Organised Delirium

Tamara Stefanovich

Pierre Boulez (1933-2016)

Piano Sonata No. 2

1	I. Extrèmement rapide	7. 39
2	II. Lent	11. 36
3	III. Modéré	2. 39
4	IV. Vif	12. 25

Hanns Eisler (1898-1962)

Piano Sonata No. 1, Op. 1

5	I. Allegro	5. 02
6	II. Andante con moto	3. 38
7	III. Allegro	3. 54

Béla Bartók (1881-1945)

Piano Sonata, BB 88, Sz. 80

8	I. Allegro moderato	4. 47
9	II. Sostenuto e pesante	5. 30
10	III. Allegro molto	3. 41

Dmitri Shostakovich (1906-1975)

11	**Piano Sonata No. 1, Op. 12**	14. 58

Domenico Scarlatti (1685-1757)

12	**Sonata in B Minor, K. 87**	6. 56
	Total playing time:	82. 52

Tamara Stefanovich, piano

Tamara Stefanovich and Pierre Boulez working on his Piano Sonata No. 2

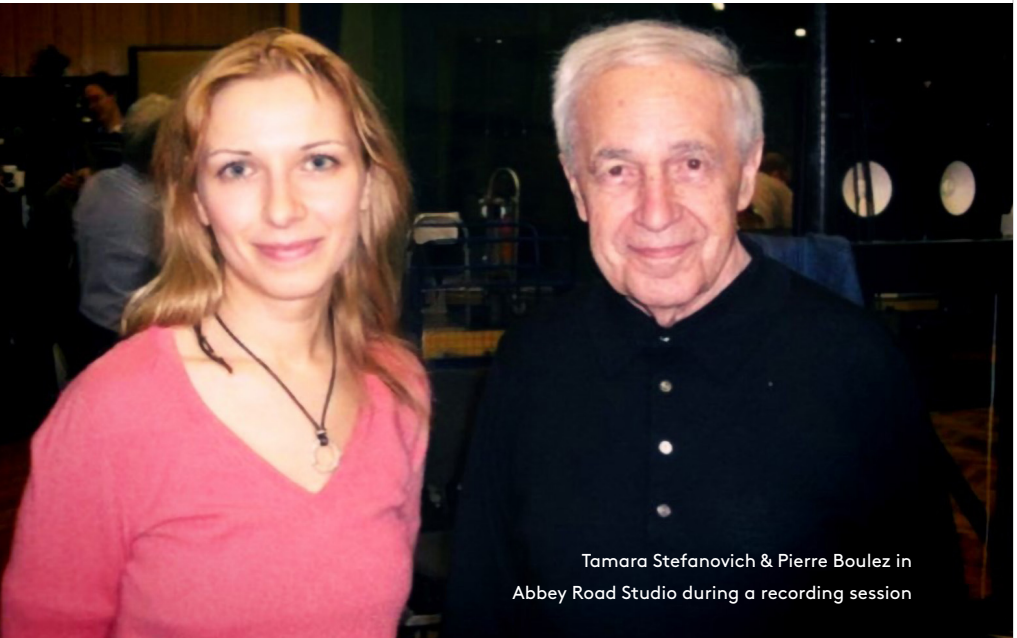
Delirium and organisation in its extremes are all around us, in an incredible disbalance. The notion of "Organised delirium" stems from Antonin Artaud, and Boulez often used it. For me, it is a starting point for this album, and Boulez' Second Sonata is the centre point of ignition. It is a four-movement sonata, taking Beethoven's Hammerklavier Sonata as a model for an unapologetic reckoning with the past, taking the old musical form as a catalyst and giving it a frenzied, feral and fantastic escape from the chaos that happened in the aftermath of the Second World War. The explosive emergence of phrases, eclipsing any expectation of structure, its delirium is obviously utterly organized, but its gestures are deeply human, intensely youth-infused and brilliantly expressive.

This sonata came to me at a moment of complete chaos, in the years of the Balkan Wars, when I was left with no concerts, but only with the youth and intensity that it brings with it. The rage of the first movement and its almost unbearable passion, the way of being poetic in million ways in the second movement, the capricious, dangerous Scherzo and its enigmatic trio; all this had to be the preparation for the fourth movement that encompasses all the world. The choice to integrate fugues — the old form of utter musical organization — and its symbolic meaning are a masterstroke. Boulez employs them in a way that they can't be really followed -the pitch is too low and dark, auditory virtuosity too impossible to follow.

