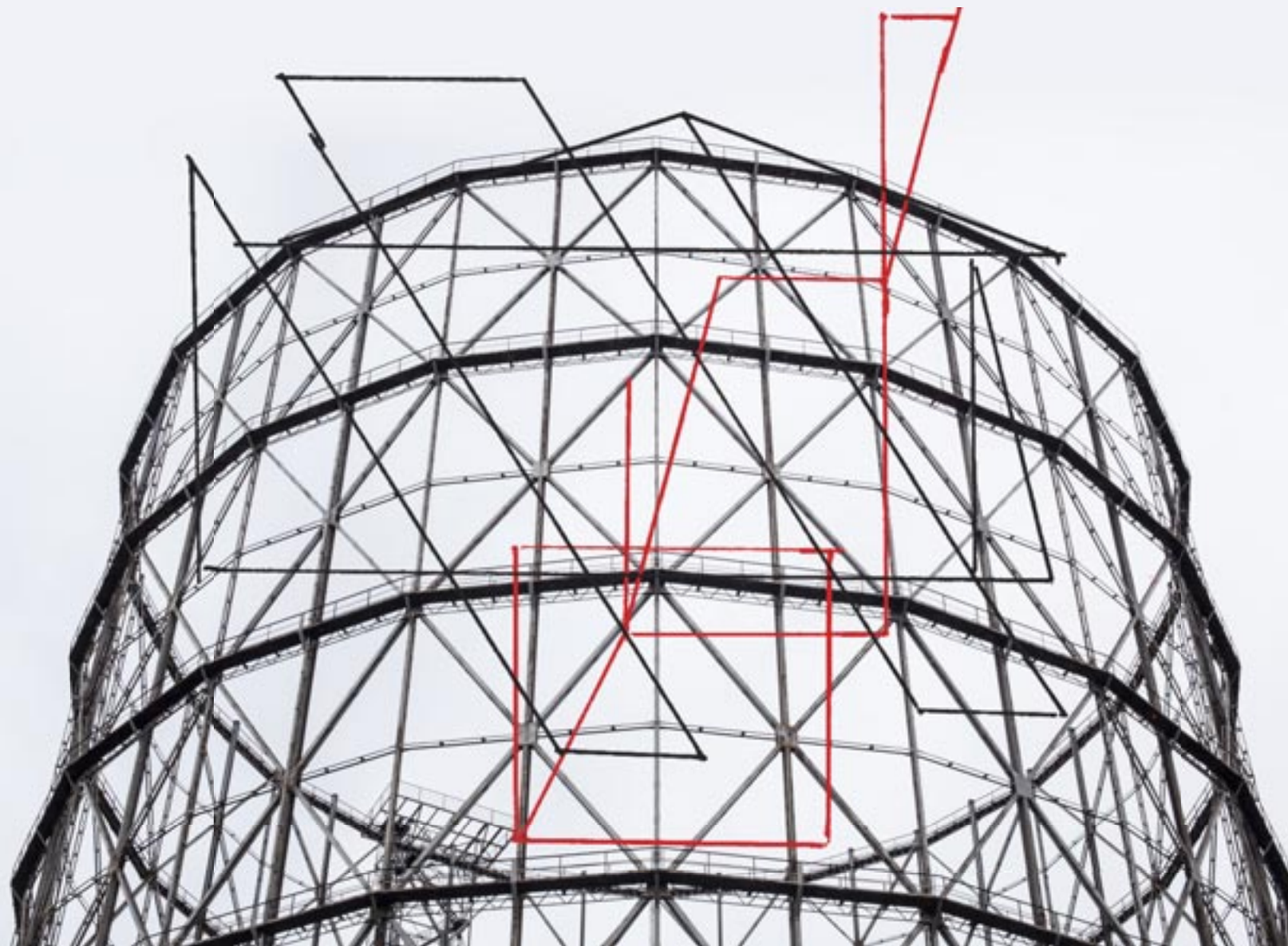


IVES-BERG-WEBER

CONCORD

ALEXEI LUBIMOV, *PIANO*



IVES-BERG-WEBERN

CONCORD

ALEXEI LUBIMOV, *PIANO*

IVES: PIANO SONATA NO.2,
'CONCORD, MASS., 1840-60'

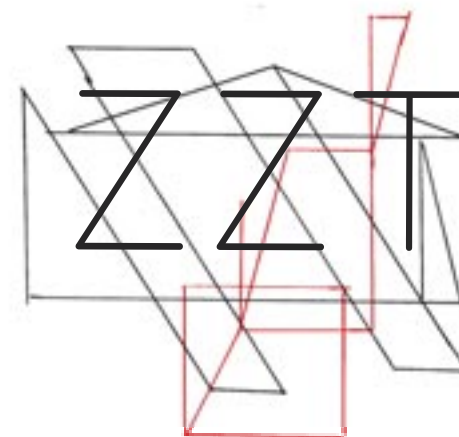
WEBERN: PIANO VARIATIONS, OP.27

BERG: PIANO SONATA OP.1

ZZT
362

Alexei Lubimov est non seulement un grand pianiste, mais aussi un musicien engagé, curieux de découvertes, d'approches nouvelles. Il est ainsi à la fois promoteur de la musique d'aujourd'hui (il est le créateur du festival Alternativa à Moscou) et adepte de la pratique des instruments anciens (une part importante de sa discographie chez ZZT). Dans ce nouvel enregistrement, il a choisi de mettre en scène la rencontre de la musique de la seconde école de Vienne avec la musique du compositeur américain Charles Ives.

