

Alban Berg

chamber concerto

piano sonata op.1 - quartet op.3 (piano duet version)



Peter CSABA - **Jean-François HEISSER** - Marie-Josèphe JUDE
Vladimír VÁLEK

PRA*G*
Digitals

ALBAN BERG (1885-1935)

PIANO SONATA OP.1

KLAVIERSONATE OP.1

SONATE POUR PIANO OP.1 (1907-08)

1. Mäßig bewegt 12:25

STRING QUARTET OP.3, ARRANGEMENT FOR PIANO FOUR HANDS BY THE COMPOSER
STREICHQUARTETT OP.3, CLAVIERAUSZUG ZU VIER HÄNDEN VOM KOMPONISTEN,

„zur Stadt Wien, also Dank für den Preis der Stadt Wien, den Alban Berg 1930 erficht“

QUATUOR A CORDES OP.3 (1910) RÉALISATION POUR PIANO A QUATRE MAINS PAR LE
COMPOSITEUR (1930) 22:01

2. Langsam 12:10

3. Mäßige Viertel 09:50

CHAMBER CONCERTO FOR PIANO, VIOLIN WITH 13 WIND INSTRUMENTS (1925)

KAMMERKONZERT FÜR KLAVIER UND GEIGE MIT 13 BLÄSERN

CONCERTO DE CHAMBRE, POUR PIANO, VIOLON ET 13 INSTRUMENTS À VENT 41:54

4. Molto - Thema scherzoso con variazoni 08:35

5. Adagio 14:51

6. Rondo ritmico con introduzione (Kadenz) 18:30

Jean-François HEISSER, piano/*Klavier*

with **Marie-Josèphe JUDE**, piano duet/*Klavierduo*/piano 4 mains (2-3)

and **Peter CSABA**, violin/*Violine*/violon (4-6)

PRAGUE WIND QUINTET: Jan RIEDLBAUCH, flute *Flöte*, Jurij LIKIN, oboe/*Oboe*/hautbois, Vlastimil
MAREŠ, clarinet in E flat/*Es-Klarinette*/clarinette en mi bémol, Vladimíra KLÁNSKÁ, French horn/*Horn*/ cor,
Miloš WICHTERLE, bassoon/*Fagott*/basson (4-6)

CZECH SOLOISTS: Petr LOUŽENSKÝ, piccolo, Jiří KREJČÍ, English horn/*Englisch Horn*/cor anglais, Karel
DOHNAL, clarinet in A/*A-Klarinette*/petite clarinette, Zbyněk CÍCHA, bass-clarinet/*Baß-Klarinette*/clarinette-
basse, Luboš FAIT, double-bassoon/*Kontrafagott*/contrebasson, Petr DUDA, French horn/*Horn*/cor, Vladislav
KOZDERKA, trumpet/*Trompette*/trompette, Václav FEREBAUER, trombone/*Posaune*

Vladimír VÁLEK conducting (4-6)

TOTAL PLAYING TIME : 76:40

“ALLER GUTEN DINGE SIND DREI“ (Good things come in *threes*)

The piano occupies little space in the slim catalogue of the composer of *Wozzeck* and *Lulu*, appearing in only *three* opus numbers (1, 3 and 5), not counting the *juvenilia* recently published by Universal (in 1985 and '90). The latter are limited to writing exercises that include, in particular, *Twelve Variations on an Original Theme* and a few isolated pieces that are either neo-Brahmsian or clearly Viennese. The single **Sonata**, originally laid out in *three* movements, ended up consisting of only one. According to the story, Berg, having admitted to Schoenberg that 'nothing worthwhile was coming to mind' (*lange nichts rechtes einfal- len*), his mentor and friend is reputed to have replied 'Well then, you have said everything there is to say' (*Nun, dann haben Sie eben alles gesagt, was zu sagen war!*). Indeed, this 'fragment' gives not the slightest hint of being unfinished and strictly follows the traditional sonata form: exposition of the theme (with repeat), development and recapitulation. The novelty resides not in the form but in the language, in the plan of progression of the dynamic of contrasts (with its apogee *pp-ffff-ppp*) and the dramatic unity resulting from the monothematicism. Careful analysis reveals meticulous writing, vertical as well as horizontal. The first *three* bars (**mäßig bewegt**, moderately lively), piano, presenting a rising motif in fourths—perfect, then augmented—give the impression of evolving in the post-Brahmsian key of C minor. Three bars further on, the cadence-phrase continues in B minor, fleetingly conforming to the two sharps in the key signature. This second theme, stated

langsamer (more slowly), advances like a 'dark and languorous flame' in the style of Scriabin, followed by a third, **viel langsamer, quasi adagio** (much more slowly) in the form of a mini-coda, an ecstatic Lied of *Tristanesque* scope which concludes the exposition. The development seems simplified, purely melodic, after the impression of extreme polyphonic density in the double exposition of the set of themes. Contrary to what a number of exegetes assert, even though the fluctuating nature of the tempo is accentuated by plays of *accelerando* and *ritenuto*, the music maintains no permanent *rubato*, but imposes its own dramatic pulse by this succession of events, tensions and relaxations which create a feverish atmosphere of daydreaming, and the dotted rhythms which contrast with the *legato* of this writing that progresses by steps. The recapitulation is not textual and gives an impression of chromatic fluidity and fulfilment. The coda, in a purely harmonic cadence, skilfully re-establishes the widened (and official) key of B minor. More than just an avant-garde work, this **Sonata Op.1** is a sort of farewell to the charms of the Romantic piano and the Germanic triumvirate of Schumann, Brahms and Richard Strauss, and a first self-portrait of the composer. This work's economy is equalled only by its exacerbated sensitivity, strictly framed by the structural rigours of a Sonatensatz (a classical '*sonata allegro*'). Completed in the spring of 1908, it was published at the composer's expense in 1910 and first performed, with a certain success, in Vienna on 24 April 1911 by Etta Werndorff.³

