





## Wien 1925

Alban Berg

J. Strauss / A. Schoenberg - A. Webern

---



Marie-Josèphe Jude piano

François-Marie Drieux violon

Orchestre Poitou-Charentes

Jean-François Heisser direction

**Berg : Kammerkonzert (Concerto de chambre) pour piano, violon et 13 instruments à vent**

|  |       |
|--|-------|
| 1- Thema scherzoso con variazioni  | 8'28  |
| 2- Adagio  | 12'40 |
| 3- Rondo ritmico con introduzione  | 17'11 |
| <br>   |       |
| 4- <b>Strauss / Webern : Schatzwalzer (Valse du Trésor) opus 418</b>         | 8'07  |
| 5- <b>Strauss / Schoenberg : Rosen aus dem Süden (Roses du sud) opus 388</b> | 9'00  |

---

**Distribution orchestre**

*Kammerkonzert :*

Flûtes : Tristan Hayoz, Catherine Bauler  
Hautbois : Laurent Decker, Cyrille Gaultier  
Clarinettes : Alain Laloge, Gaëlle Burgelin,  
François-Xavier Bouton  
Bassons : Eric Chavignay, Thomas Dubos  
Cors : Takénori Nemoto, Zheng-Qi Wei  
Trompette : Philippe Robert  
Trombone : Michel Zakrzewski

*Valses :*

Violons : Claire Rapin  
Alto : Vincent De Bruyne  
Violoncelle : Jean-Michel Groud  
Accordéon : Elodie Soulard



## « Toutes les bonnes choses vont par trois »

Cette phrase d'Alban Berg, en exergue de son *Kammerkonzert*, peut justifier le couplage de ce disque, cotoient à la fois provocateur et logique de deux univers musicaux si éloignés en apparence : l'une des œuvres-phare de l'avant-garde du XX<sup>ème</sup> siècle associée aux plus grands succès populaires de la Vienne romantique.

Le chiffre trois évoque bien sûr le rythme de valse, vécu différemment à Vienne, Paris ou encore Saint-Petersbourg : chacun de ses trois temps, tel un acteur en représentation, doit trouver librement sa place pour asseoir ce balancement subtil que peu de musiciens – et danseurs – maîtrisent avec naturel. Schubert (et quelques Viennois moins illustres dont Joseph Lanner) fut le premier à faire glisser le *ländler* rustique vers la valse bourgeoise ; Ravel, d'ailleurs, lui rendit un vibrant hommage avec ses *Valses nobles et sentimentales*.

Schoenberg, Berg et Webern ont tous trois vu le jour dans cette Vienne impériale séduite par la famille Strauss depuis le Carnaval de 1824, année du premier grand succès de Johann Père. Arnold Schoenberg, dans ses écrits, ne cache pas son admiration pour Johann Strauss le jeune, l'un des rares artistes qui « possède d'instinct le talent d'invention, la tournure d'esprit et le savoir-faire qui s'accordent aux exigences du plus grand nombre. » Il fustige l'arrogance d'un certain milieu musical envers des compositeurs réputés « légers » comme Offenbach, Strauss ou Gershwin qui ont su « parler tout naturellement de choses naturelles ». Brahms, le « progressiste » selon Schoenberg, et peu disert de nature, témoigna à sa façon un réel enthousiasme à l'écoute du *Beau Danube Bleu* : « ceci n'est pas, hélas, de Johannes Brahms » !

Les deux valses réunies ici ont été arrangées pour la Société d'exécutions musicales privées que Schoenberg

avait créée en 1918 à Vienne. Cette société s'était donné pour but de défendre toutes les musiques contemporaines, sans discrimination, dans des conditions de préparation idéales : les œuvres étaient longuement répétées, jouées plusieurs fois à l'occasion de séances privées excluant tout public, tout critique et tout jugement esthétique. Les pièces pour grand orchestre étaient entendues dans leur transcription pour piano à 4, 6 ou 8 mains, sinon l'effectif habituel comprenait piano, quatuor à cordes, harmonium, éventuellement flûte et clarinette. 126 concerts eurent lieu sur trois saisons, incluant beaucoup de musique française. Les manuscrits des valses arrangées furent mis aux enchères en 1921 pour sauver l'entreprise d'une déroute financière due à l'inflation – mais ce fut un échec et la Société disparut.

Dès les premières mesures qui suivent l'introduction du *Kammerkonzert*, Berg installe ce balancement ternaire qui deviendra plus loin « *langsame Walzertempo* ». Comment pouvait-il en être autrement alors que tout l'édifice repose, à la limite de l'ésotérisme, sur le chiffre trois et ses multiples ? Trois personnages – dans l'ordre Schoenberg, Webern, Berg – associés à leur thème respectif dans le « motto » introductif, trois familles instrumentales (piano, violon, instruments à vent), trois mouvements (thème et variations, adagio et rondo), trois tempi pour le 1<sup>er</sup> mouvement, trois rythmes pour le finale... Voilà pour le cadre formel et nous laisserons plus loin la parole à l'auteur pour l'éclairer de l'intérieur.

Berg vient d'achever *Wozzeck* après sept années de travail (1914-1921). Il lui faudra deux ans, de 1923 à 1925, pour mener à bien le projet du *Kammerkonzert*, cadeau d'anniversaire pour les cinquante ans de Schoenberg en 1924 (la date de livraison sera largement dépassée !). 1923 marque le début de ses premiers grands succès : le quatuor opus 3 – vieux de treize ans – enfin joué au festival

de Salzbourg, l'entrée par la grande porte aux Editions Universal. Le *Kammerkonzert* inaugure une période heureuse d'épanouissement total. Berg s'impose toutes les contraintes pour relever, presque en « s'amusant », cet impossible défi : concilier la rigueur d'une écriture poussée à l'extrême – les débuts du sérialisme –, la symbolique des nombres qui supporte le cadre de bout en bout, et l'expression intense d'une musique porteuse de tous les sentiments humains, de l'élan enjoué initial à la détresse la plus profonde.

Après l'expérience de *Wozzeck* qui règle son compte à l'opéra tout comme Beethoven, un siècle plus tôt, avait pu le faire pour la forme sonate, il ne saurait y avoir de musique sans « mise en scène ». Les personnages du *Kammerkonzert* vont et viennent, évoluent de manière furtive ou fracassante. Tous les couples possibles se forment et se séparent dans l'attente de la grande réunion du finale : le thème et les variations associent piano et vents, sous le regard d'un violoniste impassible (lointain cousin du Soldat de Stravinski ?), qui consentira tout de même à s'accorder pianissimo ; puis le piano laisse sa place au violon pour l'adagio central, tout en revenant sur la pointe des pieds pour sonner les douze coups de minuit, centre arithmétique de l'œuvre ; enfin les vents s'effacent dans un vertigineux decrescendo et les deux solistes peuvent se laisser aller à la frénésie d'une course-poursuite échevelée introduisant le finale. Il aura fallu attendre le dernier tiers de l'œuvre pour que tout le monde se retrouve enfin avec toutes les combinaisons thématiques et rythmiques superposées : l'analyste chevronné y trouvera son compte mais il lui faudra passer du temps pour décrypter ces « processus musicaux internes » dont parle Berg.

Mentionnons enfin la thèse du musicologue Constantin Floros qui a travaillé sur les esquisses manuscrites. Le *Kammerkonzert* serait une œuvre à programme :

au-delà des trois personnages, une trilogie amitié-amour-monde mettrait en scène les musiciens viennois du cercle schoenbergien pour le premier mouvement (portraits en variations de Stein, Kolisch, Polnauer et Webern), Mathilde Schoenberg – l'épouse aimée qui venait de disparaître – pour le poignant Adagio, enfin la réunion finale (fête d'anniversaire ?) bruyante et animée qui précède le drame de l'épilogue. Mais laissons maintenant la parole au compositeur...

Jean-François Heisser

*Lettre ouverte à Schoenberg à l'occasion de la dédicace du Concerto de Chambre*

*Editée le 9 février 1925 dans le périodique professionnel Pult und Taktstock*

Ami vénéré, cher Arnold Schoenberg,  
C'est à l'occasion de ton cinquantième anniversaire que mon concerto t'avait été dédié. Voilà que je l'achève aujourd'hui seulement, et j'atteins moi-même la quarantaine. Malgré cette remise tardive, je te prie de l'accepter de tout cœur. Puisque les dates de sa dédicace et de son achèvement se trouvent éloignées, il lui sera confié de commémorer en même temps une amitié, vieille déjà de vingt-cinq ans : dans une épigraphe musicale placée en tête du premier mouvement, les lettres de ton nom, de celui d'Anton Webern et du mien sont fixées, pour autant que la notation le permette, en trois thèmes qui assumeront un rôle important dans le développement mélodique ultérieur.

Ce simple fait signale déjà la présence d'une *ordonnance ternaire des événements*. Toutes les bonnes choses, telles que je les souhaite pour ton anniversaire, ne vont-elles pas toujours par trois ? Cette ordonnance, en effet, jalonnait la totalité de l'oeuvre. Les trois parties de celle-ci, réunies en un seul mouvement, sont intitulées :

1) *Thema scherzoso con variazioni*

2) *Adagio*

3) *Rondo ritmico con introduzione (cadence)*

Afin de tirer parti des trois familles instrumentales en présence (instruments à clavier, à archet et à vent), chacune de ces parties est affectée d'une manière sonore différente. C'est d'abord le piano, puis le violon, enfin dans le finale, ce sont les deux solistes réunis qui s'opposent à l'ensemble à vent.

