



COMPLETE WORKS FOR VIOLIN & PIANO

SCHOENBERG | WALLIN·PÖNTINEN



SCHOENBERG, ARNOLD (1874-1951)

- | | | | |
|-----|--|----------------------------|-------------------------------|
| [1] | PHANTASY FOR VIOLIN WITH PIANO ACCOMPANIMENT (1949) | (Peters) | 9'03 |
| [2] | PIECE FOR VIOLIN AND PIANO IN D MINOR (1893/94) | (Belmont Music Publishers) | 1'23 |
| | SONATA AFTER THE WIND QUINTET, Op. 26 (1923/24) | (Universal Edition) | 48'42 |
| | arranged for violin and piano by Felix Greissle (1926) | | WORLD PREMIÈRE RECORDING |
| [3] | I. <i>Schwungvoll</i> | | 14'46 |
| [4] | II. <i>Anmutig und heiter, scherzando</i> | | 11'05 |
| [5] | III. <i>Etwas langsam</i> | | 11'48 |
| [6] | IV. <i>Rondo</i> | | 10'45 |
| [7] | FRAGMENT FOR VIOLIN AND PIANO (1927) | (Manuscript) | WORLD PREMIÈRE RECORDING 4'23 |
| | | | TT: 64'26 |

ULF WALLIN *violin*

ROLAND PÖNTINEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Violin: Italian, 18th century

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Carl Wahren

SCHOENBERG – THE MAN AND THE COMPOSER

The Viennese composer Arnold Schoenberg was a lifelong non-conformist, both as a person and as an artist. Schoenberg exploited tradition but, with his newly coined musical language, he himself was to begin a tradition. His expressive intention was not determined by the attempt to achieve in music ‘a greater or lesser degree of beauty’ (as it was traditionally defined), but was driven by ‘inner necessity’.

Arnold Schoenberg was self-taught, and in his youth he was ‘exclusively a Brahmsian’ until, at the instigation of his friend and mentor Alexander von Zemlinsky, he also began to revere Wagner. ‘This is why in my *Verklärte Nacht* the thematic construction is based on Wagnerian “model and sequence” [...] on the one hand, and on Brahms’ technique of developing variation – as I call it – on the other.’ (Schoenberg in *My Evolution*, 1949) The relationship of Schoenberg the ‘conservative revolutionary’ (his pupil Hanns Eisler’s famous remark about his teacher) to ‘Brahms, the Progressive’ (the title of a lecture that Schoenberg gave in 1933) is not, however, confined to the technical aspects of composition. They shared not only a liking for polemicism but also one for the encoding of autobiographical moments in music which, by means of its symbolic language, provided an immediate release valve for individual expression. Until the time of the symphonic poem *Pelleas und Melisande*, completed in 1902, Schoenberg was unmistakably a Romantic, whose incipient obduracy could not conceal the pleasure he took in the sound world of his era and who, for instance with his *Gurre-Lieder*, created a timeless example of late-Romantic composition on the threshold of ‘new planets’.

‘Every glance can be expanded into a poem, every sign into a novel’ – Arnold Schoenberg’s preface to the *Bagatellen*, Op. 9, by his pupil Anton Webern, which

he paraphrased with concepts of ‘gesture’ and ‘breathing’ – also describes the style of his own compositions from the beginning of the stylistic period in which he ‘renounced a tonal centre’ (*My Evolution*), starting roughly in 1908 with the *Second String Quartet*, Op. 10. This new structural conception of music as a counter-proposal to schematicisms and formal repetitions corresponds with the stylistic ideals of expressionism. As Anton Webern said in a lecture in 1932, the intention was ‘to pursue a different goal with each work – each piece is something different, something new’. The tendency towards expressive compression in the music can be seen both in the works as complete entities and in the individual elements found within them, ultimately even in individual sequences of notes: Schoenberg referred to this as ‘composition with tones’. The expressive requirements intensify the individual moments, in consequence of which repetitions and analogies are increasingly avoided. The immediacy of the musical events does not only lead to the dissolution of traditional formal principles, but also calls into question formal unity in the traditional sense. In place of expansive, motivic writing we find a freely associative style that creates a multitude of relationships but keeps them hovering in ambiguity. Even if the musical ideas unfold in extremely condensed form, ‘melos’ remains a recognizable gesture that is perceptible in Schoenberg’s music. Alongside the tonal relationships in the score, tone colour and dynamics are treated as equally valid structural parameters.

Schoenberg’s enduring and – even today – pioneering conceptual processes culminated in the development of a new compositional method, roughly from 1918 – appropriately, in the historical context of a period of revolution and re-organization of the political and social hierarchies in the Vienna of the First Republic. Schoenberg himself quite consciously made claims of superiority on behalf of his twelve-tone method (dodecaphony); he had a visionary premonition of the future importance of his creative innovations. In this method there is a re-

organization of note relationships and their relationships to each other – vertically as well as horizontally, on the premise of egalitarianism and dehierarchification. The rejection of dependency upon a tonal centre, to which he had already alluded in his free-tonal period (‘music-making in colours and forms’), is now placed in a predetermined compositional framework. Within this superficially strictly structured principle of organization, however, the most important musical rôle is still assigned to musical ideas of a traditional character. Here, as in earlier musical methods, the first idea of a new composition serves a thematic function. It was not for nothing that Schoenberg, in his tables of rows, referred not to ‘Original-reihe’ (original row) but to the letter ‘T’ (as in ‘theme’). Schoenberg was a man on a mission, and could never adapt himself to the fashionable taste of his era or submit to the demands of the masses. In his essay *Composition with Twelve Tones* he summarized the inevitability of his musical production as follows: ‘Whether one calls oneself conservative or revolutionary, whether one composes in a conventional or progressive manner, whether one tries to imitate old styles or is destined to express new ideas – whether one is a good composer or not – one must be convinced of the infallibility of one’s own fantasy and one must believe in one’s own inspiration.’

Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, Op. 47

In March 1949 Arnold Schoenberg, who had emigrated to the USA in 1933, composed a ‘piece for violin solo, accompanied by the piano’ at the behest of the violinist Adolph Koldofsky; at this time he was also composing the choral pieces *Dreimal tausend Jahre* and *Israel Exists Again*. The method of composition, which can be clearly determined from the manuscript sources, reveals that the soloistic nature of the violin part – both conceptually and as indicated in the title – should be taken at face value: Schoenberg first wrote out the complete violin part (which he com-

pleted on 22nd March 1949) before finishing the piano accompaniment a week later. For the first performance, in the context of his 75th birthday on 13th September 1949, Schoenberg provided an alternative ending for Koldofsky, who performed the piece and whom the composer regarded as an ideal interpreter.

