



SCH
OENB
ERG

BERG

PÖNT
INEN



SCHOENBERG, ARNOLD (1874-1951)

DREI KLAVIERSTÜCKE, Op. 11 (1909) *(Universal Edition)* 14'32

- | | | |
|---|------|------|
| 1 | I. | 3'49 |
| 2 | II. | 7'58 |
| 3 | III. | 2'32 |

SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE, Op. 19 (1911) *(Universal Edition)* 5'49

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Leicht, zart</i> | 1'27 |
| 5 | II. <i>Langsam</i> | 0'56 |
| 6 | III. <i>Sehr langsame</i> ♩ | 0'54 |
| 7 | IV. <i>Rasch, aber leicht</i> | 0'23 |
| 8 | V. <i>Etwas rasch</i> | 0'29 |
| 9 | VI. <i>Sehr langsam</i> | 1'12 |

FÜNF KLAVIERSTÜCKE, Op. 23 (1920-23) *(Wilhelm Hansen)* 12'30

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 10 | I. <i>Sehr langsam</i> | 2'18 |
| 11 | II. <i>Sehr rasch</i> | 1'26 |
| 12 | III. <i>Langsam</i> | 3'28 |
| 13 | IV. <i>Schwungvoll. Mäßige</i> ♩ | 2'05 |
| 14 | V. <i>Walzer</i> | 2'51 |

SUITE FÜR KLAVIER, Op. 25 (1921) *(Universal Edition)* 15'55

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | I. <i>Präludium. Rasch</i> | 1'02 |
| 16 | II. <i>Gavotte. Etwas langsam, nicht hastig</i> | 1'18 |
| 17 | III. <i>Musette – Gavotte (da capo)</i> | 2'46 |
| 18 | IV. <i>Intermezzo</i> | 3'57 |
| 19 | V. <i>Menuett – Trio – Menuett (da capo)</i> | 3'50 |
| 20 | VI. <i>Gigue</i> | 2'48 |

KLAVIERSTÜCKE, Op. 33a/b (1931)

6'22

21 a. *Mäßig* (Universal Edition)

2'36

22 b. *Mäßig langsam* (Belmont Music Publishers)

3'37

BERG, ALBAN (1885-1935)

23 SONATA FOR PIANO, Op. 1 (1908) (Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung)

11'48

SCHOENBERG, ARNOLD (1874-1951)

24 FRAGMENT EINES KLAVIERSTÜCKS (1931) (Manuscript)
Sehr rasch – Adagio

0'55

25 FRAGMENT EINES KLAVIERSTÜCKS (1931) (Manuscript)

2'04

BERG, ALBAN (1885-1935)

26 SONATA FRAGMENT (Wozzeck-Fragment) (Manuscript)

2'45

TT: 74'42

ROLAND PÖNTINEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Carl Wahren

ARNOLD SCHOENBERG

Three Piano Pieces, Op. 11

August 1909: Arnold Schoenberg and his family were spending their holidays in the idyllic village of Steinakirchen in Lower Austria. Among his luggage were painting utensils and sketchbooks, piles of new manuscript paper as well as manuscripts of compositions that had already been started. These included the *Three Piano Pieces*, Op. 11, which Schoenberg had started to write in February 1909 and which he completed in Steinakirchen on 7th August. The previous year he had achieved a break from musical tradition with his *Second String Quartet*: tonality gave way to atonality, marking a transition to the expressionistic period. This was to be a significant moment in the musical history of the twentieth century.

As so often in Schoenberg's compositions, the first piano piece in Op. 11 begins with an overlapping, ambiguous idea which, although it retains the traditional antecedent and consequent thematic phrases, also includes a contrasting middle section. The symmetry of the first and middle sections, created by a vertically mirrored part-motif, is a traditional 'tool' in the motivic-technical sense. In the compositional technique of the first piece – form and material are modified by means of variation– Schoenberg shows himself to be a successor of Brahms, whose style he described as 'developing variation'. However liberating a role dissonance may play in free-tonal compositions, and although 'the overwhelming number of dissonant sounds [is] no longer balanced out by the use of [...] tonal chords' (Schoenberg in *My Evolution*, 1949), the formal framework remains indebted to sonata-form structure, albeit in very compressed form.

Even before he had composed the third piece of the set, Schoenberg sent the first two miniatures to the pianist and composer Ferruccio Busoni in Berlin. 'Technically they are hardly of great difficulty. But to perform them one must

have belief and conviction' (letter dated 13th July 1909). After Busoni had received the manuscript and, regarding Op. 11 No. 2, had expressed reservations, an intensive æsthetic discussion developed, in consequence of which Busoni finally made his own arrangement of the second piece. With the first two pieces Schoenberg wanted to achieve a 'gloomy, oppressed tonal colour' (letter to Busoni, August 1909), which in the tripartite second piece is evoked by means of a sonorous, repeated drone bass and equally 'gloomy' melodic invention. The third piece rises from this atmosphere in an eruptive gesture, interrupted by calmer phrases which, during the course of the movement, again become charged with impulse. Contrasting passages and an emancipation from everything that is symbolic or logical allow the music to develop in a purely expressive manner.