Celui-ci se compose des instruments suivants : piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette en mi bémol, clarinette en

la et clarinette basse, basson et contre-basson ; deux cors, trompette et trombone. Avec le piano et le violon, cela fait un orchestre de chambre de quinze musiciens, chiffre sacré de ces sortes de formations depuis ton *opus 9*.

La subdivision formelle fait constamment usage, elle aussi, du chiffre trois et de ses multiples. Dans la *première partie*, une même idée de base réapparaît six fois. Exposée d'abord par l'ensemble des instruments à vent sous la forme d'un thème à structure ternaire, elle est reprise par le piano solo, dans le style brillant propre à cet instrument. C'est là une première réexposition, en même temps qu'une première variation. La deuxième variation fait entendre la mélodie du « thème » dans sa forme renversée, la troisième dans sa forme rétrogradée, la quatrième dans le renversement du mouvement rétrograde. Par ailleurs, ces trois variations centrales peuvent être considérées comme le développement de ce « premier mouvement de sonate. » La dernière variation réexpose le thème dans son aspect primitif ; mais cette fois-ci, c'est sous forme de stettes entre le piano et l'ensemble à vent. Plus exactement, il s'agit de canons au cours desquels des groupes de voix, entrés après un premier groupe, tentent de le rattraper, le rattrapent effectivement, le dépassent et le laissent finalement loin derrière eux. (...) Ce qu'il me semble plus indispensable de signaler, c'est qu'un caractère de *scherzo* domine toute la première partie.

La structure de l'*Adagio* est basée sur le « Lied ternaire » : A<sub>1</sub>-B-A<sub>2</sub>. A<sub>2</sub> est le renversement de A<sub>1</sub>. La reprise de ces cent vingt premières mesures se fera de façon rétrogradée, soit par libre développement du matériel thématique pris à rebours, soit, dans toute la partie centrale (B), en exact « Spiegelbild ».

La *troisième partie* entreprend de faire fusionner les deux précédentes. Il résulte de la répétition des variations – enrichie par la reprise simultanée de l'*Adagio* – que

l'architecture globale du *Concerto* épousera, elle aussi, la forme ternaire.

La réunion des première et deuxième parties donne lieu à trois sortes de combinaisons :

- 1) Traitement contrapunctique libre de mélodies mutuellement correspondantes ;
- 2) Opposition en quasi-duo, par juxtaposition de phrases et de fragments textuels particuliers ;
- 3) Addition exacte de morceaux entiers des deux mouvements.

Pense donc, cher ami, à tout ce que représentait l'intention de réduire à un commun dénominateur tous ces fragments, tous ces caractères divergents : d'une part, une suite de variations presque entièrement dominée par un mouvement de *scherzo*, et d'une durée approximative de neuf minutes ; d'autre part, un ample *adagio*, chantant, de longue haleine, durant un plein quart d'heure. C'est de leur élaboration en un seul nouveau mouvement d'allure entièrement indépendante, que résulta la forme du *Rondo ritmico*.

Trois figures rythmiques (l'une principale, l'autre secondaire, et la troisième d'une importance thématique moindre, mais certaine) parcourent tout le tissu polymélodique en de multiples variantes, augmentations et diminutions, allongements en raccourcissements, strettes et mouvements rétrogrades, en toutes les transpositions, en tous les désaxements rythmiques possibles et imaginables. (...)

A côté de longs passages où la tonalité est simplement suspendue, on rencontre des périodes plus brèves de conception tonale ou qui répondent aux lois, élaborées par toi, de la « composition avec douze sons ». Dévoilerai-je enfin que la divisibilité par trois a déterminé le nombre de mesures de l'œuvre entière aussi bien que de chacune des parties ? Si ceci est rendu public, ma renommée de

compositeur baissera au carré de la mesure où croîtra ma renommée de mathématicien.

Parlons plus sérieusement : les raisons pour lesquelles cette analyse a été consacrée presque exclusivement à la prédominance du chiffre trois à travers l'œuvre entière sont, tout d'abord que cette prédominance, au profit de tous les autres événements musicaux, n'aurait été remarquée de personne ; ensuite, qu'un auteur parle plus aisément de ces phénomènes extérieurs que de processus musicaux internes. Il est bien évident que ces derniers ne font défaut ni à mon *Concerto* ni à n'importe quelle autre de mes œuvres. Je te dirai même, très cher ami, que si l'on pouvait savoir tout ce que j'ai mis en celle-ci d'amitié et d'amour, quel monde d'émotions humaines et psychiques, les partisans de la musique à programme, s'il devait encore en exister, seraient dans la jubilation. (...)

L'intention qui fut à l'origine de cette dédicace n'était-elle pas de t'offrir « toutes les bonnes choses » pour ton anniversaire ? Et le concerto n'est-il pas précisément la forme stylistique dans laquelle le compositeur – au même titre que le chef et les solistes – peut donner les preuves exceptionnelles de sa virtuosité ? (...)

Je le répète, c'est en signe d'un triple jubilé que je te remets aujourd'hui cette partition. Puissé-je avoir rencontré une de ces « circonstances meilleures » dont tu dis prophétiquement dans ton *Traité d'Harmonie* :

« Ainsi ce mouvement me reviendra peut-être un jour. »

Ton Alban Berg

« Écrits » d'Alban Berg © Editions Christian Bourgois  
Traduction : Henri Pousseur

**Jean-François Heisser**, direction

« Artiste complet », l'expression prend tout son sens avec Jean-François Heisser, pianiste, chef d'orchestre, pédagogue à la vaste culture et à la curiosité sans cesse en éveil.

Né à Saint-Etienne, titulaire de six premiers prix au Conservatoire de Paris, il est le disciple et l'héritier de Vlado Perlemuter et Henriette Puig-Roger avant de se perfectionner auprès de Maria Curcio, récemment disparue. Il enseigne à son tour depuis 1991 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Parmi ses disciples on peut citer Bertrand Chamayou et Jean-Frédéric Neuburger avec lesquels il entretient une relation de grande complicité musicale.

Le début de son parcours est partagé entre la musique de chambre, une activité soliste et la musique contemporaine : il joue entre autres la *Turangalîla-Symphonie* et *Des Canyons aux Étoiles* d'Olivier Messiaen avec les plus grands orchestres sous la direction de Mehta, Janowski ou Segerstam. Ses premiers enregistrements marquants sont « l'œuvre pour piano » de Paul Dukas, le coffret « Espagne » (six CD chez Erato). Le fil conducteur de sa carrière reste toutefois Beethoven, compositeur dont il enregistre les dernières Sonates, Bagatelles et Variations Diabelli (2 CD chez Naïve, 2000).

Depuis 2001, sa carrière a évolué vers une activité conjugée de soliste et de chef d'orchestre. Développant le projet de l'Orchestre Poitou-Charentes, « orchestre Mozart », il l'a hissé au plus haut niveau des formations françaises, ainsi qu'en atteste l'enregistrement De Falla (*L'Amour Sorcier, Les Tréteaux de Maître Pierre*, Mirare, 2007), salué par une presse unanime.

Aucune *terra incognita* ne décourage l'insatiable défricheur au jugement avisé qu'est Jean-François Heisser. C'est ainsi que le pianiste a récemment créé le *Concerto* de

Gilbert Amy (Orchestre philharmonique de Radio France), *La Ville* de Philippe Manoury (commande de Piano aux Jacobins enregistrée chez Praga), tandis que le pianiste et chef révélait, avec l'OPC, *Terra Ignota* de ce compositeur (Bouffes du Nord, 2008).

Son exigence d'interprète le pousse à jouer régulièrement sur pianos historiques (Weber, les quatre *Sonates* et le *Konzertstück* sur piano Erard). Avec le chef François-Xavier Roth et son orchestre Les Siècles, il alterne claviers modernes (les trois *Concertos* de Bartók) et instruments d'époque (Saint-Saëns).

En 2009, il joue Beethoven au Concertgebouw d'Amsterdam avec Jean-Claude Casadesu, Prokofiev à l'Opéra de Berlin, Saint-Saëns à l'Opéra Comique de Paris et enfin les cinq concertos de Beethoven qu'il dirigera du piano avec l'OPC le 18 octobre. En parallèle, il a dirigé depuis 2008 les orchestres de Bordeaux, Île de France, Auvergne, Pays de Savoie, Colonne, Grenade. Il sera à la tête des orchestres de Bayonne et de Besançon au cours de la saison 2010-2011.

En avril 2010 est sortie une nouvelle version d'Iberia d'Albéniz (éditions Musicales Actes Sud). Il a d'autre part enregistré un disque en hommage au pianiste Ricardo Viñes ; Debussy (avec Hervé Niquet, Marie-Josèphe Jude et le chœur de la Radio Flamande) et le 4e Concerto de Saint-Saëns (live à l'Opéra Comique avec François-Xavier Roth et Les Siècles).