When I worked on the Sonata with Boulez, he was conducting it in generous, visionary gestures, always showing where and how to ride the waves of drama, and he spoke in wonderful metaphors of bee houses, water, fire, showing all the time how to use *le souffle* to shape the storytelling. It showed me then, and still now every time I play it, a way to structure life and breath and how to welcome the delirium in all forms.

The sonata and its ancient form was my guide through these pieces written between and after World Wars, while Scarlatti serves as an epilogue from a bygone era; each piece fights with the sonata form — using it ,abusing it ,enhancing and re-shaping it in all the creative journeys that they set out on. And all of them are prophetic.

Tamara Stefanovich



Tamara Stefanovich & Pierre Boulez in Abbey Road Studio during a recording session

New "Trajectories" – A *composed* program around Pierre Boulez's Second Piano Sonata

The problem of musical form is one of the key questions in (recent) composition history. "Composition shapes form and creates relationships," stated Pierre Boulez in one of his instructive lecture series at the Collège de France: "There is an absolute necessity to mould the musical idea into a form." Forms — whether adopted or newly created — are the "trajectories" of musical ideas. At the same time, for the visionary composer and astute music thinker, it was clear that there is an artistic necessity to constantly question and renew the formal apparatus. With his characteristic fervour, he stated: "The great composers have not made a history of preservation, but rather a history of destruction, in which they simultaneously loved the object they destroyed."

This process of formal transformation, dissolution and destruction can be exemplarily studied in the piano sonata genre. In the wake of the fundamental renewal and pluralization of musical language in the 20th century and the development of non-tonal compositional techniques, not only the genre itself, but also the underlying concepts of form — particularly the classical sonata form — came under close scrutiny. Anyone who wrote a piano work entitled "Sonata" in the 1920s, or even around 1950, delivered an aesthetic statement. At the same time, composers faced the challenge of designing new "trajectories" and developing convincing compositional solutions in a creative engagement with a genre that had lost its central role in composition. The selected sonatas on this album, curated by Tamara Stefanovich, compellingly demonstrate the diverse, original, and at times radical ways in which this was achieved.

In 1948, **Pierre Boulez** published an article titled *Propositions*. At the end of this programmatic text, the 23-year-old

declared: "I believe that music must be collective high tension and a kind of magic spell, both in the most current way [...]. But I have a horror of dealing in words with what one so charmingly calls the aesthetic problem. [...] I prefer to leave it aside and turn back to my sheet music." In fact, the young composer had already realized musically what he demanded in his first theoretical contribution to music. With the **Second Piano Sonata**, completed in February 1948, he produced a work that surpassed everything he had written so far in its density of events, extreme expressiveness, and compositional complexity, as well as the resulting demands on performers. At the same time, the Second Piano Sonata can be understood as an aesthetic positioning and as a sonic manifesto. It is a key work in the process of fierce liberation from tradition. In his creative engagement with a historically significant genre, the young rebel reflects on his relationship to the musical past, distances himself even more relentlessly from the generation of his "fathers", and presents himself as a composer with a thoroughly individual voice and uncompromising style.

The Second Piano Sonata is an early example of Boulez's practice of developing his compositions in a multi-stage process as a "work in progress". The third movement is based on a short piano piece titled *Variations-rondeau* which the 21-year-old had written in the spring of 1946. The actual work on the Second Piano Sonata began in the late summer of the following year. In a letter to Stockhausen, Boulez reflected on this time, noting that 1947 was an extremely "fruitful year" for him, during which he "found his voice". Two experiences were particularly formative in this context. On one hand, the literature-loving musician encountered the poet and resistance fighter René Char and was fascinated by his ability for "linguistic condensation" and the "concentrated impetuosity" of his poetry. On the other hand, the 22-year-old attended a

reading by Antonin Artaud in June. Inspired by Artaud's disturbing performance art and his revolutionary conception of a non-representational *Theatre of Cruelty*, Boulez developed the vision of an "organized delirium", a music that "stands between order and chaos", brings seemingly irreconcilable opposites together, and does not allow for indifferent listening, but instead "forces the listeners to participate". In the Second Piano Sonata, this project is radically implemented in a historically charged framework.