Six Little Piano Pieces, Op. 19

On a cold winter's day in 1911, when Schoenberg was fully occupied with reading the proofs of his major theoretical and pedagogical work, *Harmonielehre* (*Theory of Harmony*), he arranged a day off in order to compose a set of five piano miniatures. 'I said to Webern: for my music you must have time. It does not suit people who have other things to do. But it is in any case a great pleasure to hear one's pieces played by somebody who has fully mastered them from a technical viewpoint.' Schoenberg made this note in his diary a year later, after the pianist Egon Petri had played him the *Six Little Piano Pieces*, Op. 19, in Berlin.

With their miniature format and extreme aphoristic brevity, these pieces might appear to be a strange and confusing departure from Schoenberg's normal concise formulation, but they are wholly symptomatic of the free-tonal form of his works (and of those of his pupils and successors, who were innovators in their own right) at this time. The natural melodic flow and expansive breadth that would make themselves apparent again in the later dodecaphonic works here

yield to an epigrammatic form of expression. This might be described as the antithesis of the symphonies of his contemporary Gustav Mahler and also of Schoenberg's own *Gurrelieder*, a monumental work for orchestra, choir and solo voices that was composed at roughly the same time.

The first of the Op. 19 pieces is exactly seventeen bars long and consists of melodic nuclei that do not come together into a phrase but are heard one after the other, like disjointed thoughts. In the next piece, the rhythmic *ostinato* of repeated major thirds assures a far greater degree of stability, as though the composer had now underpinned the piano writing with tonality. In the third piece, the right and left hands develop in independent dynamic frameworks, thus forming a contrast with each other, in a very fragmented way. The next two pieces can be perceived as a combination of recitative and aria.

Gustav Mahler died in Vienna on 18th May 1911. For Schoenberg he had been a mentor and a friend whom Schoenberg was even to characterize as a saint. After the burial at Grinzing Cemetery, Schoenberg painted a picture depicting the mourners (himself among them) at the composer's open grave. The colours, however, can only superficially reflect his profound emotion; a few weeks later, in endless grief, he composed the sixth and last piece of Op. 19.

Five Piano Pieces, Op. 23; Suite for Piano, Op. 25

'I have made a discovery that will guarantee the superiority of German music for the next hundred years.' According to Schoenberg's pupil Josef Rufer, who reported this statement, the 'discovery' of the 'method of composing with 12 tones', as Schoenberg later called it, took place in the summer of 1921. At this period he was working almost simultaneously on the *Five Piano Pieces* (1920-23) and the *Suite for Piano* (1921). A sketch for the fifth of the Op. 23 pieces, the waltz (which is regarded as the first twelve-tone composition), is dated 26th July

1921, whilst sketches and first drafts of parts of Op. 25 – the prelude and intermezzo – also date from the summer of 1921.

Schoenberg told the American musicologist Nicolas Slonimsky in the summer of 1937 that his method of composing with twelve tones was preceded by many preliminary attempts. The first of these was in December 1914 or early 1915, when he produced a sketch for a symphony. The scherzo of this symphony was based on a theme with all twelve notes, but this was only one of its themes. At this stage he was still far from the idea of using such a basic theme as the contextual means for an entire work.

Piano Pieces, Op. 33a & 33b

In 1928 Emil Hertzka, director of Universal Edition in Vienna, asked Arnold Schoenberg if he could use his piano piece Op. 11 No. 1 for a planned anthology. Schoenberg initially replied by offering to arrange a section of *Pierrot lunaire* for this purpose. Later, however, he decided to compose a new work, the piano piece Op. 33a. The Op. 33 pieces are the first in which Schoenberg consistently applies a technique of combining twelve-tone rows in which two forms of a row can be used simultaneously without individual notes being repeated. This expanded the possibilities for combination without sacrificing the cogency of the writing. The first of the Op. 33 pieces has a rather impulsive, brilliant character, whilst the second is reticent and more lyrical in inclination. A more precise formal analysis clearly reveals the traditional elements in the music. Op. 33a thus begins with a theme consisting of six chords which, after a transition, is heard again an octave higher. A brief interlude is followed by the second theme, characterized by a melody in the bass and a characteristic accompanimental formula. After the melody has been repeated in the descant, a short developmental section begins, followed by a reprise in which the chords of the first theme appear in broken form. It is not

hard to recognize a compressed sonata form structure in this assembly of two themes, a sort of development and recapitulation.

The Op. 33a piano piece had already been published by Universal Edition when, on 23rd September 1931, the American composer Adolph Weiss – a pupil and friend of Schoenberg’s – asked him in a letter from New York: ‘Might there be an Op. 33b piano piece that we [...] might have?’ The work was destined for possible publication within the framework of the newly-founded New Music Edition. Schoenberg fulfilled the request very rapidly: the first draft of the Op. 33b piano piece was started on 8th October and completed on 10th October 1931. That very day Schoenberg sent the manuscript to Weiss in New York and started work on another piano piece which, however, did not progress beyond the preliminary stages and remained a fragment. The row upon which Op. 33b is based begins with three notes – E flat-C-B – that represent the name of the composer in German note-names (Es-C-H).

With their relative brevity and unity, these pieces call to mind Romantic forms such as the *Intermezzi* by Brahms, whom Schoenberg admired greatly. In Op. 33b, two contrasting themes are presented one after the other, the second in the 6/8 metre of a berceuse. Both, however, present the material ‘contrapuntally’. The character of each theme is defined by the relationship between contrapuntal principal and subsidiary lines.