In Schoenberg's book *Structural Functions of Harmony*, the fantasy as a genre was ranked among the 'so-called free forms', characterized by its opulent figuration, instrumental improvisation and spontaneous expression. Schoenberg's dodecaphonic *Phantasy* has points of contact with its classical and neo-classical forebears insofar as its virtuosic writing can be compared to that in Schubert's *Fantasy in C major* for violin and its formal disposition can be likened with Mozart's *Fantasy in C minor*, KV 475. Research has shown that the kaleidoscopic sequence of mutually interrupting sections in Mozart's fantasy is also a pattern that is applicable to Schoenberg's piece. The architectural structure of Schoenberg's *Phantasy* still allows us to suspect an underlying major/minor mode of thought, as do the harmonic regions it explores, although these are based on dodecaphonic foundations. The weighting of rhythmical and metrical components in the music also indicates this and, moreover, the outline of a single-movement reprise structure within a sonata cycle is perceptible. In coarse schematic terms the *Phantasy* is divided into four parts: a motif-forming section with transition (the main idea in the work is six bars long), a *Lento* section that could be compared to the slow movement of a sonata, a *scherzando* passage and a coda (each with transitions). The *Phantasy* undeniably possesses a certain classical, Viennese tone; this expressive aesthetic is, for instance, sometimes nourished by dance-like triple metres of which counterparts can be found in similarly violinistic writing from Schubert to Mahler. The technical variety of the delicate soundscape ranges from double-stopping of extremely large intervals, *glissandi*, *pizzicati* and harmonics to complicated *tremolo* effects and dynamically differentiated chord arpeggios.

Piece in D minor for Violin and Piano (1893/94)

Arnold Schoenberg was self-taught both as a composer and as an artist. The urge to compose was awoken in him by a study of scores by earlier composers such as Bach, Mozart and Beethoven. Until he was seventeen, his attempts at composition were confined – according to his own statements – to ‘imitations of such music as I had been able to become acquainted with – violin duets and duet-arrangements of operas and the repertory of military bands that played in public parks.’ (*My Evolution*, 1949). The only tuition that Schoenberg can be said with certainty to have received came from his future brother-in-law, Alexander von Zemlinsky, with whom he had become acquainted in the autumn of 1895. Zemlinsky was then the director of an amateur orchestra in Vienna, the ‘Musikali-scher Verein Polyhymnia’. According to Zemlinsky, the orchestra consisted just of a couple of violins, a viola, a cello (Arnold Schoenberg) and a double bass.

Schoenberg’s *Piece in D minor for Violin and Piano* was probably written around 1893/94, when he was employed by the Viennese bank of Werner & Co. The theme of the work is of conventional eight-bar design, although its second part goes against the grain with its regular, off-beat rhythm. The eight-bar idea is followed by a passage that takes the theme onwards, reducing it to seven bars in length by condensing its musical gestures. After a bar-long pause, a *scherzando* section in F major begins, with contrasting rhythmic and melodic writing. The young composer devoted special care to the return to the first section. Here, for the first time, the piano breaks forth from its purely accompanimental function and commences a dialogue with the violin. This short piece shows Schoenberg’s orientation towards his classical forebears combined with an eagerness to explore harmony and form.

Sonata after the Wind Quintet, Op. 26 (1923/24), arranged for violin and piano by Felix Greissle (1926)

At the beginning of the 1920s Arnold Schoenberg revolutionized the existing rules of Western music with his *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*. With the twelve-tone method, a visionary plan for a future musical order, he laid the twentieth century's decisive foundation for the emancipation of traditional hierarchical principles of organization.

The *Wind Quintet*, Op. 26, was begun in one of the composer's most difficult years and completed in one of his happiest. On 14th April 1923, when Schoenberg committed the first ideas for the work to paper, he had already made plans for a summer holiday with his family in Traunkirchen, Upper Austria, a spa that had been a favourite of his since 1907. When he arrived there on 1st June 1923, he had the first movement with him, having completed it the previous evening. On the manuscript he had written: 'I think Goethe would have been quite happy with me.'

That summer in Traunkirchen not only saw an intense period of work on the *Wind Quintet* and a large number of theoretical and historical writings but was also marked by the serious illness of his wife Mathilde. In September she had to return to Vienna where she was admitted to a sanatorium; Schoenberg's work on his *Wind Quintet* was interrupted. Mathilde Schoenberg passed away on 18th October 1923 in the presence of her husband. After the first months of mourning and the reorganization of his life, the composer had lost the thread of the quintet, and he did not start work on it again until the following summer. Since the spring of that year he had been nurturing a close friendship with Gertrud Kolisch, the sister of his pupil Rudolf Kolisch, and this friendship soon developed into a more intimate relationship. Arnold Schoenberg and Gertrud Kolisch married on 28th August 1924, a day after the completion of the *Wind Quintet* which was dedicated to his grandson 'Bubi' Arnold.

‘This method consists primarily of the constant and exclusive use of a set of twelve different tones. This means, of course, that no tone is repeated within the series and that it uses all twelve tones of the chromatic scale, though in a different order [...] The association of tones into harmonies and their succession is regulated [...] by the order of these tones. The basic set functions in the manner of a motive. This explains why such a basic set has to be invented anew for every piece.’ (Schoenberg: *Composition With Twelve Tones*, 1941). In the *Wind Quintet*, Op. 26, one of the earliest works to use the new compositional method, Schoenberg bases all four movements on a common twelve-tone row. The risk of polyphonic redundancy inherent in such a procedure is avoided by the fact that the row is not formulated serially in an unchanging linear sequence but, even at this early stage of dodecaphonic development, is applied with rotating row segments. At the same time the basic row of the *Wind Quintet*, like in most of Schoenberg’s later twelve-tone works, is conceived in such a manner that it allows for the possibility of a ‘inverse hexachord combination’, where the tonal qualities of the row appear in its basic form, complementing the two six-note sections of the row in inversion, a fifth lower.

Schoenberg’s son-in-law Felix Greissle, who arranged the quintet for violin (or flute) and piano in 1926 at the behest of Universal Edition in Vienna (in the hope of securing further dissemination of Schoenberg’s composition by means of the new instrumental combinations), and who also directed the first performance in Vienna, maintained in 1925 that the use of classical formal models, i.e. the return to the sonata principle (first movement in sonata form, scherzo, slow movement, rondo) represented a moment of balance, ‘in order to remain comprehensible despite these preconditions [of the twelve-tone method]’. Theodor W. Adorno claimed that it was evident from the ‘exploded sonata’ how, despite the renunciation of traditional major/minor tonal harmony, it was only the form that had changed and not the music’s meaning.

Fragment for Violin and Piano (1927)

1924 was to be the last year that Arnold Schoenberg spent in Austria. Soon after his marriage he moved to Berlin with his wife to take up a position at the Prussian Academy of Arts (Preußische Akademie der Künste), as successor to Ferruccio Busoni. In consideration of his Jewish identity, which amid the political and social turmoil of nationalist Germany of the 1920s was increasingly becoming an urgent issue, Schoenberg inclined more and more towards posing religious, philosophical questions, culminating in the conception of the Zionist drama *Der Biblische Weg* and of the opera *Moses und Aron*. Parallel to these large-scale stage works, Schoenberg busied himself with chamber music: he composed his *String Quartet No. 3* and a piece for violin and piano that was to remain incomplete. One might speculate that this 43-bar-long sonata fragment was originally composed for Rudolf Kolisch.