Alexei Lubimov is not only a great pianist, but also a committed musician, always curious to discover new works and new approaches. Hence he has been active both as a promoter of new music (he founded the Alternativa festival in Moscow) and a champion of period instruments (a significant part of his discography on ZZT). In this new recording he has chosen to provoke an encounter between works of the Second Viennese School and the music of the American composer Charles Ives.



IVES-BERG-WEBERN

CONCORD

ALEXEI LUBIMOV, *PIANO*

IVES: PIANO SONATA NO.2,
'CONCORD, MASS., 1840-60'

WEBERN: PIANO VARIATIONS, OP.27

BERG: PIANO SONATA OP.1

ZZT
362

SOMMAIRE / TABLE OF CONTENTS

↘ TRACKLIST

↘ FRANÇAIS

↘ ENGLISH

↘ DEUTSCH

IVES, WEBERN, BERG
CONCORD
ALEXEI LUBIMOV, PIANO

ZZT
362

Ives

Piano Sonata no.2, 'Concord, Mass., 1840-60'

I. Emerson	15'55
II. Hawthorne	12'04
III. The Alcotts	5'56
IV. Thoreau*	10'56

Webern

Variations for piano, Op.27

I. Sehr mäßig	2'01
II. Sehr schnell	0'43
III. Ruhig fließend	3'52

Berg

Piano Sonata Op.1

Mäßig bewegt	11'45
--------------	-------

Total Time: 61'12

* Marianne Henkel, *flute*

MENU

Lorsqu'Alban Berg débute la composition de sa *Sonate* pour piano, à la fin de l'année 1908, il ne sait pas encore qu'elle méritera, selon lui, d'être désignée comme son op. 1. En effet, hormis quelques *Lieder* de jeunesse (il en sélectionnera sept en 1928 pour les orchestrer), quelques esquisses de mouvements de sonate pour piano, et une double fugue pour quatuor à cordes et piano (un exercice de 1907), Berg n'avait pas, depuis l'automne 1904 et le début de l'enseignement d'Arnold Schönberg, auprès duquel il étudie en même temps qu'Anton Webern, achevé d'œuvre réellement significative. Publiée à compte d'auteur dès 1910, avec les *Lieder* op. 2, la *Sonate* sera éditée à Berlin, en 1926, chez Robert Lienau, qui choisira de conserver les lettres style « Art nouveau » du titre dessinées par Berg pour la couverture de la première édition. L'œuvre est créée en avril 1911 à Vienne par Etta Werndorff, puis jouée fréquemment après la guerre par le compositeur et pianiste Erwin Schulhoff.

Annonciatrice de la production de Berg qu'elle semble contenir en germe, la sonate ne compte qu'un mouvement (*Sonatensatz*). Schönberg aurait gentiment indiqué à son élève qu'il y avait déjà « tout dit » : l'écriture des mouvements suivants ne semblait donc pas nécessaire. Au sein d'une forme-sonate qui répond parfaitement à la structure de l'*allegro* de sonate tel qu'il est pratiqué depuis le classicisme, Berg développe un langage chromatique postromantique, influencé par Wagner, qui s'éloigne de la tonalité – le ton de si mineur qui est parfois indiqué pour qualifier la *Sonate* n'y est en fait abordé qu'au début et à la fin. Sur le modèle de la *Première symphonie de chambre* du maître Schönberg (1906), les intervalles de demi-ton et de quarte (juste et augmentée) sont privilégiés

au détriment de tout accord parfait, et utilisés pour leur sonorité, dans le cadre de « l'émancipation de la dissonance » initiée par les trois compositeurs de l'École de Vienne. La cohabitation d'une forme héritée et d'un langage atonal constituera d'ailleurs une caractéristique majeure de l'œuvre de Berg dans son ensemble. L'élève partage également la réflexion et le travail que mène son maître sur le thématisme et la variation continue. Le philosophe Adorno, par ailleurs compositeur et élève de Berg, écrit que l'intention du compositeur est, « dans un espace réduit à l'extrême, d'obtenir à partir d'un matériau motivique minimal, un foisonnement de caractères thématiques, et en même temps d'inscrire ces derniers dans une unité rigoureuse, pour éviter que la richesse des figures ne produise, dans une œuvre aussi brève, un effet de confusion. »

Les deux motifs énoncés d'emblée à la main droite constituent ainsi le noyau de l'œuvre autour duquel gravitent les « thèmes » habituels de la forme-sonate bi-thématique, associés chacun, dans une recherche de clarté formelle, à un tempo particulier. L'exposition est ainsi marquée par ces fluctuations du tempo, sorte de *rubato* généralisé d'où émergent clairement les deux thèmes principaux. Même la clausule de l'exposition, appelée *codetta*, possède son propre thème indiqué « quasi adagio » qui sera, comme le veut la forme classique, repris à la toute fin de l'œuvre, en *coda*. Le développement s'attache lui aussi à modifier et varier chacun des motifs présentés dans l'exposition. La réexposition, infléchissant légèrement, avec ses 69 mesures, la symétrie des deux premières parties (55 mesures chacune), n'est pas une redite de l'exposition, mais en propose plutôt une répétition variée et allongée.