Il préside également l'Académie Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz et assure la programmation des Soirées musicales d'Arles.

Aventures et nouvelles aventures s'ouvrent devant Jean-François Heisser dans l'espace-temps, maîtrisé, du monde musical.



**Marie-Josèphe Jude**, piano

Née d'un père français et d'une mère sino-vietnamienne, c'est à Nice que Marie-Josèphe Jude suit ses premières leçons de harpe et de piano. Encouragée par György Cziffra, elle entre dès l'âge de 13 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle reçoit l'enseignement d'Aldo Ciccolini pour le piano et de Jean Hubeau pour la musique de chambre. Artiste des plus précoces, elle y obtient à peine trois années plus tard un Premier Prix de Piano et une Licence de Concert de harpe à l'École Normale de Paris. Elle est admise en cycle de perfectionnement dans la classe de Jean-Claude Pennetier. Marie-Josèphe Jude se rend alors régulièrement à Londres prendre les conseils de Maria Curcio-Diamand, disciple d'Arthur Schnabel. En 1986, le compositeur Maurice Ohana lui ouvre les portes de la musique contemporaine et en fait son interprète favorite.

Forte de ce parcours, Marie-Josèphe Jude est finaliste du très réputé concours Clara Haskil en 1989, et consacrée « Nouveau Talent » des Victoires de la Musique en 1995.

Elle parcourt dès lors les salles et festivals du monde entier, de Montpellier à Bath, de la Roque d'Anthéron à Kuhmo, de Bagatelle à Locarno. Elle joue en soliste sous la direction de F. Brüggen, C. Dutoit, M. Foster, E. Krivine, J.-Y. Ossonce, A. Tamayo ou encore K. Weise, accompagnée d'orchestres prestigieux tels que l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Nice ou l'Orchestre National de Lyon pour la France, l'Orchestre de l'Académie Chopin de Varsovie, du BBC Scottish Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de Bâle ou l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg pour l'étranger. En décembre 2009, elle a été soliste du MDR Orchestra à Leipzig.

La musique de chambre lui permet enfin de renouer avec une pratique plus intimiste de son instrument. Elle forme depuis 1997 un duo de piano avec Jean-François Heisser,

ce qui ne l'empêche pas de partager le clavier avec E. Strosser, C. Désert, M. Béroff, F. Chaplin...

Pour le répertoire avec cordes ou vent, elle retrouve ses amis L. Claret, H. Demarquette, L. Korcia, P. Moraguès, X. Phillips, M. Portal et pratique également avec bonheur l'art de la mélodie en compagnie de M. Delunsch ou J. Correas. Elle forme également un duo avec le violoniste Jean-Marc Phillips-Varjabédian avec qui elle se produira lors de la prochaine saison au Mont Saint Aignan et à Semur en Auxois. Ensemble, ils enregistreront au printemps 2010 les Sonates de Brahms chez Lyrinx.

Enfin, elle collabore régulièrement à de nombreux ballets avec son frère Charles Jude, danseur étoile et directeur du ballet de Bordeaux.

Le disque est par ailleurs un véritable fil rouge dans la carrière de Marie-Josèphe Jude. Ainsi enregistre-t-elle notamment depuis 1993 l'intégrale des œuvres pour piano seul de Brahms (cinq disques Lyrinx parus à ce jour). Elle enregistre parallèlement Mendelssohn (Lyrinx, « Choc du Monde de la Musique » et *ffff* de Télérama), Jolivet (Lyrinx, « Diapason d'Or » et *ffff* de Télérama), Dutilleux et Ohana (Harmonia Mundi, « Choc du Monde de la Musique »)...

Un enregistrement du quintette de G. Witkowski (avec le Quatuor Debussy) est paru à l'automne 2006, un CD Clara Schumann en janvier 2008 et tout récemment un disque Jean Huré (Timpani).

### **François-Marie Drieux**, violon

Elève de Jean Lénert et Pierre Doukan, puis de Mauricio Fuks aux Etats-Unis, et riche d'une solide expérience de musique de chambre acquise notamment au contact des quatuors Amadeus et Ysaye, il devient en 1995 Violon-Solo de l'*Orchestre de Chambre National de Toulouse* qu'il dirige alternativement avec son directeur artistique de l'époque, Alain Moglia. Il y joue fréquemment en soliste et participe à plusieurs centaines de concerts en France et à travers le monde (Europe, Etats-Unis, Japon, Turquie, Vietnam...) ainsi qu'à une dizaine d'enregistrements. Invité par Marc Bleuse, il est dans le même temps Professeur au *Conservatoire de Toulouse* durant trois ans.

A partir de 2003, il décide d'explorer un répertoire plus vaste, tant symphonique que de musique de chambre, au contact d'ensembles d'une grande variété. Il est notamment sollicité en tant que Violon-Solo à l'*Orchestre d'Auvergne* et membre permanent de l'*ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui TM+*.

Il enseigne au *Centre d'études Supérieures de Musique et de Danse* de Poitou-Charentes.

Il est le Violon-Solo fondateur des *Siècles*, ensemble créé et dirigé par François-Xavier Roth qui s'est donné pour but d'interpréter et de mettre en perspective tous les répertoires, du baroque à la création contemporaine, sur les instruments adaptés à chaque période.

Il est depuis 2003 Violon-Solo de l'*Orchestre Poitou-Charentes* qui, sous l'impulsion de son Directeur Musical Jean-François Heisser, accomplit un travail de premier ordre, reconnu aussi bien dans sa région qu'en France et à l'étranger.

### **L'Orchestre Poitou-Charentes**

L'OPC est une formation non permanente composée à 70 % de musiciens enseignant dans les différents conservatoires de la région.

L'Orchestre Poitou-Charentes a toujours travaillé selon les grands principes de la musique de chambre. Le répertoire parfaitement adapté à sa progression et une grande rigueur artistique ont permis à cette formation d'atteindre un niveau de qualité incontestable.

Depuis mars 2000, avec l'arrivée de Jean-François Heisser comme Directeur Artistique, le répertoire de l'Orchestre Poitou-Charentes s'est considérablement élargi notamment à la musique du 20<sup>ème</sup> siècle. Les grands classiques et la musique contemporaine sont toujours au rendez-vous. Enfin, une place de plus en plus importante est donnée au Jeune Public par le biais d'actions spécifiques.

L'Orchestre Poitou-Charentes poursuit sa mission dans les quatre départements et développe sa participation à de grands festivals nationaux et internationaux.

## 'All good things come in threes'

This phrase of Alban Berg's, placed at the head of his *Kammerkonzert* (Chamber Concerto), can provide a justification for the coupling of this disc, a provocative yet logical juxtaposition of two musical worlds apparently so remote from one another: one of the key works of the twentieth-century avant-garde, combined with the greatest popular successes of Romantic Vienna.

The figure three of course evokes waltz time, which is felt differently in Vienna, Paris or St Petersburg: each of its three beats, like an actor on stage, must find its place freely in order to install that subtle swaying motion which so few musicians – and dancers – can manage naturally. Schubert (at around the same time as some less illustrious Viennese such as Joseph Lanner) was the first to shift the rustic *ländler* in the direction of the bourgeois waltz; Ravel was later to pay him vibrant tribute with his *Valses nobles et sentimentales*.

Schoenberg, Berg and Webern were all three of them born in that imperial city of Vienna which had been under the spell of the Strauss family ever since the Carnival of 1824, the year of the first great success of Johann Strauss I. Arnold Schoenberg, in his writings, makes no secret of his admiration for Johann Strauss II, one of those rare artists who are 'born with an inventive talent, turn of mind, and mode of presentation that are popular'. He castigated the arrogance of a certain musical milieu towards so-called 'light' composers like Offenbach, Strauss and Gershwin, who were capable of expressing 'popular feelings in popular terms'. Brahms, whom Schoenberg dubbed 'the progressive', and who was not very forthcoming by nature, showed genuine enthusiasm in his own way when he heard *The Blue Danube*, saying 'Not, alas, by Johannes Brahms!' The two waltzes recorded here were arranged for the Verein

für musikalische Privataufführungen (Society for private musical performances) that Schoenberg had formed in Vienna in 1918. Its aim was to champion all contemporary music, without discrimination, in ideal working conditions: the pieces were rehearsed at length, then played several times at private sessions which excluded all members of the general public, all critics, and all aesthetic judgments. Compositions for large orchestra were heard in transcriptions for piano four-, six- or eight-hands, or else for the standard forces of piano, string quartet, harmonium, and in some cases flute and clarinet. No fewer than 126 concerts were heard over three seasons, including a great deal of French music. The manuscripts of the waltzes arranged for these occasions were auctioned in 1921 to save the undertaking from financial collapse caused by inflation – but the attempt failed, and the Society disappeared.

From the very first bars that follow the introduction of the *Kammerkonzert*, Berg sets up the swaying motion in triple time which later becomes 'langsamer Walzertempo' (slow waltz time). How could it be otherwise, when the whole edifice rests, to the point of esotericism, on the figure three and its multiples? Three characters – in order of appearance, Schoenberg, Webern, Berg – each associated with his respective theme in the introductory 'motto'; three instrumental families (piano, violin, wind instruments); three movements (theme and variations, adagio and rondo); three tempos for the first movement; three rhythms for the finale . . . So much for the formal framework: later on we will let the composer elucidate it from within in his own words.

