxeneder 2005*

Archivist, Arnold Schönberg Center

The Swedish violinist **Ulf Wallin** studied at the Royal College of Music in Stockholm, and later at the University of Music and Dramatic Arts in Vienna under Wolfgang Schneiderhan. Since 1996 he has been professor of violin at the ‘Hanns Eisler’ Academy of Music in Berlin, having previously held equivalent positions in Vienna and in Detmold. Ulf Wallin devotes himself to solo and chamber music with equal dedication, and concert tours have taken him throughout Europe and the United States, playing under such conductors as Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller and Franz Welser-Möst. As a chamber musician, Wallin has performed with Bruno Canino, Heinz and Ursula Holliger, András Schiff and Tabea Zimmermann, and from 1994 until 1997 he was a member of the Cherubini Quartet. In addition, Ulf Wallin appears regularly at internationally renowned festivals such as the Lucerne Festival, Berliner Festwochen, Musiktage Mondsee, the Schubertiade in

Feldkirch, the Schleswig-Holstein Musik Festival and Marlboro Music Festival. His interest in contemporary music has resulted in close collaborations with several eminent composers such as Alfred Schnittke and Anders Eliasson. He has made a number of radio and television appearances as well as highly acclaimed recordings, including programmes of works by Hindemith, Schnittke, Bo Linde and Janáček for BIS.

Torleif Thedéen is one of the most highly regarded musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious cello competitions. Since then he has been giving concerts all over the world. Thedéen regularly plays not only with all the leading orchestras in Scandinavia, but also with some of the world's major orchestras, among them the BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Netherlands Philharmonic Orchestra and Israel Sinfonietta, under such conductors as Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam and Eri Klas. Torleif Thedéen is also active as a chamber musician, and as such appears in prestigious concert venues worldwide such as Wigmore Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York and the Concertgebouw in Amsterdam. He often participates in prestigious music festivals, among them the Prague Spring Festival, the Schleswig-Holstein Festival and festivals in Bordeaux, Oslo, Bath, Stavanger and Kuhmo. Since 1986 Thedéen has recorded numerous CDs for BIS, featuring standard repertoire works as well as contemporary music. In the 2004/05 season Torleif Thedéen took up the post of artistic advisor for the Musica Vitae chamber orchestra in Sweden. He was appointed professor at the Royal Conservatory of Music in Copenhagen in 1992. Since 1996 he has been a professor at the Edsberg Music Institute in Stockholm.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** made his début in 1981 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with major orchestras in Europe, the United States, Korea, South America, Australia and New Zealand. He has collaborated with such eminent conductors as Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Evgeny Svetlanov, Franz Welser-Möst and David Zinman. Highlights of his career have included appearances with the Philharmonia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra as well as performances at the BBC Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti piano concertos. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Pöntinen has acquired a vast repertoire, ranging from Bach to Ligeti. Roland Pöntinen is also a passionate chamber musician. He has participated in numerous festivals including the Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Kuhmo Chamber Music Festival, La Roque d'Anthéron Piano Festival and Edinburgh Festival. Roland Pöntinen is also active as a composer and in 1998 his work *Blue Winter* had its world première in Philadelphia and New York (Carnegie Hall) with the Philadelphia Orchestra and Wolfgang Sawallisch. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 received 'Litteris et Artibus' – a royal medal in recognition of eminent skills in the artistic field.

Arnold Schönberg und Anton Webern

Am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien lernte Anton Webern im Wintersemester 1902/03 durch das Studium der Partitur von *Pelleas und Melisande* erstmals eine Komposition Arnold Schönbergs kennen. In einem Brief an Schönberg, dessen Schüler er 1904 auf Vermittlung des Universitätsprofessors Guido Adler wurde, schrieb Webern: „Das Jahr darauf konnte ich dann Lieder von Ihnen hören und Ihr Sextett [*Verklärte Nacht*]. [...] Und der Eindruck davon war einer der größten, die ich erlebt hatte. Das folgende Jahr wollte ich ja nach Berlin gehen zu Pfitzner, aber kaum war ich in Berlin, ist es mir ganz klar geworden, daß dies ein großer Unsinn sei und daß ich nach Wien zurückmüsse, um Ihr Schüler zu werden.“ Webern sollte später zu Schönbergs vorurteilsfreiestem und bedingungslosestem Anhänger werden, der dessen Stilideale ebenso hochhielt wie das Berufsethos, das unerbittlich kompromißlose Verfolgen der künstlerischen Sendung. Wenn wir heute von der Zweiten oder Neuen Wiener Schule sprechen, meint dies in erster Linie Schönberg und seine Meisterschüler Alban Berg und Anton Webern, die mit ihren kompositorischen Errungenschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz wesentlich die Weichen für eine visionäre Neuordnung der jüngeren Musikgeschichte stellten.

Arnold Schönberg: Verklärte Nacht op. 4

Fassung für Klaviertrio von Eduard Steuermann

Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht* entstand im September 1899 in nur drei Wochen während eines Ferienaufenthalts mit Alexander von Zemlinsky und dessen Schwester Mathilde – Schönbergs erster Frau – in Payerbach am Semmering. Die Endfassung des Manuskripts ist mit 1. Dezember 1899 datiert. Das Sujet jener Programmusik, die „sich darauf beschränkt, die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken“ (Arnold Schönberg, 1950), ist das Gedicht *Verklärte Nacht* von Richard Dehmel aus der 1896 veröffentlichten Sammlung *Weib und Welt*.

Dehmels Hauptwerk *Zwei Menschen. Roman in Romanzen* (1903) thematisiert Erotik und Sexualität im Kontext stilistischer Vorstellungen des Jugendstils. Das erste

Hauptstück des „Romans“ bildet das bereits früher erschienene Gedicht *Verklärte Nacht*, das eine Waldszene mit zwei Menschen schildert; die Rede der Frau, die einen Mann liebt, jedoch von einem Anderen ein Kind erwartet und sich selbst anklagt; die Rede des Mannes, der die Frau tröstet und das Kind des Anderen als sein eigenes annehmen will.