By this time Schoenberg had already developed the potential of the twelve-tone method to a considerable degree: the opera *Moses und Aron*, for instance, is based upon a single row. Like other works from this period, the violin piece – which was begun in Cannes on 2nd January 1927 – shows far more experimental features than a strict interpretation of the twelve-tone method would lead us to expect, as the composer here gradually distances himself from a working method that had previously been focused on twelve-tone aggregates.

© **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.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** was born in 1963. He made his début at the age of 17 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with the major orchestras in Europe, Russia, the USA, Japan, Korea, Australia and New Zealand. He has cooperated with such conductors as Neeme Järvi, Paavo Järvi, Yevgeny Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu and Sixten Ehrling. Although a true virtuoso with a

concerto repertoire ranging from the classics to unusual and demanding works such as the Barber, Ligeti and Scriabin concerti, Roland Pöntinen devotes considerable attention to the recital repertoire and is also a very keen chamber music player. He is much in demand at festivals such as the Berlin Festival, Schleswig-Holstein Festival, Edinburgh Festival, La Roque d'Anthéron Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano Festival, Kuhmo Chamber Music Festival and Salzburg Festival. Roland Pöntinen is also a composer. In 1998 his *Blue Winter* (BIS-CD-348) was given its first concert performance in Carnegie Hall by the Philadelphia Orchestra conducted by Wolfgang Sawallisch. Roland Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 received the 'Litteris et artibus' medal from the King of Sweden as a recognition of his contribution to Swedish musical life.



ARNOLD SCHOENBERG (AROUND 1900)

SCHÖNBERG ALS MENSCH UND KOMPONIST

Der Wiener Komponist Arnold Schönberg widersetzte sich menschlich wie künstlerisch zeitlessly jeglicher Anpassung. Schönberg schuf aus der Tradition und sollte mit seiner neugeformten Klangrede selbst traditionsgebend werden. Sein 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 Autodidakt Arnold Schönberg war in seiner Jugend „ausschließlich Brahmsianer“ ehe er durch seinen Mentor und Freund Alexander Zemlinsky Wagner gleichermaßen zu verehren begann: „Deshalb zeigen auch Kompositionen aus dieser Zeit, wie zum Beispiel *Verklärte Nacht*, einerseits wagnerische Technik [...] andererseits Gebilde, die nach dem Muster von Brahms' ‚Technik der entwickelnden Variation‘ – wie ich es genannt habe – geformt waren.“ (Schönberg im *Rückblick*, 1949) Die Beziehung des „konservativen Revolutionärs“ Schönberg (nach Hanns Eislers berühmtem Diktum über seinen Lehrer) zu „Brahms, dem Fortschrittlichen“ (der Titel eines Schönberg-Vortrags aus dem Jahr 1933) ist jedoch nicht auf kompositions-„technische“ Aspekte beschränkt. Gemeinsam war beiden neben der Neigung zur Polemik auch jene zur Chiffrierung autobiographischer Momente durch Musik, in deren Symbolsprache der persönliche Ausdruck ein unmittelbares Ventil fand. Bis zur Komposition der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op.5 (vollendet 1902) war Schönberg unüberhörbar ein Romantiker, dessen beginnende Sprödigkeit nichts am Gefallen an der Klangwelt seiner Stilepoche übertönen konnte, der etwa mit den *Gurre-Liedern* ein zeitloses Dokument spätromantischer Kompositionsweise an der Schwelle zu „neuen Planeten“ schuf.

„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 seiner eigenen Kompositionen am Beginn jener neuen Stilperiode, welche „auf ein tonales Zentrum verzichtet“ („My Evolution“), beginnend etwa um 1908 mit dem *II. Streichquartett* op. 10. Die neue strukturelle Konzeption der Musik als Gegenentwurf zu Schematismen und formelhaften Wiederholungen korrespondiert mit Stilidealen des Expressionismus: Man will, wie Anton Webern in einem Vortrag von 1932 resümiert, „mit jedem Werk anderswohin gelangen – jedes Werk ist etwas anderes, etwas Neues“. Die expressive Tendenz zur Verdichtung gilt in musikalischer Hinsicht ebenso für die Stücke als Ganzheiten wie für die Elemente innerhalb der Stücke, ja schließlich für die einzelnen Tonfolgen: das von Schönberg apostrophierte „Arbeiten mit Tönen“. Das Ausdrucksbedürfnis intensiviert den einzelnen Moment, sodaß Wiederholungen und Analogien zunehmend gemieden werden. Die Unmittelbarkeit der musikalischen Ereignisse führt nicht nur zur Auflösung der traditionellen Formprinzipien, sondern darüberhinaus zur Infragestellung der formalen Einheit im traditionellen Sinn. An die Stelle expansiver motivischer Arbeit tritt eine frei assoziierende Schreibweise, die viele Beziehungen schafft, diese jedoch in einer vieldeutigen Schwebelage hält. Wenngleich die Entfaltung musikalischen Gedankens in dessen äußerster Reduktion formuliert ist, bleibt das Melos bei Schönberg dennoch gestisch deutbar und faßlich. Neben den Tonbeziehungen der Partitur werden Klangfarbe und Dynamik als gleichrangige Strukturparameter behandelt.

Schönbergs nachhaltig und bis heute bahnbrechende Gedankengänge vollzogen sich mit der Entwicklung einer neuen Kompositionsmethode, etwa ab 1918 – historisch folgerichtig in einer Zeit von Umsturz und Neuordnung auch politischer und sozialer Hierarchien im Wien der Ersten Republik. Die Zwölftonmethode (oder Dodekaphonie) wurde denn auch von Schönberg selbst bewußt mit einem hegemonischen Anspruch gemessen, zukünftige Bedeutung seiner

kreativen Innovationen visionär vorausdenkend. Neu geordnet werden in dieser Methode die Tonbeziehungen, ihr Verhältnis zueinander – in der Vertikalen wie der Horizontalen, unter der Prämisse der Gleichrangigkeit und Enthierarchisierung. Die Abkehr von der Grundtonbezogenheit, welche er bereits in der freitonalen Periode apostrophiert hat, „ein Musizieren in Farben und Formen“, wird hier nunmehr in einen vordefinierten kompositorischen Raster gestellt. Innerhalb dieses an der Oberfläche streng strukturiert erscheinenden Ordnungsprinzips wird dennoch dem musikalischen Gedanken traditioneller Prägung die wichtigste Rolle eines Werkes beigemessen. Der erste Einfall einer neuen Komposition erfolgt auch hier als thematischer Gedanke, nicht umsonst notiert Schönberg auch in seinen Reihentabellen anstelle von Originalreihe etc. den Buchstaben T wie in Thema. Schönberg war von seiner Mission überzeugt und konnte sich niemals dem modischen Geschmack seiner Zeit anpassen, den Forderungen der breiten Masse unterwerfen. In seinem Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen* faßte er die Unausweichlichkeit seines künstlerischen Schaffens in den Satz: „Ob man sich als konservativ oder revolutionär bezeichnet, ob man in konventioneller oder fortschrittlicher Weise komponiert, ob man versucht, alte Stile nachzuzahlen oder ob man vom Schicksal dazu bestimmt ist, neue Gedanken auszudrücken – ob man ein guter Komponist ist oder nicht –, man muß von der Unfehlbarkeit der eigenen Phantasie überzeugt sein und an die eigene Inspiration glauben.“

Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47

Auf Anregung des Geigers Adolph Koldofsky komponierte Arnold Schönberg, der 1933 in die USA emigriert war, im März 1949 parallel zu den Chorwerken *Dreimal tausend Jahre* und *Israel Exists Again* ein „Stück für Violin-Solo mit Begleitung des Klaviers“. Daß der solistische Anteil der Violine durchaus auch konzeptionell und ihre im Titel angedeutete hierarchische Stellung wörtlich nehmen zu ist, wird

durch die den autographen Quellen ablesbaren Kompositionsweise des Werks belegt: Schönberg schrieb zunächst die Violinstimme komplett aus (Enddatum: 22. März 1949), ehe erst eine Woche später der begleitende Klavierpart vollendet wurde. Für die Uraufführung anlässlich seines 75. Geburtstages am 13. September 1949 schrieb Schönberg für Adolph Koldofsky, der das Werk interpretierte und den der Komponist als idealen Interpreten einstufte, ein alternatives Werkende.

Die Werkgattung Fantasie rangierte in Schönbergs Lehrbuch *Formbildende Tendenzen der Harmonie* unter den „sogenannten freien Formen“, bestimmt durch opulentes Figurenwerk, instrumentale Improvisation und spontanen Ausdruck. Mit den klassischen und nachklassischen Genreusancen hat Schönbergs dodekaphone Fantasie insoweit gemein, als die Virtuosität der spielerischen Anlage durchaus mit Schuberts *Violinfantasie C-Dur* und die formale Disposition mit Mozarts *Fantasie c-moll* KV 475 verglichen werden kann. Wie in der Forschung bereits ausgeführt wurde, ist die kaleidoskopartige Abfolge der sich wechselseitig unterbrechenden Teile in Mozarts Fantasie gleichsam als Folie auf Schönbergs Werk applizierbar. Die architektonische Anlage und die auf dodekaphoner Grundlage basierenden harmonischen Regionen lassen in Schönbergs Fantasie denn auch ein originär Dur-Moll-tonales Denken vermuten, worauf auch die Gewichtung rhythmisch-metrischer Satzbestandteile hindeutet, zudem werden Umrisse einer einsätzigen Reprisenstruktur innerhalb eines Sonatenzyklus' ablesbar. Die Fantasie ist grobschematisch in vier Teile gegliedert: ein motivbildender Bereich mit Überleitung (der Hauptgedanke des Werks ist sechstaktig), ein mit dem langsamen Satz einer Sonate vergleichbaren *Lento*-Abschnitt, Scherzando und Coda (jeweils mit Überleitung). Einen klassischen Wienerischen Ton kann die Fantasie keinesfalls verleugnen, wird doch die Ausdrucksästhetik des Werks stellenweise etwa durch tänzerische Dreierhythmik genährt, wie sie im Geigenklang vergleichbarer Satzpartien von Schubert bis Mahler aufscheint. Die spiel-

technische Vielfalt des fragilen Satzgefüges reicht von Doppelgriffen in äußerst weitem Ambitus, Glissando-, Pizzicato-, Flageolett- bis zu diffizilen Tremolo-Effekten und dynamisch differenzierten Akkord-Arpeggien.

Stück für Violine und Klavier d-moll (1893/94)

Arnold Schönberg war sowohl in seinem kompositorischen als auch bildnerischen Werdegang Autodidakt. Das Studium der Partituren seiner Vorbilder, darunter Bach, Mozart und Beethoven, ließen in ihm den Wunsch wach werden selbst zu komponieren. Bis zu seinem siebzehnten Lebensjahr beschränkten sich diese Versuche nach eigenen Angaben auf „Imitationen solcher Musik, die mir zugänglich war. Die einzigen Quellen, aus denen ich schöpfen konnte, waren Violinduetts und Arrangements von Opernpotpourris für zwei Violinen, wozu noch die Musik gerechnet werden darf, die ich durch Militärkapellen kennenlernte, die in öffentlichen Gärten Konzerte gaben“ (*Rückblick* 1949). Den einzigen nachweisbaren Unterricht erhielt Schönberg durch seinen späteren Schwager Alexander von Zemlinsky, den er im Herbst 1895 kennengelernt hatte. Zemlinsky war damals Leiter des Wiener Amateursorchesters „Musikalischer Verein Polyhymnia“. Laut Zemlinskys Angaben bestand das Vereinsorchester lediglich aus ein paar Violinen, einer Bratsche, einem Cello (Arnold Schönberg) und einem Kontrabaß.

Schönbergs *Stück für Violine und Klavier in d-moll* entstand vermutlich um 1893/94, als er als Gehilfe des Wiener Bankhauses Werner & Co. angestellt war. Das Thema des Werkes ist konventionell achttaktig gestaltet, wobei jedoch der zweite Teil durch seinen geraden Rhythmus gegen den Strich gebürstet ist. Dem Achttakter folgt ein das Thema weiterspinnender Teil, der durch die Verdichtung der musikalischen Gestik auf sieben Takte verkürzt wird. Nach einer ganztaktigen Pause beginnt ein „scherzando“-Teil in F-Dur mit kontrastierend gestalteter Rhythmik und Melodik. Besondere Sorgfalt wandte der junge Komponist auf die

Rückführung zum ersten Teil an. Hier tritt das Klavier erstmals aus der Rolle als pure Begleitstimme heraus und beginnt einen Dialog mit der Violine. In dem kurzen Stück zeigt sich Schönbergs Orientierung an den klassischen Vorbildern, kombiniert mit einer experimentierfreudigen Harmonik und Formgebung.

Sonate nach dem Bläserquintett op. 26 (1923/24), arrangiert von Felix Greissle für Violine und Klavier (1926)

Zu Beginn der 1920er Jahre stürzte Arnold Schönberg mit der Entwicklung der „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ die bis dahin geltenden Regeln abendländischer Musik um. Mit der Zwölftonmethode, einem visionären Bauplan zukünftiger kompositorischer Ordnung, legte er den für die Musik des 20. Jahrhunderts maßgeblichen Grundstein zur Emanzipation von traditionell hierarchischen Organisationsprinzipien.

