

L'ALTRA BELTÀ

ANNABEL GUAITA / PIANO

FARTEIN VALEN

ARNOLD SCHÖNBERG

ANTON WEBERN

ALBAN BERG



JAKTEN PÅ DEN ANNEN SKJØNNHET

Hvis en mener at den atonale musikken er mindre følsom, tar en fullstendig feil. Når en gripes av den atonale musikken, opplever man det som Michelangelo kalte for l'altra beltà, den annen skjønnhet. Vi bruker bare teknikken for å få den annen skjønnhet frem. Den atonale musikken er likeså følt som noen annen musikk, kanskje enda mer, men riktignok på en annen måte.

(FARTEIN VALEN I SAMTALE MED EINAR AAMODT, NRK-INTERVJU 1950)

Fartein Valen blir i dette intervjuet spurt om «den atonale musikken først og fremst er teknikk og matematikk». Med begrepet «l'altra beltà», som han henter fra en av Michelangelos sonetter, setter Valen fokus på et av de viktigste, men kanskje også et av de mest gåtefulle aspektene ved sin musikk. Ideen om at kunst skal være «skjønn», ble forlatt av modernistene, og ifølge Arnold Schönberg skulle musikk være sann, ikke skjønn: *Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein*. Derfor er det et paradoks at Valen, som ofte omtales som Norges første modernist, setter musikalsk skjønnhet fremfor alt. «Atonal» og «modernisme» er to ord som har hengt ved Valen altfor lenge. Opplever vi i dag egentlig Valens musikk som atonal? Partiturene gir riktignok et intellektuelt førsteinntrykk og fordrer mye teknisk og logistisk forarbeid.

Men notene forteller oss bare halve sannheten. Om man nærmer seg musikken hans med «modernismens briller», tolker man gjerne notebildet mer bokstavelig, noe som i Valens tilfelle skjer på bekostning av rytmisk og klanglig fleksibilitet. Valen er også meget sparsommelig med fremføringsanvisninger. Han spilte aldri verkene sine selv, og fikk dem sjelden fremført i sin samtid. Vi har derfor ingen egentlig tradisjon å forholde oss til. I Valens musikk finnes ingen utvendig eleganse eller ytre virtuositet. Det har derfor vært viktig for meg å definere hva «den annen skjønnhet» betyr for meg som utøver.

Å sette Valen i forbindelse med komponistene Schönberg, Berg og Webern har gitt meg et nytt perspektiv på hans musikk. Denne cd-en er et ledd i dokumentasjonen av prosjektet jeg har holdt på med gjennom *Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid*. Jeg har sett nærmere på fremføringstradisjonen som vokste fram rundt disse tre komponistene fra den såkalte andre wienerskole. Bakgrunnen for dette har vært et ønske om å undersøke om det kunne oppstå noe nytt i møtet mellom Valens musikk og en annen spilletradisjon. Fellesnevneren for disse fire komponistene er at de søkte vekk fra tradisjonell tonalitet. De var alle idealister, ville frigjøre seg fra den tradisjonelle harmonikk og gjennom dette oppnå en forløsning, en ny komposisjonsmessig frihet. Klaveret var et svært viktig medium for alle fire komponistene. Valen og Schönberg ville tilbake til linjenes skjønnhet og hadde en forkjærlighet for Bachs polyfoni. Som pianist må man derfor ofte forholde seg til hvordan man kan skape klarhet i en ganske kompleks og flerstemmig struktur. Webern og Valen er begge sparsommelige med fremføringsanvisninger. De er også svært idea-

