

SHAI  
WOSNER

BRAHMS

7 FANTASIES/ OP.116  
HANDEL VARIATIONS/

SCHOENBERG

6 LITTLE PIANO PIECES/  
SUITE FOR PIANO



onyx

**ARNOLD SCHOENBERG (1874–1951)****Suite für Klavier op.25**

Suite for piano op.25

1		Prélude	0.59
2		Gavotte – Musette	3.57
3		Intermezzo	3.48
4		Menuet – Trio	3.47
5		Gigue	2.52

**JOHANNES BRAHMS (1833–1897)****7 Fantasien op.116****ARNOLD SCHOENBERG****6 kleine Klavierstücke op.19**

6 Little Piano Pieces

6		Capriccio (Brahms, op.116 no.1): Presto energico	2.05
7	I	Leicht, zart (Schoenberg, op.19 no.1)	1.24
8		Intermezzo (Brahms, op.116 no.2): Andante	3.33
9	II	Langsam (Schoenberg, op.19 no.2)	1.12
10		Capriccio (Brahms, op.116 no.3): Allegro passionato	2.53
11	III	Sehr langsam (Schoenberg, op.19 no.3)	0.52
12		Intermezzo (Brahms, op.116 no.4): Adagio	5.13
13		Intermezzo (Brahms, op.116 no.5) Andante con grazia ed intimissimo sentimento	3.08
14		Intermezzo (Brahms, op.116 no.6): Andantino teneramente	3.23
15	IV	Rasch, aber leicht (Schoenberg, op.19 no.4)	0.24
16	V	Etwas rasch (Schoenberg, op.19 no.5)	0.26
17		Capriccio (Brahms, op.116 no.7): Allegro agitato	2.14
18	VI	Sehr langsam (Schoenberg, op.19 no.6)	1.43

**JOHANNES BRAHMS**

19		<b>Variations and Fugue on a Theme of Handel op.24</b>	26.35
----	--	--	-------

		Total timing:	70.43
--	--	---------------	-------

**Shai Wosner** *piano*

## **Brahms and Schoenberg**

It is hard to find two composers who at once have so much in common and have inspired such wildly different reactions as Brahms and Schoenberg. Although they seem to belong to opposite ends of the musical pantheon, closer examination of their work reveals profound connections in their musical thinking and perception. Two extraordinarily learned composers with an acute sense of music history, both had a complex relationship with the past. Brahms's music is often inspired by the legacies of his predecessors and the tension between them, with Haydn, Mozart and Beethoven on one hand and Chopin and Schumann on the other. Schoenberg, similarly, thought in terms of evolution rather than revolution, and both men's works often display a sense of duty to meld various strains of tradition in search of new meaning and with a view to the future. This is evident in major statements such as Brahms's *Handel Variations*, his first mature large-scale piano work, and Schoenberg's *Suite*, his first complete piece using the twelve-tone method. With a wide array of styles from canon and fugue to Hungarian folk music (in the Brahms), and with the ubiquitous B–A–C–H motif (in the Schoenberg), each work pays tribute to musical heritage and its continuity.

By contrast, the sets of short pieces share an air of ruminative but forward-looking experimentation. In the late *Fantasies* op.116, Brahms stretches his style to its outer reaches: the concluding *Capriccio*, for example, is in D minor but has virtually no D minor chords; in the fourth piece melody is distilled to abstract, fragmented intervals that foreshadow Schoenberg's slinking tunes. And the other-worldly sounds of the fifth piece, perhaps the most introspective Brahms ever wrote, seem to venture into territories that Schoenberg's music would later inhabit in works such as the *Six Little Pieces* op.19. These intimate, iconic essays in condensation possess extraordinary power in spite of their brevity (and in some ways because of it). As Charles Rosen wrote, they 'do not diminish the emotions they express but enlarge them, as if fragments of feeling were blown up by a powerful microscope'. A century later, they still sound new.