The same concert included, under the bows of Messrs Brunner, Holzer, Buchbinder and Hasa, the premiere of the **Quartet, Op.3**, which was vilified by the critics. Its 'significant originality' (dixit Schoenberg) was not really recognised until the Salzburg Festival of 1923 when it was performed by the Havemann Quartet.

Begun in 1909 and completed the following spring, this **Opus 3** combines extreme precision of writing and performance markings (regarding bowing, fingerings, *spiccato*, *sul ponticello*, *col legno*, the balance of voices, tempi, dynamics—the first violin, for example, is supposed to produce a *ffff* [bar 98] as well as a *pppp* [final bar of the **langsam**] with a formidable expressionist torrent. Featuring powerfully polyphonic writing, it is not based on a 'theme' in the classic sense of the term but, in highly original fashion, exploits a technique of variations based on small fragments and intervals whose overall total does not yet make up a row while giving a permanent impression of cohesion and belonging to a common core. As in Schoenberg's **Opus 7 Quartet** and the **Chamber Symphony, Op.9**, in which the composer applied a mode of development in constant variation, the thematic idea always gives a sense of improvisation and progressive opening out, starting from a semitone and reaching its plenitude when it is magnified by the largest intervals. The structure of this diptych—first part **langsam**, in sonata form, the second, **mäßige Viertel**, close to a rondo—is imposed more by the modifications of tempo and expression than by this break between the two parts. The tra-

ditional slow movement is perhaps the coda which brings the first part to a close, the scherzo corresponding to the recapitulation of the refrain in the second. Through its unity of material and the importance of contrasts in timbre and dynamics, Berg succeeds, in less than twenty minutes, in simulating an expressionist opera, its paroxysmal moments announcing *Wozzeck's* murderous madness (the cello's violent, chaotic final recitative) or *Lulu's* scream after her throat has been slit (final runs).

In 1930, Berg was awarded the City of Vienna's Grand Prize and did not know how to respond to this honour. He decided to transcribe for four-hand piano this **Opus 3**, the final version of which had been published, following a number of revisions, by Universal of Vienna, in 1925. This transcription, which remained in manuscript form until 1994, shows that, on the formal level, the two movements are two different constructions based on common material, the first treating it in 'continuous development', the second as a 'song' whose refrain is 'varied' each time it reappears, the initial theme (*three bars*) being launched the final time as a question meant to remain unanswered. In this reading, the slightest trace of Brahmsian fantasising is relegated to the background, for Berg was wary of the concert grand piano, an essentially Romantic instrument which brought him too surely back to his original instincts (cf. *juvenilia*).

On the occasion of Arnold Schoenberg's fiftieth birthday (13 September 1924), Berg had hoped to premiere his **Kammerkonzert** that he dedicated to Schoenberg for the circum-

stance. But the work required much more development time than expected. The composer, who had finished his opera *Wozzeck* in April 1921, had sought to write a score, in an easy, even light—but also meticulously elaborated—style, its lyric expression having to lie within a structure organised around the number 3 and its multiples. This basis governed the number of movements (fast-slow-fast) as well as the number of sections in each, the constitutive bars and the instrumental groups (13 + two soloists = 15 = 5 x 3!)... The spirit is similar to a *sinfonia concertante* for piano, violin and wind instruments, used here at the limit of their swiftness possibilities. The work begins with five unbeaten measures bearing the **motto** "Aller guten Dinge sind *drei*" ('All good things come in *threes*'), symbolically bringing together the initial-motifs of the names of the Viennese 'trinity': Schoenberg and his two favourite students, Webern and Berg. The piano plays a series of eight notes (**Arnold Schoenberg**, a musical anagram in German notation), to which the violin responds with the four notes signifying **Anton Webern**, and the horn concludes on the six notes of **Alban Berg**. The common 'A' defines a tonal centre which allows the various motifs and intervals used to gravitate around the key of D minor and its dominant. The first movement comprises six episodes: a theme (30 bars) stated by the winds, followed by five variations. The first is for solo piano; the second, for piano and winds, evolves on a slow waltz rhythm; the next two play on imitations in canon, inversions and recurrences, developing a polyphonic fabric of astonishing variety and spontanei-