Berg had just completed *Wozzeck* after seven years of work (1914-21). It was to take him two years, from 1923 to 1925, to execute the project of the *Kammerkonzert*, intended as a gift for Schoenberg's fiftieth birthday in 1924 (he overshot

the delivery date by a substantial margin!). The year 1923 marked the beginning of his first great successes: the thirteen-year-old Quartet op.3 was finally played at the Salzburg Festival, and he signed a favourable publishing contract with Universal Edition. The *Kammerkonzert* inaugurated a happy period of total fulfilment. Berg imposes every imaginable constraint on himself in order to accept, almost with amusement, the impossible challenge of reconciling the rigour of compositional techniques taken to extremes – the beginnings of serialism, the number symbolism which supports the framework from start to finish – and the expressive intensity of a music that bears within it every human mood, from the initial cheerful vigour to the deepest distress.

After the experience of *Wozzeck*, which settles the question of opera once and for all, just as Beethoven, a century earlier, had done for sonata form, he could hardly write music without 'dramatisation'. The characters of the *Kammerkonzert* come and go, in furtive or thundering fashion. Every possible couple forms and separates before the grand reunion of the finale: the theme and its variations combine piano and wind beneath the gaze of an impassive violinist (a distant cousin of Stravinsky's Soldier?) who nonetheless agrees to tune up *pianissimo*; then the piano makes way for the violin in the central Adagio, returning on tiptoe to sound the twelve strokes of midnight, the arithmetical centre of the work; finally, the wind instruments step aside in a vertiginous decrescendo and the two soloists can abandon themselves to the frenzy of the headlong chase which will introduce the finale. We have had to wait until the final third of the work for the whole cast of characters to meet up, with all the thematic and rhythmic combinations superimposed: seasoned analysts will find the exercise worthwhile, but they will have to spend some considerable time deciphering those

'internal musical processes' of which Berg speaks.

Finally, mention should be made of the thesis of the musicologist Constantin Floros, who has worked on the manuscript sketches. According to him, the *Kammerkonzert* is a programmatic work: over and above the three central characters, it forms a 'friendship-love-world' trilogy depicting the Viennese musicians of the Schoenberg circle in the first movement (variation portraits of Erwin Stein, Rudolf Kolisch, Josef Polnauer, and Webern), Mathilde Schoenberg – the beloved spouse who had just died – in the poignant Adagio, and finally the noisy, animated closing reunion (birthday party?) which precedes the drama of the epilogue. But now it is time to let the composer speak . . .

Jean-François Heisser

*Translation: Charles Johnston*

The open letter that we reproduce here, in which Berg dedicates his Chamber Concerto to Arnold Schoenberg, was first printed in the Viennese musical magazine 'Pult und Taktstock' (February 9th, 1925)

My dear honoured friend Arnold Schönberg!

The composition of this Concerto, dedicated to you on your fiftieth birthday, has been completed only today, on my fortieth birthday. Though late presented, I beg you nonetheless to accept it in a spirit of friendship; all the more so since it has also turned out – though intended for you from the start – to be a little memorial to a friendship now twenty years old. In a musical motto that precedes the first movement the letters of your name, Webern's and my names have been captured – as far as is possible in musical notation – in three themes (or motifs) which have been allotted an important role in the melodic development of this music.

This already announces a *trinity of events*, and such a trinity – it is after all a matter of your birthday, and all the good things, that I wish you, makes three – is also important for the whole work:

The three parts of my Concerto, united in a single movement, are characterized by the following three headings or temp indications:

I. Thema scherzoso con Variazioni

II. Adagio

III. Rondo ritmico con Introduzione (cadenza)

A *particular sound body* is proper to each of these, whereby I have made use of the trinity of available instrumental families (keyboard, stringed and wind instruments). First the piano (I), the violin (II), and finally both of the concertante instruments are set against the accompanying wind ensemble.

The ensemble itself (which with the violin and the piano

makes up a chamber orchestra *fifteen* strong: a holy number for this kind of instrumental combination since your Opus 9) consists of: piccolo, flute, oboe, cor anglais, clarinets in E-flat and A, bass clarinet, bassoon, double bassoon; two horns, trumpet and trombone.

*Formally* too the number three or its multiples keeps cropping up:

In the *first* movement we find a six-fold appearance of the same basic idea. This idea, stated like an exposition by the wind ensemble as a ternary variations theme of 30 bars, is repeated by the piano alone in the virtuoso character of that instrument, thus constituting a first variant (first reprise). Variation 2 presents the melody notes of the 'theme' in inversion; variation 3 uses them in retrograde order, and variation 4 uses the inversion of the retrograde form (these three middle variations can be regarded as a sort of development section in this 'sonata forms movement'). The last variation returns to the theme's basic shape. But this occurs in the form of *stretti* between piano and wind ensemble (these are canons in which a group of voices that enters later tries to overtake another group that entered first, succeeds in doing this, flies past and leaves the first group far behind). (...) It does seem important to say this – the scherzo character predominates throughout this first part.

The structure of the *Adagio* is also based on 'ternary song form': A<sub>1</sub>-B-A<sub>2</sub> where A<sub>2</sub> is the inversion of A<sub>1</sub>. The repetition of this first half of the movement (120 bars) takes place in retrograde form, partly a free formation of the reversed thematic material, but partly – as for example the whole of the middle section B – in the form of an exact mirror image.

The *third* movement, finally, is an amalgamation of the two preceding movements (see the tabular general survey!). As a consequence of the repetition of the variation movement

that this necessitates – although it is enriched by the simultaneous reprise of the Adagio – the architectonic construction of the whole Concerto also manages to be ternary in form.

The uniting of movements I and II produced three important methods of combination:

1. free counterpointing of the parts corresponding to one another;
2. the successive juxtaposition of individual phrases and little sections, like a duet, and
3. the exact summation of whole passages from both movements.

The problem of collecting all these disparate components and characters under one roof (just think, honoured friend: on the one hand a variation movement of circa nine minutes duration, scherzoso throughout, and on the other a broadly sung, extended Adagio lasting a quarter of an hour!), of making a new movement out of them with a quite independent tone, resulted in the form of the 'Rondo ritmico'.

*Three rhythmic forms:* a main rhythm, a subsidiary rhythm, and a rhythm that can be considered as a sort of motif, are laid under the melody notes of the main and subsidiary voices. The rhythms occur with manifold variations – extended and abbreviated, augmented and diminished, in *stretto* and in reverse, and in all imaginable metrical shifts and transpositions, etc. (...)

Besides the long stretches of completely dissolved tonality, there are individual shorter passages with a tonal flavour, and also passages that correspond to the laws set up by you for 'composition with twelve notes related only to one another'. Finally I should mention that the *number of bars*, both in the whole work and in the individual sections, was also determined by divisibility by three; I realize that – insofar as I make this generally known – my reputation as a

mathematician will grow in proportion (... to the square of the distance) as my reputation as a composer sinks.

But seriously: if in this analysis I have spoken almost exclusively of things connected with the number three, this is because, firstly, it is just those aspects that will be ignored by everybody (in favour of other more musical aspects); secondly, because as an author it is much easier to speak about such external matters than about inward processes, in which respect this Concerto is certainly no poorer than any other music. I can tell you, dearest friend, that if it became known how much friendship, love, and a world of human and spiritual references I have smuggled into these three movements, the adherents of programme music – should there be any left – would go mad with joy. (...)

For it was in the intention of this dedication really to bring you 'all good things' on your birthday, and the 'Concerto' is the very art-form in which not only the soloists (including the conductor!) have the chance of show off their brilliance and virtuosity, the author can too, for once. (...)

As I hand it to you now to mark a three-fold jubilee as I said at the outset, I can hope to have found one of those 'better occasions' of which you wrote prophetically in your *Harmonielehre*:

'And so this movement too will perhaps return to me once more.'

Your Alban Berg.

From "Alban Berg" by Willi Reich © 1965

Translation: Cornelius Cardew  
Reprinted by kind permission  
of Thames & Hudson Ltd., London'

**Jean-François Heisser**, conductor

'A complete artist': this expression takes on its full meaning in the case of Jean-François Heisser, a pianist, conductor, and teacher with an immense range of cultural reference and keen and unceasing curiosity.

Born in Saint-Étienne, winner of six *premiers prix* at the Paris Conservatoire, he was a pupil of Vlado Perlemuter and Henriette Puig-Roger, whose teachings he still perpetuates today, before going on to postgraduate study with the late Maria Curcio. He was in his turn appointed to the staff of the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSMD) of Paris, where he has taught since 1991. Among his most notable former students are Bertrand Chamayou and Jean-Frédéric Neuburger, with whom he maintains a close musical relationship.