© Shai Wosner, 2010

## **Brahms/Schoenberg: Shai Wosner**

Although a disc combining the music of Johannes Brahms (1833–1897) and Arnold Schoenberg (1874–1951) might appear an unusual coupling, the two composers share a deep musical kinship.

Brahms occupies a strange position in the history of German Romantic music, looking, as he did, both to the past and to the future. He was one of the first early music scholars, intensively studying the music of Bach and Handel, as well as resurrecting the works of Renaissance and early Baroque composers such as Palestrina and Gabrieli. He was also often regarded as the great conservative composer, inheriting the Austro-Germanic musical traditions as established by Mozart, Haydn and Beethoven and then simply developing them using the Romantic language of the time. Schoenberg, on the other hand, is usually considered the incarnation of modernism and the arch-contemporary composer of the 20th century.

However, both these viewpoints can be switched around. Schoenberg's modernism wasn't achieved at the expense of the past; he was keenly aware of past forms and technique, and his progressive style was achieved precisely because of this intimate relationship with the musical grammar of his predecessors. Conversely,

Brahms's musical language was often advanced and experimental, and his output bold in its exploration of harmony and rhythm. And although Schoenberg was more revolutionary in his approach, both composers aimed to expand musical language beyond the conventional; both men's music was often thought of as overly intellectual by some of their contemporaries.

It was Schoenberg who first recognised Brahms as a progressive force in music, with his essay *Brahms the Progressive*, originally written as a radio talk for the Brahms centenary in 1933. In it, Schoenberg admired the compact richness of Brahms's harmonic language, and his ability to create themes – and endless developments of them – from only a few small motifs. Although Brahms was writing in essentially the old Classical forms, he compressed his material with great economy and, for many, these intricate textures and continuous motivic variations were the forerunners of 20th-century musical ideas.

Perhaps because of this, Schoenberg insisted his twelve-tone works were only 'evolutionary' rather than 'revolutionary' and simply a logical extension of the German tradition. Schoenberg's twelve-tone technique was his method of composing without the system of tonality: all twelve notes of the chromatic scale were given similar importance, so the music avoids being in any key. The first piece Schoenberg wrote in this twelve-tone idiom was his Suite for piano, op.25 (1921–3), and despite its obvious modernity, each of the five short pieces includes a nod to the past, through Baroque-style titles, such as 'Prélude', 'Menuet' and 'Gigue'. In another highly symbolic reference, Schoenberg includes the musical pitches that in the German system represent the letters B–A–C–H (B flat, A, C and B natural) in the basic row of pitches that forms the foundation of the whole piece. Schoenberg's application of the twelve-tone method in this Suite is almost academically strict, but without tonality, other musical dimensions emerge, such as the lively, dance-like recurring rhythms in the Gavotte, or the series of ostinatos that form the core of the Intermezzo.

Schoenberg's early music was clearly influenced by Brahms and the late Romantics, and this is especially evident in his songs, piano music (for example his 3 Piano Pieces, 1894) and chamber music (such as his String Quartet in D major, 1897, or in the expansive textures of *Verklärte Nacht*, 1899). Brahms himself, however, was continually developing and modifying his own compositional style, and, by the time he came to write his own 7 Fantasies, op.116, in 1892, he was writing in a very individual fashion. These Fantasies (containing three Capriccios and four Intermezzos) display this advanced musical style, each work having a distinctive individuality, often exhibiting confident chromaticisms, shifting tonal centres and bold, complex rhythms.

The 7 Fantasies are interspersed with Schoenberg's brief, highly compact *Sechs kleine Klavierstücke* (6 Little Piano Pieces), op.19 (1911), which display Schoenberg's ability to reduce musical elements to their absolute limits. The most withdrawn of the set is the last, composed after Schoenberg had attended Mahler's funeral in May 1911, where bell-like chords disappear in a scarcely audible whisper.