Extrêment rapide (extremely fast) is the performance indication for the first movement of the Second Piano Sonata. In its extreme dynamics, density of texture, and impetuosity of expression, it presents the piano — as the composer himself formulated — as an "instrument of delirium," while simultaneously exposing Boulez's subversive play with tradition. The historically significant model of sonata form is present only as a kind of "negative model." Analogous to the classical sonata, two different thematic complexes can be distinguished, but they are no longer characterized and developed in the traditional manner. Instead, the "destruction" of the fundamental principle of motivic-thematic work is crucial, through the incorporation of an "athematic" writing style. Instead of shaping the "history" of a theme by tried-and-tested dramatic means, the compositional focus is on the "contrast between very precise motifs and their dissolution into imprecise intervals. [...] Thematic structures that are initially very strong and pronounced gradually dissolve during the course of a development, [...] and then they re-emerge little by little."

While in the first movement the traditional form model is shattered, in the middle movements, traditional form concepts are dissolved through amalgamation and overloading. In the compressed third movement, which is based on the previously mentioned piano piece from 1946, the composer combines the form of the scherzo

with a variation form. In the slow second movement, he works with two different musical materials that influence each other reciprocally. Through processes of organic variation and enrichment, a new type of form emerges that would become central to Boulez's further work. *Pas de lyrisme* was a later discarded performance indication that the composer initially wrote above this highly poetic movement. This remark undoubtedly did not imply an expressionless performance. Rather, the music is characterized by a peculiar emotionality that only emerges when one refrains from clichéd "expressive nuances" — as Boulez demands in his general interpretative comments preceding the score.

The piano fully unfolds its potential as an "instrument of delirium" in the monumental final movement. In its labyrinth-like structure, contrasting dramaturgy, emotional density, and contrapuntal complexity, it marks an extreme point in Boulez's oeuvre and impressively realizes the vision of music of "collective high tension," which simultaneously organizes delirium. Processes of fragmentation and dispersal play a significant role here. Thus, following the abrupt contrasts of the introduction, a fugue inspired by Beethoven's *Hammerklavier* Sonata emerges. It is, however, no longer perceivable as a fugue. The fugue theme, which is initially exposed in the lowest bass register, lacks a clearly contoured shape and continuously changes. And the contrapuntal organization possesses such density and complexity that it is no longer controllable or acoustically traceable.

The processes of decomposition reach their peak in a final transition passage. Instead of cells and motifs, only atomized single tones resonate in different registers. If one analyzes this passage of maximum fragmentation, it becomes clear that this too is a case of "organized delirium," for behind the apparent anarchy lies a meticulously planned temporal order. In the score, two instructions can be found at this key point that refer to ideas of René Char and

Antonin Artaud: the dissociation of language ("pulvériser le son") and the complete dissolution of conventional patterns of order ("comme de bas en haut"). 50 years later, when he worked on the sonata with Tamara Stefanovich, Boulez used an image that dissociates the underlying idea from the historical context as well as updates it: what happens at this point is like reaching into a beehive. One sticks his hand in and provokes a shock causing the well-organized swarm to dissolve, and the bees to fly off individually in different directions.

While the Paris premiere of Boulez's Second Sonata in April 1950 caused a real scandal, **Hanns Eisler's Piano Sonata Op. 1** was successful from the outset. After four years of private study with Arnold Schoenberg, the 24-year-old completed his first published work in the spring of 1923, dedicating it to his teacher and mentor "with greatest respect" and humbly declaring in an accompanying letter: "So I owe you everything, (perhaps even more than my poor parents), and for that I can only promise to do my utmost to bring you joy and to honour the label 'pupil of Schoenberg.'" The three-movement composition indeed follows the path laid out by Schoenberg, but in its musical language and expression, it is original, fresh, humorous, and full of gestural power. The creative engagement with sonata form is not, as with Boulez, a subversive act. Instead, it reflects the contemporary desire of representatives of the Schoenberg circle to soften their reputation as musical revolutionaries and instead be perceived as legitimate continuators of tradition. Thus, the sonata-allegro form in the first and third movements of Eisler's sonata is not only present on an underlying level, but also audibly shapes the course of the form. The slow middle movement, a passacaglia, in which the "atonal" theme wanders through various sound registers, also adheres to a well-trodden formal trajectory.

For **Béla Bartók**, the composition of his **Piano Sonata** was a creative breakthrough.