ALBAN BERG

Piano Sonata, Op. 1; Sonata Fragment (Wozzeck Fragment)

Before Alban Berg became one of Arnold Schoenberg’s pupils in 1904 – at roughly the same time as Anton Webern – the nineteen-year-old had mostly composed pieces for piano four hands and songs. His studies under Schoenberg began with

a three-year induction into harmonic theory and counterpoint as a basis for the actual composition studies.

While he was Schoenberg's pupil, Berg composed several piano sonatas but only one of them was completed (1908/09); it was later published as his Op. 1. The sonata was originally conceived as a traditional three-movement work, but Berg could not manage to complete this formal structure, which was too wide-ranging for him to cope with, and so he decided to limit himself to a single movement. Several aspects of the sonata owe much to Schoenberg's *Chamber Symphony*; this is especially evident in the harmonies and melodies. Thus motifs consisting of fourths and whole tones play an important role, but overall these are resolved into the major/minor texture in a more consistent way than with Schoenberg. The main theme of the sonata, starting with a characteristic fourth-tritone sequence, at first moves in harmonically ambiguous areas but soon, with a cadence into B minor, reveals the harmonic nucleus of the work. As the sonata progresses, typical sonata-form elements can be discerned – although these are combined with procedures that Schoenberg would later describe as 'developing variation'.

Berg's estate contained a number of sonata movement fragments. Some of these were used as the basis for subsequent compositions – for instance the *Sonata No. 4*, which was used in 1920 in the D minor interlude from Act III of the opera *Wozzeck*. There are a few minor changes, such as the replacement of the up-beat motif in the fifth bar with an octave leap, but the only significant alteration is the lack of the motivic rhythm that underlies the sonata as a chordal accompaniment. A leitmotif associated with *Wozzeck* from Act II appears note-for-note in the sonata. It is unclear whether Berg had originally planned to incorporate the *Sonata No. 4* into the interlude, or whether he was later 'seduced' into doing so by the leitmotif associations.

© **Therese Muxeneder 2005** (Archivist, Arnold Schönberg Center)

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 in Paris and London, the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl, the Scottish Chamber Orchestra in Glasgow and Edinburgh 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. The emphasis is on the ‘golden era’ of piano literature: from the 19th century – in particular Beethoven, Chopin and Liszt – up to the first half of the 20th century with composers such as Debussy, Busoni, Szymanowski and Rachmaninov.

Roland Pöntinen is also a passionate chamber musician but, although he has played in innumerable chamber music combinations, he only performs regularly with a few musicians such as the violinist Ulf Wallin, the soprano Barbara Hendricks and his piano duo partner Love Derwinger. 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.

Drei Klavierstücke op. 11

August 1909: in der idyllischen Ortschaft Steinakirchen in Niederösterreich verbringen Arnold Schönberg und seine Familie ihren Urlaub, im Gepäck Malutensilien und Skizzenblöcke, Stöße neuen Notenpapiers sowie Manuskripte zu vollendender Kompositionen. Zu diesen zählten die bereits im Februar 1909 begonnenen *Drei Klavierstücken* op. 11, die Schönberg am 7. August in Steinakirchen abschloß. Im Jahr zuvor hatte er mit dem *II. Streichquartett* einen Bruch mit der musikhistorischen Tradition vollzogen: Auflösung der Tonalität in der Atonalität und Übergang zur expressionistischen Periode, welche einen zündenden Moment in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts markieren sollte.

Wie so oft in Schönbergs Kompositionen, so beginnt auch das erste Klavierstück aus op. 11 mit einer sich überlappenden, mehrdeutigen Phrase, die von der traditionellen Themencharakteristik mit Vorder und Nachsatz zwar berührt, hier jedoch von einem kontrastierenden Mittelteil interpoliert wird. Auch die mittels eines vertikal gespiegelten Motivteils hergestellte Symmetrie des Vordersatzes und des Mittelteils ist im motivisch-thematischen Sinne als „Werkzeug“ traditionell. In der Kompositionstechnik des ersten Stücks – Gestalt und Material werden variativ umformt – ist Schönberg ein Nachfolger von Johannes Brahms, dessen Stil er den der „entwickelnden Variation“ bezeichnete. So sehr die Dissonanz in den freitonalen Kompositionen emanzipiert und „die überwältigende Vielheit dissonanter Klänge nicht länger durch Anbringung von [...] tonalen Akkorden ausbalanciert“ wurde (Schönberg im *Rückblick*, 1949), so bleiben die formalen Rahmenbedingungen, wenngleich in höchst kondensierter Form, doch der Sonatensatzform verpflichtet.

Noch ehe er das dritte Stück der Trias komponierte, schickte Schönberg die beiden ersten Miniaturen an den Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni

nach Berlin: „Sie sind ja technisch kaum von besonderer Schwierigkeit. Aber ihr Vortrag erfordert Glauben und Überzeugung.“ (Brief vom 13. Juli 1909) Nachdem Busoni das Manuskript erhalten und hinsichtlich op. 11 Nr. 2 Bedenken geäußert hatte, entwickelte sich eine intensive ästhetische Diskussion, die Busoni schließlich zum Anlaß nahm, das zweite Klavierstück zu bearbeiten. Schönberg wollte mit den ersten beiden Stücken eine „düstere, gepreßte Klangfarbe“ erzielen (Brief an Busoni, August 1909), die im dreiteiligen zweiten Stück durch einen wiederkehrenden sonoren Bordunbaß – begleitet von einer ebenso „düsteren“ Melodik – evoziert wird. Aus dieser Stimmung hebt das dritte Stück in einem eruptiv empfundenen Gestus an, unterbrochen von ruhigeren Phasen, die im Satzverlauf wiederum impulsiv aufgeladen werden. Kontrastierende Segmente und eine Befreiung von allem Symbolischen, allem Logischen, lassen das Werk zu reiner Ausdrucksmusik sich entwickeln.