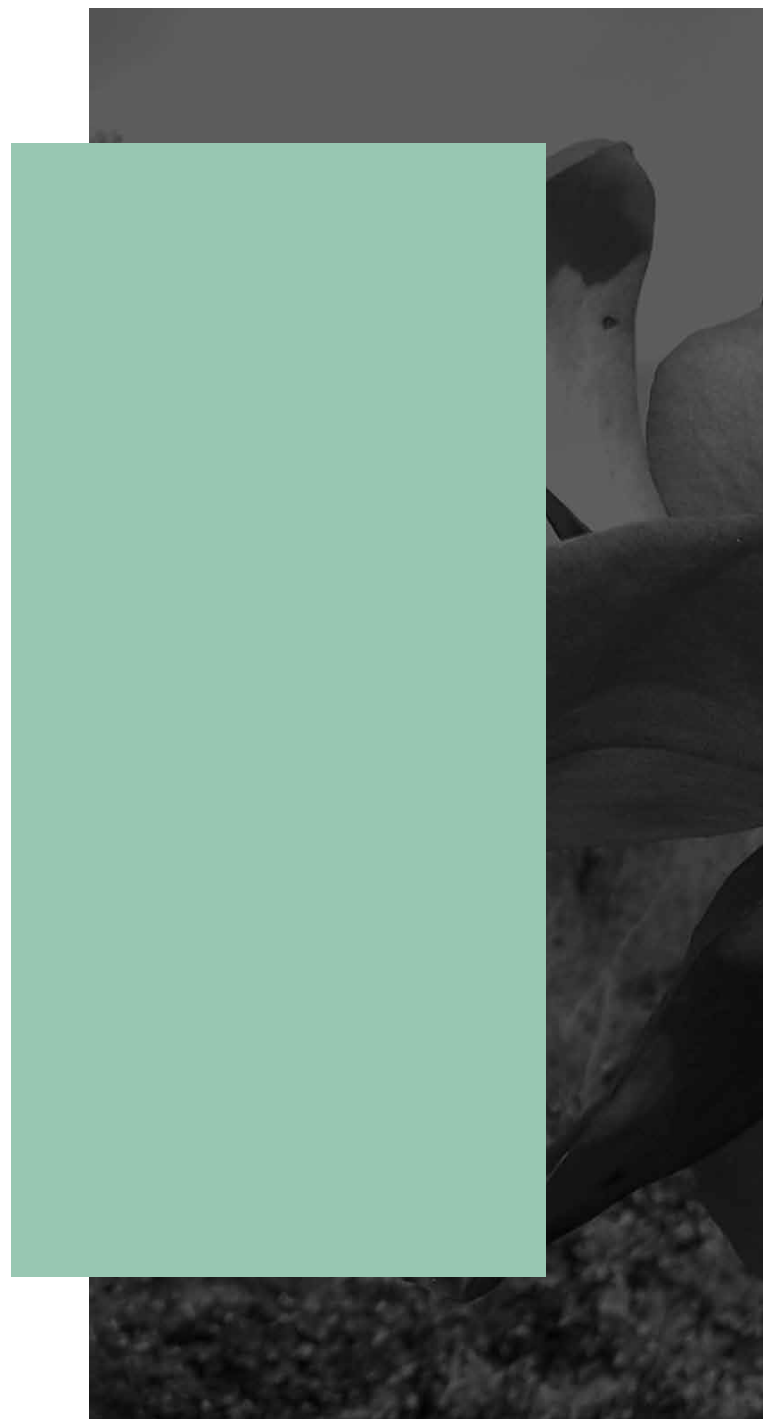
listiske i sin skrivemåte. Det virker som om de higer etter en «annen natur», som om de nærer et idealistisk ønske om å transcendere instrumentets egenart og begrensninger: store intervaller som ikke lar seg spille med én hånd, legatobuer i alle stemmer som bare er mulig å gjennomføre for et strykeensemble, en glissando fra en høy til en lav tone som kun en sanger kunne utført. Webern tok for gitt at utøveren var innforstått med en wienersk spillestil som blant annet innebar stor tempofleksibilitet, noe Bergs sonate er et direkte eksempel på. «Wienerespressivo» ble et begrep som stod sentralt i den andre wienerskole. Dette betydde også at det lå en implisert spillestil i tradisjonen. En spillestil der selve holdningen til utøveren ble viktig. Ens tolkning skulle springe ut av en dypere forståelse av verket, og det å realisere musikkens struktur var et mål. Denne filosofien har vært en ledetråd i arbeidet med musikken på denne cd-en. Berg beholdt flere av kvalitetene fra den seinromantiske tradisjon enn sine to komponistkollegaer. I sonaten finner man lange, melodiske linjer som refererer til en tradisjonell fraserings, noe som vi også kan finne i Valens verker.

Schönberg forble en inspirasjon for Valen gjennom hele livet, fra han hørte hans Strykekvartett nr. 1 opus 7 (1905) i Berlin i 1913, med komponisten selv til stede. Valen ble grepet av musikkens linearitet og det uttrykksmessige potensialet i Schönbergs tonespråk. Senere fikk han tilsendt Schönbergs komposisjoner og studerte dem inngående: «Det er værker som ikke bare gir en estetisk nytelse, men beriker en med nye aandelige erfaringer, fortæller noe nyt om menneskesjælen.» (Valen om Schönbergs verker i et privat brev til Unni Langaard, 1933.) Valen tenkte å

besøke Schönberg og vise ham sine komposisjoner, men av beskjedenhet gjorde han aldri alvor av dette.

Valen komponerte gjerne tolvtonerekker i Schönbergs ånd, som temaet i *Valse noble* fra opus 22 for piano, eller temaet fra *Variasjoner* opus 23, men utviklet ikke dette mer i retning Schönbergs tolvtoneteknikk. I likhet med Schönberg henter Valen også frem og stiliserer ulike barokke dansesatser. *Gigue* opus 22 er bygget opp av korte motiver som han behandler i omvending (alle tonesprang oppover blir nedover og omvendt) eller kreps (motiver spilles baklengs), augmentasjon (notelengden dobles) eller diminusjon (notelengden halveres). *Nachtstück* opus 22 er inspirert av et nattlig øyeblikk Valen skal ha hatt i hagen i Valevåg. Tittelen på stykket er et yndet tema, og inngår i en romantisk tradisjon som det tyske motstykket til den franske *nocturne*. Man kan kanskje oppleve at uttrykket i dette stykket kommer rett fra naturen. Valen blir gjerne værende i en stemning, han flykter ikke fra den eller hopper over i noe annet. Dette gir en egen uforløst ekspressivitet som ligger og murrer fra første tone.