"To be frank recently I have felt so stupid, so dazed, so empty-headed that I truly doubted whether I am able of writing anything new at all anymore", the 45-year old confessed in a letter to his wife in June 1926. In the medium of piano music, the Hungarian composer — who was also an outstanding pianist and passionate folk song researcher — had once found himself as creator of a sound and expressive language that was both modern and individual with works such as the Fourteen Bagatelles, Op. 6 (1908). Now, returning to the piano enabled him to overcome his compositional crisis and prove his aesthetic relevance as well as his creative independence in a changed cultural-political environment. The Piano Sonata, completed in the summer of 1926, bears witness to Bartók's engagement with the then-dominant spirit of Classical Modernism and is at the same time thoroughly individual. In the energetic first movement, which presents the piano as a martellato instrument, the underlying sonata-allegro form is innovatively reshaped, and rhythm is made the driving force of formal development. In the tirelessly forward-driving final movement, Bartók combines rondo and variation forms, using a folk-like theme of irregular metric shape as a musical protagonist. Between them stands an erratic slow movement, which creates a hypnotic effect by extremely reduced means. Its peculiar expressiveness, similar to Boulez, is rooted in an anti-Romantic aesthetic of expression that demands a performance beyond all sentimentality.

Dmitri Shostakovich's First Piano Sonata is also a product of the year 1926. The young composer, then still a student at the Leningrad Conservatory, wrote the single-movement work between July and October as a kind of musical declaration of independence. In May, the 19-year-old achieved overwhelming success with the premiere of his First Symphony and was celebrated by his teachers as one of the most talented young Russian composers. Half a year later, in the same city he presented the Piano Sonata, Op. 14, a work with an uncompromising tonal and expressive language shocking not only the audience, but also the musical establishment. The experimental Piano Sonata is far removed from the Neo-Classical elements of the Symphony. Instead of playfully parodying tradition, Shostakovich composes atonal music characterized by harsh dissonances, strong contrasts of expression, dynamic extremes, and partly abrupt tempo changes. The high density of events is reflected in a compressed form that artfully blends principles of sonata form and four-movement sonata form. All of this is paired with significant technical challenges. Thus, the sonata, which the composer himself performed brilliantly, soon gained a reputation not only as Shostakovich's most musically radical, but also his most demanding piano work.

As an epilogue of this album, Tamara Stefanovich returns to the origins of the piano sonata. The Italian composer and virtuoso **Domenico Scarlatti** was among the early enthusiasts of the "cembalo col piano e forte," invented around 1700. Soon he began composing for the hammer-struck keyboard instrument, writing over 500 sonatas by the time of his death in 1757. In the one-movement pieces, based on a two-part form, Scarlatti developed the foundations of modern piano technique while also exploring the sound possibilities and expressive potential of the new instrument. How much he was concerned with the poetic qualities of the piano is shown by the *Sonata in B minor K 87*. At the end of Stefanovich's "journey", this piece, created three centuries ago, opens a window to a completely different world. At the same time, it makes us aware of how a well-composed program not only invites reflection, but can also transform our listening experience.

Tobias Bleek
(translation: Calvin B. Cooper)

Neue „Flugbahnen" – Ein *komponiertes* Programm um Pierre Boulez' *Zweite Klaviersonate*

Das Problem der musikalischen Form gehört zu den Schlüsselfragen der (neueren) Kompositionsgeschichte. „Die Komposition *bringt in Form* und *schafft Beziehungen*", konstatierte Pierre Boulez in einer seiner instruktiven Vorlesungsreihen am Collège de France: „Es besteht eine absolute Notwendigkeit, die musikalische Idee in eine Form zu gießen." Formen – egal ob übernommen oder neu geschaffen – seien die „Flugbahnen" musikalischer Ideen. Zugleich stand für den visionären Komponisten und scharfsinnigen Musikdenker fest, dass es eine künstlerische Notwendigkeit sei, den formalen Apparat beständig zu hinterfragen und zu erneuern. Mit der ihm eigenen Vehemenz formulierte er: „Die großen Komponisten haben keine Geschichte der Bewahrung gemacht, sondern eine Geschichte der Zerstörung, wobei sie das Objekt, das sie zerstörten, gleichzeitig liebten."