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

An einem kalten Wintertag im Jahr 1911, Schönberg war zu dieser Zeit mit den Korrekturen zu seinem theoretisch-pädagogischen Hauptwerk *Harmonielehre* ausgelastet, verordnete er sich eine eintägige Pause, um eine Serie von fünf Klavierminiaturen zu komponieren. „Ich sagte zu Webern: zu meiner Musik muß man Zeit haben. Die ist nichts für Leute, die anderes zu tun haben. Aber es ist jedenfalls ein großes Vergnügen, seine Sachen von jemandem zu hören, der sie technisch vollkommen beherrscht.“ Diese Sätze notierte Schönberg ein Jahr später in sein Tagebuch, nachdem der Pianist Egon Petri ihm am 22. Januar 1912 die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 in Berlin vorgespielt hatte.

Was in der Miniaturhaftigkeit und der extremen aphoristischen Kürze als seltsame und verwirrende Abweichung von der für Schönberg üblichen konzisen Formulierung des musikalischen Gedankens erscheinen mag, ist für die freitonale

Formgestaltung seiner Werke und jener seiner Schüler – ihm innovativ nachkomponierend – in dieser Zeit durchaus symptomatisch. Das natürliche melodische Fließen, die expansive Breite, die sich in den späteren dodekaphonen Werken wieder einstellen würde, ist hier einem epigrammatischen Ausdruck gewichen: gleichsam das entfernteste Extrem zur Symphonik des Zeitgenossen Gustav Mahler und auch zu Schönbergs eigenen, in etwa derselben Zeit vollendeten *Gurre-Liedern*, einem monumentalen Werk für Orchester, Chor und Solostimmen.

Das erste Stück aus op. 19 umfaßt gerade 17 Takte, gestaltet aus melodischen Kernen, die nicht mehr in eine ausgearbeitete Phrase münden, sondern Gedankensplittern gleich aneinandergereiht werden. Im folgenden Stück sorgt das rhythmische Ostinato von sich wiederholenden Durterzen für einen weit höheren Grad von Stabilität, gleichermaßen als hätte der Komponist dem Klaviersatz nunmehr Tonalität unterlegt. Der dritte Satz läßt die rechte und linke Hand in einem unabhängigen dynamischen Rahmen sich kontrastierend gegen und miteinander entfalten, in einem hohen Grad an Zerrissenheit. Als Rezitativ und Arienkombination können die beiden folgenden Stücke gehört werden.

Am 18. Mai 1911 verstarb Gustav Mahler in Wien. Für Schönberg war er nicht nur Mentor und Freund, sondern er sollte ihn gar als einen Heiligen bezeichnen. Nach dem Begräbnis am Grinzinger Friedhof setzte sich Schönberg an die Staffelei und malte ein Bild, das die Trauernden – darunter er selbst – am offenen Grab des Komponisten zeigt. Die Farben konnten jedoch nur oberflächlich seine tiefe Bewegung darstellen, er komponierte wenige Wochen später in unendlicher Trauer das sechste Stück aus op. 19.

Fünf Klavierstücke op. 23, Suite für Klavier op. 25

„Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.“ Nach dem Zeugnis des Schön-

bergSchülers Josef Rufer, der diese Mitteilung überlieferte, fand die „Entdeckung“ der Methode zur Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen, wie Schönberg sie später nannte, im Sommer 1921 statt. Die Arbeit an den *Fünf Klavierstücken* (1920-23) und der *Klaviersuite* (1921) fand in dieser Zeit zum Teil nahezu gleichzeitig statt: eine Skizze zum fünften Satz aus op. 23, dem Walzer – der als erstes Zwölftonwerk gilt – ist mit dem 26.7.1921 datiert, Skizzen und Erstniederschriften von Teilen aus op. 25 – des Präludiums und des Intermezzos – entstammen ebenfalls dem Sommer 1921.

„Der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, gingen viele Vorversuche voraus. Der erste im Dezember 1914 oder Anfang 1915, als ich die Skizze zu einer Symphonie entwarf. Das Scherzo dieser Symphonie basiert auf einem Thema mit zwölf Tönen. Es war aber nur eines der Themen. Ich war noch weit von der Idee entfernt, ein solches Grundthema für ein ganzes Werk als zusammenhanggebendes Mittel zu verwenden.“ berichtete Schönberg im Sommer 1937 an den amerikanischen Musikwissenschaftler Nicolas Slonimsky.