Die Formdisposition in Schönbergs op. 4 folgt weitgehend der literarischen Vorlage. Der erste Teil entfaltet in dichter motivischer Arbeit und epischem Gestus ein Bild der klaren Mondnacht, das im zweiten Teil durch das Bekenntnis einer Tragödie einen „dramatischen Ausbruch“ erfährt, wie Schönberg später darlegte. Das zweite Thema illustriert Unglück und Einsamkeit der Frau. Ein drittes Thema verdeutlicht den Zwang zur Treue. Ein viertes Thema zitiert Figuren aus dem vorher exponierten Material und führt zu einer deutlichen Zäsur. Es folgt eine kontrastierende, homogene Passage mit neuen klangfarblichen Schattierungen als Überleitung zum dritten Formteil, der das Hauptmotiv des Anfangs wieder aufgreift und im Stil der von Johannes Brahms etablierten Technik der „entwickelnden Variation“ weiterformuliert. Die Rede des Mannes, „dessen Großmut so erhaben ist wie seine Liebe“, moduliert im vierten Teil in den „äußersten Gegensatz D-Dur“. Dämpfer und Flageolettklänge drücken in neuen Klangeffekten die „Schönheit des Mondlichts“ aus. Nach Schönberg gibt dieser Abschnitt „die Stimmung eines Mannes wieder, dessen Liebe im Einklang mit dem Schimmer und dem Glanz der Natur fähig ist, die tragische Situation zu leugnen“. Der fünfte Teil erfüllt die Funktion einer Material subsummierenden Coda.

Die von Schönbergs Schüler, dem Pianisten Eduard Steuermann, arrangierte Fassung für Klaviertrio entstand 1932 als Geburtstagsgeschenk für Alice Moller, einer Wiener Mäzenin, die 1918 ebenfalls bei Schönberg Kontrapunkt und Harmonielehre studiert hatte. Eduard Steuermann lernte Schönberg auf Vermittlung von Ferruccio Busoni 1912 in Berlin kennen, gehörte dem Ensemble der Uraufführung von dessen *Pierrot lunaire* op. 12 an und wurde später sein Kompositionsschüler. Steuermann trat vor allem als hervorragender Interpret der Klaviermusik der Wiener Schule in Erscheinung und bearbeitete einige Werke seines Lehrers für Klavier.

**Anton Webern: Zwei Stücke für Cello und Klavier (1899);
Drei kleine Stücke für Cello und Klavier op. 11; Cello-Sonate**

Im September 1899 – dem Entstehungsmonat von Schönbergs *Verklärter Nacht* – schrieb Webern *Zwei Stücke für Cello und Klavier*, die frühest bekannten seiner Kompositionen.

Wenn auch Arnold Schönberg und seine Schüler Berg und Webern in späteren Jahren eine völlig neue musikalische Poetik geschaffen haben, wurzelte ihr Musikverständnis doch unmißverständlich in der Tradition; syntaktisch vor allem in der Wiener Klassik, im Klangverständnis in der Atmosphäre der Romantik, bei Wagner ebenso wie bei Brahms. So weisen die frühen Kompositionen Anton Weberns – vor Beginn des Unterrichts bei Schönberg – alle Merkmale des Stils in der Wagner-Nachfolge auf. Der musikalische Satz in den beiden Cello-Klavierstücken ist noch tonal (F/G-Dur).

Webern entfernte sich von Werk zu Werk mehr von Wagner, von der Romantik und bald auch von seinem Vorbild Schönberg. Wie der Komponist György Ligeti es ausdrückte, blieb „die Landschaft der Jahrhundertwende weit zurück, entglitt seinem Blickfeld, in welchem sich bereits die Umrisse einer Ästhetik abzeichneten, die sich von der Ästhetik aller seiner Zeitgenossen grundsätzlich unterschied und die in eine noch entfernte Zukunft wies.“ Am 26. Mai 1914 berichtete Webern an Schönberg: „Ich werde jetzt eine größere Sache für Cello und Klavier schreiben. Mein Vater bat mich darum. Er hört gern Cello. Mir wird aber sein Wunsch jetzt zum Anlaß endlich wieder einen Weg zu längeren Sätzen zu finden – Deine Idee.“ Der Komponist gab jedoch einem anderen schöpferischen Impuls nach und schrieb die kurzen *Drei kleinen Stücke für Cello und Klavier* op. 11, die er seinem Vater anläßlich dessen Geburtstages überreichte.

In den Werken ab 1910 befand sich Anton Webern in einer kompositorischen Experimentalphase, die sich etwa in einer eigentümlichen „Glätte“ des Klavierklangs manifestierte, wie die *Drei kleinen Stücke* op. 11 (9, 13 und 10 Takte lang) andeuten, aber auch in einer mehr und mehr geräuschbetonten Auffassung der instrumentalen Linienführung. Eine wesentliche Neuerung der freitonalen Kompositionsweise betrifft

nicht nur die Emanzipation der Dissonanz, sondern auch die Emanzipation der Klangparameter Dynamik und Spieltechnik als gleichbedeutende Strukturträger. So sind die Ecksätze in Opus 11 ganz im verfremdet anmutenden Dämpferklang und weiteren, fast im Tonabstand wechselnden Klängen gestaltet. „Am Steg“ – *sul ponticello* – zu spielende, große Dissonanzen zu überbrückende Gesten des Cellos münden etwa im dritten Stück in ein Flageolett *sforzato* – zarteste und klanghärteste Momente beinahe antithetisch verbindend. In den Takten, die den Raum dazwischen ausschreiten, wird das Cello Teil eines vierstimmig aufzufassenden Klavierparts, die auf das Tasteninstrument bezogene Hörvorstellung in Richtung eines Bläserklangs ausweitend, so als wären es plötzlich imaginäre Posaunen und Tuba, die einen Choral spielten. In den rhythmischen Gleichklang der Stimmen sucht sich das Cello in einem Crescendo hineinzufinden, das Klavier – bisweilen auf Einzeltöne reduziert – lotet auf avancierteste Weise Klangfarbenwirkungen aus.

Auch die erst postum entdeckte **Cello-Sonate** ist mit insgesamt 41 Takten in beinahe aphoristisch anmutender Kürze gehalten. Das sehr energetische Werk ist reich an plötzlichen Kontrasten. „Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen.“ – Arnold Schönbergs Vorwort zu den *Bagatellen* op. 9 seines Schülers Anton Webern, die er mit Begriffen der „Geste“ und des „Aufatmens“ paraphrasiert, beschreibt zugleich die Sprache einer Reihe von ab 1908 komponierten Miniaturstücken der Wiener Schule am Beginn jener Stilperiode, welche auf ein tonales Zentrum verzichtet. Man will, wie Anton Webern in einem Vortrag von 1932 resümiert, „mit jedem Werk anderswohin gelangen – jedes Werk ist etwas anderes, etwas Neues“.

Anton Webern: Sonatensatz (Rondo); Satz für Klavier; Variationen op. 27; Kinderstück; Klavierstück op. posth.