Ein „Objekt", an dem sich diese Prozesse formaler Transformation, Auflösung und Zerstörung exemplarisch studieren lassen, ist die Klaviersonate. Im Zuge der grundlegenden Erneuerung und Pluralisierung der musikalischen Sprache im 20. Jahrhundert und der Entwicklung nichttonaler Kompositionsverfahren waren nicht nur die Gattung als solche, sondern auch die ihr zugrundeliegenden Formkonzepte – insbesondere die sogenannte Sonatenhauptsatzform – in die Krise geraten. Wer in den 1920er Jahren oder gar um 1950 ein Klavierwerk mit dem Titel Sonate schrieb, gab damit ein ästhetisches Statement ab. Zugleich stand er oder sie vor der Herausforderung, in der schöpferischen Auseinandersetzung mit einer Gattung, die ihre Selbstverständlichkeit verloren hatte, neue „Flugbahnen" zu entwerfen und überzeugende kompositorische Lösungen zu entwickeln. Auf wie unterschiedliche, originelle und zum Teil auch radikale Weise dies geschehen ist, führen die von Tamara Stefanovich für dieses Album ausgewählten Sonaten eindrücklich vor Ohren.

1948 veröffentlichte **Pierre Boulez** einen Artikel mit dem Titel „Propositions" („Vorschläge"). Am Ende des programmatischen Textes erklärte der 23-Jährige: „Ich glaube, die Musik muß kollektive Hochspannung und kollektiver Bann sein, beides auf höchst aktuelle Weise [...]. Aber ich habe einen Horror davor, das in Worten abzuhandeln, was man so hübsch das ästhetische Problem nennt. [...] ich wende mich lieber wieder meinem Notenpapier zu." Tatsächlich hatte der junge Komponist musikalisch bereits verwirklicht, was er in seinem ersten theoretischen Beitrag zur Musik forderte. Mit der **Zweiten Klaviersonate** vollendete er im Februar 1948 ein Werk, das in seiner Ereignisdichte, extremen Ausdruckssprache und kompositorischen Komplexität und den daraus resultierenden Anforderungen an die Interpretinnen und Interpreten alles übertraf, was er bislang geschrieben hatte. Zugleich lässt sich die *Zweite Klaviersonate* als ästhetische Positionsbestimmung und klingendes Manifest verstehen. Sie ist ein Schlüsselwerk im Prozess der ungestümen Befreiung von der Tradition. In kreativer Auseinandersetzung mit einer geschichtsträchtigen Gattung reflektiert der junge Rebell sein Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit, grenzt sich noch unerbittlicher als zuvor von der Generation seiner „Väter" ab und präsentiert sich als Komponist mit einer durch und durch individuellen Stimme und einem kompromisslosen Stil.

Die *Zweite Klaviersonate* ist ein frühes Beispiel für Boulez' Praxis, seine Kompositionen in einem mehrstufigen Prozess als „work in progress" zu entwickeln. So basiert der dritte Satz auf einem kurzen Klavierstück mit dem Titel *Variations-rondeau*, das der 21-Jährige im Frühjahr 1946 geschrieben hatte. Die eigentliche

Arbeit an der *Zweiten Klaviersonate* begann dann im Spätsommer des Folgejahres. In einem Brief an Stockhausen schreibt Boulez über diese Zeit rückblickend, 1947 sei für ihn ein äußerst „fruchtbares Jahr" gewesen, in dem er „zu sich selbst gefunden" habe. Prägend waren in diesem Zusammenhang zwei Erlebnisse. Zum einen begegnete der literaturbegeisterte Musiker dem Dichter und Widerstandskämpfer René Char und war von dessen Fähigkeit zur „sprachlichen Verdichtung" und dem „konzentrierten Ungestüm" seiner Poesie fasziniert. Zum anderen besuchte der 22-Jährige im Juni eine Lesung von Antonin Artaud. Angeregt von Artauds verstörender Performance-Kunst und seiner revolutionären Konzeption eines nicht-repräsentativen „Theaters der Grausamkeiten" entwickelte Boulez die Vision eines „organisierten Deliriums", einer Musik, die „zwischen Ordnung und Chaos steht", scheinbar unvereinbare Gegensätze zusammenbringt und kein gleichgültiges Zuhören zulässt, sondern „die Zuhörer zur Teilnahme zwingt". In der *Zweiten Klaviersonate* wird dieses Projekt in einem historisch aufgeladenen Rahmen auf radikale Weise musikalisch umgesetzt.