He divided his early career between chamber music, solo appearances, and contemporary music: among other works, he played Messiaen's *Turangalîla-Symphonie* and *Des Canyons aux Étoiles* with the leading orchestras under such conductors as Mehta, Janowski and Segerstam. His first recordings to attract attention were the complete piano works of Paul Dukas and the six-CD set 'Espagne' (on Erato). However, the constant thread in his itinerary remains Beethoven, whose late sonatas, bagatelles and Diabelli Variations he recorded in a two-CD set on Naïve released in 2000.

Since 2001, his career has shifted towards a joint activity as soloist and conductor. In developing the project of the Orchestre Poitou-Charentes (OPC), a 'Mozart-sized' chamber orchestra, he has raised it to the top level of French formations, as is attested by their recording of Falla's *El amor brujo* and *El retablo de Maese Pedro* (Mirare, 2007), greeted by unanimous press acclaim.

No *terra incognita* can discourage this shrewd and insatiable trailblazer. Thus, for example, the pianist recently

premiered Gilbert Amy's Concerto with the Orchestre Philharmonique de Radio France and Philippe Manoury's *La Ville* (commissioned by the Piano aux Jacobins festival and recorded on Praga), while the pianist-conductor gave the first performance of the latter composer's *Terra Ignota* with the OPC (Théâtre des Bouffes du Nord, 2008).

His exacting standards of interpretation have led him to play historical pianos regularly (Weber's four sonatas on Praga and his *Konzertstück* on Mirare, on an Érard piano). With the conductor François-Xavier Roth and his orchestra Les Siècles, he alternates between modern instruments (the three Bartók concertos) and the period piano (Saint-Saëns). In 2009 he played Beethoven at the Amsterdam Concertgebouw with Jean-Claude Casadesu, Prokofiev at the Komische Oper in Berlin, Saint-Saëns at the Opéra Comique in Paris, and the five concertos of Beethoven which he directed from the piano with the OPC on 18 October. In parallel with this, he has conducted since 2008 the orchestras of Bordeaux, Île-de-France, Auvergne, Orchestre des Pays de Savoie, Orchestre Colonne, and the Orquesta Ciudad de Granada. During the 2010/11 season he makes debuts with the orchestras of Bayonne and Besançon.

April 2010 saw the release of a new recording of *Iberia* by Albéniz (Éditions Musicales Actes Sud). Other recent discs include a tribute to the pianist Ricardo Viñes; a Debussy programme with Hervé Niquet, Marie-Josèphe Jude and the Flemish Radio Choir; and the Fourth Concerto of Saint-Saëns live at the Opéra Comique with François-Xavier Roth and Les Siècles.

Jean-François Heisser is also the president of the Académie Maurice Ravel of Saint-Jean-de-Luz and programmes the concert series Les Soirées Musicales d'Arles.

New and ever-changing adventures open out before Jean-François Heisser in the space and time of the musical world which he masters so well.

**Marie-Josèphe Jude**, piano

Born to a French father and a Sino-Vietnamese mother, Marie-Josèphe Jude took her first harp and piano lessons in Nice. Encouraged by György Cziffra, she entered the CNSMD in Paris at the age of thirteen; there she studied with Aldo Ciccolini for the piano and Jean Hubeau for chamber music. This astonishingly precocious artist went on to obtain in just three years a *premier prix* in piano from the CNSMD and a *licence de concert* on the harp from the École Normale de Paris. She was then admitted to postgraduate studies in the class of Jean-Claude Pennetier. At this time Marie-Josèphe Jude began going regularly to London for guidance from Maria Curcio-Diamand, a disciple of Arthur Schnabel. In 1986, the composer Maurice Ohana opened the doors of contemporary music for her and she became his favourite performer.

Equipped with this varied training, Marie-Josèphe Jude was a finalist in the renowned Clara Haskil Competition in 1989 and was voted 'New Talent' at the Victoires de la Musique in 1995.

From then on she became a regular guest in concert halls and festivals all over the world, from Montpellier to Bath, from La Roque d'Anthéron to Kuhmo, from Bagatelle to Locarno. She has played as a soloist under the direction of such conductors as Frans Brüggen, Charles Dutoit, Mark Foster, Emmanuel Krivine, Jean-Yves Ossonce, Arturo Tamayo and Klaus Weise, accompanied by prestigious orchestras including the Orchestre de Paris, the Orchestre Philharmonique de Nice and the Orchestre National de Lyon in France, the Orchestra of the Chopin Academy in Warsaw, the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Basler Symphoniker, and the Luxembourg Philharmonic Orchestra. In December 2009 she appeared as a soloist with the MDR Orchester in Leipzig.

Chamber music allows her to practise her instrument in

more intimate fashion. Since 1997 she has formed a piano duo with Jean-François Heisser, which does not prevent her from sharing the keyboard from time to time with Emmanuel Strosser, Claire Désert, Michel Beroff and François Chaplin, among others.

For repertoire with strings or wind, she teams up with her friends Lluís Claret, Henri Demarquette, Laurent Korcia, Pascal Moraguès, Xavier Phillips and Michel Portal, while also successfully practising the art of the song recital in the company of Mireille Delunsch and Jérôme Correas.

She has now formed a duo with the violinist Jean-Marc Phillips-Varjabédian, with whom she has appeared notably in Mont Saint Aignan and Semur en Auxois. They recorded the Brahms sonatas for Lyrinx in spring 2010.

Finally, she frequently collaborates on ballets with her brother Charles Jude, the noted principal dancer and director of the Ballet de Bordeaux.

Marie-Josèphe Jude has long been a regular visitor to the recording studio. Since 1993 she has been recording for Lyrinx the complete solo piano works of Brahms (five discs released to date). In addition to this she has made discs of Mendelssohn (Lyrinx, *Choc du Monde de la Musique* and *ffff* in *Télérama*), Jolivet (Lyrinx, Diapason d'Or and *ffff* in *Télérama*), and Dutilleux and Ohana (Harmonia Mundi, *Choc du Monde de la Musique*).

A recording of the Piano Quintet of Georges Witkowski (with the Debussy Quartet) was released in the autumn of 2006, a Clara Schumann CD in January 2008, and most recently a disc of music by Jean Huré (Timpani).



### **François-Marie Drieux**, violin

A pupil of Jean Lénert and Pierre Doukan, and later of Mauricio Fuks in the United States, François-Marie Drieux went on to acquire extensive experience of chamber music, notably with members of the Amadeus and Ysaÿe quartets. In 1995 he became leader of the Orchestre de Chambre National de Toulouse which he directed in alternation with its artistic director at the time, Alain Moglia. He frequently played as a soloist with the orchestra and took part in several hundred concerts in France and around the world (Europe, United States, Japan, Turkey, Vietnam) and a dozen recordings. At the same time he was also a professor at the Toulouse Conservatoire for three years at the invitation of its director Marc Bleuse.

In 2003 he decided to begin exploring a broader repertoire, including symphonic and chamber music, with a wide variety of ensembles. He was asked notably to appear as leader of the Orchestre d'Auvergne and as a permanent member of the contemporary music ensemble TM+.

He teaches at the Centre d'Études Supérieures de Musique et de Danse de Poitou-Charentes.

He has been leader since its formation of Les Siècles, the ensemble founded and directed by François-Xavier Roth which aims to perform and place in perspective all repertoires, from Baroque to contemporary, on the appropriate instruments for each period.

Since 2003 he has been leader of the Orchestre Poitou-Charentes, which under its music director Jean-François Heisser is acknowledged for the importance and high quality of its work both in its home region and in the rest of France and abroad.

### **The Orchestre Poitou-Charentes**

The Orchestre Poitou-Charentes (OPC) is a non-permanent formation, 70% of whose musicians teach in the various conservatoires of its home region.

The OPC has always functioned according to the broad principles of chamber music. A repertoire perfectly suited to the group's evolution and a high degree of artistic rigour have enabled it to achieve an incontestable level of quality. Since March 2000, with the arrival of Jean-François Heisser as artistic director, the OPC's repertoire has expanded considerably, notably as regards music of the twentieth century. The great classics and contemporary works still play a key role in the orchestra's repertoire. Finally, an increasingly important place is accorded to young audiences with specific initiatives directed towards them.

The Orchestre Poitou-Charentes pursues its mission in the four *départements* of the region, and is constantly developing its participation in major national and international festivals.

## „Aller guten Dinge sind Drei“

Dieses Sprichwort setzte Alban Berg seinem *Kammerkonzert* voran und auch wir wählen es als Motto für die vorliegende Aufnahme, die provozierend und logisch zugleich zwei scheinbar entfernte musikalische Welten nebeneinander stellt: einen Meilenstein der Avantgarde des 20. Jahrhunderts und die populärsten Werke der Wiener Romantik.

Die Ziffer drei führt uns natürlich zum Walzer, der in Wien, Paris oder Sankt Petersburg auf ganz unterschiedliche Weise gelebt wurde: jeder der drei Schläge muss, wie ein Schauspieler auf der Bühne, seinen Platz finden, um dieses subtile Gleichgewicht zu schaffen, das nur wenige Musiker – und Tänzer – mit Natürlichkeit beherrschen. Schubert (und einige weniger berühmte Wiener wie Joseph Lanner) war der erste, der den bäurischen *Ländler* dem bürgerlichen Walzer annäherte; Ravels *Valses Nobles et Sentimentales* sind übrigens eine glühende Hommage an ihn.