Brahms's Variations and Fugue on a Theme of Handel, op.24 (1861) – based on a theme from Handel's Harpsichord Suite no.1, in B flat major, HWV 434 – reflect the composer's interest in music of the Renaissance and Baroque. This set of 25 variations ingeniously transforms a simple theme in every imaginable way – in mood, texture and dynamic – demonstrating Brahms's phenomenal understanding of the capabilities of the keyboard.

Pianist **Shai Wosner** has attracted international recognition for his exceptional artistry, musical integrity and creative insight. His repertoire ranges from Beethoven and Mozart to Ligeti, and music by his contemporaries, and his imaginative programming communicates his intellectual curiosity. Wosner has performed as soloist with many of the world's leading orchestras and conductors, and has established close artistic associations that are renewed season after season. He has appeared with the Atlanta, Baltimore, Chicago, Houston, and San Francisco Symphony Orchestras, the Los Angeles Philharmonic, the National Arts Centre Orchestra, Philadelphia Orchestra and Frankfurt Radio Symphony, the Staatskapelle Berlin and the Vienna Philharmonic, among numerous others. He has also performed with the Los Angeles Chamber Orchestra (conducting from the keyboard) and the St Paul and Philadelphia chamber orchestras. As a BBC New Generation Artist he has appeared extensively with the BBC Orchestras and in recital on Radio 3. He has worked with conductors such as Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Leonard Slatkin, Donald Runnicles, Hans Graf, Alan Gilbert and Peter Oundjian, among others. Wosner has appeared in numerous summer festivals and toured as soloist with Barenboim's West-Eastern Divan Orchestra. As a chamber musician, he is widely sought after by colleagues for his spirit of partnership and has collaborated with many esteemed artists and ensembles including Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Ralph Kirshbaum, Christian Tetzlaff, and the Tokyo and Miro string quartets. Wosner is the recipient of an Avery Fisher Career Grant and a Borletti-Buitoni Trust Award.

### **Brahms und Schönberg**

„Die Vorstellung, daß das geistige, von struktureller Schönheit verursachte Vergnügen genau groß sein kann wie das Vergnügen, das seinen Ursprung in gefühlsmäßigen Qualitäten hat, ist nicht abzuweisen.“  
Arnold Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche*

Obwohl sie verschiedenen Generationen angehörten, haben Brahms' und Schönbergs Musiksprache viel gemein. Diese zwei außerordentlich gebildeten Komponisten mit einem scharfen Bewusstsein für Musikgeschichte hatten beide ein kompliziertes Verhältnis zur Vergangenheit. Brahms' Musik bezieht viel seiner Inspiration aus der Spannung zwischen dem Erbe Haydns, Mozarts und Beethovens mit dem von Chopin und Schumann. Es scheint oft, dass er es sowohl als eine Herausforderung als auch seine Pflicht betrachtete, einen Weg zu finden, die beiden Traditionen zu verschmelzen, und damit bahnten seine Kompositionen den Pfad für seine Nachfolger. Auch Schönbergs Musik schaut, selbst wenn sie ihre bedeutendsten Durchbrüche macht, oft auf die Vergangenheit zurück. Daher nahmen beide Komponisten mit zwei bedeutenden Stellungnahmen eine Haltung als Fahnenträger des musikalischen Erbes ein: Brahms mit der Wahl eines Themas von Händel als Ausgangspunkt für seine monumentalen Variationen (statt eines eigenen oder dem eines seiner Zeitgenossen) und Schönberg, indem er sich in seiner Suite für Klavier auf Barocktänze bezieht. Beide Werke haben das Flair einer Unabhängigkeitserklärung – für Brahms womöglich sein erstes echtes Reifewerk für Soloklavier, für Schönberg sein erstes komplettes Werk in der Zwölftontechnik. Aber gleichzeitig zollen sie verschiedenen

Stilarten Tribut: Brahms von ungarischer Volksmusik bis zur Siziliana oder Kanon und Fuge, Schönberg durch das Auftauchen des B–A–C–H-Motivs in der Tonreihe, auf der das Werk basiert.