„Extrêment rapide" (extrem schnell) lautet die programmatische Vortragsbezeichnung des **ersten Satzes** der *Zweiten Klaviersonate*. In seiner extremen Dynamik, der Dichte der Textur und dem Ungestüm des Ausdrucks präsentiert er das Klavier – wie der Komponist selbst formulierte – als „Instrument des Deliriums" und exponiert zugleich Boulez' subversives Spiel mit der Tradition. So ist das geschichtsträchtige Modell der Sonatenhauptsatzform nur noch als eine Art „Negativfolie" präsent. Analog zur klassischen Sonate lassen sich zwar zwei verschiedene Themenkomplexe unterscheiden, doch diese werden nicht mehr auf herkömmliche Weise charakterisiert und entwickelt. Entscheidend ist vielmehr die „Zerstörung" des Grundprinzips der motivisch-thematischen Arbeit durch den Einbezug einer „athematischen" Schreibweise.

Statt die „Geschichte" eines Themas mit altbewährten dramaturgischen Mitteln zu gestalten, steht im Zentrum des kompositorischen Interesses der „Kontrast zwischen sehr präzisen Motiven und ihrer Auflösung in unpräzise Intervalle. […] Thematische Strukturen, die zu Anfang sehr kräftig, sehr ausgeprägt sind, lösen sich im Lauf einer Entwicklung allmählich auf, […] dann treten sie nach und nach wieder in Erscheinung."

Während im ersten Satz das überlieferte Formmodell also gleichsam *gesprengt* wird, werden in den Mittelsätzen traditionelle Formkonzepte durch Amalgamierung und Überfrachtung *aufgelöst*. Im komprimierten **dritten Satz**, der auf dem bereits erwähnten Klavierstück von 1946 basiert, verbindet der Komponist die Form des Scherzos mit einer Variationsform. Im langsamen **zweiten Satz** arbeitet er mit zwei verschiedenen musikalischen Materialien, die sich wechselseitig beeinflussen. Durch Verfahren organischer Variation und Anreicherung entsteht ein neuartiger Formtypus, der für Boulez' weiteres Schaffen von zentraler Bedeutung werden sollte. „Pas de lyrisme" lautete eine später gestrichene Vortragsbezeichnung, die der Komponist zunächst über diesen äußerst poetischen Satz geschrieben hatte. Gemeint war mit diesem Hinweis zweifellos kein ausdrucksloses Spiel. Geprägt ist die Musik vielmehr von einer ganz eigentümlichen Emotionalität, die sich allerdings nur einstellt, wenn man auf abgegriffene „expressiven Nuancen" verzichtet – wie Boulez in seinen der Partitur vorangestellten allgemeinen Interpretationserläuterungen fordert.

Sein gesamtes Potential als „Instrument des Deliriums" entfaltet das Klavier dann im monumentalen **Schlusssatz**. In seiner labyrinthischen Struktur, Kontrastdramaturgie, emotionalen Verdichtung und kontrapunktischen Komplexität markiert er einen Extrempunkt in Boulez' Schaffen und setzt die Vision einer

Musik der „kollektiven Hochspannung“, die zugleich das Delirium organisiert, auf eindrucksvolle Weise um. Eine bedeutende Rolle spielen dabei Prozesse der *Zersplitterung* und *Zerstäubung*. So folgt auf die von brüsken Gegensätzen geprägten Einleitung eine von Beethovens *Hammerklaviersonate* inspirierte Fuge. Diese ist als solche allerdings nicht mehr wahrnehmbar. Das Fugenthema, das zunächst im tiefsten Bassregister exponiert wird, hat keine klar konturierte Gestalt, sondern verändert sich kontinuierlich. Und die kontrapunktische Organisation weist eine solche Dichte und Komplexität auf, dass sie nicht mehr kontrollier- und akustisch nachvollziehbar ist.