ty. The fourth serves as a development, whereas the last is a quasi recapitulation. The central **Adagio** takes the form of a lilting *three-part Lied* for violin and winds, one of the two caesuras being marked by the sole intervention of the keyboard which lets twelve C sharps resonate in its lowest range. From this part emanate sort of nostalgic souvenirs in which are mixed the musical and dreamlike worlds of *Tristan* and *Pelléas*. The final **Rondo** begins with a cadenza of the two soloists in a particularly complex meter. The rondo's refrain is no longer based on a simple melodic leitmotiv but on the superposition of *three Leit-Rhythmen* developed from *three* preceding combinations (*Lied*). The concluding *stretto* quotes the introductory **motto piano**, this time played by the trombone, horn and trumpet, that the violin colours with a final resonance. Recent research (Constantin Floros, NZ 1987, no.11), relying on the various manuscript sketches, would seem to prove that the **Chamber Concerto** is a programme work, a trilogy of 'friendship – love – the world'. The first movement apparently brings together portraits (in variations) around Schoenberg: not only of Webern and Berg, but also of Stein, Kolisch, Polnauer and young musicians, while the central **Adagio** would be a tribute to Schoenberg's wife, Mathilde, who died in 1923. Her musical anagram (**Mathilde**) is close to the motif given to Mélisande in the dedicatee's symphonic poem, *Pelleas und Melisande*, whereas the rhythmic pulse recalls that which precedes death in *Wozzeck*, *Lulu* and the *Violin Concerto* 'To the memory of an angel'. The last movement

brings back the vital breath (*anima*) to the festive atmosphere appropriate to a birthday. The work was not performed until 20 March 1927, in Berlin, by Hermann Scherchen with Eduard Steuermann and Rudolf Kolisch as soloists.

Pierre E. Barbier
Translated by John Tyler Tuttle

Nurtured in the Franco-Germanic tradition, Jean-François HEISSER studied at the Paris National Conservatory with Vlado Perlemuter and is today considered to be one of his direct descendants. He has performed with the prestigious orchestras and played under the direction of leading conductors as Chung, Conlon, Dutoit, Krivine, Langrée, Mehta, Nagano, Plasson, Tilson-Thomas...). Chamber music holds a privileged place for him. His partners include the Lindsay, Pražák, Ysaye Quartets, Régis and Bruno Pasquier, Peter Csaba, Noburo Imai, Iouri Baschmet, Gary Hoffman... and numerous pianist friends: Michel Béroff, Georges Pludermacher, Brigitte Engerer, Alain Planès... and his wife, Marie-Josèphe Jude. His exceptional musical personality is highlighted by the breadth of his repertoire: Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann and the classics of 20th century music.

If you have enjoyed this recording, perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to AMC, PO Box 110 F 92210 SAINT-CLOUD, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge as well as quarterly announcements of new releases.

»ALLER GUTEN DINGE SIND DREI« [les bonnes choses vont par "trois"]

Le piano, dans l'étroit catalogue de l'auteur de *Wozzeck* et de *Lulu*, n'occupe que peu de place, n'apparaissant que dans "trois" opus (1,3 et 5) une fois éliminées les pièces de jeunesse, *juvenilia*, - seulement éditées par Universal en 1985 et 1990 - se limitant à des exercices d'écriture qui comprennent, en particulier, des *Variations (12) sur un thème original* et quelques morceaux isolés néo-brahmsiens ou franchement viennois. L'unique sonate, prévue en trois mouvements, n'en compte finalement qu'un seul. L'histoire veut que, Berg ayant avoué à Schönberg que «*plus rien de valable ne lui venait à l'esprit*» [lange nichts rechtes einfallen], son mentor et ami, lui aurait déclaré «*Eh bien, c'est que vous avez dit tout ce qu'il y avait à dire !*» [Nun, dann haben Sie eben alles gesagt, was zu sagen war !]. Ce «fragment» ne porte effectivement pas la moindre marque d'inachèvement et obéit strictement à un plan de sonate traditionnel: exposition du thème (avec reprise), développement, récapitulation. La nouveauté réside non dans la forme mais dans le langage, dans le plan de progression de la dynamique des contrastes (avec son apogée *pp-ffff-ppp*) et dans l'unité dramatique ressortant du monothématisme. L'analyse met en lumière un travail méticuleux d'écriture, verticale comme horizontale. Les "trois" premières mesures [**mäßig bewegt**-modérément animé], *piano*, présentant un motif ascendant de quarts - justes, puis augmentées -, donnent l'impression d'évoluer dans la tonalité post-brahmsienne d'ut mineur. "Trois" mesures plus loin, la phrase-cadence

poursuit en si mineur, fugitivement conforme aux deux dièses indiqués à la clé. Ce second thème, énoncé **langsamer** [plus lentement], se déroule telle une *flamme sombre et languide*, à la manière de Scriabine, suivi d'un *troisième*, **viel langsamer, quasi adagio** [beaucoup plus lentement...], sous forme de minicoda, lied extatique à l'ampleur tristanesque qui conclut l'exposition. Le développement apparaît simplifié, purement mélodique, après l'impression d'extrême densité polyphonique de la double exposition de la thématique. Contrairement à ce qu'affirme nombre d'exégètes, même si la nature fluctuante du tempo est accentuée par des jeux d'*accelerando* et de *ritenuto*, la musique n'entretient pas un *rubato* permanent mais impose sa propre démarche dramatique par cette suite d'évènements, de tensions et détentes qui alimentent un climat de fièvre, de rêve éveillé, et les rythmes pointés qui s'opposent au *legato* de cette écriture progressant par marches. La réexposition n'est pas textuelle et maintient une impression de fluidité chromatique, d'accomplissement. La coda, en une cadence purement harmonique, réinstalle savamment la tonalité élargie, et officielle, de si mineur. Plus qu'une œuvre d'avant-garde, cette **Sonate op.1** forme comme un adieu aux charmes du piano romantique, à la trilogie germanique que forme Schumann, Brahms et Richard Strauss, un premier auto-portrait de son auteur, l'économie de ces pages n'ayant d'égale que leur sensibilité exacerbée strictement encadrée par les rigueurs d'architecture d'une *Sonatensatz*