Schönberg, Berg und Webern wurden alle drei im kaiserlichen Wien geboren, das nach Johann Strauss' Vater ersten großen Erfolg am Karneval 1824, ganz im Bann der Familie Strauss stand. Arnold Schönbergs Bewunderung für Johann Strauss Sohn spricht deutlich aus seinen Schriften: einer der wenigen Künstler, „der instinktiv über Erfindungskraft, Geisteswendigkeit und Wissen verfügt und damit höchsten Ansprüchen genügt.“ Er hielt nichts von der Arroganz gewisser musikalischer Kreise gegenüber Komponisten sogenannter „leichter“ Musik wie Offenbach, Strauss oder Gershwin, die „ganz natürlich über natürliche Dingen zu sprechen vermögen“. Schönberg zufolge war Brahms ein „Fortschrittlicher“ und kein Naturkomponist, der jedoch beim Anhören von *An der schönen blauen Donau* begeistert ausrief: „Das ist leider nicht von Johannes Brahms!“

Die zwei vorliegenden Walzer wurden für den von Schönberg

1918 in Wien gegründeten Verein für musikalische Privataufführungen arrangiert. Dieser Verein hatte sich zur Aufgabe gemacht, zeitgenössische Musik unter den besten Bedingungen aufzuführen: die Werke wurden lange im Voraus einstudiert und mehrmals in Privatkonzerten unter Ausschluss von Publikum, Kritik und ästhetischem Urteil aufgeführt. Die Werke für großes Orchester wurden in einer Transkription für Klavier für 4, 6 oder 8 Hände gespielt, sonst bestand die Besetzung aus Klavier, Streichquartett, Harmonium und je nachdem Flöte und Klarinette. 126 Konzerte fanden über drei Saisons statt, darunter nicht wenig französische Musik. Das Manuskript der arrangierten Walzer wurde 1921 versteigert, in der Hoffnung den Verein vor dem durch die Inflation verursachten Konkurs zu retten – leider ohne Erfolg und der Verein wurde aufgelöst.

Im *Kammerkonzert* führt Berg gleich mit den ersten Takten nach der Introduction dieses Wiegen im Dreiertakt ein, das später zum „langsamen Walzertempo“ wird. Wie könnte es auch anders sein, da doch der gesamte Aufbau auf der Ziffer Drei und ihren Vielfachen beruht. Drei Personen – in der Reihenfolge Schönberg, Webern, Berg – jeder mit seinem eigenen, im anfänglichen „Motto“ vorgestellten Thema, drei Instrumentalfamilien (Klavier, Violine, Holzbläser), drei Sätze (Thema und Variationen, Adagio und Rondo), drei Tempi für den ersten Satz, drei Rhythmen für das Finale... So viel zum formellen Rahmen, doch bald lassen wir dem Komponisten das Wort, um das Innere des Werkes auszuleuchten.

Nach siebenjähriger Arbeit (1914-1921) beendete Berg seinen *Wozzeck*. Am *Kammerkonzert* arbeitete er zwei Jahre, von 1923 bis 1925, und überreichte dieses Geburtstagsgeschenk zu Schönbergs fünfzigstem (1924) mit großer Verspätung. 1923 ist das Jahr seiner ersten großen Erfolge: das Quartett Opus 3 – dreizehnjährig – wird endlich an den Salzburger Festspielen gespielt und es

beginnt eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Universal Edition. Mit dem *Kammerkonzert* beginnt eine glückliche Zeit der Erfüllung. Berg auferlegte sich jede denkbare Einschränkung um diese unmögliche Herausforderung wie ein Spiel anzunehmen und einen extrem streng geführter Satz – die Anfänge der Serienmusik, die Zahlensymbolik – mit dem intensiven Ausdruck aller menschlichen Gefühle, vom verspielten Anfang bis zur tiefsten Verzweiflung, zu verbinden.

Nach der Erfahrung mit *Wozzeck*, mit dem er (wie Beethoven ein Jahrhundert früher mit der Sonatenform) seine Rechnung mit der Oper beglich, gibt es keine Musik ohne „Inszenierung“. Die Personen des *Kammerkonzerts* kommen und gehen, entwickeln sich leise oder mit Getöse. Alle möglichen Paare bilden sich und trennen sich, bis zum Ende alle zusammen auf der Bühne stehen: das Thema und Variationen verbindet Klavier und Holzbläser, unter dem Blick einer unbewegten Violine (entfernter Verwandte von Strawinskys Soldat?), die sich schließlich doch dem *pianissimo* fügt; dann überlässt das Klavier der Violine seinen Platz für den Adagio Mittelteil und kehrt auf Zehenspitzen zurück, um die zwölf Mitternachtsschläge anzustimmen, das arithmetische Zentrum des Werkes; schließlich verschwinden die Holzbläser in einem schwindelerregenden *Decrescendo* und die Bühne ist frei für die Solisten, die sich in einer frenetischen Verfolgungsjagd zum Anfang des Finales hetzen. Man muss schließlich bis zum letzten Drittel des Werkes warten, bis sich mit thematischen Kombinationen und überlagerten Rhythmen alle zusammen einfinden: der versierte Analytiker wird seine Freude daran haben, jedoch nicht wenig Zeit brauchen, um diese „internen musikalischen Prozesse“ zu entziffern, von denen Berg spricht.

Abschließend möchten wir noch die These des Musikwissenschaftlers Constantin Floros erwähnen, der vor

allem mit den Skizzen des Manuskripts gearbeitet hat. Das *Kammerkonzert* wäre demnach ein Programmwerk: mehr als nur um die drei Personen, handelt es sich um eine Trilogie von Liebe-Freundschaft-Welt, die die Wiener Musiker des Schönberg'schen Zirkels im ersten Satz präsentiert (Porträt in Variationen von Stein, Kolisch, Polnauer und Webern), Mathilde Schönberg – die geliebte, kurz zuvor verstorbene Gattin – im schmerzlichen Adagio, und schließlich die Vereinigung aller zum Finale (Geburtstagsfeier?), laut und lebhaft, die dem dramatischen Epilogs vorausgeht. Doch geben wir nun das Wort dem Komponisten...

Jean-François Heisser

*Traduction: Corinne Fonseca*

*Offener Brief an Schönberg, anlässlich seiner Widmung des Kammerkonzerts  
veröffentlicht am 9. Februar 1925 in der Fachzeitschrift für Musik „Pult und Taktstock“*

Lieber verehrter Freund Arnold Schönberg,  
Die Komposition dieses Konzerts, das ich Dir zu Deinem fünfzigsten Geburtstag gewidmet habe, ist erst heute, an meinem vierzigsten, fertig geworden. Verspätet überreicht, bitte ich Dich, es dennoch freundlich entgegenzunehmen; umsomehr als es – seit jeher Dir zugehört – auch ein kleines Denkmal einer nunmehr zwanzigjährigen Freundschaft geworden ist: In einem musikalischen Motto, das dem ersten Satz vorangesetzt ist, sind die Buchstaben Deines, Anton Weberns und meines Namens, soweit dies in der Notenschrift möglich ist, in drei Themen (bzw. Motiven) festgehalten, denen eine bedeutende Rolle in der melodischen Entwicklung dieser Musik zugefallen ist.

Wurde schon damit eine *Dreiheit der Ereignisse* angedeutet, so ist eine solche – handelt es sich ja um Deinen Geburtstag, und aller guten Dinge, die ich Dir wünsche, sind drei – auch sonst für das ganze Werk maßgebend:

Die drei zu einem einzigen Satz vereinigten Teile meines Konzerts sind durch folgende dreierlei Überschriften, bzw. Tempobezeichnungen charakterisiert:

1. Thema scherzoso con Variazione ;
2. Adagio ;
3. Rondo rhythmico con Introduzione (Kadenz).

Jedem von diesen ist, die Dreizahl der vorhandenen Instrumentengattungen (Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente) ausnützend, ein *besonderer Klangkörper* eigen, indem einmal das Klavier (I), einmal die Geige (II), im Finale (III) schließlich beide konzertierenden Instrumente dem begleitenden Bläserensemble gegenüber gestellt sind.

Dieses selbst (mit Klavier und Geige ein Kammerorchester von fünfzehn Mann bildend, der seit Deinem Opus 9 heiligen Zahl für derlei Besetzungen) besteht aus: Piccolo, große Flöte, Oboe, Englisch-Horn, Es-, A- und Bass-Klarinette, Fagott, Kontrafagott; zwei Hörnern, Trompete und Posaune.

Auch im *Formalen* findet sich immer wieder die Dreizahl oder ihr Vielfaches.