Die experimentellen Züge begegnen sich in zwei Sammlungen von kurzen Stücken von entgegengesetzten Seiten der tonalen Kluft. Trotz und teils auch wegen ihrer Kürze sind diese Stücke gleichzeitig intime Besinnungen und ikonische, explosive Äußerungen. Brahms' Fantasien op. 116 schließen mit einem d-moll-Stück, das praktisch keine d-moll-Akkorde enthält. Das Herzstück der Sammlung könnte sich in den überirdischen Klängen von Nr. 5 finden, die sich in der gleichen dunstigen Landschaft zu befinden scheint wie Schönbergs Sechs kleine Klavierstücke op. 19.

**Shai Wosner**

### **Brahms/Schönberg: Shai Wosner**

Obwohl eine Einspielung, die die Musik von Johannes Brahms (1833–1897) und Arnold Schönberg (1874–1951) verbindet, als ungewöhnliche Kombination erscheinen mag, verbindet die beiden Komponisten eine tiefe musikalische Verwandtschaft.

Brahms nimmt in der Geschichte der deutschen romantischen Musik eine seltsame Position ein, da er sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft blickte. Er war einer der ersten Forscher auf dem Gebiet der Alten Musik, studierte intensiv die Musik von Bach und Händel und belebte die Werke von Komponisten der Renaissance und der Frühbarock wie Palestrina und Gabrieli wieder. Er wurde auch oft als der große konservative Komponist betrachtet, der die von Mozart, Haydn und Beethoven geerbte deutsch-österreichische Musiktradition einfach durch die Verwendung der romantischen Musiksprache seiner Zeit entwickelte. Schönberg andererseits wird oft als Verkörperung des Modernismus und als der zeitgenössische Komponist *par excellence* des 20. Jahrhunderts angesehen.

Diese beiden Standpunkte lassen sich aber auch austauschen. Schönbergs Modernismus wurde nicht auf Kosten der Vergangenheit erzielt – er war sich früherer Formen und Techniken voll bewusst, und sein fortschrittlicher Stil resultierte aus seinem intimen Verhältnis mit der musikalischen Grammatik seiner Vorgänger. Umgekehrt war Brahms' Musiksprache oft fortgeschritten und experimentell, und sein Oeuvre strotzt vor rhythmischer und harmonischer Entdeckungsfreude. Und obwohl Schönberg in seinem Ansatz revolutionärer war, strebten beide Komponisten danach, ihre Musiksprache über das Konventionelle hinaus zu erweitern, und die Musik beider wurde von einigen ihrer Zeitgenossen jeweils als zu intellektuell erachtet.

Schönberg war es, der Brahms in seinem 1933 ursprünglich als Rundfunkvortrag anlässlich des 100. Geburtstags von Brahms geschriebenen Aufsatz *Brahms, der Fortschrittliche* zuerst als progressiven Einfluss in der Musik anerkannte. In ihm bewunderte Schönberg den kompakten Reichtum von Brahms' harmonischer Sprache und seine Fähigkeit, aus wenigen kleinen Motiven Themen zu bilden – und endlos zu verarbeiten. Obwohl Brahms im Wesentlichen in den alten klassischen Formen schrieb, verdichtete er sein Material mit großer Ökonomie und viele betrachteten diese intrikaten Texturen und kontinuierlichen motivischen Variationen als Vorläufer musikalischer Ideen des 20. Jahrhunderts.