[un classique «allegro de sonate»]. Achevée au printemps 1908, elle fut éditée à compte d'auteur en 1910 et créée à Vienne le 24 avril 1911 par Etta Werndorff avec un certain succès. Au même concert, sous les archets de MM. Brunner, Holzer, Buchbinder et Hasa, figurait la création du **Quatuor op.3** qui fut vilipendé par la critique. Sa *significative originalité* [dixit Schönberg] ne fut vraiment reconnue qu'au Festival de Salzbourg de 1923 avec le Quatuor Havemann.

Débuté en 1909, achevé au printemps 1910, cet **opus 3** allie une extrême précision d'écriture, d'indications d'exécution [quant aux coups d'archet, doigtés, jeu en sautillé, *sul ponticello*, *col legno*, à l'équilibre des voix, aux tempi, à la dynamique - le violon I devant, par exemple, atteindre le *ffff* (mesure 98) tout autant que le *pppp* (dernière mesure du *langsam*)...] à un formidable déchaînement expressionniste. D'écriture puissamment polyphonique, il ne s'appuie plus sur un «thème», au sens classique du terme, mais exploite de façon très originale une technique de variations à base de petits fragments et d'intervalles dont la somme totale des notes ne forme pas encore une série tout en donnant une permanente sensation de cohésion, d'appartenir à un noyau commun. A l'exemple du **Quatuor op.7** et de la **Symphonie de chambre op.9** de Schönberg dans lesquels ce dernier appliquait un mode de développement en constante variation, l'idée thématique donne toujours une impression d'improvisation, d'épanouissement progressif, partant du demi-ton pour atteindre sa plénitude lorsqu'elle est magnifiée par les intervalles les plus grands.

L'architecture de ce dyptique - première partie, **langsam**, de forme sonate, seconde, **mäßige Viertel**, proche du rondo - est imposée plus par les modifications de tempo et d'expression que par cette césure en deux parties. Le mouvement lent traditionnellement attendu est peut-être la coda qui clôt la première, le scherzo correspondant à la réexposition du refrain dans la seconde. Par l'unité de son matériau et l'importance des contrastes de timbres, de dynamique, Berg réussit, en moins de vingt minutes, à simuler un opéra expressionniste dont les instants paroxystiques annoncent la folie meurtrière de **Wozzeck** [récitatif final du violoncelle, violent et chaotique] ou le cri de **Lulu** égorgée [trait final]. En 1930, Berg reçoit le Grand Prix de la ville de Vienne et ne sait comment répondre à cet honneur. Il décide de transcrire pour piano à quatre mains cet op.3 dont il avait fait publier, après plusieurs révisions, la version finale chez Universal à Vienne en 1925. Cette transcription, restée manuscrite jusqu'en 1994, montre que les deux mouvements, sur le plan de la forme, sont deux constructions différentes à partir d'un matériau unique, la première le traitant en «développement continu», la seconde en «chanson» dont le refrain est «varié» à chacune de ses apparitions, le thème liminaire ("trois" mesures) étant lancé l'ultime fois comme une question faite pour rester sans réponse. Dans cette lecture, la moindre trace d'onirisme brahmsien se trouve reléguée au second plan, car Berg se méfiait du grand piano de concert, instrument d'essence romantique qui le ramenait trop sûrement à ses instincts originels (cf. *juvenilia*).

Le **Kammerkonzert**, que Berg voulait donner en création le 13 septembre 1924 pour le cinquantième anniversaire d'Arnold Schönberg à qui il le dédiait pour la circonstance, demanda un temps d'élaboration beaucoup plus long que prévu. Son auteur, qui avait achevé son opéra **Wozzeck** en avril 1921, souhaitait écrire une partition de style aisé, léger même, mais également minutieusement élaborée, son expression lyrique devant s'inscrire dans une architecture ordonnée autour du chiffre 3 et de ses multiples. Cette base régit aussi bien le nombre de mouvements (*vif-lent-vif*), de sections pour chacun d'eux, de mesures constitutives, les groupes instrumentaux (13 + 2 solistes = 5 x 3 !)... L'esprit est proche de la symphonie concertante pour piano, violon, et instruments à vent utilisés, ici, à la limite de leurs possibilités de vélocité.