Das *Bläserquintett* op. 26 wurde in einem für den Komponisten schwersten Jahre begonnen und einem seiner glücklichsten vollendet. Als Schönberg am 14. April 1923 die ersten Gedanken für das neue Werk zu Papier brachte, waren Pläne für einen gemeinsam mit seiner Familie in Traunkirchen (Oberösterreich) zu verbringenden Sommerurlaub bereits geschmiedet. Als Schönberg am 1. Juni 1923 in seinem seit 1907 bevorzugten Badeort eintraf, befand sich bereits der am Vorabend vollendete erste Satz des Quintetts in seinem Gepäck, auf dessen Manuskript er geschrieben hatte: „Ich glaube, Goethe müßte ganz zufrieden mit mir sein.“

Der Sommer in Traunkirchen brachte nicht nur die sehr intensive Beschäftigung mit der Partitur des *Bläserquintetts* und einer großen Zahl von theoretischen und historischen Betrachtungen, sondern wurde auch durch die ernsthafte Erkrankung seiner Frau Mathilde getrübt. Im September mußte sie zurück nach Wien in ein Sanatorium gebracht werden, die Arbeit am *Bläserquintett* wurde unterbrochen. Mathilde Schönberg verstarb am 18. Oktober 1923 im Beisein ihres

Mannes. Schönberg konnte nach den ersten Monaten des Verlustes und der Neuordnung seines Lebens den Faden zu dem Werk nicht mehr finden und nahm die Arbeit erst im folgenden Sommer wieder auf. Seit dem Frühjahr hatte er eine intensive Freundschaft zu Gertrud Kolisch, Schwester seines Schülers, des Geigers Rudolf Kolisch gepflegt, die bald zu einer Liebesbeziehung werden sollte. Arnold Schönberg und Gertrud Kolisch heirateten am 28. August 1924, einen Tag, nachdem das *Bläserquintett*, das seinem Enkelsohn „Bubi“ Arnold gewidmet ist, vollendet wurde.

„Diese Methode besteht in erster Linie aus der ständigen und ausschließlichen Verwendung einer Reihe von zwölf verschiedenen Tönen. Das bedeutet natürlich, daß kein Ton innerhalb der Serie wiederholt wird und daß sie alle zwölf Töne der chromatischen Skala benutzt, obwohl in anderer Reihenfolge. [...] Die Vereinigung von Tönen zu Harmonien und deren Aufeinanderfolge wird [...] von der Anordnung dieser Töne geregelt. Die Grundreihe funktioniert in der Art eines Motivs. Das erklärt, warum für jedes Stück von neuem eine Grundreihe erfunden werden muß. Sie muß der erste schöpferische Gedanke sein.“ (Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen*, 1941) Im *Bläserquintett* op. 26, einem der frühesten Werke der neuen Kompositionsmethode, legt Schönberg allen vier Sätzen eine gemeinsame Zwölftonreihe zugrunde. Die diesem Verfahren inhärente Gefahr polyphoner Redundanz wird dadurch ausgeglichen, daß die Reihe nicht seriell in immer gleichen linearen Abläufen formuliert, sondern bereits in diesem frühen Entwicklungsstadium der Dodekaphonie mit rotierenden Reihensegmenten operiert wird. Zudem ist die Grundreihe des *Bläserquintetts* wie die meisten späteren Zwölftonreihen Schönbergs dergestalt konzipiert, daß sie die Möglichkeit einer „hexachordinversen Kombinatorik“ ermöglicht, worin sich die Tonqualitäten der Reihe in Grundgestalt und deren Umkehrung auf einer Quinte tiefer hinsichtlich der beiden Reihenhälften (Hexachorde) ergänzen.

Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle, der das Quintett auf Anregung der Universal Edition in Wien 1926 als Sonate für Violine (oder Flöte) und Klavier arrangierte (man erhoffte sich von der Besetzung eine weitere Verbreitung von Schönbergs Komposition) und die Wiener Uraufführung leitete, hielt 1925 fest, daß die Verwendung klassischer Formtypen, also die Rückwendung zur Sonate (Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform, Scherzo, ein langsamer Satz, Rondo), einen Moment des Ausgleichs darstelle, „um also trotz dieser Voraussetzungen [der Zwölftonmethode] verständlich zu bleiben.“ Theodor W. Adorno konstatierte, daß sich an der „gesprengten Sonate“ zeige, wie trotz Aufgabe des traditionellen Dur-Moll-tonalen Harmoniegefüges zwar die Form, jedoch nicht deren Sinn gewandelt habe.

Stück für Violine und Klavier, Fragment (1927)

1924 sollte das letzte in Österreich verbrachte Jahr Arnold Schönbergs sein. Bald nach seiner Hochzeit übersiedelte er mit seiner Frau nach Berlin, wohin er als Nachfolger von Ferruccio Busoni an die Preußische Akademie der Künste berufen wurde. Durch die in den 1920er Jahren durch politische und soziale Umwälzungen im nationalistischen Deutschland forcierte Beschäftigung mit seiner jüdischen Identität ließ Schönberg sich mehr und mehr religionsphilosophischen Fragestellungen zuwenden, die in der Konzeption des zionistischen Dramas *Der Biblische Weg* und der Oper *Moses und Aron* kulminierten. Parallel zu diesen großangelegten Bühnenwerken beschäftigte sich Schönberg mit Kammermusik, komponierte das *III. Streichquartett* op. 30 sowie ein Stück für Violine und Klavier, das allerdings fragmentarisch bleiben sollte. Es kann darüber spekuliert werden, ob das 43taktige Sonaten-Fragment ursprünglich für Rudolf Kolisch gedacht war.

Schönberg hatte das der Zwölftonmethode inhärente Potenzial zu diesem Zeitpunkt bereits avanciert weiterentwickelt, etwa der Oper *Moses und Aron* eine einzige Reihe zugrunde gelegt. Das am 2. Januar 1927 in Cannes begonnene

Violinstück trägt zusammen mit anderen Werken dieser Zeit weit experimentellere Züge, als dies die strenge Interpretation der Zwölftonmethode evozieren würde, zumal sich der Komponist hier schrittweise von der zuvor auf Zwölftonaggregaten fokussierten Arbeitsweise entfernt.