Womöglich deshalb beteuerte Schönberg, dass seine Zwölftonwerke nur „evolutionär“ statt „revolutionär“ und einfach eine logische Erweiterung der deutschen Tradition waren. Schönbergs Zwölftontechnik war seine Methode, ohne das Tonartensystem zu komponieren: alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter erhielten gleiche Bedeutung, wodurch die Musik vermeidet, in einer bestimmten Tonart zu stehen. Das erste Stück, das Schönberg in diesem Zwölftonidiom schrieb, war seine Suite für Klavier, op. 25 (1921–23), und trotz ihrer offensichtlichen Modernität zollt jedes der fünf kurzen Stücke durch Titel wie „Prélude“, „Menuet“ und „Gigue“ der Vergangenheit ein Tribut. Schönbergs Anwendung der Zwölftonmethode ist hier fast akademisch streng, aber ohne Tonalität treten andere musikalische Dimensionen wie die wiederholten lebhaften, tänzerischen Rhythmen in der Gavotte oder die Serie von Ostinati, die den Kern des Intermezzo bilden, hervor.

Schönbergs frühe Musik wurde deutlich von Brahms und den Spätromantikern beeinflusst, und dies zeigt sich besonders in seinen Liedern, seiner Klaviermusik (wie etwa seinen Drei Klavierstücken, 1894) und seiner Kammermusik (wie seinem Streichquartett in d-moll, 1897, oder den expansiven Texturen von *Verklärte Nacht*, 1899). Brahms selbst aber entwickelte und modifizierte seinen Kompositionstil auch beständig, und als er 1892 seine Sieben Fantasien op. 116 komponierte, schrieb er schon lange in einer ganz individuellen Manier. Diese Fantasien (drei Capriccios und vier Intermezzi) stellen diesen fortgeschrittenen Musikstil zur Schau, indem jedes Werk seine eigene Individualität besitzt und oft selbstbewusste Chromatik, changierende Tonalitätszentren und kühne, komplexe Rhythmen aufweist.

Die Sieben Fantasien sind mit Schönbergs kurzen, äußerst kompakten Sechs kleinen Klavierstücken op.19 (1911) durchzogen, die Schönbergs Fähigkeit aufzeigen, musikalische Elemente zu ihrem absoluten Minimum zu reduzieren. Das verhaltenste Stück in dieser Sammlung ist das letzte, das komponiert wurde, nachdem Schönberg im Mai 1911 Mahlers Begräbnis beigewohnt hatte, und in dem glockenhafte Akkorde in kaum hörbarem Flüstern verklungen.

Brahms' Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op.24 (1861) – die auf einem Thema aus Händels Cembalosuite Nr. 1 in B-dur, HWV 434 beruhen – reflektieren das Interesse des Komponisten an Musik aus der Renaissance und dem Barock. Diese Folge von 25 Variationen transformiert ein simples Thema in jeder Hinsicht – Stimmung, Satz und Dynamik – und demonstriert Brahms' phänomenales Verständnis der Fähigkeiten des Klaviers.

**Carenza Hugh-Jones**

**Shai Wosner** ist in Israel gebürtig und studierte Klavier bei Emanuel Krzasovsky sowie Komposition, Harmonielehre und Improvisation bei André Hajdu; später studierte er bei Emanuel Ax an der Juilliard School.

Höhepunkte seiner Konzertsaison 2009/10 waren unter anderem sein Debüt in den Abonnementskonzerten des Chicago Symphony Orchestra, Engagements mit der BBC Scottish Symphony (ein Proms-Konzert in der Royal Albert Hall sowie Abonnementskonzerte) und Recitals als Solist und in Duos mit den Geigerinnen Jennifer Koh und Viviane Hagner.

2005 wurde Wosner ein Avery Fisher Career Grant verliehen. Im gleichen Jahr erhielt er einen Borletti-Buitoni Trust Award, der die vom Trust und der 92nd Street Y gemeinsam in Auftrag gegebene Komposition von Michael Herschs Kammerkonzert für Klavier und dreizehn Instrumente nach Gedichten von Zbigniew Herbert veranlasste.

Wosner ist mit dem Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem Cleveland Orchestra, der Chicago und San Francisco Symphony, dem Orpheus Kammerorchester und der Staatskapelle Berlin aufgetreten. 2006 trat er während der Jubiläumsveranstaltungen zum 250. Geburtstag Mozarts in Salzburg zum ersten Mal mit den Wiener Philharmonikern auf. Er hat mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Leonard Slatkin, Donald Runnicles, James Conlon, James Judd und Yan Pascal Tortelier gearbeitet. Seit 2007 macht er als BBC New Generation Artist Auftritte und Einspielungen.