En gang mottok Valen penger i posten for en vals han ikke hadde skrevet, og da bestemte han seg for å skrive *Valse noble* for piano. Valsen begynner med et lett og sjarmerende tema, men utvikler seg til et avansert kontrapunkt der tretakten nærmest drukner i rytmisk kompleksitet. I *Lied ohne Worte* opus 22 tenkte Valen på lysspillet han hadde opplevd i Pantheon i Roma. Tre individuelle stemmer snirkler seg fremover og fordrer en tett legato. Derfor er det ikke overraskende at Valen har skrevet dette stykket om for stryketrio.





Intermezzo opus 36 er skrevet i Valevåg rett før krigen bryter ut. Ifølge Bjarne Kortsen skal Valen ha fortalt ham at han stod ved vinduet i stuen og fikk øye på en helt hvit fugl, en albinofugl, som trippet fram og tilbake på en gren. Det var lett solskinn, men lenger ute så han at det gikk et regnskyll over fjorden. Der regnet og solen møttes, kom med ett en regnbue. Albinofuglen kom i synsfeltet under denne regnbuen. I det fjerne hørte han torden – eller var det kanonene fra en militærøvelse? Valen fikk en forutanelse om at krigen kom til å bryte ut, også i fredelige Norge. Tiden stod med ett stille. Han gikk så inn og skrev dette musikkstykket, som han først ville kalle *Profetifuglen* – utvilsomt med referanse til Schumanns *Vogel als Prophet* opus 82 – men som han senere bestemte seg for å kalle *Intermezzo*. Fuglen, tordenen og regnbuen kan man, med litt fantasi, finne igjen i ulike musikalske motiver.

I begynnelsen av *Prelude* opus 29 no. 1 finner vi det jeg kaller Valens «evighetsmelodi». Det er en barnlig skjønnhet ved uttrykket i disse evighetsmelodiene, og noe som fordrer en egenartet klanglig poesi i klaveret. I 1937 skriver Valen til kunstnervenninnen Harda Robsahm:

JEG MAA FORTELLE DIG OM SUSJETTET TIL MITT KLAVERSTYKKE. OVER MIN SENG HÆNGER ET BILLEDE AV PETER SOM GAAR PAA GENESARETS SJØ. DET ER BANALT OG VICTORIANSK; MEN EN AFTEN (EFTER LÆSNING AV KIERKEGAARD) SAA JEG ELLER HØRTE HELE SCENEN FOR MIG. OG SAA MAATTE JEG SKRIVE DETTE KLAVERSTYKKE ENDA JEG HADDE TENKT PAA NOE ANDET. SOM EN PENDANT VIL JEG SKRIVE ET STYKKE OM 'SÆDEMANNEN'. MEN DE SKAL BEGGE TO BARE HETE PRELUDIER OPUS 29.



Vi kan følge den gående bevegelsen i hovedmotivet, senere tostemt, frem til øyeblikket der Peter tviler og synker og Jesus må redde ham. I venstrehånden er det bølgebevegelser som gradvis pisker opp stemningen og kulminerer i dramatisk før Peter og Jesus går stille tilbake til disiplene (ifølge Bjarne Kortsens biografi om Valen). I *Prelude* opus 29 no. 2 (også kalt *Såmannen*) kan pianistens arpeggiobevegelser gi assosiasjoner til en som sår.

I *Variasjoner* opus 23 finnes det jeg mener er helt unikt med Valen, når verket åpner med hovedtemaet for variasjonene. Som en melodi fra evigheten springer den ut som fra intet. Dette er også et av Valens mektigste verker, med noe urnorsk i uttrykket: det rå og ubehandlede, fritt for sentimentalitet og pompøsitet. Etter temaet følger tolv variasjoner, der en stadig underdeling av takten gir følelse av nye – men samme – tempi på en gang. En tilsynelatende akselerasjon. På denne måten beholder han en slags enhetsfølelse i verket. Hver variasjon har – i likhet med hovedtemaet og verket som helhet – en arketypisk oppbygning som kjennetegner veldig mange av Valens verker. Det starter «fra intet» og bygger seg

opp til et dramatisk klimaks omtrent to tredjedeler etter midten, for så å trekke seg tilbake igjen. Dette helt i tråd med proporsjonene for det såkalte gylne snitt, noe som stod sentralt i den andre wienerskoles tankegods, og som også kan tilbakeføres til Bachs musikk. Alt leder fram til variasjon 11, som er verkets klimaks. I *tranquillo*-variasjonen (variasjon 12) kommer hovedtemaet tilbake igjen, augmentert i oktaver i venstre hånd. Så følger en coda der temaet oppløses til bruddstykker, spredd utover klaviaturet i improvisatoriske figurer.