Wie die *Cello-Sonate* wurde auch ein **Sonatensatz für Klavier** (der ursprüngliche Titel wurde vom Komponisten selbst später in *Rondo* geändert) aus dem Jahr 1906 und ein **Satz für Klavier** neben einer Reihe undatierter Werke erst 1965 im Nachlaß entdeckt.

Besonderen Aufschluß über die kompositorische Positionsbestimmung dieser Zeit gibt ein längerer Rückblick von Webern selbst: „1906 ist Schönberg vom Landaufenthalt mit der *Kammersymphonie* zurückgekommen. Der Eindruck war kolossal. Ich hatte sofort das Bestreben: ‚So was mußt du auch machen!‘ – Unter dem Einfluß dieses Werkes schrieb ich schon in den nächsten Tagen einen Sonatensatz. In diesem Satz war ich bis an die Grenzen der Tonalität gekommen. [...] Schönberg und ich haben gefühlt, daß ich mit jenem Sonatensatz den Einbruch zu einer Materie durchgeführt hatte, für die die Situation noch nicht gegeben war. Ich habe den Satz zu Ende geschrieben – er war noch auf eine Tonart bezogen, aber auf sehr merkwürdige Art. [...] Der Grundton selbst war aber nicht da – er war im Raume schwebend, unsichtbar, nicht mehr notwendig.“

Anton Webern komponierte die *Variationen für Klavier* op. 27 zwischen Juli und September 1936 für den Pianisten Eduard Steuermann. Die Niederschrift der *Variationen* ist äußerst detailreich gestaltet und gibt genauest abgestufte Anweisungen zu Dauer, Höhe, Farbe, Dynamik und Agogik, sofern diese noch in traditioneller Notation darstellbar sind, wobei die Intention beschreibende Ausdrucksbezeichnungen durchwegs fehlen. Dem einzelnen Ton wird eine genaueste Interpretation zuteil, die sich vom rein konstruktiven Materialgedanken der Dodekaphonik löst und das Sprechende in den Vordergrund rückt. So wird etwa dem Verklingen, das sich als Spannungsfeld zwischen Klang und Stille vollzieht, ebenso Bedeutung beigemessen wie dem Klangereignis selbst.

Weberns dodekaphones Komponieren ist eng an sein Verständnis der (entwickelnden) Variationstechnik gebunden, mit dem thematischen Ursprung als Analogon. „Der erste Satz ist quasi ein *Andante*, der 2. ein Scherzo (er ist ein zweistimmiger ‚unendlicher‘ Canon, unendlich innerhalb seiner zwei Teile, aber auch in Bezug auf diese beiden selbst; man muß ihn als etwas Freundliches spielen d.h. trachten, trotz des schnellen Zeitmaßes doch das *espressivo* der Gestalten (gleichsam ‚cantabile‘) zu bringen. Der 3. Satz ist nun wirklich eine Variationen-Reihe, in seinem Bau. (Die vorletzte Variation im Sinne einer bewegten Melodie aufzufassen; der Charakter der anderen u. des Themas

selbst ist ja wohl kaum verkennbar.)“ (Brief von Anton Webern an Steuermann)

Bereits bald nach Bekanntwerden der strukturellen Grundlage von Schönbergs zu Beginn der 1920er Jahre entwickelten dodekaphonischen Kompositionsmethode versuchte Webern diese auch in sein eigenes Werk zu integrieren. Anfang 1924 hatte Webern die Proben zur Uraufführung von Schönbergs *Serenade* op. 24 geleitet und dabei das erste konsequent durchgearbeitete zwölftönige Stück studiert. Im Herbst desselben Jahres – Webern widmete sich erstmals intensiv den neuen Strukturprinzipien – trat der Wiener Verleger Emil Hertzka mit dem Vorschlag eines Zyklus’ von Kinderstücken für Klavier an ihn heran. Anfang 1925 waren zwei Stücke konzeptionell gediehen, Webern mußte jedoch die Arbeit für andere Kompositionen unterbrechen. Für die Kinderstücke schwebten ihm eine Suite von Stücken vor, die alte Gattungen wie Präludium, Fuge und Passacaglia, aber auch Tanzsätze von Musette und Mazurka, über Walzer, Polka und Ländler bis zu Reigen beinhalten sollten. Das einzige vollendete Werk der Serie, das mit „Herbst 1924“ datierte 17-taktige **Kinderstück** ist zugleich Weberns erste Zwölftonkomposition, voll verspieltm Charme und hintergründigem Humor, aber auch für den zarten Minimalismus charakteristisch, der Weberns Personalstil auszeichnet.

Ein Jahr nach dem *Kinderstück* entstand ein weiteres dodekaphones **Klavierstück** (op. posth.), dessen strukturelle Anwendung der Methode ebenfalls noch Züge des Experimentellen trägt. Webern beschränkte sich in diesen frühen Zwölftonkompositionen auf die Grundform der Reihe (hier mit 19 Durchgängen). Die Form ist traditionellen Vorbildern verpflichtet, worauf das Metrum im durchgehenden 3/4-Takt ebenso hinweist wie die Tempovorschrift im Stile eines Menuetts. Als stringentes, formeinheitsbildendes Material setzt Webern – quasi als Nukleus – eine Reihe von rhythmisch markanten Motiven ein, wobei sich die Dichte der Textur im Satzverlauf ungemein steigert. Waren im ersten Teil noch weitgehend ein- bis zweistimmige Strukturen vorherrschend, so fächert sich der musikalische Satz immer mehr ins Akkordische auf. Der zweite Kompositionsabschnitt ist im erhaltenen Manuskript nur äußerst spärlich hinsichtlich dynamischer und artikulatorischer Interpretationsvorschriften aus-

formuliert, was den „Fragment“-Charakter unabhängig von der vollendeten Tonhöhennotation unterstreicht.