Wegen seiner Vielfältigkeit und seinem partnerschaftlichen Temperament ist Wosner ein begehrter Kollege. Als Kammermusiker hat er mit vielen renommierten Künstlern wie Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Cho-Liang Lin und Christian Tetzlaff kollaboriert. 2002–04 war er Mitglied der Chamber Music Society Two des Lincoln Centers. Wosner war auch als Solist mit Daniel Barenboims West-östlicher-Divan-Orchester auf Tournee.

Shai Wosner lebt mit seiner Frau und Tochter in New York City.

Übersetzungen: Renate Wendel

## **Brahms et Schoenberg**

« On ne saurait nier que le plaisir qu'on retire de la beauté des formes n'est pas inférieur à celui qu'on retire d'une riche expression des émotions. »

Arnold Schoenberg, *Brahms le progressiste*

Bien que les deux compositeurs appartiennent à des générations différentes, les langages musicaux de Brahms et de Schoenberg ont beaucoup en commun. Ce sont tous deux des compositeurs extraordinairement savants, avec un sens aigu de l'histoire de la musique, qui avaient une relation complexe avec le passé. La musique de Brahms puise beaucoup de son inspiration à la tension entre l'héritage de Haydn, Mozart et Beethoven et celui de Chopin et Schumann. Il semble souvent qu'il se donne à la fois comme défi et comme devoir de trouver comment fusionner les deux traditions, et ce faisant ses explorations ouvrent la voie à ses successeurs. La musique de Schoenberg regarde fréquemment, elle aussi, vers le passé, même lorsqu'elle fait certaines de ses avancées les plus importantes. Ainsi, les deux compositeurs se placent en porte-étendard de l'héritage musical avec d'importantes proclamations : Brahms, en choisissant un thème de Haendel (plutôt qu'un thème de lui-même ou de l'un de ses contemporains) pour sa monumentale série de variations ; et Schoenberg, en choisissant la référence aux danses baroques dans sa Suite pour piano. Les deux œuvres donnent l'impression d'une déclaration d'indépendance – pour Brahms, peut-être sa première œuvre vraiment mûre pour piano seul,



pour Schoenberg, sa première œuvre complète à utiliser la technique dodécaphonique. Pourtant, dans le même temps, ce sont également des hommages à divers styles, de la musique populaire hongroise au canon et à la fugue, en passant par la sicilienne, chez Brahms; et, chez Schoenberg, l'apparition du motif B–A–C–H dans la série qui est à la base de l'œuvre.

Les tendances expérimentales des deux compositeurs se rejoignent dans deux séries de pièces brèves situées de part et d'autre de la ligne de démarcation tonale. En dépit, et en partie à cause de leur brièveté, ces pièces sont à la fois des réflexions intimes et des déclarations emblématiques, explosives. Les Fantaisies op.116 de Brahms se terminent par une pièce en *ré* mineur pratiquement dépourvue d'accords de *ré* mineur. Le cœur du recueil pourrait se trouver dans les sonorités irréelles du n°5, qui semblent partager les paysages brumeux des Petites Pièces pour piano op.19 de Schoenberg.

**Shai Wosner**

### **Brahms/Schoenberg : Shai Wosner**

Bien qu'un disque combinant la musique de Johannes Brahms (1833–1897) et d'Arnold Schoenberg (1874–1951) puisse sembler un couplage inhabituel, les deux compositeurs avaient une profonde parenté musicale.