Jeg har valgt ut musikk fra tre ulike perioder av Schönbergs produksjon: hans tidlige ekspressionistiske periode ved de små vakre miniatyrverkene *Sechs kleine Klavierstücke* opus 19; *Fünf Klavierstücke* opus 23, klaverstykkene der han for første gang tar i bruk sin tolvtoneteknikk; og *Klavierstück* opus 33a, der han har funnet en varm lyriskhet i mer fritonal stil. Schönberg var opptatt av struktur, men også av uttrykk: «Bort med harmoni som sement. Harmoni er uttrykk, og ingenting annet.» (Brev til Ferruccio Busoni, 1909.) Strukturen blir formidlet gjennom klang og utøverens evne til å gjenkjenne det tematiske materialet og til å artikulere høydepunktene. Det har vært viktig for meg å huske på forbindelsen denne musikken har til det romantiske uttrykket. «Spiele Sie die Melodie noch schöner», skal Schönberg gjentatte ganger ha sagt til sitt ensemble. «Wo ist die Melodie?» kunne de svare. Det kan være vanskelig å finne Schönbergs melodier. De er ofte mer korthuset enn de lange melodistrekkene vi finner i Valens musikk. Både Webern og Schönberg arrangerte verker for andre instrumenter enn det de opprinnelig var skrevet for. Vi utøvere kan bruke samme idé når vi spiller musikken deres. Å forestille seg en klari-

nettklang, eller en trompet med mute, har gitt meg idéer til nye muligheter for klangbehandling av klaveret. Forsøker jeg å strebe etter en strykerklang, blir det tettere og mykere enn om jeg tenker pianoklang. Schönberg har mange fremføringsanvisninger, og man blir lett mer opptatt av å realisere detaljene i hva han noterer, enn av å finne flyten og uttrykket. Men det paradoksale er at den konsentrasjonen og oppmerksomheten som kreves på detaljer når man spiller Schönbergs musikk, faktisk er en viktig komponent i formidlingen av denne musikken.

Alban Maria Johannes Berg skrev *Sonate für Klavier* opus 1 i perioden 1908-1909. Berg var da 23 år og studerte under Arnold Schönberg. Sonaten er i dag regnet som et av det 20. århundres mest betydningsfulle klaververker. Den ble til i en tonal brytningstid og har et høyromantisk uttrykk med springende harmonikk og innslag av tonalt «nøytrale» elementer som heltoneskalaer og kvarter. Sonaten ble skrevet i samme periode som da Schönberg skrev sitt første verk med atonale elementer, *Drei Klavierstücke* opus 11 (1909), som springer ut fra noen få motiviske ideer. Dette tar Berg opp i sin sonate. Denne teknikken var et forsøk på å erstatte den følelsen av «rød tråd» og sammenheng som tonaliteten tidligere hadde vært med på å skape. Det innebar imidlertid at verket skulle utvinnes fra en enkel grunnidé. Hele sonaten er da også bygget opp ut fra åpningstaktenes motiver. Berg noterer veldig detaljerte tempobetegnelser som *bewegt*, *acell*, *rit*, *stringendo*, *rascher*, *allargando*, *langsamer*, *animato*, *langsameres Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)* etc., og gjør det mulig for en utøver å se hvordan man behandlet tempofleksibilitet (rubato) på den tiden. I romantisk fremføringspraksis ble *acellerando* og *ritardando* sett på som

viktige redskaper for frasering og uttrykksfullhet. *Diminuendo* var nesten synonymt med *ritardando*, og *crescendo* med *accelerando*, og dette ble gjort for å skape følelsen av enhet i hver frase. Bergs detaljstyring av tempi viser en tempofleksibilitet som har forbindelse til verkets struktur, og ikke til en spontan og personlig tempofrihet. Det er verdt å merke seg den tematiske forbindelsen mellom slutten av sonaten og åpningen av Valens *Intermezzo*.

Anton Webern utgav kun ett verk for solo piano, *Variationen für Klavier* opus 27, som pianisten Peter Stadlen uroppførte i 1937. I 1979 kom musikkforlaget Universal Edition med en egen utgave basert på Stadlens arbeidspartitur, der Weberns kommentarer i innstuderingsfasen er nøye notert. Dette arbeidspartituret er et godt eksempel på hvordan tradisjonen rundt fremføringen av denne musikken har blitt glemt. Denne utgaven har vært med på å kaste nytt lys over hvordan Weberns musikk kan forstås og fremføres. Weberns stil kan virke abstrakt og utilgjengelig i forhold til vante musikalske normer, men som Stadlens arbeidspartitur viser, finnes det mange skjulte nøkler til frasering, rubato og hvordan vi som utøvere kan formidle verkets dramaturgi og overgripende struktur. Utøverens fundamentale holdning til verket blir derfor ytterst viktig. Akkurat som Valen i intervjuet ble spurt om den atonale musikken først og fremst er teknikk og matematikk, ble Weberns musikk i en periode sett på som matematisk utregnede konstruksjoner, og fremført deretter. Men Webern ønsket at dette verket skulle spilles høyst ekspressivt, fullt av sukk og kraftige utbrudd, gjerne inspirert av en orkestral klang. Derfor har jeg forsøkt å forestille meg mange ulike instrumenter med ulik klangfarge. Skarpe trompetstøt på de