© *Therese Muxeneder 2005*

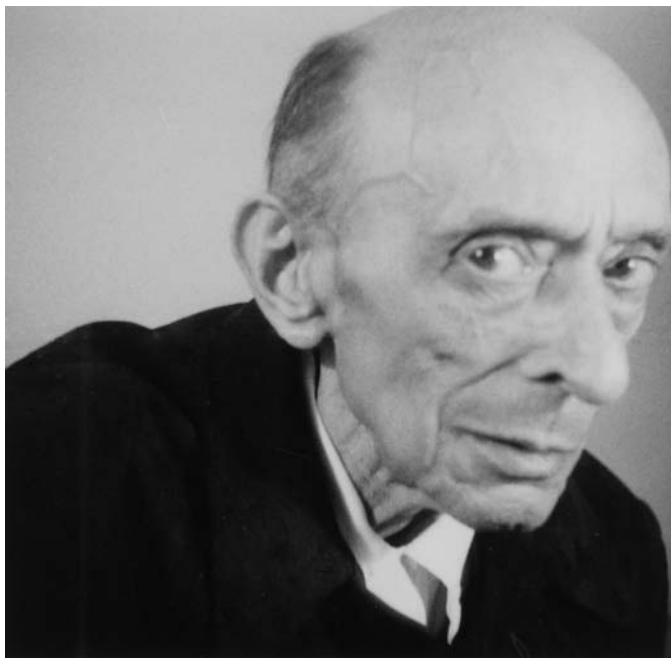
Archivarin, Arnold Schönberg Center

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 Kammermusik 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.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** wurde 1963 geboren. Im Alter von 17 Jahren debütierte er mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und hat seither mit den führenden Orchestern Europas, Rußlands, den USA, Japan, Korea, Australien und Neuseeland gespielt. Unter anderem hat er dabei mit Neeme Järvi, Paavo Järvi, Jewgenij Swetlanow, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka-Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu und Sixten Ehrling zusammengearbeitet. Obwohl echter Virtuose mit einem Konzertrepertoire, das von den Klassikern bis zu ungewöhnlichen und herausfordernden Werken wie den Konzerten von Barber, Ligeti und Skrjabin reicht, widmet Roland Pöntinen dem Klaviersolo-Repertoire besondere Aufmerksamkeit und ist außerdem ein begeisterter Kammermusiker. Er hat an zahlreichen Festivals teilgenommen wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Festival, dem Edinburgh Festival, dem La Roque d'Anthéron Festival, dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Oviedo Piano Festival, dem Kuhmo Chamber Music Festival und den Salzburger Festspielen. Außerdem ist Roland Pöntinen Komponist; 1998 erlebte sein *Blue Winter* (BIS-CD-348) seine Uraufführung in der Carnegie Hall durch das Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch. Roland Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie Stockholm und erhielt 2001 vom schwedischen König die „Litteris et artibus“-Medaille in Anerkennung seiner Verdienste um das schwedische Musikleben.



ARNOLD SCHOENBERG (AROUND 1950)

SCHOENBERG – L'HOMME ET LE COMPOSITEUR

Le compositeur viennois Arnold Schoenberg a refusé sa vie durant tout compromis, tant au point de vue humain qu'artistique. Il a fait table rase de la tradition et, avec son langage musical, en a établi une nouvelle. Sa volonté d'expression ne cherchait pas à parvenir à la conception traditionnelle « d'un degré plus ou moins élevé de beauté » musicale mais plutôt à arriver à une impulsion « de nécessité intérieure ».

Autodidacte, Arnold Schoenberg a été dans sa jeunesse un « brahmzien exclusif » avant de vénérer de la même manière Richard Wagner suite à l'influence de son mentor et ami Alexander Zemlinsky : « C'est pourquoi les compositions de cette époque, comme par exemple *La nuit transfigurée*, renvoient d'un côté au modèle wagnérien [...] et, de l'autre, à la « technique de la variation développante » de Brahms – comme je l'ai appelée –. » (*Mon évolution*, 1949). La relation de Schoenberg, le « révolutionnaire conservateur » (pour reprendre le mot célèbre de Hanns Eisler au sujet de son professeur), avec « Brahms le progressiste » (le titre d'un article de Schoenberg paru en 1933) ne se limite cependant pas qu'aux aspects « techniques » de la composition. Les deux ont en commun, en plus d'un penchant pour la polémique, la codification en musique d'événements autobiographiques qui, dans le langage symbolique de l'expression personnelle, a littéralement joué le rôle de soupape. Jusqu'à la composition du poème symphonique *Pelléas et Mélisande* op. 5 (terminé en 1902), Schoenberg a été sans équivoque un romantique dont la friabilité initiale ne pouvait dominer la faveur du langage musical typique de l'époque et, avec les *Gurrelieder*, créé un témoignage intemporel sur la technique compositionnelle post-romantique qui parvient au seuil de « nouvelles planètes ».

« D'un regard on peut faire un poème, d'un soupir un roman ». La préface d'Arnold Schoenberg aux *Bagatelles* op. 9 de son élève Anton Webern avec la paraphrase du concept de « geste » et de « respiration » renvoyait en même temps

au langage de ses propres compositions. Son langage, au début de la nouvelle période stylistique commençant autour de 1908 avec le *Deuxième Quatuor à cordes* op. 10, « renonce à un centre tonal » (*Mon évolution*). La nouvelle conception structurelle de la musique comme contre-projet au schématisme et aux répétitions traditionnelles correspond à l'idéal stylistique de l'expressionnisme : on vise, ainsi qu'Anton Webern le résumait dans un article de 1932, « avec chaque œuvre arriver ailleurs – chaque œuvre est quelque chose d'autre, quelque chose de nouveau ». La tendance expressive à la compression s'applique également, d'un point de vue musical, aux pièces en tant qu'entités, aux éléments constitutifs à l'intérieur d'une pièce et finalement aux successions mêmes de notes considérées isolément : ce que Schoenberg qualifie de « travail avec les notes ». Cette nécessité d'expression intensifie chaque instant isolé, ainsi les répétitions et les analogies sont de plus en plus évitées. L'immédiateté de l'événement musical mène non seulement à la dissolution du principe formel traditionnel mais également à la remise en question de l'unité formelle au sens traditionnel. Au lieu d'un travail intensif sur les motifs, on a recours à une technique d'écriture basée sur l'association libre menant à de multiples combinaisons qui maintiennent un suspens ambigu. Bien que l'expression de la pensée musicale est formulée dans sa réduction la plus extrême, le « melos » demeure cependant chez Schoenberg perceptible à un point de vue gestuel et compréhensible. Tout comme les relations entre les notes de la partition, la couleur et la dynamique sont manipulées en tant que paramètres structurels du même niveau.

Les idées durables et, encore aujourd'hui, révolutionnaires de Schoenberg surviennent avec le développement d'une nouvelle méthode de composition, autour de 1918, qui correspondent, historiquement parlant, à une époque de troubles, d'établissement d'un ordre nouveau ainsi qu'à une nouvelle organisation hiérarchique politique et sociale dans la Vienne de la première république. La tech-

nique de composition dodécaphonique a été conçue, bien consciemment chez Schoenberg, avec une prétention hégémonique et les significations futures de ses innovations créatives ont été prévues de manière visionnaire. Dans cette méthode, les relations tant verticales qu'horizontales entre les notes ont été reformulées selon un principe d'égalité et de déhiérarchisation. L'abandon de l'attraction à une note fondamentale, une idée qu'il avait déjà décrite dans sa période atonale libre en ces termes : « faire de la musique avec des couleurs et des formes », est ici désormais présentée dans un réseau compositionnel prédéterminé. À l'intérieur de ce principe d'ordre qui, en apparence, semble structuré de manière stricte, on attribue à la pensée musicale le rôle le plus important à l'intérieur d'une œuvre. La première inspiration pour une nouvelle composition résulte également ici en pensée thématique : c'est ainsi et pas autrement que Schoenberg écrit également dans son tableau des séries à la place des séries originales la lettre T comme « thème ». Schoenberg était convaincu de sa mission et ne pouvait absolument pas se soumettre au goût à la mode de son époque et aux attentes des masses. Dans son article *Composition avec douze notes*, il résume l'inéluctabilité de sa création artistique en une phrase : « Que l'on se considère conservateur ou révolutionnaire, que l'on compose de manière conventionnelle ou moderne, que l'on essaie d'imiter l'ancien style ou que l'on soit destiné à exprimer de nouvelles idées – que l'on soit un bon compositeur ou non –, l'on doit être convaincu de l'infailibilité de sa propre fantaisie et croire à sa propre inspiration. »

Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano, op. 47

Suite à une commande du violoniste Adolf Koldofsky, Arnold Schoenberg, qui avait immigré aux Etats-Unis, composa en mars 1949 une « pièce pour violon avec accompagnement de piano » parallèlement à deux œuvres pour chœur *Dreimal tausend Jahre* [Trois fois mille ans] et *Israel Exists Again* [Israël existe à

nouveau]. La conception de soliste de la partie de violon ainsi que la priorité hiérarchique indiquée par le titre doivent être prises au pied de la lettre comme l'attestent les sources autographes déchiffrables de l'œuvre : Schoenberg a d'abord écrit la partie de violon au complet (date de complétion : 22 mars 1949) avant, une semaine plus tard, de terminer la partie de piano. À la création qui eut lieu le 13 septembre 1949 à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire, le compositeur écrivit pour Adolf Koldofsky qui tenait la partie de violon et que Schoenberg tenait pour son interprète idéal, une autre fin.

Dans son ouvrage théorique, *Formbildende Tendenzen der Harmonie* [Les fonctions structurelles de l'harmonie], Schoenberg classe le genre de la fantaisie dans la catégorie des « formes soi-disant libres » qui se caractérisent par des traits opulents, l'improvisation instrumentale et la spontanéité de l'expression. L'œuvre dodécaphonique de Schoenberg partage plusieurs des traits typiques des fantaisies de l'époque classique et post-classique, alors que la virtuosité de la partie de violon peut tout à fait se comparer à la *Fantaisie pour violon en do majeur* de Schubert et la conception formelle, à la *Fantaisie en do mineur* K. 475 de Mozart. Comme des recherches l'ont démontré, la succession kaléidoscopique des différentes parties qui s'interrompent mutuellement dans la *Fantaisie* de Mozart se retrouve également dans celle de Schoenberg. Bien qu'elles se basent sur des fondations dodécaphoniques, la structure architecturale de la *Fantaisie* de Schoenberg ainsi que les régions harmoniques qui y sont explorées laissent supposer une origine basée sur une idée tonale majeure/mineure également soulignée par les composantes rythmiques et métriques de mouvements. De plus, on perçoit des amorces d'une structure de reprise d'un mouvement isolé au sein d'une forme sonate. La fantaisie se présente, sommairement parlant, en quatre parties : une première où les motifs sont créés avec une transition (le motif principal de l'œuvre comprend six mesures), une seconde, *lento*, qui se compare au mouve-

ment lent d'une sonate, suivies d'un *scherzando* et d'une coda (chacune avec une transition). On ne peut en aucun cas y percevoir un ton viennois classique, bien que, au niveau esthétique de l'expression, l'œuvre fasse entendre çà et là un certain élément rythmique se rapprochant de la danse comme dans les passages comparables au niveau de la sonorité du violon que l'on retrouve de Schubert à Mahler. La multiplicité des techniques de jeu à l'intérieur du délicat déroulement des mouvements comprend les doubles-cordes avec le plus grand ambitus, les *glissandi*, les *pizzicati*, les sonorités de flageolet jusqu'aux *tremoli* techniquement difficiles et les passages en accords arpégés à la dynamique contrastée.

Pièce pour violon et piano en ré mineur (1893-94)

Tant dans son apprentissage de compositeur que de peintre, Arnold Schoenberg est un autodidacte. L'étude des partitions de ses prédécesseurs, parmi lesquelles celles de Bach, Mozart et de Beethoven, suscita en lui l'envie de composer. Jusqu'à sa dix-septième année, il limita ses essais à des « imitations de la musique avec laquelle [il s'était] familiarisé : des duos de violons et des arrangements pour duo des opéras et du répertoire que les ensembles militaires jouaient dans les parcs publics » (*Rückblick*, 1949). La seule éducation musicale confirmée que Schoenberg reçut fut auprès de son futur beau-frère, Alexander von Zemlinsky dont il avait fait la connaissance à l'automne 1895. Zemlinsky était alors directeur de l'ensemble amateur viennois « Musikalischer Verein Polyhymnia ». Selon les dires de Zemlinsky, l'ensemble se composait de deux violons, d'un alto, d'un violoncelle (Schoenberg) et d'une contrebasse.

La *Pièce pour violon et piano en ré mineur* de Schoenberg date vraisemblablement de 1893-94 alors qu'il était assistant à la banque Werner & Co. à Vienne. Le thème de l'œuvre est exprimé, conventionnellement, sur huit mesures alors que la seconde partie avec son rythme régulier à contretemps apparaît comme à

rebrousse-poil. À la période de huit mesures suit un thème qui poursuit dans la même veine et qui, par une sorte de compression du geste musical, est ramené à sept mesures. Après une mesure de silence, débute une section à l'allure de *scherzando* en fa majeur avec des passages rythmiques et mélodiques contrastés. Le compositeur veille avec un soin particulier à la reprise de la première partie. Le piano y délaisse alors pour la première fois son rôle d'accompagnateur pour amorcer un dialogue avec le violon. Avec cette courte pièce, Schoenberg démontre son inclination pour les modèles classiques qu'il combine à une harmonie ouverte à l'expérimentation et à une inventivité formelle.

Sonate d'après le Quintette à vents, op. 26 (1923-24), arrangé par Felix Greissle pour violon et piano (1926)

Au début des années 1920, Arnold Schoenberg, avec l'élaboration de sa « méthode de composition avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux », a bouleversé les règles de la musique occidentale qui existaient jusqu'alors. Avec cette technique dodécaphonique, une méthode de construction visionnaire qui devait régir à l'avenir les techniques de compositions, Schoenberg pose la pierre d'assise de l'émancipation du principe d'organisation hiérarchique traditionnel de la musique du 20^e siècle.