Ihren Höhepunkt erreichen die Vorgänge der Zersetzung in einer finalen Durchführungspassage. Statt Zellen und Motiven erklingen in unterschiedlichen Registern nur noch atomisierte Einzeltöne. Analysiert man diese Passage maximaler Zersplitterung, zeigt sich allerdings, dass es sich auch hier um ein „organisiertes Delirium“ handelt, denn hinter der scheinbaren Anarchie verbirgt sich eine minutiös geplante zeitliche Ordnung. In der Partitur finden sich an dieser Schlüsselstelle zwei Einträge, die auf Ideen René Chars und Antonin Artauds verweisen: die Dissoziation der Sprache („pulvériser le son“) und die vollständige Auflösung herkömmlicher Ordnungsmuster („comme de bas en haut“). Bei der Arbeit an der Sonate mit Tamara Stefanovich hat Boulez 50 Jahre später dann ein Bild benutzt, dass die dahinter stehende Idee aus dem historischen Kontext löst und aktualisiert: Was an dieser Stelle passiere, sei wie der Griff in ein Bienenhaus. Man steckt die Hand hinein und provoziert einen Schock, der dazu führt, dass sich der wohlorganisierte Schwarm auflöst und die Bienen einzeln in verschiedene Richtungen wegfliegen.

Während die Pariser Uraufführung von Boulez’ *Zweiter Sonate* im April 1950 einen veritablen Skandal auslöste, war **Hanns Eislers Klaviersonate op. 1** von Anfang an ein Erfolgsstück. Nach vierjährigem Privatstudium bei Arnold Schönberg vollendete der 24-Jährige sein erstes publiziertes Werk im Frühjahr 1923, widmete es seinem Lehrer und Mentor „in grösster Verehrung“ und erklärte in einem begleitenden Brief unterwürfig: „Ich verdanke Ihnen also alles, (vielleicht noch mehr als meinen armen Eltern), und dafür kann ich Ihnen nur das Versprechen geben, daß ich mich sehr bemühen werden Ihnen Freude zu machen und dem Namen »Schönberg-Schüler« Ehre.“ Tatsächlich folgt die dreisätzige Komposition dem von Schönberg vorgezeichneten Weg, ist in ihrer atonalen Ton- und Ausdruckssprache aber originell, frisch, humorvoll und von großer gestischer Kraft. Die schöpferische Auseinandersetzung mit der Sonatenform ist dabei nicht wie bei Boulez ein subversiver Akt. Leitend ist vielmehr das damalige Bedürfnis der Vertreter des Schönberg-Kreises, ihr Image als musikalische Revolutionäre abzustreifen und stattdessen als legitime Fortsetzer der Tradition wahrgenommen zu werden. So ist die Sonatenhauptsatzform im ersten und dritten Satz von Eislers *Sonate* nicht nur untergründig präsent, sondern bestimmt auch hörbar den Formverlauf. Und auch der langsame Mittelsatz, eine Passacaglia, bei der das „atonale“ Thema durch verschiedene Klangregister wandert, bewegt sich in einer bewährten formalen Flugbahn.

Für **Béla Bartók** war die Komposition seiner **Klaviersonate** ein schöpferischer Befreiungsschlag. „Um ehrlich zu sein, habe ich mich in letzter Zeit so dumm, so benommen, so kopflos gefühlt, dass ich wirklich daran gezweifelt habe, ob ich überhaupt noch in der Lage bin, etwas Neues zu schreiben“, bekannte der 45-Jährige im Juni 1926 in einem Brief an seine Frau. Im Medium der Klaviermusik hatte der ungarische Komponist, der zugleich ein herausragender Pianist und passionierte Volksliedforscher war, einst zu sich selbst gefunden und mit Werken

wie den *Vierzehn Bagatellen* op. 6 (1908) eine ebenso moderne wie individuelle Klang- und Ausdrucksprache geschaffen. Nun ermöglichte ihm die Rückkehr zu seinem angestammten Instrument, die kompositorische Krise zu überwinden und in einem veränderten kulturpolitischen Umfeld seine ästhetische Aktualität und schöpferische Eigenständigkeit zu beweisen. So zeugt die im Sommer 1926 vollendete Klaviersonate von Bartóks Auseinandersetzung mit dem damals dominanten Geist der klassizistischen Moderne und ist zugleich durch und durch individuell. Im energetischen ersten Satz, der das Klavier als *Martellato*-Instrument präsentiert, wird die zugrundeliegende Sonatenhauptsatzform auf originelle Weise umgeformt und der Rhythmus zur treibenden Kraft der formalen Entwicklung gemacht. Im unermüdlich vorwärtsdrängenden Finalsatz verbindet Bartók Rondo- und Variationsform und verwendet als musikalischen Protagonisten ein volksliedhaftes Thema von irregulärer metrischer Gestalt. Dazwischen steht ein erratischer langsamer Satz, der mit äußerst reduzierten Mitteln eine hypnotische Wirkung erzeugt. Seine eigentümliche Expressivität wurzelt – ähnliche wie bei Boulez – in einer antiromantischen Ausdrucksästhetik, die einen Vortrag jenseits aller Sentimentalität verlangt.