aksentuerte enkelttonene, glidende fiolinstrøk i de store intervallene, en fløyte eller en fiolin i det høyere registret etc. Å tenke orkestralt på en slik måte er noe jeg også har eksperimentert med i mange av Valens verker. Webern var også – som Valen – svært knyttet til naturen i hjemtraktene: «Den dype dalen med furutrærne og de mystiske plantene appellerer så sterkt til meg. Ikke fordi de er så ‘vakre’. Det er ikke det vakre landskapet, de vakre blomstene i den vanlige romantiske betydningen. Det er den dype, bunnløse, uuttømmelige meningen bak alt, og spesielt disse manifesteringer av dette i naturen.» (Webern i brev til Alban Berg, 1919.) Det er som om Webern ser på frigjøringen fra romantikkens utvendige skjønnhet som en religiøs-idealistisk frigjøring. Med en liknende kjærlighet til naturen og evigheten blir Valens musikk uttrykksmessig kanskje aller nærmest Webern. Kanskje er det nettopp dette foredlete uttrykket, alvoret og disse komponistenes søken etter en ny meningsfullhet som kan lede til en forståelse av hva «den annen skjønnhet» er i denne musikken?

Annabel Guaita





ANNABEL GUAITA

Født i Bergen i 1971. Studerte i sin hjemby med Einar Røttingen ved Griegakademiet og senere med Albert Attenelle og Jordi Mora ved L'Escola de Música de Barcelona. Hos sistnevnte tilegnet hun seg kunnskap om musikalsk fenomenologi, og gjennom mange år studerte hun denne tilnærmingen til musikk, slik den ble praktisk tilrettelagt for utøvere av dirigenten Sergiu Celibidache. Hun har i den senere tid valgt en spesialisering innen det 20. århundres musikk og gjennom dette samarbeidet med en rekke sentrale norske musikere og samtidskomponister som f.eks. Ketil Hvoslef, Knut Vaage, Arvid Gangsø, Morten Gaathaug og spanjolen Ricardo Odriozola. På nittitallet hadde hun et nært samarbeid med den amerikanske komponisten George Crumb, og hun har fremført store deler av klaver- og kammermusikken hans. I tillegg til dette har hun spilt i ulike konsertserier og på festivaler som Valenfestivalen, Autunnale, Borealis, Avgarde, Troidhaugen og Bergens Kammermusikkforening, og hun har konsertert blant annet i USA, Argentina og Finland. Fra 2008 til 2011 var hun stipendiat i det nasjonale Stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid (www.kunststipendiat.no) med prosjektet Det Atonale Klaver, der hun arbeidet med fremføringsspørsmål knyttet til klavermusikken til Valen, Schönberg, Webern og Berg. Hun har medvirket på innspillinger som *Non-Solid Objects* (Albedo 1997), *Edvard Hagerup Bull* (Simax 2001) og *Combo Tango* (Acoustic Records 2001).

www.annabelguaita.no

CHASING THE OTHER BEAUTY

It is totally erroneous to presume that atonal music lacks emotion. To be moved by atonal music is to experience what Michelangelo called l'altra beltà, the other beauty. It's just that we use technical means to call it forth. Atonal music is felt the same as other music, perhaps even more, although in a different way.

(FARTEIN VALEN IN CONVERSATION WITH EINAR AAMODT,
NORWEGIAN RADIO/NRK, 1950)

Fartein Valen was asked in this interview whether atonal music was technique and mathematics, first and foremost. Using the concept of *l'altra beltà* taken from one of the sonnets of Michelangelo, Valen directed attention to one of the most important and perhaps enigmatic aspects of his music. The idea that music should be beautiful was abandoned by the modernists. For Arnold Schoenberg, music was to be true rather than beautiful: *Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein*. Thus it seems a paradox that musical beauty counts most for Valen, who is often regarded as Norway's first modernist. "Atonal" and "modernism" are words that have been associated with Valen for far too long. Do we today still consider Valen's music to be atonal? To be sure, the scores provide a complex first impression and demand a great deal

of technical and logistical preparation. But the notes tell only half the story. Those who approach his music from the perspective of modernism are susceptible to a more literal interpretation of the notes, at the expense of rhythmic flexibility and tone colours. Moreover, Valen is very sparing with performing indications. He never played his own works, and they were seldom performed during his lifetime. Thus there is actually little tradition to relate to. In Valen's music there is neither outward elegance nor obvious virtuosity. For this reason it has been important to define what the other beauty means for me as a performer.