Brahms occupe une place étrange dans l'histoire de la musique romantique allemande, tourné à la fois vers le passé et vers l'avenir. Il fut l'un des premiers spécialistes de la musique ancienne, étudiant intensivement la musique de Bach et de Haendel, ressuscitant les œuvres des compositeurs de la Renaissance et des débuts du baroque comme Palestrina et Gabrieli. Il était souvent considéré aussi comme le grand compositeur conservateur, héritier des traditions musicales austro-allemandes définies par Mozart, Haydn et Beethoven, qu'il développa simplement en utilisant le langage romantique de l'époque. Schoenberg, en revanche, passe généralement pour l'incarnation du modernisme et le compositeur contemporain du XX<sup>e</sup> siècle par excellence.

Ces deux points de vue peuvent cependant s'inverser. Schoenberg n'est pas parvenu à son modernisme aux dépens du passé; il connaissait bien les formes et les techniques du passé, et son style progressiste est né précisément de sa relation intime avec le langage musical de ses prédécesseurs. Inversement, le langage musical de Brahms était souvent avancé et expérimental, avec une écriture audacieuse dans son exploration de l'harmonie et du rythme. Et, bien que Schoenberg soit plus évolutionnaire dans sa démarche, les deux compositeurs visaient à étendre le langage musical au-delà du conventionnel; la musique des deux hommes était souvent jugée excessivement intellectuelle par certains de leurs contemporains.

C'est Schoenberg qui, le premier, reconnut la modernité de la musique de Brahms, dans un essai intitulé *Brahms le progressiste* écrit à l'origine pour une émission de radio à l'occasion du centenaire de Brahms en 1933. Schoenberg y admirait la richesse compacte du langage harmonique de Brahms, et sa faculté de créer des thèmes – et d'infinis développements – à partir de quelques petits motifs seulement. Si Brahms écrivait essentiellement dans les anciennes formes classiques, il condensait son matériau avec une grande économie, et, pour beaucoup, cette écriture complexe et ces variations motiviques continues étaient les précurseurs des idées musicales du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est peut-être en raison de cela que Schoenberg soulignait que ces œuvres dodécaphoniques étaient le fruit d'une « évolution » plutôt que d'une « révolution », et simplement le prolongement logique de la tradition allemande. La technique dodécaphonique de Schoenberg était une méthode pour composer sans le secours du système tonal : les douze notes de la gamme chromatique ont une importance égale, si bien que la musique évite de se trouver dans une tonalité donnée. La première pièce que Schoenberg écrivit dans ce langage dodécaphonique est sa Suite pour piano op.25 (1921–1923), et, malgré l'évidente modernité, chacune de ses cinq brèves pièces est un clin d'œil au passé, avec des titres de style baroque comme « Prélude », « Menuet » et « Gigue ». L'application de la méthode dodécaphonique dans cette suite est d'une rigueur presque académique ; mais, sans tonalité, d'autres dimensions musicales émergent, comme les rythmes de danse animés qui reviennent dans la Gavotte, ou la série d'ostinatos qui forme le cœur de l'Intermezzo.

Les premières œuvres de Schoenberg sont manifestement influencées par Brahms et les postromantiques, et c'est particulièrement évident dans les lieder, la musique pour piano (telles ses Trois Pièces pour piano, 1894) et la musique de chambre (Quatuor à cordes en ré majeur, 1897, ou l'écriture expansive de *Verklärte Nacht*, 1899). Brahms lui-même développait et modifiait cependant continuellement son propre style, et, au moment où il composa ses Sept Fantaisies op.116, en 1892, son écriture était déjà très personnelle. Ces Fantaisies (trois Capriccios et quatre Intermezzos) témoignent de ce style musical avancé, chaque œuvre ayant une personnalité caractéristique, révélant souvent des chromatismes assurés, des centres tonals changeants, des rythmes hardis et complexes.

Les Sept Fantaisies sont entremêlées des *Sechs kleine Klavierstücke* (Six Petites Pièces pour piano), op.19 (1911) de Schoenberg, œuvres brèves et extrêmement compactes qui témoignent de sa faculté de réduire les éléments musicaux à leurs limites absolues. La plus contenue du recueil est la dernière pièce, que Schoenberg composa après avoir assisté aux obsèques de Mahler en mai 1911, et où des accords tels des cloches disparaissent dans un murmure à peine audible.