Si la *Sonate* op. 1 est la première pièce d'envergure de l'École de Vienne à destination du piano, l'image de Berg est également présente dans la seule pièce pour piano du catalogue de Webern, les *Variations* op. 27. Composées entre octobre 1935 et septembre 1936, elles résonnent en effet de la mort de Berg, survenue

en décembre 1935. Écrites entre *Das Augenlicht* op. 26 et le *Quatuor à cordes* op. 28, elles constituent à elles seules une apogée de l'art dodécaphonique webernien. Le compositeur ne s'y trompait pas, qui écrivait à Hildegard Jone, en juillet 1936 : « Avec ces Variations, j'espère avoir fait aboutir une chose que j'avais en tête depuis des années ». Il s'agit sans doute, dans le cadre du seul timbre pianistique, de la consécration et de la généralisation du principe de variation, en ce qui concerne le traitement motivique, mais également les autres paramètres tels que le rythme, les nuances et les modes de jeux, en tendant à une individualisation de chaque son énoncé. Isolé, meurtri, le compositeur développe pour ce faire un style d'une grande précision et d'une intense concentration : ramassée, l'œuvre compte peu de notes et tend vers la raréfaction, la fragmentation, le silence. En l'absence d'Eduard Steuermann, pianiste attitré des œuvres des trois Viennois, dédicataire de l'œuvre, exilé comme Schönberg aux États-Unis, la création de l'op. 27 fut confiée au jeune Peter Stadlen (27 ans à l'époque) qui, en tant que spécialiste de Beethoven, associa l'œuvre aux *Variations Diabelli*. Le couplage est intéressant car, si l'op. 27 s'intitule bien « *Variationen* », seul le dernier des trois mouvements adopte une réelle forme « thème et variations ». De nombreux commentateurs ont cherché à relier l'œuvre à une sorte de sonate en trois mouvements, dont les *tempi* seraient inversés (modéré-vif-modéré), même si Webern évoque plutôt « une sorte de suite » dans ses témoignages de l'époque. Le thème qui apparaît au début du troisième mouvement (en fait composé en premier) constitue la base des variations qui suivent, mais aussi de l'œuvre dans son ensemble. Le matériau originel est ainsi soumis à des transformations, des métamorphoses chères au dodécaphonisme, dans lequel, fondamentalement, tout est variation.

Le premier mouvement, « très modéré », répond à une forme tripartite ABA', où B constitue une partie plus agitée et soumise à des variations agogiques fréquentes.

De longueur rigoureusement identique, les trois parties de 18 mesures constituent une étude de miroir – procédé largement utilisé dans le contrepoint et dans la pratique sérielle –, placé horizontalement (entre les deux mains) ou verticalement (au centre d'une phrase, notamment). Le second mouvement, un *scherzo* « très rapide », est, quant à lui, un cas rare chez Webern de forme bipartite dont chaque section de 11 mesures est reprise – ce qui explique sans doute l'analogie, que pointe le compositeur lui-même, avec la célèbre *Badineria* de la *Suite pour orchestre n° 2* de Bach. Ici, Webern utilise le la du diapason, central, comme axe de symétrie de l'ensemble des hauteurs, pour parcourir en une trentaine de secondes un canon où dominent les larges intervalles – et plus particulièrement les demi-tons distendus. Enfin, le troisième mouvement, « allant mais calme », est de loin le plus développé. L'extrême dépouillement de la partition lui confère un caractère de recueillement : Alain Galliari évoque un « thrène d'un mahlérisme épuré ». Mais les cinq variations, de onze mesures chacune, soumettent le thème, d'une grande pureté monodique (que Webern admirait dans le chant grégorien), à des transformations importantes, célébrant ainsi l'extrême mobilité des affects chère à Webern – depuis l'agitation la plus fébrile (variation 4) jusqu'au lyrisme le plus intense (ultime variation).

C'est à partir de trois œuvres inachevées (*Orchard House Overture* de 1904, *Emerson Concerto* de 1907 et *Hawthorne Concerto* de 1910) que Charles Ives bâtit, à partir de 1911-1912 et jusqu'en 1915, sa vaste *Sonate pour piano n° 2*, plus connue sous le nom de « Sonate Concord » – le sous-titre de l'œuvre étant précisément : « Concord, Mass., 1840-1860 ». En effet, décrite par Henry James comme « the biggest little place in America », la petite ville du Massachusetts, proche de Boston, constitue le fil directeur de la sonate, qui s'attache tour à tour

à quatre des personnalités les plus représentatives du mouvement transcendantaliste américain (Emerson, Hawthorne, The Alcotts et Thoreau) en leur consacrant, dans cet ordre, un mouvement. Lorsque la partition parut, en 1920, elle était accompagnée d'extraits d'un long texte du compositeur lui-même, *Essais avant une sonate* [*Essays before a Sonata*], qui constituent un commentaire philosophico-programmatique à l'œuvre. Dans ce qui s'avère une des œuvres pianistiques les plus exigeantes du 20^{ème} siècle, Ives parcourt, grâce à des citations, des allusions et des références, une grande partie de l'histoire de la musique. Reconnaissable entre tous, le motif initial et fondateur de la *Symphonie n° 5* de Beethoven est utilisé de façon récurrente et constitue pour Ives un « oracle » : « Dans ces quatre notes est contenu l'un des plus grands messages de Beethoven. Nous voudrions placer son interprétation au-dessus de l'implacabilité du destin frappant à la porte, au-dessus du message humain supérieur de la destinée, et nous efforcer de le rapprocher du message spirituel des révélations d'Emerson, voire du 'cœur commun' de Concord – l'âme de l'humanité frappant à la porte des mystères divins, radieuse dans la foi qu'elle sera ouverte – et que l'humain deviendra le divin ! ». Mais l'auditeur attentif pourra déceler également : des hymnes et chants populaires américains divers et variés, notamment de Stephen Foster ; des motifs issus de la *Sonate n° 2* de Brahms, et des sonates op. 106 « Hammerklavier » et op. 109 de Beethoven ; le choral « Es ist genug », employé par Bach dans sa cantate BWV 60 (celui-là même utilisé par Berg à la fin de son *Concerto pour violon* « à la mémoire d'un ange », créé de façon posthume à Barcelone en mars 1936 en présence de Webern, qui devait en assurer le premier enregistrement dans la foulée) ; la marche nuptiale de *Lohengrin* de Wagner ; ainsi que les monogrammes BACH (si bémol-*la-do-si*) et du compositeur lui-même CHAE (*do-si-la-mi*). La technique de collage développée par Ives est aussi déroutante que virtuose, et la partition alterne « poésie » et « prose », selon les termes du compositeur qui trahissent l'influence de la littérature du début du

siècle (Joyce, notamment), et la volonté programmatique de Ives de s'attacher à restituer en musique le style littéraire des auteurs évoqués.