L'œuvre débute par cinq mesures non battues portant en devise »Aller guten Dinge sind drei« [*les bonnes choses vont par "trois"*], réunissant symboliquement les sigles-motifs des noms de la "trinité" viennoise, Schönberg et ses deux élèves préférés, Webern et Berg. Le piano énonce une série de huit sons (**Arnold SCHönBERG**, anagramme musical en notation allemande), le violon répond par les quatre sons signature d'Anton **WEBERn**, et le cor conclut sur les six sons d'**AlBAN BERG**. Le A commun définit un pôle tonal (*la*) qui va permettre aux différents motifs et intervalles utilisés de graviter autour de la tonalité de *ré* mineur et de sa dominante. Le premier mouvement comprend six épisodes : un thème (30 mesures) exposé par les vents, suivi de cinq

variations. La première est pour piano seul; la seconde pour piano et harmonie évolue sur un rythme de valse lente; les deux suivantes jouent sur des imitations en canon, renversements et récurrences, élaborant un tissu polyphonique d'une étonnante variété et spontanéité. La quatrième sert de développement tandis que la dernière est une quasi-réexposition. L'**adagio** central prend la forme d'un lied "tri"-partite, très chantant, pour violon et vents, dont une des deux césures est marquée par la seule intervention du clavier laissant résonner douze ut dièse dans son extrême-grave. De cette page émanent comme des souvenirs nostalgiques où se mêleraient les mondes oniriques et musicaux de *Tristan* et de *Pelléas*. Le **rondo** final débute par une cadence des deux solistes sur une métrique particulièrement complexe. Le refrain de ce rondo ne s'appuie plus sur un simple *leitmotiv* mélodique mais sur la superposition de "trois" *Leit-Rhythme* élaborés à partir de "trois" combinaisons précédentes (Lied). La strette conclusive cite, *piano*, la devise d'introduction, cette fois au trombone, cor et trompette, que le violon colore d'une dernière résonance. Des recherches récentes [Constantin Floros, NZ 1987, n°11], s'appuyant sur les différentes esquisses manuscrites, prouveraient que le **Kammerkonzert** était une œuvre à programme, une "tri"-logie amitié -amour-monde. Le premier mouvement réunirait autour de Schönberg les portraits - en variations - non seulement de Webern et Berg, mais également de Stein, Kolisch, Polnauer et de jeunes musiciens. L'**adagio** central serait un hommage à Mathilde, la femme de Schönberg

disparue en 1923. Son anagramme musical [mAtHilDE] est proche du motif prêté à Mélisande dans le poème symphonique du dédicataire, *Pélléas et Mélisande*, tandis que la démarche rythmique rappelle celle qui précède la mort dans *Wozzeck*, *Lulu* ou le *Concerto pour violon* 'à la mémoire d'un ange'. Le dernier mouvement ramène au souffle vital [anima], à l'atmosphère de fête qui doit être celle d'un anniversaire. L'œuvre ne sera créée que le 20 mars 1927 à Berlin par Hermann Scherchen avec Eduard Steuermann et Rudolf Kolisch en solistes.

Pierre E. Barbier

Jean-François HEISSER, né en 1950 à Saint-Etienne au sein d'une famille de musiciens d'ascendance franco-allemande, est considéré comme le disciple spirituel de Vlado Perlemuter. Il fut son élève au CNSM de Paris dont il est issu, titulaire non seulement des 1^{er} Prix de piano et de musique de chambre, mais également de contrepoint, harmonie, fugue et accompagnement. Il mène depuis lors une grande carrière internationale tant en soliste avec les plus célèbres chefs de l'heure (Chung, Conlon, Dutoit, Krivine, Mehta, Nagano, Tilson-Thomas...) qu'en récital et chambre. Il forme, avec sa femme Marie-Josèphe Jude, un des duos pianistiques les plus talentueux d'aujourd'hui. Son jeu, puissant et décanté, rappelle celui de son maître Perlemuter dans le répertoire français et espagnol, celui d'Emile Guillels lorsqu'il interprète les grandes partitions de Beethoven, Brahms et contemporaines.

Le violoniste **Peter CSABA** est né en 1952 en Transylvanie dans une famille de musiciens hongrois. Etudiant le violon, la direction d'orchestre et la composition au Conservatoire de Bucarest, il vient pour la première fois en Occident pour remporter le Concours Paganini de Gênes. Il entreprend alors une carrière de soliste, émigre en France en 1983 devenant super-soliste à l'Opéra et au National de Lyon. Aujourd'hui il mène une carrière internationale de chef d'orchestre, chef permanent de l'Orchestre "Musica Vitae" en Suède, des "Virtuosi de Kuhmo" en Finlande, de l'Orchestre de Besançon tout en enseignant au CNSM de Lyon.