Auch die **Erste Klaviersonate** von **Dmitri Schostakowitsch** ist eine Frucht des Jahres 1926. Der junge Komponist, damals noch Student am Leningrader Konservatorium, schrieb das einsätzige Werk zwischen Juli und Oktober als eine Art musikalische Unabhängigkeitserklärung. Im Mai hatte der 19-Jährige mit der Uraufführung seiner *1. Sinfonie* eine überwältigenden Erfolg errungen und wurde auch von seinen Lehrern als einer der talentiertesten jungen russischen Komponisten gefeiert. Ein halbes Jahr später präsentierte er in derselben Stadt mit der Klaviersonate op. 14 ein Stück, dessen kompromisslose Ton- und Ausdrucksprache nicht nur das Publikum, sondern auch das musikalische Establishment schockierte. Von den neoklassizistischen Zügen der Sinfonie ist die experimentelle Klaviersonate weit entfernt. Statt auf parodistische Weise mit der Tradition zu spielen, komponiert Schostakowitsch eine von harschen Dissonanzen, starken Ausdruckskontrasten, dynamischen Extremen und teils abrupten Tempowechseln geprägte atonale Musik. Die große Ereignisdichte spiegelt sich dabei in einer gepressten Form, die Prinzipien des Sonatensatzes und der viersätzigen Sonatenform auf kunstvolle Weise ineinander blendet. Gepaart ist all dies mit großen spieltechnischen Herausforderungen. So eilte der Sonate, die der Komponist selbst bravourös vortrug, schon bald der Ruf voraus, nicht nur Schostakowitschs musikalisch radikalstes, sondern auch sein anspruchsvollstes Klavierwerk zu sein.

Im Epilog dieses Albums kehrt Tamara Stefanovich an die Ursprünge der Klaviersonate zurück. Der italienische Komponist und Virtuose **Domenico Scarlatti** gehörte zu den frühen Liebhabern des um 1700 erfundenen „cembalo col piano e forte". Schon bald begann er für das mit Hämmern angeschlagene Tasteninstrument zu komponieren und schrieb bis zu seinem Tod 1757 über 500 Sonaten. In den einsätzigen Stücken, denen eine zweiteilige Form zugrunde liegt, entwickelte Scarlatti die Grundlagen der modernen Klaviertechnik und lotete zugleich die klanglichen Möglichkeiten und das Ausdruckspotential des neuen Instrumentes aus. Wie sehr es ihm dabei auch um die poetischen Qualitäten des Klavieres ging, zeigt die **Sonate in h-Moll K 87**. Am Ende von Stefanovich „Reise" öffnet dieses vor drei Jahrhunderten entstandene Stück ein Fenster zu einer ganz anderen Welt. Zugleich macht es uns bewusst, in welchem Maße ein klug *komponiertes* Programm nicht nur zum Nachdenken einlädt, sondern auch unser Hören verändern kann.

Tobias Bleek

Also available on PENTATONE

PTC5187041

PTC51869571

PTC5186741

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM
Executive producers **Tamara Stefanovich & Renaud Loranger** (PENTATONE)
Recording producer **René Möller** (Teldex Studio Berlin)
Assistant engineer **Rebekka Homburg**
Editing **Jakob Böttcher** (Teldex Studio Berlin)
Piano **Yamaha CFX** | Piano technician **Gerd Finkenstein**

Liner notes **Tobias Bleek** | English translation liner notes **Calvin B. Cooper**
Cover photography **Sihoo Kim**
Cover design **Marjolein Coenrady**
Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded at Teldex Studio Berlin in March 2024.

Publisher credits:
Boulez, © 1950 Éditions Heugel
Eisler, © 1924 Universal Edition
Bartók, 1927 Universal Edition, 1955 Boosey & Hawkes
Shostakovich, © 1926 VAAP

PENTATONE TEAM
Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
Director Marketing & Business Development **Silvia Pietrosanti**
Director Catalogue & Product **Kasper van Kooten**

Sit back and enjoy