Ainsi, l'intuition emersonienne émerge dans les écarts et les improvisations qui détournent le premier mouvement de la forme-sonate bi-thématique qu'elle épouse globalement. Le caractère fantastique des nouvelles de Hawthorne (auteur de la célèbre *Lettre écarlate*) est rendu par un scherzo bouillonnant et rempli de surprises. Dans le troisième mouvement, c'est l'atmosphère de la « maison du verger », lieu de résidence de la famille Alcott entre 1858 et 1877, que le compositeur s'attache à raviver. Le professeur Amos Bronson Alcott est le père de Louisa May Alcott, surtout connu pour son roman *Little Women* [*Les quatre filles du Docteur March*], publié en 1868-1869, et l'épinette qui trônait dans la pièce principale et sur laquelle étaient joués « de vieux airs écossais » est au cœur de l'évocation de la « mémoire de cette maison sous les ormes ». Enfin, Thoreau, l'auteur de *Walden ou la vie dans les bois* (1854), du nom d'un étang près de Concord où il se retirait dans une cabane pour écrire au calme, fait l'objet d'un *finale* très contrasté, à la fois méditatif et fantasque.

L'œuvre est iconoclaste, et novatrice à bien des égards : Ives a indiqué par endroits des interventions *ad libitum* de flûte et d'alto ; l'œuvre ne comporte que très peu d'indications de mesure, et les barres de mesure sont parfois absentes pendant plusieurs pages ; le cluster ou agrégat y apparaît de façon importante, obtenu par l'avant-bras ou à l'aide d'une règle ; Ives y inaugure également une technique d'harmoniques, par enfoncement silencieux des touches du clavier dont les notes résonnent ensuite grâce à la vibration des autres cordes frappées ; et la bitonalité ou polytonalité y sont fréquentes. La création publique de l'œuvre, à la fin des années 1930, fit naître de nombreuses interrogations sur le caractère révolutionnaire et avant-gardiste des audaces stylistiques de Charles Ives ; elle n'en suscita pas moins l'admiration de Schönberg.

When Alban Berg began writing his Piano Sonata, at the end of the year 1908, he did not yet know that he would eventually deem it worthy to be designated as his op.1. For, apart from a few early songs (seven of which he selected for orchestration in 1928), a few sketches of movements for piano sonatas, and a double fugue for string quartet and piano (an exercise of 1907), Berg had completed no genuinely significant work since the autumn of 1904, when he had begun taking lessons from Arnold Schoenberg, studying alongside Anton Webern. Originally printed at the composer's expense in 1910, along with the Lieder op.2, the sonata was published in Berlin in 1926 by Robert Lienau, who chose to conserve the *Jugendstil*-type lettering designed by Berg for the cover of the first edition. The work was premiered in April 1911 in Vienna by Etta Werndorff; later, after the First World War, it was frequently played by the composer and pianist Erwin Schulhoff.

The sonata heralds Berg's future output, which it seems to contain in embryo. It is notable for having only one movement – *ein Sonatensatz*. Schoenberg is said to have gently pointed out to his pupil that he had already 'said all there was to say'; so there seemed to be no need to write the subsequent movements. Within a sonata form that complies perfectly with the structure of the sonata allegro as it had been practised since the Classical era, Berg developed a chromatic, post-Romantic language, influenced by Wagner, that moves away from tonality – the key of B minor, which is sometimes stated to be the sonata's tonic, is in fact approached only at the beginning and the end. Following the model of his teacher Schoenberg's First Chamber Symphony (1906), the intervals of the semitone and the fourth (perfect and augmented) are favoured to the detriment of the triad, and used for their sonority, in the framework of the 'emancipation of dissonance'

inaugurated by the three composers of the Second Viennese School. Indeed, the cohabitation of an inherited form and an atonal language was to constitute a major characteristic of Berg's output as a whole. The pupil also shared in his teacher's reflection on and experimentation with thematicism and developing variation. The philosopher Adorno, himself a composer and a pupil of Berg, writes: 'The Sonata's formal concept might be summed up as follows: within the smallest possible space an expansive profusion of thematic characters is derived from a minimum of motivic material; at the same time, the work is strictly unified in such a way that, despite its brevity, the abundance of shapes does not become confusing.' Thus the two motifs stated in the right hand at the outset make up the core of the work, around which the customary 'themes' of bithematic sonata form gravitate, each of them associated, in the interest of formal clarity, with a specific tempo. As a result, the exposition is marked by these fluctuations of tempo, a sort of generalised rubato from which the two principal themes clearly emerge. Even the closing section of the exposition, the 'codetta', possesses its own theme, marked 'Quasi adagio', which as Classical form requires will be reprised at the very end of the work, as a coda. The development too diligently modifies and varies each of the motifs presented in the exposition. The recapitulation, slightly modifying the symmetry of the first two sections of the work (fifty-five bars each) with its sixty-nine bars, is not a literal restatement of the exposition, but instead presents a varied and extended repetition of it.