Anton Webern: Vier Stücke für Violine und Klavier op. 7

„Eines Tages konnte man auf die Beziehung zum Grundton verzichten. Denn es war nichts konsonierendes mehr da.“ (*Anton Webern: Der Weg zur Neuen Musik*) Am Anfang war der Ton. Ein einzelner Ton in der Violine erklingt in einem reinen, emotionslosen und verzierungsfreien Flageolet, hinzu tritt ein einzelner Klavierakkord als minimalistischer Kontrapunkt: Ton – Klang – Statik. Zwei Takte verstreichen, ehe Klavier und Violine gestisch Phrasen bilden, der musikalischen Textur Dichte verleihen und beginnen, Ebenen und eine melodische Linie aufzubauen, bis der Schlußabschnitt die statischen Bausteine wieder aneinandersetzt, vom Klavier in eilenden Tonpunkten angestrebt, in der Violine auf einer zweitönigen Figur verharrend. Die letzten beiden Takte sind in ihrer leittönigen Tendenz mit chromatischen Bewegungen tonal anmutenden Wendungen verpflichtet. Der Ton Es bildet in diesem Stück ein klangliches Zentrum, auf das – teils in extremsten Oktaventfernungen – immer wieder zurückgeblickt wird und das als zentraltönige Allusion an das an einen Grundton gebundene Es-Dur verstanden werden kann. Rückblicke und Erinnerungen verbinden das Stück nicht nur mit der *Kammersymphonie* op. 9 von Arnold Schönberg, die Webern als „kolossal“ bezeichnete, wie von einem anderen Planeten klingt auch Richard Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde* in Weberns drittem Takt nach, ein Werk, daß in seiner Jugend auf ihn einen „unaussprechlichen Eindruck“ hinterließ.

Nach dem in Tempo und Dynamik gleichmäßigen, sehr ruhigen ersten Stück folgen Klangballungen in extremen dynamischen Graden und mit starken Tempoänderungen. Drittes und viertes Stück sind formal dreiteilig, doch bleibt der jeweils erste Teil ohne Reprisenwirkung. Parameter wie Dynamik, Tonhöhe und Rhythmik werden durch Einbeziehung spieltechnischer Variationen, welche teils nur mehr als interpretatorisches Suggestiv aufzufassen sind, auf engstem zeitlichen Raum verstärkt, was an die Interpreten in der Darstellung wie den Zuhörer in der Rezeption höchste Ansprüche stellt.

Arnold Schönberg: Petrarcasonett Nr. 217

Fassung für Klaviertrio von Felix Greissle

Schönbergs Ausdruckswille war nicht davon geleitet, in der Musik einen „größeren oder geringeren Grad an Schönheit“ traditioneller Auffassung zu erreichen, sondern vom Antrieb „innerer Notwendigkeit“. Der stilistische Neuanfang mit der Dodekaphonie zu Beginn der 1920er Jahre wurde im Schaffen Schönbergs mit den *Klavierstücken* op. 23, der *Serenade* op. 24 und der *Klaviersuite* op. 25 gesetzt. Die zwischen August 1920 und April 1923 komponierte, nach einem klassizistischen Formkonzept gestaltete *Serenade* ist hierbei die werkchronologisch erste Komposition, welche die Zwölftonmethode konsequent anwendet. Der zentrale 4. Satz – nach einem Sonett aus den *Canzoniere* von Petrarca – ist Brennpunkt der Komposition (originale Besetzung: Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Violine, Viola, Cello, Bariton-Stimme). Die erste Strophe (in der textlosen Klaviertrio-Fassung von Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle vom Hörer zur Musik als Programm hinzuzudenken) gilt der Klage über die Abweisung, die das lyrische Ich durch die Angebetete erfahren hat; die zweite Strophe ist dem Gedanken der aufbegehrenden Rache gewidmet. Die semantische Aura bestimmter Wörter in den Terzettstrophen findet analoge Entsprechungen in der musikalischen Deutung und deklamatorischen Prosa. Zusammenhang eines jeden Details mit dem Ganzen und dem künstlerischen Gedanken angemessene handwerkliche Darstellung: unter diesen Prämissen vollzog sich Schönbergs Entwicklung der Zwölftonmethode.

© **Therese Muxeneder 2005**

Archivarin, Arnold Schönberg Center

Der schwedische Geiger **Ulf Wallin** studierte an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und später an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Wolfgang Schneiderhan. Seit 1996 hat er eine Violinprofessur an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin, nachdem er zuvor in Wien und Detmold entsprechende Stellungen innehatte. Ulf Wallin widmet sich dem Solofach wie der Kam-

mermusik mit gleicher Hingabe; Konzertreisen haben ihn durch ganz Europa und die USA geführt, wobei er unter Dirigenten wie Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller und Franz Welser-Möst gespielt hat. Als Kammermusiker ist Wallin mit Bruno Canino, Heinz und Ursula Holliger, András Schiff und Tabea Zimmermann aufgetreten; von 1994 bis 1997 war er Mitglied des Cherubini Quartetts. Außerdem tritt Ulf Wallin regelmäßig bei international renommierten Festivals auf wie den Berliner Festwochen, den Musiktagen Mondsee, der Schubertiade Feldkirch, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Marlboro Music Festival. Seine Interesse an zeitgenössischer Musik hat zu einer engen Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikern wie Alfred Schnittke und Anders Eliasson geführt. Er hat zahlreiche Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen gemacht und hervorragend bewertete CDs vorgelegt, u.a. mit Werken von Hindemith, Schnittke, Bo Linde und Janáček bei BIS.

Torleif Thedéen ist einer der renommiertesten Musiker Skandinaviens. Internationale Aufmerksamkeit erregte er 1985, als er drei der wichtigsten Cello Wettbewerbe gewann. Seither hat er Konzerte in der ganzen Welt gegeben. Thedéen spielt regelmäßig nicht nur mit den führenden Orchestern Skandinaviens, sondern auch mit einigen der bedeutendsten Orchestern der Welt, u.a. mit dem BBC Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Berliner Sinfonie-Orchester, dem Moscow Philharmonic Orchestra, der Tschechischen Philharmonie, dem Netherlands Philharmonic Orchestra und der Israel Sinfonietta unter Leitung von Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennadi Roschdestwensky, Leif Segerstam und Eri Klas. Daneben ist Torleif Thedéen als Kammermusiker aktiv, der in wichtigen Konzertsälen wie der Wigmore Hall in London, der Carnegie Recital Hall in New York und dem Concertgebouw in Amsterdam spielt. Oft tritt er bei renommierten Musikfestivals auf, darunter dem Prager Frühling, dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den Festivals in Bordeaux, Oslo, Bath, Stavanger und Kuhmo. Seit 1986 hat Thedéen zahlreiche CDs mit Standardrepertoire wie mit zeitgenössischer Musik für BIS eingespielt. In der Saison 2004/05