Associating Valen with the composers Schoenberg, Berg, and Webern has provided me with a new perspective on his music. This CD documents in part the project I have been working on through the *Norwegian Artistic Research Fellowship Programme*. I have explored the performance tradition that emerged around these three composers, known collectively as *the Second Viennese School*. Underlying this project has been a wish to discover whether something new might be generated in the encounter of Valen's music with another performance tradition. They were all idealists intent on liberating themselves from traditional harmony, and, in so doing, they aspired to attain a kind of redemption, a new freedom as composers. The piano was an especially important medium for each of them. Valen and Schoenberg wished to return to the beauty of the musical line and shared a preference for Bach's polyphony. As pianist, one must therefore determine how to create clarity in a rather complex polyphonic structure. Both Webern and Valen provide few directions to the performer. They are also very idealistic in their compositional

style. It is as though they aspire to a "different nature", as though they harbour the idealistic wish to transcend the instrument's distinctive character and limitations: large intervals that cannot be played with one hand; legato slurs in all voices which only a string ensemble can execute; a glissando from a high to a low note which only a singer could have achieved. Likewise, Webern assumes that the performer understands the Viennese style of playing, which includes a special flexibility of tempo, as heard, for example, in the Berg sonata, where the tempo flexibility is literally written into the score. Wiener *espressivo* was a fundamental concept of the Second Viennese School. It suggested a tradition based on an implied style of playing in which the performer's approach was of utmost importance. Interpretation was to arise out of a deeper understanding of the work, and to realize the music's structure was an essential objective. This philosophy has been a guiding principle in working with the music on this CD. Berg retained more of the characteristics of the late Romantic tradition than did his two composer colleagues. In the sonata one finds long melodic lines reminiscent of traditional phrasing, something which we can also find in Valen's works.

Schoenberg remained an inspiration for Valen throughout his life after hearing his *String Quartet No. 1* Op. 7 (1905) in Berlin in 1913, with the composer himself present. Valen was moved by the music's linearity and the expressive potential in Schoenberg's tonal language. Later, he had Schoenberg's compositions sent to him and studied them thoroughly. In a letter to Unni Langaard dated 1933, he wrote: *They are works which not only give aesthetic pleasure, but enrich us with new intellectual experiences, telling us something new about the human spirit.*

Valen thought about visiting Schoenberg and showing him his own compositions, but modesty prevented him from actually doing so.

Valen liked to compose twelve-tone rows in the spirit of Schoenberg, as, for example, in the theme of *Valse Noble* Op. 22, or the theme from *Variations* Op. 23, but he did not develop this in the direction of Schoenberg's twelve-tone technique. Like Schoenberg, Valen selects and stylizes different Baroque dance movements. *Gigue* Op. 22 is based on short motifs which he treats as inversions (all upward intervals become downward intervals and vice versa) or retrograde (the motif is played backwards), augmentation (the note's length is doubled), or diminution (the note's length is halved). *Nachtstück* Op. 22 was inspired by a nocturnal moment Valen is said to have experienced in the garden at Valevåg. The title of the piece is a favourite theme and belongs to a Romantic tradition as the German counterpart to the French *Noc-turne*. It is perhaps possible to discern that the expression in this piece is drawn directly from nature. Valen is fond of lingering in a mood. He does not flee from it or jump to something else. It results in pent-up expressivity which lies murmuring from the first note.

On one occasion, Valen received money in the mail for a waltz he had not written, and he decided to write *Valse noble* Op. 22 for piano. The waltz begins with a light and alluring theme, but develops into advanced counterpoint in which the three-quarter time virtually drowns in rhythmic complexity. In *Lied ohne Worte* Op. 22, Valen was thinking of the play of light he had experienced in the Pantheon in Rome. The three individual voices winding their way forward call for a close legato touch. Thus it is not surprising that Valen rewrote this piece for string trio.





Intermezzo Op. 36 was composed at Valevåg right before the outbreak of the war. According to Bjarne Kortsen, Valen told him that he was standing at the living room window and caught sight of a white bird, an albino bird, pattering back and forth on a branch. There was light sunshine, but further out he noticed a heavy rain shower advancing over the fjord. And there where the rain and sun met, a rainbow appeared. Then the albino bird came into view beneath the rainbow, and he heard thunder in the distance—or was it the sound of cannons from a military exercise? Valen had a premonition that war would break out, even in peaceful Norway. All of a sudden time stood still. He sat down and wrote this piece, which he initially wanted to call *The Bird of Prophecy*—doubtless with reference to Schumann’s *Vogel als Prophet* Op. 82—but then he decided on the title *Intermezzo*. With a little imagination one can find the images of the bird, the thunder, and the rainbow in the various musical motifs.