If the Sonata op.1 is the first substantial piano piece of the Second Viennese School, the image of Berg is also present in the only composition for piano in Webern's published output, the Variations op.27. Composed between October 1935 and September 1936, it resonates with the death of Berg, which occurred in December 1935. These variations, situated chronologically between *Das Augenlicht* op.26 and the String Quartet op.28, form on their own a highpoint of Webern's twelve-note writing. The composer himself was well aware of this when he

wrote to Hildegard Jone in July 1936: 'In the Variations I hope I have realised something I have been imagining for years.' What he probably meant by this was, within the framework of piano timbre alone, the consecration and generalisation of the principle of variation, in terms of its motivic treatment, but also of the other parameters such as rhythm, dynamics, and modes of performance, with a tendency towards individualisation of each sound produced. Isolated and wounded as he was at this time, the composer developed to this end a style of great precision and intense concentration: the work is extremely condensed, contains few notes, and inclines to rarefaction, fragmentation, silence. It is dedicated to Eduard Steuermann, the usual interpreter of the piano works of the three Viennese composers; but he, like Schoenberg, was in exile in the United States. In his absence, the premiere of op.27 was entrusted to the young Peter Stadlen (then aged twenty-seven), who, as a Beethoven specialist, programmed the work alongside the Diabelli Variations. The coupling is interesting, for although op.27 is entitled 'Variationen', only the last of the three movements adopts a true 'theme-and-variations' form. Numerous commentators have sought to assimilate the work with a sort of sonata in three movements whose tempo scheme is inverted (moderate-fast-moderate), even though Webern speaks rather of 'a kind of suite' in his writings of the period. The theme that appears at the beginning of the third movement (in fact the first to have been composed) constitutes the basis of the variations that follow, but also of the work as a whole. Hence the original material is subjected to transformations and metamorphoses of the kind so prevalent in the twelve-note style, where, fundamentally, all is variation.

The first movement, *Sehr mässig* (Very moderate), adopts a ternary form, *ABA'*, with *B* consisting of a more agitated section, undergoing frequent agogic variations. Rigorously identical in length, the three parts, each of eighteen bars, constitute a mirror étude – a device often used in counterpoint and in serial practice – with

the 'mirror' placed horizontally (between the two hands) or vertically (at the centre of a phrase, notably). The second movement, a scherzo marked 'Sehr schnell' (Very fast), represents a rare case in Webern of binary form, with each of the two eleven-bar sections repeated – which doubtless explains the analogy, pointed out by the composer himself, with the famous Badinerie of Bach's Orchestral Suite no.2. Here Webern uses Concert A (the central pitch employed as a tuning standard) as an axis of symmetry for all the pitches, in order to traverse – in some thirty seconds – a canon dominated by wide intervals, and more especially by distended semitones. Finally, the third movement, *Ruhig, fliessend* (Calm, flowing), is by far the most extended. The extreme bareness of the score gives it a meditative character: Alain Galliari speaks of a 'threnody of purified Mahlerism'. But the five variations, each of eleven bars, subject the theme, one of great monophonic purity (a trait Webern admired in Gregorian chant), to substantial transformations, thereby celebrating the extreme mobility of affects so dear to Webern – from the most febrile agitation (variation 4) to the most intense lyricism (the final variation).

Drawing on three unfinished works (the *Orchard House Overture* of 1904, the *Emerson Concerto* of 1907, and the *Hawthorne Concerto* of 1910), Charles Ives edified his vast Piano Sonata no.2 from 1911-12 to 1915. The work is most commonly known by the name of 'Concord Sonata', since its subtitle is, rather more precisely, 'Concord, Mass., 1840-60'. This small town in Massachusetts, near Boston, which Henry James once described as 'the biggest little place in America', constitutes the connecting thread of the sonata: it deals in turn with four of the most representative personalities of the American transcendentalist movement – Emerson, Hawthorne, the Alcotts, and Thoreau, in that order – by devoting a movement to each. When the score was published, in 1920, it was accompanied by excerpts from a long text by the composer himself, 'Essays before a Sonata', which amounts to a philosophico-programmatic commentary on the composition. In what proved to be one of the most demanding

piano works of the twentieth century, Ives traverses a large part of the history of music through the use of quotations, allusions, and references. The most immediately identifiable of all such tags, the initial and fundamental motif of Beethoven's Fifth Symphony, is used repeatedly, and for Ives constitutes an 'oracle':

... in those four notes lies one of Beethoven's greatest messages. We would place its translation above the relentlessness of fate knocking at the door, above the greater human-message of destiny, and strive to bring it towards the spiritual message of Emerson's revelations – even to the 'common heart' of Concord – the Soul of humanity knocking at the door of the Divine mysteries, radiant in the faith that it will be opened – and the human become the Divine!

But the attentive listener will also be able to identify a wide variety of American hymns and popular songs, notably by Stephen Foster; motifs derived from Brahms's Piano Sonata no.2 and Beethoven's sonatas op.106 'Hammerklavier' and op.109; the chorale tune 'Es ist genug' found in Bach's Cantata BWV 60 (the same melody used by Berg at the end of his Violin Concerto 'To the memory of an angel', posthumously premiered in Barcelona in March 1936 in the presence of Webern, who conducted the first recording of it shortly afterwards); the Wedding March from Wagner's *Lohengrin*; and the monograms of BACH (B flat-A-C-B natural) and of the composer himself, CHAE (C-B natural-A-E). The collage technique elaborated by Ives is as disconcerting as it is virtuosic, and the score alternates between 'poetry' and 'prose', according to the terms of the composer in his essay, which betray the influence of the literature of the early twentieth century (notably Joyce) and Ives's programmatic aim of trying to reproduce in music the literary style of the authors evoked.