La composition du *Quintette* op. 26 a débuté durant l'une des années les plus difficiles de la vie du compositeur et s'est terminée durant l'une de ses plus heureuses. Lorsque le 14 avril 1923, Schoenberg coucha sur le papier ses premières idées pour cette nouvelle œuvre, les plans pour les vacances d'été à Traunkirchen (Haute-Autriche) avec sa famille avaient déjà été faits. Le 1^{er} juin 1923, alors que Schoenberg arrivait à sa station balnéaire favorite depuis 1907, se trouvait dans ses bagages le premier mouvement du quintette achevé la veille. Sur le manuscrit, on pouvait y lire : « Je crois que Goethe aurait été tout à fait content de moi. »

L'été à Traunkirchen ne vit pas seulement un travail intensif sur la partition du *Quintette à vents* ainsi que sur un grand nombre de réflexions théoriques et historiques mais également l'irruption de la grave maladie de sa femme Mathilde. En septembre, elle dut rentrer à Vienne et être admise dans un sanatorium et le travail sur le *Quintette à vents* fut ainsi interrompu. Mathilde Schoenberg décéda le 18 octobre 1923 en présence de son mari. Au cours des premiers mois après la disparition de sa femme alors qu'il s'ajustait à sa nouvelle vie, Schoenberg ne put retrouver le fil de son œuvre et ne reprit le travail qu'à l'été suivant. Au cours du printemps précédent, il avait développé une amitié profonde avec Gertrud Kolisch, la sœur de son élève, le violoniste Rudolf Kolisch, qui devait bientôt se transformer en liaison amoureuse. Arnold Schoenberg et Gertrud Kolisch se marièrent le 28 août 1924, un jour après la complétion du *Quintette à vents*, dédié à son petit-fils « Bubi » Arnold.

« Cette méthode consiste avant tout à utiliser de manière constante et exclusive une série de douze notes différentes. Ceci signifie naturellement qu'aucune note n'est répétée au cours de la série et que celle-ci utilise les douze notes de la gamme chromatique dans un ordre différent [...] L'association des notes dans l'harmonie et leur succession est réglée par l'ordre de ces notes. La série fondamentale fonctionne à la manière d'un motif. Ceci explique pourquoi une telle série fondamentale doit être à nouveau inventée pour chaque composition, » (Arnold Schoenberg : *Komposition mit zwölf Tönen*, 1941). Dans le *Quintette à vents* op. 26, l'une des premières œuvres ayant recours à cette nouvelle technique de composition, Schoenberg utilise pour les quatre mouvements une seule série de douze notes. Parce que celle-ci faisait courir un risque inhérent de monotonie polyphonique, il a été décidé que la série ne devrait pas toujours être présentée dans la même progression linéaire mais, dès ce premier stade du développement de la technique dodécaphonique, avec une rotation des sections de la série. De plus, la série fondamentale du *Quintette à vents*, comme pour les œuvres sérielles

à venir de Schoenberg, a été conçue de telle manière qu'elle offre la possibilité d'une « combinatoire hexacorde » dans laquelle la qualité musicale de la série apparaît dans sa fondation et dont l'inversion une quinte plus bas présente les deux sections de six notes (hexacorde) de la série.

Le gendre de Schoenberg, Felix Greissle a arrangé le *Quintette* en une sonate pour violon (ou flûte) et piano suite à une commande des Éditions Universal (qui espérait qu'avec cette formation, l'œuvre de Schoenberg se propagerait davantage) et a organisé la création viennoise de l'arrangement de l'œuvre. En 1925, il soutenait que le recours à des formes classiques – ici, le retour à la sonate (le premier mouvement est un premier mouvement de sonate, suivi d'un Scherzo, d'un mouvement lent puis d'un Rondo) –, présentait un instant d'équilibre où « malgré cette condition (le sérialisme) elle restait compréhensible ». Theodor Adorno constata que l'œuvre manifestait le caractère d'« une sonate explosée » dont la forme avait certes été modifiée mais pas son sens malgré la question du déroulement harmonique tonal traditionnel majeur-mineur.

Pièce pour violon et piano, fragment (1927)

1924 fut la dernière année qu'Arnold Schoenberg passa en Autriche. Peu après son mariage, il déménagea avec sa femme à Berlin où il fut nommé à l'Académie des arts au poste occupé précédemment par Ferruccio Busoni. En raison des bouleversements politiques et sociaux qui survinrent au cours des années 1920 en Allemagne, Schoenberg fut poussé à réévaluer sa propre identité juive et il se consacra de plus en plus à des questions philosophico-religieuses qui culmineront dans la conception du drame sioniste *Der Biblische Weg* [Le chemin biblique] ainsi que dans l'opéra *Moses und Aron*. Parallèlement à ces œuvres scéniques de grande dimension, Schoenberg se consacra également à la musique de chambre et composa le *troisième Quatuor à cordes* op. 30 ainsi qu'une pièce pour violon et

piano qui devait cependant demeurer à l'état de fragment. Il est permis de croire que le fragment de sonate de 43 mesures était à l'origine destiné à Rudolf Kolisch.

Schoenberg avait grandement développé le potentiel inhérent à la méthode dodécaphonique, comme par exemple dans l'opéra *Moses und Aron* où une seule série sert de base à toute l'œuvre. La pièce pour violon commencée le 2 janvier 1927 à Cannes, comme d'autres œuvres de cette époque, affiche un caractère bien davantage expérimental que l'interprétation stricte de la technique dodécaphonique nous laisserait croire car le compositeur s'éloigne progressivement ici de la technique de travail utilisée auparavant qui se concentrait sur les agrégats dodécaphoniques.

© *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 Musik-

tage 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.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** est né en 1963. Il fait ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm à l'âge de dix-sept ans et joue depuis en compagnie des orchestres les plus importants d'Europe ainsi que des Etats-Unis, du Japon, de la Corée, d'Australie et de Nouvelle-Zélande. Il travaille notamment avec Neeme Järvi, Paavo Järvi, Evgeni Svetlanov, Rafaël Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Commissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu ainsi que Sixten Ehrling. Virtuose, Roland Pöntinen possède un répertoire qui comprend aussi bien les concertos classiques que ceux plus rares et exigeants de Barber, de Ligeti et de Scriabine. Il se consacre également avec passion au récital et à la musique de chambre. Pöntinen participe à plusieurs festivals dont ceux de Berlin, Schleswig-Holstein, Edimbourg, La Roque d'Anthéron, ainsi qu'au Maggio Musicale Fiorentino, à l'Oviedo Piano, à celui consacré à la musique de chambre de Kuhmo ainsi qu'à celui de Salzbourg. Roland Pöntinen est également compositeur. En 1998, son œuvre, *Blue Winter* (disponible sur BIS-CD-348), est créée à Carnegie Hall par l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Wolfgang Sawallisch. Roland Pöntinen est membre de l'Académie Royale de Musique de Suède. En 2001, il reçoit la médaille «*Litteris et artibus*» du Roi de Suède en reconnaissance pour sa contribution à la vie musicale suédoise.

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

DDD

RECORDING DATA

Recorded in March 2001 (*Phantasy*) and August/November 2003 (other works)

at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel (*Phantasy*); Martin Nagorni (other works)

Digital editing: Martin Nagorni, Julian Schwenkner

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

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

Photographs inside booklet: © Arnold Schönberg Center, Vienna

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-1407 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

TO BE RELEASED IN 2005
www.bis.se



BIS-CD-1417

WORKS FOR PIANO
PÖNTINEN



BIS-CD-1467

SOLOS · DUOS TRIOS
WALLIN · THEDÉEN · PÖNTINEN

BIS-CD-1407