wurde Torleif Thedéen Künstlerischer Berater des schwedischen Kammerorchesters Musica Vitae. 1992 ernannte ihn das Königliche Konservatorium Kopenhagen zum Professor; seit 1996 ist er Professor am Edsberg Musikinstitut in Stockholm.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** gab 1981 sein Debüt mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und ist seither mit bedeutenden Orchestern in Europa, den USA, Korea, Südamerika, Australien und Neuseeland aufgetreten. Er hat mit so berühmten Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Evgeni Svetlanov, Franz Welser-Möst und David Zinman zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Auftritte mit dem Philharmonia Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra sowie Konzerte bei den BBC Proms, wo er die Klavierkonzerte von Grieg und Ligeti spielte. Mit unersättlichem Appetit und stupender Technik hat Pöntinen sich ein umfassendes Repertoire erarbeitet, das von Bach bis Ligeti reicht. Roland Pöntinen ist außerdem ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Er hat bei zahlreichen Festivals konzertiert wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Kuhmo Chamber Music Festival, La Roque d'Anthéron Piano Festival und dem Edinburgh Festival. Roland Pöntinen ist auch als Komponist hervorgetreten; 1998 wurde seine Komposition *Blue Winter* mit dem Philadelphia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch in Philadelphia und New York (Carnegie Hall) uraufgeführt. Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie Stockholm; 2001 erhielt er die „Litteris et Artibus“-Medaille in Anerkennung seiner herausragenden künstlerischen Fähigkeiten.

Arnold Schoenberg et Anton Webern

C'est à l'Institut de musicologie de l'Université de Vienne, au cours du semestre d'hiver 1902-03, qu'Anton Webern a été pour la première fois mis en présence d'une œuvre d'Arnold Schoenberg alors qu'il étudiait la partition de son poème symphonique, *Pelléas et Mélisande*. Dans une lettre adressée à Schoenberg qui, par l'entremise du professeur Guido Adler, devint le professeur de Webern, celui-ci écrivait : « Une année plus tard, j'ai pu entendre vos lieder et votre sextuor [*La Nuit transfigurée*]. [...] Et l'impression qu'ils provoquèrent en moi est l'une des plus fortes que je n'ai jamais eue. L'année suivante, je voulais certes aller à Berlin et y rencontrer Pfitzner mais à peine y étais-je que j'ai clairement réalisé que c'était une entreprise insensée et que je devais revenir à Vienne pour y devenir votre élève. » Par la suite, Webern allait devenir l'un des partisans les plus objectifs et les plus inconditionnels de Schoenberg et tenir son idéal stylistique aussi haut que son éthique professionnelle : sa poursuite inflexible et sans compromis de son appel artistique. Lorsque l'on évoque aujourd'hui la Seconde ou la Nouvelle école viennoise, on parle en premier lieu de Schoenberg et de ses meilleurs élèves, Alban Berg et Anton Webern qui, grâce à leurs compositions réalisées au cours de la première moitié du 20^e siècle, ont aiguillé l'histoire musicale récente vers une réorganisation visionnaire.

Arnold Schoenberg : La Nuit transfigurée op. 4

Arrangement pour trio avec piano d'Eduard Steuermann

La Nuit transfigurée d'Arnold Schoenberg a été composée en septembre 1899 en trois semaines seulement pendant des vacances en compagnie d'Alexander von Zemlinsky et de sa sœur Mathilde (qui allait devenir la première femme de Schoenberg) à Payerbach dans la région de Semmering en Basse-Autriche. La version finale du manuscrit est datée du 1^{er} décembre 1899. L'argument de cette musique à programme qui « se borne à dépeindre la nature et exprimer des sentiments humains » (Arnold Schoenberg 1950) est tiré du poème *La Nuit transfigurée* de Richard Dehmel qui provient du recueil *Weib und Welt* [*La femme et le monde*] publié en 1896.

L'œuvre majeure de Dehmel, *Zwei Menschen. Roman in Romanzen* [Deux personnes. Roman de romances] publiée en 1903, prend comme thème l'érotisme et la sexualité dans le cadre d'une représentation stylisée selon l'art nouveau (*jugendstil*). La première partie du « roman » illustre le poème déjà publié *La Nuit transfigurée* qui évoque une scène en forêt avec deux personnes ; la confession d'une femme qui aime un homme mais attend un enfant d'un autre et qui est accablée de remords ; la réponse de l'homme qui console la femme et qui affirme qu'il considèrera cet enfant comme le sien.

La disposition formelle de l'opus 4 de Schoenberg suit en grande partie son modèle littéraire. La première partie présente par le biais d'un intense travail sur les motifs et d'un élan dramatique une scène éclairée par un clair de lune qui, dans la seconde partie et suite à l'aveu, subira une « éruption dramatique » comme Schoenberg l'exprimera plus tard. Le second thème illustre le malheur et la solitude de la femme. Un troisième thème exprime son aspiration à la fidélité. Un quatrième thème utilise des éléments motiviques entendus précédemment et se poursuit jusqu'à une césure franche. Suit un passage contrasté et homogène avec de nouvelles couleurs instrumentales qui nous mène à la troisième partie qui reprend le motif principal du début de l'œuvre dans le style de la technique initiée par Johannes Brahms de la « variation évolutive ». La réponse de l'homme « dont la générosité est aussi noble que son amour » module dans la quatrième partie en un « contraste le plus extrême, en ré majeur ». Le recours aux sourdines et aux sonorités de flageolet exprime dans cette nouvelle couleur instrumentale « la beauté de la lumière lunaire ». Selon Schoenberg, cette partie « revient à une atmosphère où un homme dont l'amour à l'unisson avec la splendeur et la radiance de la nature est capable d'ignorer le tragique de la situation. » La cinquième partie remplit la fonction d'une coda qui reprend des éléments déjà entendus.

La version arrangée pour trio avec piano par l'élève de Schoenberg, le pianiste Eduard Steuermann a été réalisée en 1932 et est un cadeau d'anniversaire à l'intention d'Alice Moller, une mécène viennoise qui avait également étudié le contrepoint et

l'harmonie avec Schoenberg en 1918. Eduard Steuermann, qui avait fait la connaissance de Schoenberg en 1912 à Berlin par l'entremise de Ferruccio Busoni, faisait partie de l'ensemble instrumental qui a assuré la création de *Pierrot lunaire* op. 12 et devait par la suite devenir son élève en composition. Steuermann est aujourd'hui considéré comme un interprète exceptionnel de la musique pour piano de l'École de Vienne et a réalisé des transcriptions pour piano de plusieurs œuvres de son professeur.

**Anton Webern : Deux Pièces pour violoncelle et piano (1899) ;
Trois petites Pièces pour violoncelle et piano op. 11 ; Sonate pour violoncelle**

En septembre 1899, mois durant lequel Schoenberg composa *La Nuit transfigurée*, Webern écrivit ses *Deux Pièces pour violoncelle et piano*, ses plus anciennes compositions connues.