Hence Emersonian intuition emerges in the detours and improvisations that divert the first movement from the bithematic sonata form which it adopts on the whole. The fantastic character of Hawthorne's short stories is conveyed by an effervescent scherzo brimming with surprises. In the third movement, it is the

atmosphere of 'Orchard House', the Alcott family's home between 1858 and 1877, that the composer endeavours to bring back to life. Professor Amos Bronson Alcott was the father of Louisa May Alcott, most widely known for her novel *Little Women*, published in 1868-69, and the spinet-piano that sat in the parlour and on which 'old Scotch airs' were played lies at the heart of the evocation of the 'memory of that home under the elms'. Finally, Thoreau, the author of *Walden*; or, *Life in the Woods* (1854), named after Walden Pond near Concord where he withdrew to a cabin to write in calm surroundings, is the subject of a finale full of contrasts, at once meditative and whimsical.

The work is iconoclastic, and innovative in many respects: Ives indicates at certain points *ad libitum* interventions for flute and viola; the work contains very few time signatures, and barlines are sometimes absent for several pages; considerable use is made of tone clusters, played with the forearm or with the aid of a wooden bar; Ives also introduced a technique of overtones, obtained by silently depressing keys whose notes then resonate thanks to the vibration of the other struck strings; and passages of bitonality or polytonality are frequent. The first public performance of the work, in the late 1930s, stirred up numerous discussions concerning the revolutionary and avant-gardist character of Ives's stylistic audacities; it also won him the admiration of Schoenberg.

Grégoire Tossier

Translation: Charles Johnston

Als Alban Berg gegen Ende des Jahres 1908 mit der Komposition seiner „Sonate h-Moll für Klavier“ begann, war ihm noch nicht klar, dass er selbst sie später einmal als sein Opus 1 bezeichnen würde. In der Tat, abgesehen von einigen frühen Liedern (sieben von ihnen revidierte und instrumentierte er 1928), einigen Skizzen für Klaviersonatensätze sowie einer Doppelfuge für Streichquartett und Klavier (eine Übung von 1907), hatte Berg seit dem Herbst 1904 und dem Beginn seiner Ausbildung bei Arnold Schönberg, bei dem er zur gleichen Zeit wie Anton Webern studierte, kein wirklich signifikantes Werk vollendet. Berg veröffentlichte die „Sonate“ ab 1910 im Selbstverlag zusammen mit „Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier“ op. 2; die „Sonate“ erschien dann 1926 in Berlin bei Robert Lienau, der das von Alban Berg für die Erstausgabe selbst entworfene Deckblatt im Jugendstil beibehielt. Das Werk wurde im April 1911 in Wien von Etta Werndorff uraufgeführt und nach dem Krieg oft von dem Komponisten und Pianisten Erwin Schulhoff gespielt.

Die „Sonate“, die vorwegweisend im Keime schon Bergs gesamtes späteres Musikschaffen in sich zu tragen scheint, umfasst nur einen Sonatensatz. Der Anekdote nach spielte Alban Berg mit dem Gedanken, weitere Sätze hinzuzufügen, doch laut Schönberg sei mit diesem einen Satz bereits alles gesagt, woran sich Berg dann auch hielt. Innerhalb einer Sonatenhauptsatzform, die exakt der Struktur des Sonaten-Allegros entspricht, wie es seit dem Klassizismus üblich war, entwickelte Berg eine von Wagner beeinflusste, postromantische chromatische Tonsprache, die sich von der Tonalität entfernt – die Tonart h-Moll, die manchmal als Kennzeichen der „Sonate“ angeführt wird, wird tatsächlich nur am Anfang und ganz am Ende des Werkes erreicht. Nach dem Vorbild von Arnold Schönbergs „Kammersymphonie Nr. 1 E-Dur“ op. 9 (1906)

wird hier den Halbton- und Quartenschritten (rein und übermäßig) wegen ihres Klanges der Vorzug gegeben vor jeglichem einfachen Dreiklang, im Rahmen der von den drei Komponisten der „Zweiten Wiener Schule“ initiierten „Emanzipation der Dissonanz“. Das Nebeneinander von überkommener Form und atonaler Tonsprache stellt insgesamt auch eines der Hauptmerkmale von Bergs gesamtem Schaffen dar. Der Schüler teilte auch das Nachsinnen sowie die Arbeit seines Lehrers über und an Thematismus und kontinuierlicher Variation. Der Philosoph Theodor W. Adorno, ebenfalls Komponist und Schüler Alban Bergs, schrieb über die „Formidee“ des Komponisten: „Auf engstem Raum soll eine expansive Fülle thematischer Charaktere aus minimalem Motivmaterial gewonnen, zugleich aber in strenge Einheit gebracht werden der-art, dass der Gestaltenreichtum in der Kürze nicht verwirrend gerät.“¹ Die beiden direkt in der rechten Hand vorgetragenen Motive bilden so den Kern, um den die üblichen „Themen“ der bithematischen Sonatenform kreisen; jedes ist jeweils zur Erzielung formeller Klarheit mit einem eigenen Tempo verbunden. Die Exposition wird somit durch diese Tempo-Schwankungen in der Art eines allgemeinen Rubatos gekennzeichnet, aus dem die beiden Hauptthemen deutlich hervortreten. Selbst die *Codetta* genannte Schlussklausel der Exposition besitzt ihr eigenes Thema mit der Bezeichnung „quasi adagio“, das, ebenso wie es die klassische Form verlangt, am Ende des Stückes als Coda wieder aufgenommen wird. Die Durchführung sucht ebenfalls jedes der in der Exposition präsentierten Motive zu verändern und zu variieren. Die Reprise, die mit neunundsechzig Takten die Symmetrie der ersten beiden Teile (fünfundfünfzig Takte jeweils) leicht beeinträchtigt, ist keine unnötige Wiederholung der Exposition, sondern gestaltet sich eher als ihre abwechslungsreiche, verlängerte Repetition.