Klavierstücke op. 33a und b

Im Jahre 1928 wandte sich Emil Hertzka, der Direktor der Wiener Universal Edition, mit der Bitte an Arnold Schönberg, sein Klavierstück op. 11/1 für eine geplante Anthologie verwenden zu dürfen. Schönberg bot zunächst an, einen Abschnitt aus *Pierrot lunaire* für diese Zwecke zu bearbeiten. Später entschied er sich jedoch für die Komposition eines neuen Werkes, des Klavierstückes op. 33a. Erstmals wendet er in seinen Klavierstücken op. 33 konsequent eine Technik der Kombination von Zwölftonreihen an, bei der zwei Formen einer Reihe gleichzeitig benutzt werden können, ohne daß sich einzelne Töne wiederholen. Damit erweiterten sich die kombinatorischen Möglichkeiten bei gleichzeitig gewahrter Schlüssigkeit des Tonsatzes. Das erste Stück aus op. 33 ist von eher impulsivem,

brillantem Charakter, das zweite zurückhaltend, lyrisch geprägt. Eine nähere formale Betrachtung läßt die traditionsverbundenen Elemente des Werkes deutlich erkennen. So beginnt op. 33a mit einem aus sechs Akkorden bestehenden Thema, das nach einer Überleitung ein zweites Mal eine Oktave höher erklingt. Auf ein kurzes Zwischenspiel folgt das zweite Thema, gekennzeichnet durch eine Melodie im Baß sowie eine charakteristische Begleitformel. Nach Wiederholung der Melodie im Diskant beginnt ein kurzer durchführungsartiger Abschnitt, auf den eine Reprise folgt, bei der die Akkorde des ersten Themas gebrochen erklingen. Unschwer läßt sich aus der Konstellation von zwei Themen, einer Art Durchführung und der Reprise die komprimierte Sonatenhauptsatzform erkennen.

Das Klavierstück op. 33a war bereits bei der Universal Edition erschienen, als sich am 23. September 1931 der amerikanische Komponist, Schüler und Freund Schönbergs, Adolph Weiss brieflich aus New York an ihn wandte: „Gibt es vielleicht ein Klavierstueck Opus 33 B welches wir [...] haben duerften?“ Das Werk war für eine mögliche Publikation innerhalb der neugegründeten „New Music Edition“ vorgesehen. Schönberg kam diesem Wunsch in kürzester Zeit nach: die Erstniederschrift des Klavierstücks op. 33b trägt als Anfangsdatum den 8. Oktober und unter dem letzten Takt die Enddatierung „10/X. 1931“. Noch am gleichen Tag sandte Schönberg das Manuskript an Adolph Weiss nach New York und begann ein weiteres Klavierstück, das jedoch nicht über das Entwurfsstadium hinaus gedieh und Fragment blieb. Die dem Stück zugrunde liegende Reihe beginnt mit drei Tönen, die in Buchstaben transponiert den Namen des Komponisten repräsentieren: Es C H.

In ihrer relativen Kürze und Geschlossenheit lassen die Stücke an romantische Formen denken, etwa an die *Intermezzi* des von Schönberg hochverehrten Johannes Brahms. Im Klavierstück op. 33b werden nacheinander zwei kontrastierende Themen präsentiert, wobei das zweite im 6/8-Takt eines Wiegenliedes

steht. Dennoch ist beiden die Darstellung des Materials „in kontrapunktischer Weise“ gemeinsam: Der Charakter jedes Themas ist durch die Beziehung zwischen kontrapunktischen Haupt und Nebenlinien definiert.

ALBAN BERG

Sonate op. 1, Sonaten-Fragment (Wozzeck-Fragment)

Bevor Alban Berg – etwa zeitgleich mit Anton Webern – 1904 als Schüler zu Arnold Schönberg kam, hatte der 19jährige vor allem vierhändige Klavierstücke und Lieder komponiert. Der Unterricht bei Schönberg begann mit einer dreijährigen Unterweisung in Harmonielehre und Kontrapunkt als Grundlage für das eigentliche Kompositionsstudium.

Im Unterricht bei Schönberg komponierte Berg einige Klaviersonaten, wovon nur eine 1908/09 vollendet und später als Opus 1 verlegt wurde. Die Sonate war ursprünglich traditionell dreisätzig konzipiert, Berg konnte diesen für ihn zu weitläufigen Bogen nicht zu Ende formulieren und beschränkte sich auf eine einsätzigige Gestalt. Die Sonate ist in mehreren Komponenten der *Kammersymphonie* Schönbergs verpflichtet, dies wird vor allem auf harmonischer wie melodischer Ebene deutlich. So spielen Bildungen aus Quarten und Ganztönen eine wichtige Rolle, werden aber im ganzen konsequenter als bei Schönberg wieder in Dur/Molltonale Gefüge aufgelöst. Auch bewegt sich das Hauptthema der Sonate, anhebend mit einer charakteristischen Quart-Tritonus-Folge, zunächst in harmonisch unklaren Bereichen, um jedoch schon bald mit einer Kadenz nach h-moll das harmonische Zentrum des Stückes offenzulegen. Im weiteren Verlauf sind die typischen Elemente der Sonatenhauptsatzform zu erkennen, verbunden allerdings mit Verfahren, die Schönberg später als „entwickelnde Variation“ bezeichnete.

In Bergs Nachlaß sind eine Reihe von Sonatensatz-Fragmenten erhalten, die er teilweise als Vorlage für spätere Kompositionen verwendete, wie etwa die *IV. Sonate* für das 1920 komponierte d-Moll-Zwischenspiel im III. Akt der Oper *Wozzeck*. Mit Ausnahme einiger geringfügiger Abweichungen, wie z.B. der Ersetzung des Auftaktmotivs im 5. Takt durch einen Oktavsprung, liegt die einzige größere Änderung im Fehlen des motivischen Rhythmus, der in der Sonate als akkordische Begleitung unterlegt ist. Ein mit *Wozzeck* assoziiertes Leitmotiv aus dem II. Akt ist in der Sonate tongetreu vorgebildet. Es ist unklar, ob Berg die Einbeziehung der *IV. Sonate* in das Zwischenspiel von Anfang an geplant hatte oder erst später durch die Leitmotivassoziationen dazu „verführt“ wurde.