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Ecrivez aux AMC, BP 110, F 92210 SAINT-CLOUD, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

ALLER GUTEN DINGE SIND 'DREI'

Im schmalen Werkverzeichnis des Komponisten von *Wozzeck* und *Lulu* nimmt das Klavier einen nur bescheidenen Platz ein und erscheint lediglich in drei Werknummern (op.1, 3 und 5), wenn man die Juvenilia nicht in Betracht zieht, Jugendwerke, die 1985 und 1990 im Universal-Verlag erschienen sind und sich mehr als Kompositionsübungen ausnehmen, wie zum Beispiel die *12 Variationen über ein Originalthema* und ein paar Einzelstücke in Brahmsche Manier oder mit eindeutig wienerschem Gepräge. Die einzige **Sonate**, für die drei Sätze vorgesehen waren, besteht schließlich aus nur einem. Berg soll seinem Freund und Mentor Schönberg eingestanden haben, ihm "sei lange nichts Rechtes mehr eingefallen". Darauf habe dieser erwidert: "Nun, dann haben Sie eben alles gesagt, was zu sagen war!". Dieses "Fragment" hat tatsächlich nichts Unvollendetes an sich und folgt der traditionellen Sonatensatzform: Exposition des Themas (mit Wiederholung), Durchführung, Reexposition. Das Neuartige liegt nicht etwa in der Form, sondern in der musikalischen Sprache, auf der Ebene der Steigerung kontrastiver Dynamik (Gipfelpunkt *pp-ffff-pppp*) und in der dramatischen Einheit, die von der Monothematik herrührt. Die Analyse der Partitur zeigt eine, vertikal wie horizontal, sehr sorgfältige Kompositionsarbeit. Die ersten 'drei' Takte (**mäßig bewegt**), piano, enthalten ein steigendes Quartenmotiv (reine und übermäßige Quarten) und scheinen sich in der nachbrahmschen c-moll-Tonart zu bewegen. 'Drei' Takte weiter fährt das Kadenzthema in der h-moll-Tonart fort und scheint flüchtig

den zwei vorgeschriebenen Kreuzen zu entsprechen. Dieses zweite, 'langsamer' vorgetragene Thema entfaltet sich wie eine dunkle, schwächliche Flamme nach der Art Scriabines: darauf folgt ein 'drittes' Thema 'viel langsamer, quasi adagio', in der Form einer Minicoda; dieses ekstatische Lied von tristanesker Weitläufigkeit beschließt die Exposition. Die Durchführung scheint gleichsam vereinfacht und rein melodisch zu sein im Vergleich zu der großen polyphonischen Dichte der Doppexposition der Thematik. Selbst wenn die vorgeschriebenen Accelerandi und Ritenuti die fluktuierende Natur des Tempos unterstreichen, so unterhält die Musik keineswegs, wie manche Exegeten es behaupten, ein permanentes Rubato; sie behauptet vielmehr ihren eigenen dramatischen Gang durch eine Folge von musikalischen Ereignissen, von Phasen der Spannung und der Entspannung, die ein fiebriges Klima, eine Atmosphäre von Wachtraum erzeugen, und durch die punktierten Rhythmen, die sich dem überwiegenden Legato entgegensetzen, sodass von einer stufenweise fortschreitenden Komposition gesprochen werden darf. Die Reexposition ist keine bloße Wiederholung und vermittelt einen Eindruck von chromatischer Fluidität und von Vollendung. Kunstvoll stellt die Coda anhand einer rein harmonischen Kadenz die erweiterte offizielle h-moll-Tonart wieder her. Mehr vielleicht als ein avantgardistisches Werk ist die **Sonate op. 1** gleichsam ein Abschiednehmen von dem Zauber des romantischen Klaviers, von der Trilogie Schumann, Brahms und Richard Strauss. Sie liefert eben-

falls ein erstes Selbstporträt des Komponisten : charakteristisch ist die Ökonomie dieser Partitur sowie ihre übersteigerte Sensibilität, die sich im strikten Rahmen und in der Architektonik eines Sonatensatzes ausdrückt. Im Frühjahr 1908 vollendet, wurde das Werk 1910 auf Kosten des Autors veröffentlicht und am 24. April 1911 in Wien mit einigem Erfolg von Etta Werndorff uraufgeführt. Im selben Konzert fand die Uraufführung des **Streichquartetts op. 3** statt : es spielten die Herren Brunner, Holzer, Buchbinder und Hása. Das Werk wurde von der Kritik verrissen. Seine 'bedeutende Originalität' (Schönberg) wurde erst 1923 bei den Salzburger Festspielen in der Interpretation des Havemann-Quartetts wirklich anerkannt. 1909 begonnen, im Frühjahr 1910 vollendet, verbindet dieses **Opus 3** die äußerste Genauigkeit der Schreibweise sowie der Angaben zur Ausführung (Bogenstriche, Fingersätze, Springbogen-, *sul ponticello*-, *col legno*-Spiel..), ferner zum Gleichgewicht der Stimmen, zu den Tempi, zur Dynamik (die erste Geige muß zum Beispiel das *ffff* erreichen [Takt 98] sowie -im letzten Takt des Satzes langsam- das *pppp*) mit einer gewaltigen Entfesselung des expressonistischen Stils. In seiner kraftvollen, polyphonischen Art, stützt es sich nicht mehr auf ein Thema im klassischen Sinne des Wortes, verwertet aber auf sehr originelle Weise eine Variationstechnik, die auf kleinen Fragmenten und Intervallen beruht. Wenn die Gesamtsumme der Töne noch keine Reihe bildet, vermitteln sie dem Zuhörer jedoch den Eindruck einer durchgängigen Kohärenz und