So gleich im *ersten Satz* die sechsmalige Wiederkehr desselben Grundgedankens. Dieser, als dreiteiliges Variationsthema von dreißig Takten vom Bläser-Ensemble gleichsam exponierend hingestellt, wird zuerst vom Klavier allein, im virtuosen Charakter dieses Instrumentes, also zum ersten Mal variiert, wiederholt (1. Reprise). Variation 2 bringt die Melodietöne des „Themas“ in der Umkehrung; Variation 3 im Krebs; Variation 4 in der Umkehrung des Krebses (wobei diese drei mittleren Variationen quasi als Durchführung dieses „ersten Sonatensatzes“ anzusehen wären), während die letzte Variation wieder zur Grundgestalt des Themas zurückkehrt. Dadurch aber, dass dies in Form von Engführungen zwischen Klavier und Bläser-Ensemble geschieht (– es sind dies Canons, in denen die später einsetzende Stimmengruppe eine andere, die zuerst eingesetzt hat, zu überholen trachtet, sie auch tatsächlich erreicht, überflügelt und weit hinter sich lässt –), bekommt auch diese letzte Variation (bzw. Reprise) eine, ihrer gleichzeitigen Stellung als Coda entsprechende, ganz neue Gestalt, (...) wenn auch – und das erscheint mir zu sagen wichtig – der Scherzocharakter in diesem ersten Teil durchwegs vorherrscht und bei Aufführungen unbedingt festzuhalten ist!

Auch der Bau des *Adagio* beruht auf dem „dreiteiligen Lied“: A<sub>1</sub>-B-A<sub>2</sub>, wobei A<sub>2</sub> die Umkehrung von A<sub>1</sub> vorstellt. Die Wiederholung dieser Satzhälfte von 120 Takten geschieht krebsförmig, und zwar teils in freier Gestaltung

des rückläufigen Themenmaterials, teils aber, wie zum Beispiel beim ganzen Mittelteil (B), im genauen Spiegelbild.

Der *dritte Satz* schließlich ist ein Verquickung der beiden vorhergehenden (...). Infolge der dadurch bedingten Wiederholung des Variationensatzes – allerdings bereichert durch die gleichzeitige Reprise des Adagios – erhält die Gesamtarchitektur des Konzerts ebenfalls eine Dreiteiligkeit der Form.

Die Vereinigung von Satz I und II ergab im wesentlichen dreierlei Arten der Kombination:

1. die freie Kontrapunktierung der jeweils korrespondierenden Teile;
2. die Gegenüberstellung einzelner wörtlich übernommener Phrasen und Sätzchen im Nacheinander, also quasi duettierend, und
3. die genaue Addition ganzer Partien aus beiden Sätzen

All diese diskrepanten Bestandteile und Charaktere dennoch unter einen Hut zu bringen (–bedenke, verehrter Freund: hier ein durchwegs scherzoso gehaltener Variationensatz von zirka 9 Minuten Spieldauer, dort ein breitgesungenes, weitausladendes, eine Viertelstunde währendes Adagio!–), daraus also einen neun Satz mit ganz selbständigem Ton zu finden, hat die Form des „Rondo rhytmico“ ergeben.

*Drei rhythmische Formen:* ein Haupt- und ein Seitenrhythmus und ein gleichsam als Motiv aufzufassender, werden hier, allerdings in den mannigfaltigsten Varianten (erweitert und gekürzt, vergrößert und verkleinert, enggeführt und in rückläufiger Bewegung, in allen erdenklichen metrischen Verschiebungen und Transpositionen etc., etc.), den Melodietönen der Haupt- und Nebenstimmen unterlegt.

(...) Neben den weiten Strecken völlig aufgelöster Tonalität, finden sich ebenso einzelne kleinere Partien tonalen Einschlags, wie solche, die den von Dir aufgestellten Gesetzen der „Komposition mit zwölf Tönen“ entsprechen. Erwähne ich schließlich, dass die Teilbarkeit durch drei auch

die Anzahl der Takte sowohl des ganzen Werkes als auch innerhalb desselben bestimmt hat, so weiß ich, dass – sofern ich dies allgemein bekannt gebe – mein Ruf als Mathematiker in dem Verhältnis steigen wird, wie der als Komponist, im Quadrat der Entfernung davon, fällt.

Im Ernst aber: Wenn ich dennoch in dieser Analyse fast nur von jenen Dingen gesprochen habe, die eine Beziehung zur Dreizahl haben, so geschah es: Erstens, weil das gerade die Ereignisse sind, die (zugunsten aller andern musikalischen) von niemanden bemerkt werden würden. Zweitens, weil sich's als Autor ja viel leichter von solchen Äußerlichkeiten reden lässt, als von den inneren Vorgängen, an denen dieses Konzert gewiss nicht ärmer ist als irgend eine andere Musik. Ja, ich sage dir, liebster Freund, wüsste man, was ich gerade in diese drei Sätze von Freundschaft, Liebe und Welt an menschlich-seelischen Beziehungen hineingeheimnisst habe, die Anhänger der Programm-Musik – wenn es solche überhaupt noch geben sollte – hätten ihre helle Freude daran. (...)

Denn in der Absicht dieser Zueignung lag es ja, Dir zu Deinem Geburtstage wirklich „alle guten Dinge“ darzubringen, und ein „Konzert“ ist gerade die Kunstform, in der nicht nur die Solisten (inklusive dem Dirigenten!) ihre Virtuosität und Brillanz zu zeigen Gelegenheit haben, sondern auch einmal der Autor. (...) So dass ich, wenn ich es Dir hiermit überreiche, und dies noch dazu im Zeichen eines, wie eingangs erwähnt, dreifachen Jubiläums geschieht, hoffen kann, eine jener „besseren Gelegenheiten“ gefunden zu haben, von der Du in Deiner *Harmonielehre* prophetisch sagst:

„Und so kehrt vielleicht auch diese Bewegung einmal zu mir zurück.“

Dein Alban Berg

Pult und Taktstock © 2003,  
Universal Edition A.G., Wien/UE 45015  
[www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)

### **Jean-François Heisser**, Leitung

Jean-François Heisser ist ein vielseitiger Künstler, Pianist, Dirigent und Pädagoge mit einem unendlichen Horizont und unermüdlicher Neugierde.

Er wurde in Saint-Etienne geboren und studierte am Konservatorium Paris, wo er sechs Erste Preise erhielt. Er war Schüler von Vlado Perlemuter und Henriette Puig-Roger sowie der kürzlich verstorbenen Maria Curcio. Seit 1991 unterrichtet er am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Von seinen Schülern seien Bertrand Chamayou und Jean-Frédéric Neuburger erwähnt, mit denen er musikalisch eng verbunden ist.

Seine Karriere begann gleichzeitig in den Bereichen Kammermusik, solistische Tätigkeiten und zeitgenössische Musik: er spielte unter anderem die *Turangalilâ-Symphonie* und *Des Canyons aux Étoiles* von Olivier Messiaen mit den größten Orchestern unter der Leitung von Mehta, Janowski und Segerstam. Seine ersten bedeutenden Aufnahmen sind „Werke für Klavier“ von Paul Dukas und die CD-Sammlung „Espagne“ (sechs CD bei Erato). Der rote Faden durch seine ganze Karriere hindurch bleibt Beethoven, von dem er die letzten Sonaten, Bagatellen und Diabelli Variationen (2 CD bei Naïve, 2000) einspielte.

Seit 2001 ist er sowohl als Solist als auch als Dirigent tätig. Im Rahmen des Projekts „Mozart Orchester“ hob er das Orchester Poitou-Charentes sowie zahlreiche weitere französische Ensembles auf ein höchstes Niveau, wie es auch die in der Fachpresse gerühmte Aufnahme De Falla (*L'Amour Sorcier*, *Les Tréteaux de Maître Pierre*, Mirare, 2007) bezeugt.

Keine *terra incognita*, die Jean-François Heisser nicht mit unermüdlicher Neugierde und kundigem Urteil angeht. So hat der Pianist kürzlich *Concerto* von Gilbert Amy (Orchestre philharmonique de Radio France), *La Ville* von Philippe Manoury (Auftragskomposition von Piano aux

Jacobins, aufgenommen bei Praga) uraufgeführt, während der Pianist und Dirigent mit dem OPC *Terra Ignota* vom selben Komponisten aufführte (Bouffes du Nord, 2008).

Als anspruchsvoller Interpret spielt er regelmäßig auf historischen Instrumenten (Weber, die vier *Sonaten* bei Praga, *Konzertstück* bei Mirare, auf einem Erard Piano). Mit dem Dirigenten François-Xavier Roth und dessen Orchester Les Siècles spielt er sowohl auf modernem Klavier (die drei *Klavierkonzerte* von Bartók) als auch auf historischen Instrumenten (Saint-Saëns).

2009 spielte er Beethoven im Concertgebouw Amsterdam mit Jean-Claude Casadesu, Prokofjew an der Berliner Oper, Saint-Saëns an der Opéra Comique Paris und schließlich dirigierte er Beethovens fünf Klavierkonzerte mit dem OPC am 18. Oktober vom Flügel aus. Parallel dazu, leitet er seit 2008 die Orchester von Bordeaux, Île de France, Auvergne, Pays de Savoie, Colonne und Granada. In der Saison 2010-2011 wird er dem Orchester von Bayonne und von Besançon vorstehen.

Im April 2010 erschien eine neue Version von Albéniz *Iberia* (Musikverlag Actes Sud). Er hat zudem eine CD als Hommage dem Pianisten Ricardo Viñes eingespielt; Debussy (mit Hervé Niquet, Marie-Josèphe Jude und dem Chor des Flämischen Rundfunks) sowie das 4. Klavierkonzert von Saint-Saëns (live an der Opéra Comique mit François-Xavier Roth und dem Ensemble Les Siècles).