© **Therese Muxeneder 2005** (Archivarin, Arnold Schönberg Center)

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 Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl, dem Scottish Chamber Orchestra in Glasgow und Edinburgh 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. Sein Schwerpunkt liegt auf der „Goldenen Ära“ der Klavierliteratur: vom 19. Jahrhundert (insbesondere Beethoven, Chopin und

Liszt) bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Debussy, Busoni, Szymanowski und Rachmaninow).

Roland Pöntinen ist außerdem ein leidenschaftlicher Kammermusiker; obwohl er in zahllosen Kombinationen gespielt hat, gibt es nur wenige Musiker, mit denen er auftritt: der Geiger Ulf Wallin, die Sopranistin Barbara Hendricks und sein Klavierduopartner Love Derwinger. 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.

Trois Pièces pour piano op. 11

Août 1909 : c'est dans le site enchanteur de Steinakirchen en Basse-Autriche, qu'Arnold Schönberg et sa famille passèrent leurs vacances. Dans les sacs : un nécessaire à peinture et des cahiers à esquisses, du papier à musique ainsi que des manuscrits de compositions en chantier. Parmi celles-ci, les *Trois pièces pour piano* op. 11 commencées en février 1909 et que le compositeur terminera le 7 août, justement à Steinakirchen. Une année auparavant, avec son *second Quatuor à cordes* il avait opéré une rupture avec la tradition historico-musicale avec la dissolution de la tonalité dans l'atonalité et le passage à la période expressionniste qui devait s'avérer un moment marquant de l'histoire musicale du XX^e siècle.

Comme souvent dans les compositions de Schönberg, la première pièce pour piano de l'opus 11 commence par une phrase ambiguë, repliée sur elle-même à laquelle, tout en conservant les caractéristiques traditionnelles d'un thème avec son antécédent et son conséquent, une partie centrale contrastante a été ajoutée. Le recours en tant qu'« instrument » à une partie du motif traitée ici verticalement et qui conserve la symétrie de l'antécédent et de la partie centrale du thème est également traditionnel, tant au point de vue thématique que motivique. La technique de composition de la première pièce – forme et matériau sont transformés au moyen de la variation – fait de Schönberg un successeur de Brahms, le style de celui-ci se caractérisant par le recours à la « variation développante », pour reprendre l'expression de Schönberg. Alors que la dissonance s'émancipe dans les compositions atonales libres et que « la quantité de dissonances ne peut plus être contrebalancée par des accords tonaux » (Schönberg, *Mon évolution*, 1949), le cadre formel extérieur, bien que sous une forme hautement condensée, demeure soumis à la forme sonate.

Avant qu'il ne compose la troisième pièce, Schoenberg a envoyé les deux premières miniatures au pianiste et compositeur Ferruccio Busoni à Berlin : « Elles ne sont pas particulièrement difficiles au point de vue technique. Mais leur interprétation exige foi et conviction. » (Lettre du 13 juillet 1909). Après que Busoni eut reçu le manuscrit et fait quelques réflexions sur la seconde pièce de l'opus 11, une intense discussion esthétique s'est élevée, ce qui a incité Busoni à arranger la seconde pièce. Dans ses deux premières pièces, Schoenberg souhaitait exprimer une « couleur sombre et comprimée » (lettre à Busoni, août 1909) qui, dans la seconde pièce de forme tripartite, serait évoquée au moyen d'une basse de bourdon répétitive accompagnée par une mélodie toute aussi « sombre ». À partir de ce climat, la troisième pièce débute par un geste éruptif, interrompu par une phrase calme qui reviendra plus tard, comme chargée d'une impulsion. Des sections contrastées et un abandon de tout symbolisme et de toute logique permettent à cette œuvre de se déployer comme une musique expressive pure.

Six Petites Pièces pour piano op. 19

Par une froide journée d'hiver en 1911, occupé par la correction de son *Traité d'harmonie*, son ouvrage théorique et pédagogique majeur, Schoenberg s'est autorisé une journée de congé avec l'intention de composer une série de cinq miniatures pour piano. « Ai précisé à Webern que pour ma musique, il fallait avoir du temps, qu'elle n'était pas faite pour les gens qui ont autre chose à faire. Mais c'est tout de même un grand bonheur que d'entendre jouer ses œuvres par quelqu'un qui les domine, techniquement, avec une si parfaite maîtrise. » Schoenberg a écrit cette phrase un an plus tard, dans son journal, après que le pianiste Egon Petri lui ait joué les *Six Petites Pièces pour Piano* op. 19 le 22 janvier 1912 à Berlin.

La miniaturisation et la brièveté aphoristique de ces pièces peuvent sembler étranges et éloignées de la formulation concise habituelle de la pensée musicale

de Schoenberg mais elles sont tout à fait symptomatiques pour l'époque en ce qui concerne la conception formelle atonale libre de ses compositions et de celles de ses élèves, tout aussi innovateurs. Le déroulement mélodique naturel, l'expansivité qui reviendront dans les œuvres dodécaphoniques ultérieures, cèdent ici la place à une expression épigrammatique : l'extrême opposé pour ainsi dire de la musique symphonique du contemporain Gustav Mahler et aussi d'une œuvre de Schoenberg terminée vers cette époque, les *Gurrelieder*, une pièce monumentale pour orchestre, chœur et solistes.