eines gemeinsamen Kerns. Dem Beispiel Schönbergs folgend, der in seinem *Streichquartett Nr. 1 op.7* und seiner *Kammersinfonie op. 9* einen Modus der sich ständig wandelnden Entwicklung benutzt hatte, gibt Berg der thematischen Idee einen stets improvisations artigen Charakter: diese entfaltet sich progressiv, geht vom halben Ton aus, um in den größten Intervallen ihre Verherrlichung zu finden. Die Struktur dieses zweiteiligen Werkes - erster Teil **langsam** in Sonatenform, zweiter Teil **mäßige Viertel**, dem Rondo nahestehend - ist eher durch die äußerliche Gliederung bedingt. Vielleicht ist der überlieferungsgemäß erwartete langsame Satz in der den ersten Teil beschließenden Coda zu finden; das Scherzo würde dann der Reexposition des Refrains im zweiten Teil entsprechen. Dank der Einheitlichkeit seines Materials und den bedeutenden Kontrasten in den Klangfarben und in der Dynamik, gelingt es Berg, in weniger als zwanzig Minuten eine expressionistische Oper hervorzuzaubern, deren paroxystische Augenblicke *Wozzecks* Mörderwahn vorwegnehmen (heftiges, chaotisches Schlußrezitativ im Cellopart) oder den Schrei der ermordeten *Lulu* (Schlußpassage). 1930 erhält Berg den Großen Preis der Stadt Wien und weiß nicht, wie er sich dafür erkenntlich zeigen kann. Er beschließt, das **Opus 3** für Klavier zu vier Händen zu bearbeiten. Die endgültige Fassung des Quartetts hatte er nach mehreren Umänderungen 1925 bei Universal in Wien erscheinen lassen. Die Klavierbearbeitung, die bis 1994 nur als Manuskript vorhanden war, zeigt, daß die beiden Sätze in formaler Hinsicht zwei unter-

schiedliche Konstruktionen sind, die von seinem einzigen Urmaterial ausgehen. Die erste behandelt dieses als kontinuierliche Entwicklung, die zweite als Lied, dessen Refrain bei jeder Wiederkehr variiert wird; das Eingangsthema (drei Takte) erklingt ein letztes Mal als eine Frage, auf die es keine Antwort gibt. In dieser besonderen Lektüre des Werks wird die geringste Spur einer Traumwelt à la Brahms in den Hintergrund gestellt, so groß war nämlich Bergs Mißtrauen dem Konzertflügel gegenüber, diesem wesentlich romantischen Instrument, das ihn nur zu leicht zu seinen ursprünglichen Instinkten zurückführte (s. Juvenilia).

Das **Kammerkonzert**, das Berg am 13. September 1924 anlässlich der 50. Geburtstages A. Schönbergs, dem das Werk gewidmet ist, uraufführen lassen wollte, erforderte zu seiner Ausarbeitung viel mehr Zeit als vorgesehen. Der Komponist, der seine Oper **Wozzeck** im April 1921 vollendet hatte, beabsichtigte, eine Komposition leichter Art zu schreiben, deren Gestaltung aber große Sorgfalt verlangte, da das Lyrische im Rahmen einer Architektur zum Ausdruck kommen sollte, deren Anordnung von der Zahl 3, in einfacher oder multiplizierter Form, bestimmt war. Diese Grundzahl bedingt ebensowohl die Zahl der Sätze (*schnell-langsam-schnell*) als auch die ihrer jeweiligen Teile, die Zahl der grundlegenden Takte, die der Instrumentalgruppen (13+2 Solisten = 5x3!). Seinem Geiste nach steht das Werk der konzertanten Sinfonie für Klavier, Violine und Blasinstrumente nahe; von den Bläsern hier ein Äußerstes an Geläufigkeit gefordert.

Das Werk beginnt mit fünf nicht geschlagenen Takten, welche das Motto 'Aller guten Dinge sind drei' tragen. Diese Takte vereinen symbolisch die musikalischen Kennzeichen der Namen der Wiener 'Trinität': Schönberg und seine beide Lieblingsschüler, Webern und Berg. Das Klavier trägt eine Folge von acht Tönen vor (**Arnold Schönberg**): ein musikalisches Anagramm in deutscher Notierung); die Violine antwortet mit den vier Tönen, die **Anton Webern** bedeuten; das Horn läßt schließlich die sechs Töne von **Alban Berg** hören. Das den drei Namen gemeinsame A definiert einen tonalen Pol, der den verschiedenen verwendeten Motiven und Intervallen ermöglichen wird, um die d-moll-Tonart und deren Dominante zu kreisen. Der erste Satz umfaßt sechs Episoden: ein Thema (30 Takte) wird von den Bläsern vorgetragen und es folgen fünf Variationen. Die erste spielt das Soloklavier; die zweite für Klavier und Bläser bewegt sich nach dem Rhythmus eines langsamen Walzers; die beiden folgenden benutzen kanonartige Imitationen mit Umkehrung und Wiederkehr des Themas: sie schaffen ein polyphonisches Tongewebe von großer Mannigfaltigkeit und Spontaneität. Die vierte dient als Durchführung, während die letzte beinahe eine Reexposition darstellt. Das in der Mitte stehende **Adagio** nimmt die Form eines 'dreiteiligen, sehr kantablen Liedes für Violine und Bläser an. Von den zwei Zäsuren im Stück wird nur eine durch das einmalige Eingreifen des Klaviers geprägt, welches das Cis im tiefsten Register zwölfmal ertönen läßt. Aus diesem Satz strömen wie nostalgische Erinnerungen heraus, wo sich die Traumwelt