Bien qu'Arnold Schoenberg et ses élèves Berg et Webern devaient plus tard créer une toute nouvelle poétique musicale, les racines de leur compréhension musicale se trouvent clairement ancrées dans la tradition : en majeure partie du côté du classicisme viennois pour ce qui est de la syntaxe et du côté des romantiques tels Wagner et Brahms pour ce qui est de la conception sonore. Ainsi, les premières compositions de Webern, datant d'avant le début de ses études avec Schoenberg, présentent toutes les caractéristiques stylistiques d'un successeur de Wagner. De plus, chacun des mouvements des *Pièces pour violoncelle* est encore tonal (en fa majeur et en sol majeur, respectivement).

D'œuvre en œuvre, Webern s'éloigne de Wagner, des romantiques et bientôt même de son modèle Schoenberg. Ainsi que le compositeur György Ligeti l'exprime : « [il s'éloigne] du paysage du début de siècle ; ce paysage échappe à son attention dans laquelle on commence à discerner les contours d'une esthétique qui se distingue fondamentalement de celle de tout ses contemporains et regarde vers un avenir fort lointain. » Le 26 mai 1914, Webern écrivait à Schoenberg : « Je vais maintenant écrire une chose importante pour violoncelle et piano. Mon père m'en a prié. Il aime le

violoncelle. Son souhait représente pour moi l'occasion d'enfin tenter de trouver une impulsion créatrice et d'écrire de longs mouvements – ton idée.» Le compositeur devra cependant céder à d'autres impulsions créatrices et écrira les *Trois Pièces pour violoncelle et piano* op. 11, de petite dimension, qu'il offrira à son père à l'occasion de son anniversaire.

Dans les œuvres composées après 1910, Webern se trouve dans une phase expérimentale au niveau de la composition qui se manifeste non seulement par le recours à un caractère inhabituellement « lisse » de la sonorité du piano comme on le constate dans les trois courtes pièces op. 11 (qui comptent respectivement neuf, treize et dix mesures chacune) mais également dans une conception du développement des lignes instrumentales accordant de plus en plus d'importance à un certain « bruitisme ». Une innovation importante de la technique de composition atonale libre ne s'appliquait pas qu'à l'émancipation de la dissonance mais également à celle des paramètres sonores comme la dynamique et à la technique de jeu considérés ici comme des éléments structurels légitimes. C'est ainsi que le premier et le troisième mouvement de l'opus 11, indiqués *con sordino* font entendre une couleur inhabituelle du violoncelle, et font appel à des sonorités qui changent pratiquement d'une note à l'autre. Des passages joués *sul ponticello* [près du chevalet] liés à des dissonances crues aboutissent pour ainsi dire dans la troisième pièce à un *sforzato* avec une sonorité de flageolet, quasiment une union antithétique des sonorités les plus délicates et les plus rugueuses. Dans les mesures qui précèdent, le violoncelle se joint au piano dans une texture qui peut être perçue comme à quatre voix et étirant la représentation sonore vers une sonorité d'instruments à vent comme si l'on était en présence d'un choral joué par un trombone et un tuba imaginaires. Dans le traitement homophonique des voix, le violoncelle tente de s'intégrer à un *crescendo* alors que le piano, réduit quelquefois à des notes isolées, explore des effets sonores de manière moderne.

Découverte après la mort de Webern, la *Sonate pour violoncelle*, avec ses quarante et une mesures, offre une concision presque aphoristique. L'œuvre très énergique regorge de contrastes soudains. Le commentaire « D'un regard on peut faire un poème,

d'un soupir un roman» qu'Arnold Schoenberg écrivit dans la préface aux *Bagatelles* op. 9 de son élève Anton Webern dont il a paraphrasé le style musical avec les concepts de «geste» et de «respiration» décrit en même temps le langage musical de toute une série d'œuvres écrites après 1908 par les représentants de l'École de Vienne au début d'une période stylistique qui choisit de renoncer aux centres tonaux. L'intention, ainsi que le résume Anton Webern dans une conférence donnée en 1932 est «de poursuivre avec chaque œuvre un autre but – chaque œuvre représente quelque chose de différent, quelque chose de neuf.»

Anton Webern : Mouvement de sonate (Rondo) ; Mouvement pour piano ; Variations op. 27 ; Kinderstück ; Pièce pour piano op. posthume.

Tout comme la sonate pour violoncelle, un *Mouvement de sonate pour piano* (le titre original a été modifié plus tard par le compositeur lui-même pour devenir «Rondo») datant de 1906 ainsi qu'un *Mouvement pour piano* en plus d'une série d'œuvres sans date n'ont été découverts qu'en 1965 dans les documents laissés par Webern. Dans un retour en arrière sur sa position de l'époque en tant que compositeur, Webern nous donne des éclaircissements : «En 1906, Schoenberg est revenu d'un séjour à la campagne avec sa *Symphonie de chambre*. L'impression en a été énorme. Je n'ai eu aussitôt qu'un désir : 'tu dois faire quelque chose de semblable !' – Sous l'influence de cette œuvre, j'ai écrit un mouvement de sonate au cours des jours suivants. Dans ce mouvement, je suis parvenu aux limites de la tonalité. [...] Schoenberg et moi avons eu l'impression qu'avec ce mouvement de sonate j'avais fait une percée vers un matériau auquel les circonstances ne se prêtaient pas encore. J'ai terminé le mouvement – il était encore empreint d'une tonalité, mais d'une manière très curieuse. [...] La tonique elle-même n'était cependant pas là – elle était en suspens dans l'air, invisible et n'était plus nécessaire.»

Anton Webern a composé les *Variations pour piano* op. 27 entre juillet et septembre 1936 pour le pianiste Eduard Steuermann. La partition des *Variations* est extrêmement détaillée et donne des indications très précises en ce qui concerne la durée, la

hauteur, la couleur, la dynamique et le tempo dans la mesure où elles peuvent être exprimées par une notation traditionnelle alors que les intentions derrière les signes d'interprétation au sujet de l'expression manquent d'un bout à l'autre. Chaque note doit être régie par l'interprétation la plus précise et libérée d'une pensée matérielle purement constructive de la musique sérielle, qui place ce qui est le plus évocateur en avant-plan. C'est pourquoi la résonance qui suit les notes – et qui se présente comme un champ de tensions entre son et silence – a autant de signification que le son lui-même.