La première pièce de l'opus 19 compte dix-sept mesures et provient de cellules mélodiques qui ne débouchent plus sur un développement mais qui sont plutôt des aphorismes se succédant. Dans la pièce suivante, l'*ostinato* rythmique sur une tierce majeure confère un niveau élevé de stabilité, comme si le compositeur ne souhaitait y faire qu'une allusion à la tonalité. Le troisième mouvement met chacune des deux mains du pianiste des contextes dynamiques indépendants l'un de l'autre qui se déploient tantôt en opposition, tantôt de concert avec un haut niveau de conflits. Les deux pièces suivantes, les quatrième et cinquième, peuvent être considérées comme une sorte de récitatif suivi d'un aria.

Gustav Mahler meurt le 18 mai 1911 à Vienne. Pour Schoenberg, Mahler n'était pas qu'un mentor et un ami, il était également un saint. Après l'enterrement au cimetière de Grinzing, Schoenberg s'est assis devant son chevalet et a peint un tableau qui représente les personnes – lui inclus – autour de la tombe ouverte du compositeur. Les couleurs ne purent cependant qu'exprimer de manière superficielle son émotion et il composera quelques semaines plus tard, en plein désarroi, la sixième pièce de l'opus 19.

Cinq Pièces pour piano op. 23; Suite pour piano op. 25

« J'ai fait une découverte qui assurera la prédominance de la musique allemande pour les cent prochaines années. » D'après le témoignage de l'élève de Schönberg, Josef Rufer qui nous transmet cette déclaration, la « découverte » d'une méthode de composition avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux comme la nomma Schönberg plus tard, eut lieu à l'été 1921. Le travail sur les *Cinq Pièces* (1920-23) et sur la *Suite pour piano* (1921) eut lieu en partie à cette époque : une esquisse de la cinquième pièce de l'opus 23, la *Valse* – qui est la première pièce dodécaphonique – porte la date de 26 juillet 1921 alors que les esquisses et le manuscrit de certaines sections de l'opus 25 – en l'occurrence le *Präludium* et l'*Intermezzo* – datent également de l'été 1921.

« La méthode de composer avec douze sons a eu beaucoup de tentatives préparatoires. La première date de décembre 1914 ou du début 1915 alors que j'écrivis des esquisses pour une symphonie. Le Scherzo de cette symphonie était basé sur un thème de douze sons. Ce n'était cependant qu'un seul des thèmes. J'étais encore loin de cette idée : l'utilisation d'un thème fondamental pour toute une pièce en tant que moyen générateur » écrit Schönberg à l'été 1937 au musicologue américain Nicolas Slonimsky.

Pièces pour piano op. 33a et 33b

En 1928, le directeur des Éditions Universal de Vienne, Emil Hertzka, a demandé à Arnold Schönberg l'autorisation d'utiliser la pièce pour piano op. 11 no 1 pour une anthologie qu'il prévoyait publier. Schönberg lui a d'abord proposé d'arranger une pièce de *Pierrot lunaire* pour cette publication. Il décida cependant par la suite de composer une nouvelle œuvre qui allait devenir la *Pièce pour piano*, op. 33a. Pour la première fois, il utilisa de manière conséquente une technique de combinaison de douze sons où deux formes de la série étaient utilisées simultanément

sans qu'un seul son ne se répète. Il augmentait ainsi les possibilités combinatoires tout en préservant une rigueur compositionnelle. La première pièce de l'opus 33 est plutôt d'un caractère impulsif et brillant alors que la seconde est retenue et plus lyrique. Un examen plus approfondi de la forme fait clairement voir les liens entre les éléments constitutifs de l'œuvre et la tradition. Ainsi, l'opus 33a débute avec un thème composé de six accords qui, après une transition, reviennent une seconde fois une octave plus haut.

Après un court épisode, suit le second thème qui se caractérise par sa mélodie à la basse ainsi que par une formule accompagnatrice particulière. Après une reprise de la mélodie à la ligne supérieure, une courte section développante débute suivi d'une reprise où les accords du premier thème reviennent mais cette fois-ci, arpégés. On reconnaît sans peine à travers cet agencement de deux thèmes, d'une sorte de développement et d'une reprise le premier mouvement « compressé » d'une forme sonate.

La *Pièce pour piano* op. 33a était déjà parue aux Éditions Universal quand le compositeur, élève et ami de Schœnberg, Adolf Weiss, lui écrivit de New York le 23 septembre 1931 pour lui demander : « Y aurait-il une *Pièce pour piano* op. 33b que nous [...] pourrions obtenir ? » Une publication de cette œuvre chez New Music Edition, nouvellement fondé, était également prévue. Schœnberg répondit à cette demande en très peu de temps : le manuscrit de la *Pièce pour piano* op. 33b porte la date du 8 octobre pour le début de la composition et, à la dernière mesure, la date de complétion suivante : « 10/X. 1931 ». (La même journée, Schœnberg envoya le manuscrit à Adolf Weiss à New York et se mit à composer une autre pièce pour piano qui ne devait cependant dépasser le stade d'esquisses et demeurera à l'état de fragment.) La série qui débutait cette pièce commençait par trois notes qui, en suivant la nomenclature des notes en allemand, reprenaient le nom du compositeur : eS (mi bémol) – C (do) – H (si).