und die musikalische Welt von Tristan und Pelléas gleichsam vermischen. Das Schluß **rondo** beginnt mit einer Kadenz der beiden Solisten, die einer besonders komplexen Metrik folgt. Der Refrain dieses Rondos stützt sich nicht nur auf ein einfaches melodisches Leitmotiv, sondern auf die Überlagerung dreier Leitrythmen, die aus den 'drei' vorangehenden Kombinationen (Lied) herausdestilliert worden sind. Die Schlußstretta zitiert *piano* das Eingangsmotto, diesmal in den Bläsern (Posaune, Horn und Trompete), während die Violine ihm eine letzte Farbresonanz verleiht. Neuere Forschungsarbeiten (Constantin Floros, NZ 1987, Nr. 11), die sich auf die verschiedenen Entwürfe stützen, weisen nach, dass das Kammerkonzert ein programmatisches Werk sein wollte, eine 'Tri'logie: Freundschaft - Liebe - Welt. Der erste Satz würde um Schönberg die Porträts - in Variationen - nicht nur Weberns und Bergs, sondern ebenfalls diejenigen Steins, Kolischs, Polnaners und anderer junger Musiker herumgruppieren. Das zentrale **Adagio** wäre eine Huldigung an Mathilde, die 1923 verstorbene Frau Schönbergs. Ihr musikalisches Anagramm (mAtHilDE) steht dem Motiv nahe, das Mélisande in Schönbergs Sinfonischer Dichtung **Pelleas und Melisande** charakterisiert, während der rhythmische Gang an den erinnert, der in **Wozzeck, Lulu** oder dem **Violonkonzert** 'Dem Andenken eines Engels' dem Tode vorausgeht. Der letzte Satz bringt den Lebensatem (*anima*) wieder, die Feststimmung, die an einem Geburtstag herrschen soll. Das Werk wurde erst am 20. März

1927 in Berlin uraufgeführt und zwar unter der Leitung von Hermann Scherchen mit Eduard Steuermann und Rudolf Kolisch als Solisten.

Pierre E. Barbier

Deutsche Fassung: Prof. Jean Isler

Jean-François HEISSER, 1950 in Saint-Etienne geboren, entstammt einer deutsch-französisch Musikerfamilie. Er wird als geistiger Erbe Vlado Perlemuters betrachtet. Er war dessen Schüler am Pariser Konservatorium, wo er ausgebildet wurde. Dort erhielt er den 1. Preis für Klavierspiel und Kammermusik, sowie auch für Kontrapunkt, Harmonie, Fuge und Begleitung. Dann beginnt für ihn eine große internationale Karriere als Solist (er spielt unter der Leitung der berühmtesten Dirigenten der jetzigen Musikbühne: Chung, Conlon, Dutoit, Krivine, Mehta, Nagano, Tilson-Thomas...). Aber auch Klavierabende und Kammermusikkonzerte gehören zu seinen regelmäßigen Aktivitäten. Mit seiner Frau, Marie-Josèphe Jude, bildet er eines der hervorragendsten heutigen Klavierduos. Sein kraftvoll schlichtes Spiel erinnert in seiner Interpretation französischer und spanischer Werke an das seines Lehrers Perlemuter, und an das Spiel Emil Gilels', wenn er die großen Partituren Beethovens, Brahms' oder zeitgenössischer Komponisten spielt.

*Der Geiger **Peter CSABA** ist 1952 in Transylvanien geboren und stammt aus einer Familie ungarischer Musiker. Er studiert Violine, Orchesterleitung und Komposition am Bukarester Konservatorium. Er kommt zum erstenmal in den Westen, um am Paganini-Wettbewerb in Genua teilzunehmen, dessen 1sten Preisträger er wird. Er unternimmt dann eine Solistenkarriere, emigriert 1983 nach Frankreich und wird in Lyon zum außerordentlichen Konzertmeister an der Oper dann im Nationalorchester. Heute führt er ein internationales Dirigentenleben, er ist ständiger erster Dirigent des schwedischen Orchesters 'Musica Vitae', der Virtuosi von Kuhmo' in Finnland, des Orchesters in Besançon und unterrichtet zugleich auch am Lyoner Konservatorium.*

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA-Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92210 SAINT-CLOUD, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.



Photo: NAÏVE

JEAN-FRANÇOIS HEISSER

PRAGA PRD 250 130

RECORDED IN PARIS, JULY 6-7, 1998 (1-3)

RECORDING PRODUCER: Robert PRUDON

LIVE IN PRAGUE, DOMOVINA STUDIO

NOVEMBER 6, 1998

RECORDING PRODUCER: Dr Milan SLAVICKÝ

BALANCE ENGINEER: Erich KUNZE

COVER ILLUSTRATION: ROMOLO ROMANI (1884-1916)

"Imagine" (fragment), 1908, © Aurora 1959

© 2000 AMC, PARIS.