In the beginning of *Prelude* Op. 29, no. 1, we find what I call Valen’s “eternal melody”. There is a childlike beauty of expression in these eternal melodies, and something which evokes a distinctive tonal poetry in the piano. In 1937 Valen wrote the following to artist friend Harda Robsahm:

I MUST TELL YOU THE STORY BEHIND MY PIANO PIECE. ABOVE MY BED I HAVE A PICTURE OF PETER WALKING ON THE SEA OF GALILEE. IT IS BANAL AND VICTORIAN; BUT ONE EVENING (AFTER READING KIERKEGAARD) I ENVISIONED OR HEARD THE ENTIRE SCENE AND HAD TO WRITE THIS PIANO PIECE, ALTHOUGH I HAD SOMETHING ELSE IN MIND. I WISH TO WRITE A COMPANION PIECE BASED ON “THE SOWER”. BUT BOTH PIECES WILL SIMPLY BE CALLED PRELUDES OP. 29.

We can follow the walking movement in the main motif, later two-part, up to the moment Peter doubts and sinks and Jesus must rescue him. In the left hand there are wave motions which gradually fuel the mood and culminate in the dramatic incident, after which Peter and Jesus return silently to the disciples (according to Bjarne Kortsen's biography of Valen). In *Prelude* Op. 29, no. 2 the pianist's arpeggio movements can evoke the image of a sower.

In *Variations* Op. 23, when the work opens with the main theme of the variations, there is something which I feel is totally unique to Valen. Like a melody from eternity, it emerges from nothing. This is moreover Valen's most powerful work, with something wholly Norwegian in its expression, something raw and unprocessed, and free of sentimentality and pomposity. The introduction of the theme is followed by twelve variations, in which the continual subdividing of the beat gives the impression of new—yet the same—tempi simultaneously. An apparent acceleration. In this way he sustains a certain sense of unity in the work. Like the main theme and the work as a whole, each variation has an archetypal structure characteristic of very many of Valen's works. It begins "from nothing", building to a dramatic climax approximately two-thirds past the middle, then recedes. This is completely in keep-

ing with the proportions of the *Golden Ratio*, a fundamental concept among the composers of the Second Viennese School, and one which can be traced back to Bach's music. Everything leads forward to variation 11, which is the climax of the work. In the tranquillo variation (variation 12) the main theme returns, augmented in octaves in the left hand. This is followed by a coda, in which the theme dissolves into fragments, spread out over the keyboard in improvisational figures.

I have selected music from three different periods of Schoenberg's production: his early expressionistic period using the miniature works *Sechs kleine Klavierstücke* Op. 19; *Fünf Klavierstücke* Op. 23, piano pieces in which he adopts his twelve-tone technique for the first time; and *Klavierstück* Op. 33a, in which he has found a warm lyricism in a more freetonal style. Schoenberg was preoccupied with structure, likewise with expression. In a letter to Ferruccio Busoni dated 1909 he wrote: *Away with harmony as cement. Harmony is expression and nothing else.* Structure is conveyed through sound and the performer's ability to recognise the thematic material and articulate the culminant points. It has been important for me to remember the connection this music has with the late Romantic performance practice. Schoenberg is said to have repeatedly told his ensemble: *Play the melody more beautifully.* And they would respond: *Where is the melody?* It can be difficult to find Schoenberg's melodies. They are often more short-winded than the long stretches of melody we find in Valen's music. Both Webern and Schoenberg arranged works for instruments other than those for which they were originally written. We performers can do the same when we play their music. Imagining the sound of a

clarinet, or a muted trumpet, has given me ideas for new ways to treat the sound of the piano. If I try to achieve the sound of strings, it becomes smoother and softer than when I concentrate on a piano sound. Schoenberg provides many instructions to the performer, who can wind up paying more attention to the details the composer has noted than to the flow and expression of the music. But, paradoxically, the concentration and attention to details, which is required when playing Schoenberg, is in fact an important component in the performance of this music.

Alban Maria Johannes Berg wrote *Sonate für Klavier* Op. 1 in the period 1908-09. Berg was at the time 25 years old and a student of Arnold Schoenberg. Today, this sonata is considered one of the most significant piano works of the 20th century. It originated during a period of change in his views on tonality and is highly Romantic in expression, with harmonic leaps and a sprinkling of tonally “neutral” elements, such as whole tone scales and fourths. The sonata was written during the same period in which Schoenberg wrote his first work with atonal elements, *Drei Klavierstücke* Op. 11 (1909), which emerges from a few motif-like ideas. Berg incorporates this in his sonata. This technique was an attempt to replace the feeling of a “thread” and unity, which tonality had previously helped create. It meant, however, that the work was to be extracted from a simple basic idea. Thus the entire sonata also builds from motifs in the opening measures. Berg’s notation includes detailed indications of tempo such as *bewegt*, *accel*, *rit*, *stringendo*, *rascher*, *allargando*, *langsamer*, *animato*, *langsames Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)* etc, which enables the performer to see how flexibility of tempo (*rubato*)

was treated at the time. In Romantic performance practice *accelerando* and *ritardando* were regarded as important means of achieving phrasing and fullness of expression. *Diminuendo* was almost synonymous with *ritardando*, and *crescendo* with *accelerando*, and this was done to create a feeling of unity in each phrase. Berg’s detailed tempi notations reveal a flexibility of tempo related to the structure of the work, not to a spontaneous and personal freedom of tempo. It is worth noting the thematic connection between the conclusion of the sonata and the opening of Valen’s *Intermezzo*.