Les Variations et Fugue sur un thème de Haendel, op.24 (1861), de Brahms – fondées sur un thème de la Suite pour clavecin n<sup>o</sup>1, en si bémol majeur, HWV 434, de Haendel – reflètent l'intérêt du compositeur pour la musique de la Renaissance et du baroque. Cette série de vingt-cinq variations transforme ingénieusement un thème simple de toutes les manières imaginables – en atmosphère, en texture et en dynamiques –, révélant chez Brahms une phénoménale intelligence des capacités du clavier.

**Carenza Hugh-Jones**

Né en Israël, **Shai Wosner** a étudié le piano avec Emanuel Krasovsky, et la composition, la théorie et l'improvisation avec André Hajdu, travaillant ensuite à la Juilliard School avec Emanuel Ax.

Les temps forts de sa saison 2009–2010 sont, entre autres, ses débuts aux concerts par abonnement du Chicago Symphony Orchestra, des engagements avec le BBC Scottish Symphony (concert des Proms au Royal Albert Hall et concerts par abonnement) et des récitals en soliste et en duo avec les violonistes Jennifer Koh et Viviane Hagner.

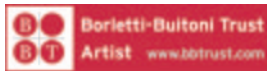
En 2005, Wosner remporte une bourse Avery Fisher. La même année, il reçoit un prix du Borletti-Buitoni Trust, qui conduit à la commande conjointe (du Trust et de 92nd Street Y) du Concerto de chambre de Michael Hersch, œuvre pour piano et treize musiciens fondée sur des poèmes de Zbigniew Herbert.

Wosner a joué avec le Los Angeles Philharmonic, le Philadelphia Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Chicago et le San Francisco Symphony, l'Orpheus Chamber Orchestra et la Staatskapelle de Berlin. En 2006, il a fait ses débuts avec le Philharmonique de Vienne, à l'occasion des célébrations pour le 250<sup>ème</sup> anniversaire de la naissance de Mozart, à Salzbourg. Il a travaillé avec des chefs comme Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Leonard Slatkin, Donald Runnicles, James Conlon, James Judd et Yan Pascal Tortelier. Il joue et enregistre également comme « artiste de la nouvelle génération » de la BBC depuis septembre 2007.

La diversité de ses talents et son esprit d'équipe valent à Wosner d'être très sollicité par ses collègues. En tant que chambriste, il a collaboré avec de nombreux artistes distingués, dont Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Cho-Liang Lin et Christian Tetzlaff. De 2002 à 2004, il était membre de la Lincoln Center's Chamber Music Society Two. Wosner a également fait des tournées en soliste avec le West-Eastern Divan Orchestra de Daniel Barenboim.

Shai Wosner vit à New York avec sa femme et sa fille.

Traductions : Dennis Collins



The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians to develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians. [www.bbtrust.com](http://www.bbtrust.com)

Executive producer: Matthew Cosgrove


Producer: Simon Kiln

Balance engineer: Ed Tetrault

Recording location: Friedberg Hall, Peabody Institute, Baltimore, USA, 12–14 January 2010

Piano technician: Mary Schwendeman

Cover and back inlay photos: Marco Borggreve

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd 

[www.shaiwosner.com](http://www.shaiwosner.com)

[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)



Also available on ONYX



ONYX 4049

Chopin: Sonata No.3 etc.  
Nikolai Lugansky



ONYX 4057

Chopin, Debussy, Fauré, Poulenc, Ravel  
Pascal Rogé



ONYX 4050

Beethoven: Violin Sonatas 3 & 9 'Kreutzer'  
Viktoria Mullova · Kristian Bezuidenhout



ONYX 4035

Beethoven: Diabelli Variations · Bach: Partita no.4  
Stephen Kovacevich

[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)

ONYX 4055