La technique sérielle de composition de Webern est étroitement liée à sa conception de la technique de variation (évolutive) avec son origine thématique en tant qu'analogon. « Le premier mouvement est presque un *andante*, le second un scherzo (il s'agit d'un canon 'infini' à deux voix, infini à l'intérieur de ses deux parties, mais également en ce qui concerne ces deux parties mêmes ; on doit le jouer – ou plutôt tenter de le jouer – de manière presque agréable, malgré sa mesure rapide, on doit rendre l'aspect expressif des figures [presque *cantabile*]. Le troisième mouvement dans sa construction n'est qu'une série de variations. (L'avant-dernière variation doit être comprise dans le sens d'une mélodie animée. Il n'est presque pas possible de se méprendre sur le caractère des autres ainsi que sur celui du thème). » (Lettre d'Anton Webern à Steuermann).

Peu après la publication des fondements structurels de la méthode de composition sérielle développée par Schoenberg au début des années 1920, Webern tenta d'intégrer ceux-ci à sa propre démarche. Au début de 1924, Webern avait dirigé les répétitions précédant la création de la *Sérénade* op. 24 de Schoenberg et avait ainsi étudié la première œuvre à avoir été élaborée selon les principes du sérialisme. À l'automne de cette même année alors que Webern s'était mis à l'étude intensive des nouveaux principes structurels, l'éditeur viennois Emil Hertzka était venu le voir avec la proposition d'écrire un cycle de pièces pour le piano à l'usage des enfants. Au début de 1925, deux pièces avaient été élaborées au niveau de la conception mais Webern dut en interrompre le travail pour se consacrer à d'autres compositions. Pour ce cycle, il

entrevoyait une suite de pièces ayant recours à des genres anciens comme le prélude, la fugue et la passacaille, mais également à des mouvements de danse comme la musette et la mazurka en passant par la valse, la polka, le laendler et la ronde. La seule pièce achevée de la série, qui porte la mention d'« automne 1924 », compte dix-sept mesures. Il s'agit de la première composition dodécaphonique sérielle de Webern et est empreinte à la fois d'un charme enjoué et d'un humour énigmatique ainsi que d'un minimalisme tendre caractéristique de son style personnel.

Un an après la *Pièce pour enfant*, une autre *Pièce pour piano* (opus posthume) montre une application structurelle de la méthode sérielle qui conserve des traits expérimentaux. Webern se limite dans ses premières compositions sérielles à la série dans sa forme originale (présentée ici à dix-neuf reprises). La forme reste traditionnelle alors que tant la métrique – une mesure constante à 3/4 – que l'indication de tempo renvoient au menuet. Webern utilise en tant que matériau unitaire au point de vue formel (presque comme un noyau) une série de motifs à l'allure rythmique accusée alors que l'épaisseur de la texture augmente rapidement tout au long du mouvement. Alors que dans la première partie, une structure à une ou deux voix domine, le mouvement se déploie par la suite avec toujours davantage d'accords. La seconde section de la composition ne contient dans le manuscrit que de rares indications relatives à la dynamique et à l'articulation ce que le caractère « fragmentaire », si l'on excepte la notation complète des hauteurs, souligne.

Anton Webern : Quatre pièces pour violon et piano op. 7

« Un jour, il devint possible de renoncer à tout lien avec la tonique car il n'y avait plus rien de consonant. » (Anton Webern : *Chemin vers la nouvelle musique*). Au commencement était le son. Une note isolée au violon se fait entendre dans sa sonorité de flageolet pure, sans émotion et sans fioriture, puis survient un accord isolé au piano, tel un contrepoint minimaliste : note – son – statisme. Deux mesures s'écoulent avant que le piano et le violon ne forment des phrases qui ne sont que des gestes furtifs ajoutant une certaine densité à la texture musicale et commencent à construire des

niveaux et une ligne mélodique jusqu'à ce que la section finale joigne à nouveau les éléments constitutifs statiques, au piano par des notes isolées comme précipitées et au violon par un motif persistant retenu de deux notes. Les deux dernières mesures présentent une tournure tonale avec leurs mouvements chromatiques rappelant la sensible (septième degré menant vers la tonique). La note de mi bémol joue dans cette pièce le rôle d'un centre sonore que l'œuvre garde constamment à l'œil, parfois dans des éloignements de plusieurs octaves, et qui peut être comprise comme une allusion à une tonalité de mi bémol majeur. Des regards en arrière et des souvenirs ne relient pas seulement cette œuvre à la *Symphonie de chambre* op. 9 d'Arnold Schoenberg (au moyen d'une citation directe de l'accord de quarts ouvrant cette dernière œuvre dans la section centrale) que Webern qualifiait de « colossale » mais également, dans la troisième mesure et comme provenant d'une autre planète, au prélude de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner (une œuvre qui, durant sa jeunesse, lui laissa une « impression indicible »).

Après la première pièce très calme au tempo et à la dynamique uniformes, suivent des concentrations de notes dans des nuances dynamiques extrêmes avec des changements soudains de tempo. La troisième et la quatrième pièce sont, au point de vue formel, en trois parties mais chacune des premières parties n'est pas reprise. Des paramètres comme la dynamique, les hauteurs et le rythme sont amplifiés à l'intérieur de la plus petite unité de temps au moyen d'associations de variations de techniques de jeu qui parfois doivent être considérées comme des suggestions interprétatives. Ceci n'est pas sans s'avérer extrêmement exigeant tant pour l'interprète que pour l'auditeur.

Arnold Schoenberg : Sonnet 217 de Pétrarque Arrangement pour trio avec piano de Felix Greissle

L'intention expressive de Schoenberg n'était pas de parvenir à un « degré plus ou moins élevé de beauté » dans la musique (comme elle était traditionnellement définie) mais plutôt d'être le fruit d'une impulsion « de nécessité intérieure ». Le renouveau

stylistique survenu avec le sérialisme au début des années 1920 se retrouve au sein de l'œuvre de Schoenberg avec les *Pièces pour piano* op. 23, la *Sérénade* op. 24 et la *Suite pour piano* op. 25. La *Sérénade*, conçue à partir d'un concept formel classique et composée entre août 1920 et avril 1923, est en même temps la première composition au point de vue chronologique qui a recours de manière conséquente à la technique dodécaphonique sérielle. Le quatrième mouvement, central, est composé à partir d'un *Sonnet d'une canzoniere* de Pétrarque et occupe une position stratégique dans l'œuvre (la formation originale fait appel à la clarinette, la clarinette basse, la mandoline, la guitare, le violon, l'alto, le violoncelle et la voix de baryton). La première strophe (dans la version pour trio avec piano sans intervention vocale réalisée par le gendre de Schoenberg, Felix Greissle, le texte doit être compris par l'auditeur comme un programme) est une lamentation sur le rejet que le « je » (le narrateur du poème) a subi de son aimée. La seconde strophe est consacrée à une idée de vengeance. L'aura sémantique de certains mots des tercets trouve une analogie entre l'interprétation musicale et la prose déclamée. La relation de chaque détail avec le tout et la pensée artistique d'une représentation d'un travail artisanal convenable : c'est avec ces prémisses que Schoenberg parvient au développement de la musique dodécaphonique sérielle.