Er steht außerdem der Académie Maurice Ravel von Saint-Jean-de-Luz vor und ist für das Programm der Soirées musicales von Arles verantwortlich.

Abenteuer und neue Abenteuer warten auf Jean-François Heisser in Raum und Zeit der von ihm beherrschten Musikwelt.

### **Marie-Josèphe Jude**, Klavier

Marie-Josèphe Jude ist französischer und chinesisch-vietnamesischer Abstammung und erhielt in Nizza ihren ersten Harfen- und Klavierunterricht. Auf Anraten von Gyorgy Cziffra trat sie im Alter von 13 Jahren ins Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris ein, wo sie bei Aldo Ciccolini Klavier und bei Jean Hubeau Kammermusik zu studieren begann. Die junge Künstlerin erhielt nur drei Jahre später einen Ersten Preis im Fach Klavier sowie ein Konzertdiplom in Harfe der École Normale de Paris und wurde in die Solistenklasse von Jean-Claude Pennetier aufgenommen.

Marie-Josèphe Jude reiste regelmäßig nach London zum Unterricht bei Maria Curcio-Diamand, einer Schülerin Arthur Schnabels. 1986 eröffnete ihr Maurice Ohana die Türen zur zeitgenössischen Musik und sie wurde seine bevorzugte Interpretin.

Nach dieser Ausbildung wurde Marie-Josèphe Jude 1989 Finalistin des renommierten Clara Haskil Wettbewerbs und von den Victoires de la Musique 1995 zum „Neuen Talent“ gekürt.

Seither konzertiert sie in Konzertsälen und Festivals der ganzen Welt, von Montpellier über Bath, von La Roque d'Anthéron über Kuhmo, von Bagatelle bis Locarno. Sie spielt als Solistin unter der Leitung von F. Brüggen, C. Dutoit, M. Foster, E. Krivine, J.-Y. Ossonce, A. Tamayo und K. Weise, mit renommierten Orchestern wie dem Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Nice und Orchestre National de Lyon in Frankreich und im Ausland mit dem Orchester der Chopin Akademie Warschau, BBC Scottish Orchestra, Basler Sinfonieorchester und dem Philharmonischen Orchester Luxemburg. Im Dezember 2009 war sie Solistin des MDR Orchestra in Leipzig.

In der Kammermusik findet sie Gelegenheit zu einem intimeren Ausdruck auf ihrem Instrument. Seit 1997 spielt

sie im Duo mit Jean-François Heisser, sowie mit E. Strosser, C. Désert, M. Béroff, F. Chaplin...

Für das Repertoire mit Streichern oder Holzbläsern spielt sie mit L. Claret, H. Demarquette, L. Korcia, P. Moraguès, X. Phillips, M. Portal und für das Liedrepertoire mit M. Delunsch oder J. Corrèas.

Sie spielt ebenfalls im Duo mit dem Geiger Jean-Marc Phillips-Varjabédian, mit dem sie in der nächsten Saison im Mont Saint Aignan und in Semur en Auxois auftreten wird. Zusammen haben sie im Frühjahr 2010 die Brahms Sonaten bei Lyrinx eingespielt.

Schließlich wirkt sie in zahlreichen Ballettaufführungen ihres Bruders Charles Jude mit, Solotänzer und Leiter des Balletts von Bordeaux.

Aufnahmen sind der rote Faden in Marie-Josèphe Judes Karriere. So besteht sein 1993 das Aufnahmeprojekt des Integrals von Brahms Werken für Klavier solo (bisher erschienen sind fünf CDs bei Lyrinx). Sie spielte parallel dazu Mendelssohn ein (Lyrinx, „Choc du Monde de la Musique“ und ffff von Télérama), Jolivet (Lyrinx, „Diapason d'Or“ und ffff von Télérama), Dutilleux und Ohana (Harmonia Mundi, „Choc du Monde de la Musique“)...

Eine Einspielung des Quintetts von G. Witkowski (mit dem Debussy Quartett) erschien im Herbst 2006, eine CD Clara Schumann im Januar 2008 und kürzlich eine CD mit Werken von Jean Huré (Timpani).

### **François-Marie Drieux**, Violine

Er war Schüler von Jean Lénert und Pierre Doukan, später von Mauricio Fuks in den USA und nach seiner soliden Ausbildung und reichen Erfahrung im Bereich der Kammermusik beim Amadeus Quartett und dem Ysaye Quartett wurde er 1995 Sologeiger des *Orchestre de Chambre National de Toulouse*, dem er abwechselnd mit dem damaligen Leiter Alain Moglia auch als Dirigent vorstand. Er spielt häufig als Solist und wirkte bereits in mehreren hundert Konzerten in Frankreich und im Ausland (Europa, USA, Japan, Türkei, Vietnam...) sowie in zehn Einspielungen mit. Auf Einladung von Marc Bleuse unterrichtete er während drei Jahren am *Conservatoire de Toulouse*.

Ab 2003 beschloss er, sein sinfonisches und kammermusikalisches Repertoire in Zusammenarbeit mit verschiedenen Ensembles zu erweitern. Er wurde Sologeiger des *Orchestre d'Auvergne* und festes Mitglied des *ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui TM+*.

Er unterrichtet am *Centre d'études Supérieures de Musique et de Danse* von Poitou-Charentes.

Er ist Gründungsmitglied und Sologeiger des Ensembles *Siècles*, dessen Gründer und Leiter François-Xavier Roth sich zum Ziel gesetzt hat, Werke von Barock bis zu zeitgenössischen Kompositionen auf den für jede Epoche geeigneten Instrumenten aufzuführen.

Seit 2003 ist er Sologeiger des *Orchestre Poitou-Charentes*, das unter der musikalischen Leitung von Jean-François Heisser in Frankreich sowie im Ausland erstrangige Arbeit leistet.

### **Orchestre Poitou-Charentes**

Das OPC ist eine flexible Formation, die zu 70 % aus Musikern besteht, die an den verschiedenen Konservatorien der Region unterrichten.

Das Orchestre Poitou-Charentes arbeitete immer nach den großen Prinzipien der Kammermusik. Mit einem ständig an seine Entwicklung angepassten Repertoire und ausgeprägter künstlerischer Disziplin erreichte dieses Ensemble ein hohes Qualitätsniveau.

Seit März 2000 und mit dem Beginn der Zusammenarbeit mit Jean-François HEISSER als künstlerischer Leiter, begann sich das Repertoire des Orchesters beträchtlich zu erweitern, insbesondere im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts. Die großen Klassiker sowie zeitgenössische Musik stehen immer auf dem Programm. Ebenso wichtig sind auch Anlässe, die speziell auf ein jüngeres Publikum ausgerichtet sind.

Das Orchestre Poitou-Charentes verfolgt seine Ziele in den vier Regionen und setzt seine Arbeit an den großen nationalen und internationalen Festivals fort.







Photo: © Arthur Pequin

L'Orchestre Poitou-Charentes est associé au

**TAP**  
Théâtre & Auditorium  
de Poitiers  
SCÈNE NATIONALE

Situé en plein cœur de la Ville, le Théâtre-Auditorium, dont l'architecture est signée José Carrilho Da Graça, est le plus grand établissement culturel de Poitiers (avec une surface totale de 16000 m<sup>2</sup>, dont 6000 m<sup>2</sup> au sol). Sa salle de théâtre de 700 places et son auditorium de 1020 places accueillent la saison culturelle du Théâtre – scène nationale.

L'exceptionnelle acoustique de l'Auditorium est déjà reconnue comme l'une des plus belles d'Europe et la Scène Nationale est très heureuse d'accueillir à partir de 2010 une série d'enregistrements discographiques, réalisés non seulement par les ensembles en résidence, (Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre des Champs Elysées, Ars Nova) mais également par de prestigieux artistes dans le cadre de projets de musique de chambre.

Set in the very heart of the city, the Théâtre-Auditorium (TAP), designed by José Carrilho Da Graça, is the largest cultural establishment in Poitiers, with a total surface of 16,000 m<sup>2</sup> (6,000 m<sup>2</sup> at ground level). The Theatre has a seating capacity of 700, while the Auditorium seats 1020. The TAP, which enjoys the status of a National Theatre, accommodates the city's cultural season.

The exceptional acoustic of the Auditorium is recognised as being among the finest in Europe. From 2010 the Auditorium will also serve as a studio for a series of recordings, featuring not only the ensembles in residence at the TAP (Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre des Champs-Élysées, Ars Nova) but also leading artists in chamber music projects.



.....

Enregistrement réalisé à au TAP de Poitiers en octobre 2010 / Prise de son, direction artistique : Jiri Heger assisté de Mélie Fraisse / Montage : Jiri Heger et Mélie Fraisse / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Tableau: Otto Dix, La Grande Ville, 1927/1928, Staatsgalerie Stuttgart, Allemagne © ADAGP / Photos : Thomas Chapuzot / TAP photos 2009 © Arthur Péquin / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2011 MIRARE, MIR 133

**[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)**