Die „Sonate“ op. 1 stellt das erste wirklich bedeutende Werk der Zweiten Wiener Schule für das Klavier dar, aber Berg ist auch in Weberns einziger Klavierkomposition, den „Klaviervariationen“ op. 27, präsent. Diese entstanden zwischen Oktober 1935

und September 1936 und sind in der Tat ein Nachklang auf Alban Bergs Tod im Dezember 1935. Zwischen „Das Augenlicht“ op. 26 und dem „Streichquartett“ op. 28 bilden sie allein für sich schon einen Gipfelpunkt der Webern'schen Zwölfton-Kunst. Dem Komponisten war dies schon klar, als er im Juli 1936 an Hildegard Jone schrieb: „Ich hoffe mit den Variationen etwas schon seit Jahren Vorgestelltes verwirklicht zu haben“. Wahrscheinlich bedeutet es rein nur auf das Klavier und seine Klangfarben bezogen die Bestätigung und Verallgemeinerung des Variationen-Prinzips hinsichtlich der motivischen Behandlung, aber auch anderer Parameter wie Rhythmus, Dynamik und Spielweisen, wobei eine Tendenz zur Individualisierung jedes einzelnen erzeugten Tones besteht. Der isolierte und schwer angeschlagene Komponist entwickelte dazu einen Stil höchster Präzision und intensiver Verdichtung: Das derart geraffte Werk beinhaltet nur wenige Noten und trachtet nach Verknappung, Fragmentierung und Stille. In Abwesenheit des ebenfalls wie Schönberg in die Vereinigten Staaten geflüchteten Pianisten Eduard Steuermann, der regelmäßig die Werke der drei Wiener Komponisten interpretierte und dem das Werk auch gewidmet ist, wurde der junge, damals 27-jährige Peter Stadlen mit der Uraufführung der „Variationen“ betraut; dieser verband als Beethoven-Spezialist das Werk im Programm mit den „Diabelli-Variationen“. Die Koppelung ist interessant, da, auch wenn das Opus 27 „Variationen“ heißt, nur der letzte der drei Sätze wirklich die Form eines „Themas mit Variationen“ trägt. Viele Kommentatoren haben versucht, das Werk mit einer dreisätzig angelegten Sonate in Verbindung zu bringen, mit Tempi in umgekehrter Reihenfolge (langsam-schnell-langsam), auch wenn Webern in seinen Erinnerungen aus der Zeit eher von „einer Art Suite“ spricht. Das Thema zu Beginn des tatsächlich zuerst komponierten dritten Satzes bildet die Grundlage der folgenden Variationen, aber auch des Werkes insgesamt. Das Ursprungsmaterial wird so Transformationen, Metamorphosen unterworfen, die hochgeschätzt sind in der Zwölftontechnik, bei welcher im Grunde alles „Variation“ ist.

Der erste Satz, „sehr mäßig“, entspricht einer dreiteiligen Form A-B-A', wobei B einen bewegteren Teil bildet, welcher häufigen Agogik-Variationen unterliegt. Von genau gleicher Länge bilden die drei Teile mit jeweils achtzehn Takten eine Spiegelformation – ein in Kontrapunkt und serieller Musik weit verbreitetes Kunstmittel – mit horizontaler (zwischen den beiden Händen) oder vertikaler Platzierung (insbesondere in der Mitte einer Phrase). Der zweite Satz, ein Scherzo mit der Bezeichnung „sehr schnell“, stellt unterdessen einen bei Webern eher selten vorkommenden Fall dar mit seiner zweigeteilten Form mit jeweils elf Takten pro wiederholtem Abschnitt – was wahrscheinlich die Analogie erklärt zu der berühmten „Badinerie“ aus Bachs „Orchestersuite in h-Moll“ Nr. 2 BWV 1067, auf die der Komponist selbst hinwies. Hier nutzt Webern den zentralen Kammerton *a* als Symmetrieachse für alle Tonhöhen, um in etwa dreißig Sekunden einen von weiten Intervallen und insbesondere von gedehnten Halbtönen dominierten Kanon zu durchmessen. Der dritte Satz, „ruhig fließend“, ist mit Abstand der am besten ausgearbeitete. Die extreme Kargheit der Partitur verleiht ihr einen meditativ-andächtigen Charakter; Alain Galliari spricht in diesem Zusammenhang von einer „Threnodie in Gestalt eines geläuterten ‚Mahlerismus‘“. Aber die aus jeweils elf Takten bestehenden fünf Variationen unterziehen das Thema von hoher monodischer Reinheit (Webern war ein großer Bewunderer des gregorianischen Chorals) großen Veränderungen und zelebrieren so die extreme Mobilität der Webern wichtigen Affekte – von höchst fieberhafter Unruhe (Variation 4), bis hin zu intensivster Lyrik (letzte Variation).

Aus dem Stoff von drei unvollendet gebliebenen Werken („Orchard House Overture“ 1904, „Emerson Concerto“ 1907 sowie dem „Hawthorne Concerto“ 1910) wirkte Charles Ives ab 1911/1912 und bis ins Jahr 1915 hinein seine große „Klaviersonate“ Nr. 2, besser bekannt als „Concord Sonata“, mit dem Zusatztitel „Concord, Massachusetts, 1840-1860“. In der Tat, die kleine, in der Nähe von Boston liegende Stadt in Massachusetts, die von Henry James als „the biggest little place in America“ bezeichnet wurde, bildet