© **Therese Muxeneder 2005**

Archiviste, Centre Arnold Schoenberg

Le violoniste suédois **Ulf Wallin** a étudié à l'Université royale de musique de Stockholm puis à l'Université de musique et des arts de la scène à Vienne auprès de Wolfgang Schneiderhan. Depuis 1996, il est professeur de violon à l'Académie de musique «Hanns Eisler» à Berlin, un poste qu'il a également occupé à Vienne et à Detmold. Ulf Wallin se consacre autant à la musique pour soliste qu'à la musique de chambre. De nombreux concerts l'ont emmené partout à travers l'Europe et les Etats-Unis et il s'est produit en compagnie de chefs tels que Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller et Franz Welser-Möst. Il s'est également produit en tant que

chambriste en compagnie notamment de Bruno Canino, Heinz et Ursula Holliger, András Schiff et de Tabea Zimmermann et a été, de 1994 à 1997, membre du Quatuor Cherubini. Ulf Wallin se produit de plus régulièrement dans le cadre de festivals de réputation internationale comme celui de Lucerne, les Festwochen de Berlin, les Musiktag de Mondsee, les Schubertiade de Feldkirch, le Festival musical de Schleswig-Holstein ainsi que le Festival musical de Malboro. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a mené à une étroite collaboration avec plusieurs compositeurs importants comme Alfred Schnittke et Anders Eliasson. Il a participé à de nombreuses retransmissions de concerts à la radio et à la télévision ainsi qu'à plusieurs enregistrements reçus avec enthousiasme, notamment des œuvres de Hindemith, Schnittke, Bo Linde et Janáček chez BIS.

Torleif Thedéen est l'un des musiciens les plus réputés de Scandinavie. Il retient pour la première fois l'attention au niveau international en 1985 alors qu'il remporte trois des plus importantes compétitions de violoncelle au monde. Il donne depuis des concerts un peu partout sur la planète. En plus de se produire avec les meilleurs orchestres scandinaves, Thedéen a également joué avec quelques-uns des meilleurs orchestres au monde comme le BBC Philharmonic Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Moscou, l'Orchestre philharmonique tchèque, l'Orchestre philharmonique des Pays-Bas ainsi que la Sinfonietta d'Israël en compagnie de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam et Eri Klas. Torleif Thedéen se produit également régulièrement en tant que chambriste, notamment dans des salles aussi prestigieuses que le Wigmore Hall à Londres, le Carnegie Recital Hall à New York et le Concertgebouw à Amsterdam. Enfin, il se produit aussi dans le cadre de festivals musicaux importants comme le Festival du printemps de Prague, le Festival Schleswig-Holstein ainsi qu'à ceux de Bordeaux, Oslo, Bath, Stavanger (Norvège) et de Kuhmo (Finlande). Depuis 1986 Thedéen a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS, présentant tant le répertoire

standard que des œuvres contemporaines. Au cours de la saison artistique 2004/05, Torleif Thedéen est devenu conseiller artistique de l'Orchestre de chambre Musica Vitae en Suède. Il est nommé professeur au Conservatoire royal de Copenhague en 1992 et, en 1996, à l'Institut musical Edsberg à Stockholm.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** a fait ses débuts en 1981 avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm et s'est depuis produit en compagnie des meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis, de Corée, d'Amérique du Sud, d'Australie et de Nouvelle-Zélande en compagnie de chefs tels Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Evgeny Svetlanov, Franz Welser-Möst et David Zinman. Parmi les moments importants de sa carrière, mentionnons ses prestations avec l'Orchestre Philharmonia, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, avec le Scottish Chamber Orchestra ainsi que ses concerts dans le cadre des BBC Proms où il a joué les concertos de Grieg et de Ligeti. Grâce à son insatiable curiosité et sa technique foudroyante, Pöntinen possède un vaste répertoire qui s'étend de Bach à Ligeti. Roland Pöntinen est également un chambriste passionné. Il se produit dans le cadre de nombreux festivals, notamment les Festwochen de Berlin, le Festival Schleswig-Holstein, le Maggio Musicale Fiorentino, le Festival de musique de chambre de Kuhmo, le Festival de piano de La Roque d'Anthéron et celui d'Édimbourg. Roland Pöntinen est également compositeur et en 1998, son œuvre *Blue Winter* est créée à Philadelphie avant d'être reprise à New York (au Carnegie Hall) avec l'Orchestre symphonique de Philadelphie sous la direction de Wolfgang Sawallisch. Il est membre de l'Académie royale suédoise de musique et reçoit en 2001 la médaille royale «Litteris et Artibus» en reconnaissance de ses grands talents dans le domaine artistique.

Special thanks to the Arnold Schönberg Center, Vienna, for its kind assistance in this recording project.

DDD

RECORDING DATA

Schoenberg: *Verklärte Nacht*; **Webern:** *Sonata Movement & Movement for piano*:

Recorded in March 2001 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8500 MOD recorder; Sennheiser HD 600 headphones

Webern: Variations:

Recorded in December 2001 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Thore Brinkmann

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Jünger Audio Co4 20-bit A/D converter; Genex GX 8000 MOD recorder;

Spendor SA 300 loudspeakers; STAX headphones

Schoenberg: Sonnet 217 by Petrarch; Webern: Cello pieces; Piano Piece; Children's Piece; Four Pieces for violin and piano:

Recorded in August 2004 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Martin Nagorni

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8500 MOD recorder; Sennheiser HD 600 headphones

Digital editing: Julian Schwenkner, Martin Nagorni, Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Therese Muxeneder 2005

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Mats Bäcker

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1467 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

2005 RELEASES

www.bis.se



BIS-CD-1407

SCHOENBERG
VIOLIN AND PIANO
WALLIN • PÖNTINEN



BIS-CD-1417

WORKS FOR PIANO
PÖNTINEN

BIS-CD-1467