Dans sa brièveté et sa concision, les deux œuvres de l'opus 33 rappellent une forme de l'époque romantique, l'« Intermezzo », comme ceux du compositeur tant admiré de Schönberg, Johannes Brahms. Dans l'opus 33b, deux thèmes contrastants sont exposés l'un après l'autre et le second, avec son rythme de 6/8, fait penser à une berceuse. Cependant, l'exposition du matériau des deux thèmes est dans les deux cas fait « de manière contrapuntique » : le caractère de chacun des thèmes y est déterminé par la relation contrapuntique entre les lignes principales et secondaires.

ALBAN BERG

Sonate op. 1, Fragment de sonate (Wozzeck-Fragment)

Avant qu'il ne devienne un élève d'Arnold Schönberg à l'âge de dix-neuf ans en 1904, à peu près au même moment qu'Anton Webern, Alban Berg avait surtout composé des œuvres pour piano à quatre mains et des lieder. Les leçons avec Schönberg débutèrent par trois ans d'harmonie et de contrepoint comme base pour les véritables cours de composition.

Durant sa période d'apprentissage avec Schönberg, Berg a composé quelques sonates pour piano mais une seule, datant de 1908-1909, a été terminée et publiée sous le numéro d'opus 1. Cette sonate devait à l'origine être, telle une sonate traditionnelle, en trois mouvements. Cependant Berg ne put mener à terme l'arche structurelle prévue et se limita à un seul mouvement. À plusieurs points de vue, cette sonate doit beaucoup à la *Symphonie de chambre* de Schönberg, principalement aux niveaux harmonique et mélodique. C'est ainsi que l'intervalle de quarte et les gammes par tons y jouent un rôle important mais y sont traités de manière plus conséquente que chez Schönberg et se dissolvent dans des structures tonales

majeures et mineures. Le thème principal de la sonate à la mélodie ascendante avec sa succession d'une quarte et d'un triton se meut d'abord dans une zone harmonique indistincte puis dans une cadence en si mineur qui se révèle être le centre harmonique de l'œuvre. Plus tard, on reconnaît les éléments typiques de la forme sonate, certes reliés ici avec la technique que Schönberg devait plus tard appeler « variation développante ».

Parmi les documents laissés par Berg après sa mort, figurent plusieurs fragments de mouvements de sonates qui seront parfois utilisés pour des compositions ultérieures, comme par exemple la « quatrième sonate » qui servira pour l'interlude en ré mineur du troisième acte composé en 1920 pour l'opéra *Wozzeck*. À l'exception de quelques modifications sans importance comme par exemple le remplacement du motif en anacrouse de la cinquième mesure par un saut d'octave, la seule différence majeure se révèle être l'absence du rythme motivique qui se retrouvait dans la sonate en tant qu'accompagnement par accords. Un leitmotiv, associé à un passage du deuxième acte de *Wozzeck*, se retrouve tel quel dans la sonate. On ne peut déterminer si Berg avait prévu dès le début d'intégrer la quatrième sonate dans l'interlude ou s'il y fut « poussé » plus tard par l'association du leitmotiv.

© *Therese Muxeneder* 2005 (Archiviste, Centre Arnold Schönberg)

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 à Paris et à Londres, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl, avec le Scottish Chamber Orchestra à Glasgow et à Édimbourg 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. Une place importante est cependant accordée à l'« âge d'or » de la littérature pour piano : du XIX^e siècle, avec notamment des œuvres de Beethoven, Chopin et Liszt, jusqu'à la première moitié du XX^e siècle avec des compositeurs comme Debussy, Busoni, Szymanowski et Rachmaninov.

Roland Pöntinen est également un chambriste passionné et bien qu'il se soit produit au sein de multiples formations, il ne joue plus régulièrement qu'en compagnie de quelques musiciens comme le violoniste Ulf Wallin, la soprano Barbara Hendricks et son partenaire de duo de piano, Love Derwinger. 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 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 pour ses grands talents dans le domaine artistique.

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



RECORDING DATA

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

SCHOENBERG: SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE, OP. 19 · FÜNF KLAVIERSTÜCKE, OP. 23

Recorded in December 2001

Recording producer and sound engineer: Thore Brinkmann

2 Neumann KM 130 & 2 Neumann KM 143 microphones; Studer 961 mixer; jünger Audio Co4 20-bit A/D converter; Genex 8000 MOD recorder; Spondor SA 300 loudspeakers; Stax headphones

SCHOENBERG: KLAVIERSTÜCKE, OP. 33 · SUITE FÜR KLAVIER, OP. 25 · FRAGMENT EINES KLAVIERSTÜCKS (BOTH) · BERG: SONATA FRAGMENT
Recorded in August 2004 (Op. 33), March 2005 (Op. 25) and June 2005 (Fragments)

Recording producer and sound engineer: Martin Nagorni

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

SCHOENBERG: DREI KLAVIERSTÜCKE, OP. 11 · BERG: PIANO SONATA, OP. 1

Recorded in March 2001

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

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

Digital editing: Thore Brinkmann, Julian Schwenkner, Martin Nagorni

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-1417 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

2005 RELEASES

www.bis.se



BIS-CD-1407



BIS-CD-1467

BIS-CD-1417