sozusagen den sich durch die Sonate hinziehenden roten Faden; das Werk konzentriert sich nämlich auf vier der repräsentativsten Persönlichkeiten des amerikanischen Transzendentalismus (Emerson, Hawthorne, die Familie Alcott und Thoreau), die dort gelebt haben und denen, in eben dieser Reihenfolge, jeweils ein Satz gewidmet ist. Als das Stück 1920 erschien, hatte Charles Ives noch eine lange, von ihm selbst verfasste Begleitschrift hinzugefügt, „Essays Before a Sonata“, in denen der Komponist in einer Art Werkkommentar seine ästhetischen und lebensphilosophischen Auffassungen darlegt. In einem der anspruchsvollsten Klavierwerke des 20. Jahrhunderts durchmisst Ives mit musikalischen Zitaten, Anspielungen und Bezügen einen Großteil der Musikgeschichte. Das absolut nicht zu verkennende Eingangsmotiv von Beethovens 5. Symphonie wird von Ives, der es als „Orakel“ betrachtet, immer wieder verwendet: „In jenen vier Noten ist eine der größten Botschaften Beethovens enthalten. Wir möchten seine Deutung über die Unerbittlichkeit des an die Türe pochenden Schicksals stellen – auch über die größere menschliche Botschaft von der höheren Fügung – und danach streben, sie der geistigen Botschaft von Emersons Offenbarungen oder sogar dem 'gemeinschaftlichen Herz' Concorde anzunähern – sie also als Seele der Menschheit zu verstehen, die an die Türe der göttlichen Geheimnisse klopft, unerschütterlich im Glauben, dass sie dereinst geöffnet werden wird – und dass das Menschliche und Göttliche eins werden!“² Aber der aufmerksame Zuhörer kann ebenfalls Folgendes vernehmen: amerikanische Hymnen und Lieder der unterschiedlichsten Art, insbesondere von Stephen Foster; aus der Klaviersonate Nr. 2 von Brahms stammende Motive sowie Motive aus den Beethoven-Sonaten op. 106 („Hammerklavier“) und op. 109; den Bach-Choral „Es ist genug“ (den auch Alban Berg am Ende seines Violinkonzertes „Dem Andenken eines Engels“ verwendete, das im März 1936 posthum in Anwesenheit Weberns uraufgeführt wurde; dieser übernahm im Anschluss auch die erste Einspielung des Werkes); den Hochzeitsmarsch aus Wagners „Lohengrin“ und außerdem die Motive B-A-C-H sowie C-H-A-E nach dem Namen des Komponisten selbst. Die von Ives entwickelte Collagetechnik ist ebenso verwirrend wie virtuos und

das Stück wechselt zwischen „Poesie“ und „Prosa“, den Worten des Komponisten zufolge, welche den Einfluss der Literatur vom Anfang des Jahrhunderts zu erkennen geben (hier insbesondere Joyce) sowie Ives' programmatischen Wunsch, die Darstellung des literarischen Stiles der vorgenannten Autoren in der Musik zu erreichen.

So macht sich die Emerson'sche Intuition in den Ausbrüchen und Improvisationen bemerkbar, die den ersten Satz des bithematischen Sonatenhauptsatzes in andere Bahnen lenken, dessen Form sie aber im Großen und Ganzen annimmt. Das Fantastische der Romane Hawthornes (darunter der berühmte „Scharlachrote Buchstabe“) wird hier durch ein feuriges Scherzo voller Überraschungen ausgedrückt. Im dritten Satz sucht der Komponist die Atmosphäre des „Orchard House“ wiederzuerwecken, in dem die Familie Alcott zwischen 1858 und 1877 lebte. Amos Bronson Alcott war der Vater von Louisa May Alcott, die vor allem als Verfasserin des 1868/1869 veröffentlichten Romans „Little Women“ (Junge Menschen) bekannt wurde; das Spinett aus dem Wohnzimmer der Familie, auf dem „alte schottische Weisen“ gespielt wurden, steht im Mittelpunkt der Heraufbeschwörung der „Erinnerung an das alte Haus unter den Erlen“. Schließlich Henry David Thoreau, der Autor von „Walden or Life in the Woods“ (Walden oder Hüttenleben im Walde, 1854), nach dem Namen eines Teiches in der Nähe von Concord, an den sich der Autor zum ungestörten Schreiben in einer ruhigen Blockhütte zurückzog, und der der Gegenstand des sehr kontrastreichen, zugleich aber auch meditativen und fantastischen Finales ist.

Das Werk ist ikonoklastisch und in vielerlei Hinsicht absolut bahnbrechend: Ives hat an manchen Stellen Flöten- und Viola-Einsprengsel ad libitum vermerkt; das Werk trägt nur sehr wenige Taktangaben und die Taktstriche fehlen zuweilen über mehrere Seiten hinweg; Cluster spielen eine große Rolle, und werden mit dem Unterarm oder einem Lineal erzeugt; Ives innoviert hier auch mit einer speziellen Obertontechnik, indem er Klaviertasten tonlos anschlagen lässt, die Töne klingen anschließend durch die Schwingung der anderen angeschlagenen Saiten; Bitonalität oder auch

Polytonalität kommen häufig vor. Die öffentliche Uraufführung des Werkes gegen Ende der 1930er Jahre führte zu zahlreichen Diskussionen über den revolutionären und avantgardistischen Charakter von Charles Ives' stilistischen Extravaganzen, Schönbergs Bewunderung war der „Concord Sonata“ aber trotzdem gewiss.

Grégoire Tosser

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

¹Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* in: „Die musikalischen Monographien“, Frankfurt / Main: Suhrkamp 1971, erneut 1986 (= stw 640), S. 377. Anm. d. Ü.

²Charles Ives, *Ausgewählte Texte: Essays Before a Sonata; Nachwort zu den 114 Liedern; Memos.*, übersetzt v. Felix Meyer, Zürich 1985. Anm. d. Ü.

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere an

www.outhere-music.com