Anton Webern published only one work for solo piano, *Variationen für Klavier* Op. 27, which pianist Peter Stadlen premièred in 1937. In 1979 music publisher Universal Edition’s own edition appeared, based on Stadlen’s working score, in which Webern’s comments written during the rehearsal phase have been carefully notated. This working score is a good example of how the tradition surrounding the performance of this music has been forgotten. This edition has helped to cast new light on how Webern’s music can be understood and performed. Webern’s style can seem abstract and inaccessible in relationship to customary musical norms, but as Stadlen’s working score shows, there are many concealed keys to phrasing, *rubati*, and how we as performers can convey the dramaturgy and overall structure of the work. Thus the performer’s fundamental approach to the work is of utmost importance. Just as Valen was asked in the interview whether atonal music is largely technique and mathematics, Webern’s music was regarded for a period as mathematically calculated constructions, and performed accordingly. But Webern wanted this work to be played in a highly

expressive manner, full of sighs and vigorous outbursts inspired by an orchestral sound. Therefore I have tried to imagine many different instruments of diverse tonal quality—sharp bursts of a trumpet on the accentuated single tones, smooth bow strokes of a violin in the large intervals, a flute or violin in the higher registers, etc. Thinking orchestrally in this manner is something with which I have also experimented in many of Valen's works. Webern, like Valen, felt a very close attachment to nature on his home ground: *The deep valleys with their mountain pines and mysterious plants have a strong appeal for me, but not because they are so "beautiful". It is not the beautiful landscape or the beautiful flowers in the usual Romantic sense that moves me. Rather it is the deep, bottomless, inexhaustible meaning in everything, and especially in these manifestations of nature.* (Webern, letter to Alban Berg, 1919) It is as though Webern regards a liberation from the outward beauty of Romanticism as a religious-idealistic liberation. Valen, with his comparable ardour for nature and eternity, seems in his musical expression most closely allied with Webern. Is it precisely this ennobled expression and earnestness and the quest of these composers to discover a new meaningfulness which perhaps can lead to an understanding of what "the other beauty" could mean in this music?

Annabel Guaita





ANNABEL GUAITA

Born in Bergen in 1971. Studied with Einar Røttingen at the Grieg Academy and later with Albert Attenelle and Jordi Mora at L'Escola de Música de Barcelona. While working with the latter she acquired in-depth knowledge of musical phenomenology, and for many years she studied this approach to music as systematized for the performer by conductor Sergiú Celibidache. In recent years she has chosen to specialise in the music of the 20th century, while collaborating with a number of important Norwegian musicians and contemporary composers, including Ketil Hvoslef, Knut Vaage, Arvid Gangsø, Morten Gaathaug, and the Spaniard, Ricardo Odriozola. She has performed much of the piano and chamber music of American composer George Crumb, with whom she had a close collaboration during the 1990s. Moreover, she has performed in many different concert series and at festivals such as the Valen Festival, Autunnale, Borealis, Avgarde, Troidhau-gen, and in concerts arranged by the Bergen Chamber Music Society. She has also given concerts in the U.S.A., Argentina, and Finland. From 2008-2011 she was the recipient of a scholarship awarded by the *Norwegian Artistic Research Fellowship Programme*, <http://www.kunststipendiat.no>. In her project, *The Atonal Piano*, she explored questions related to the performance of the piano music of Valen, Schoenberg, Webern, and Berg. She has contributed to a number of recordings, including *Non-Solid Objects* (Albedo, 1997), *Edvard Hagerup Bull* (Simax, 2001), and *Combo Tango* (Acoustic Records, 2001).

www.annabelguaita.no

*RECORDED IN SOFIENBERG CHURCH,
OSLO 27-30 APRIL 2011
PRODUCER: VEGARD LANDAAS
BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN
EDITING: VEGARD LANDAAS
MASTERING: THOMAS WOLDEN
BOOKLET NOTES: ANNABEL GUAITA
ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL
COVER DESIGN: BLUNDERBUSS / ANETTE L'ORANGE
PHOTO: BLUNDERBUSS / ANNA JULIA GRANBERG
PIANO TECHNICIAN: THRON IRBY*

*THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM
STIPENDPROGRAMMET FOR KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID
FARTEIN VALEN STIFTELSEN
STATENS KUNSTNERSTIPEND
FOND FOR UTØVENDE KUNSTNERE
INGER HALDORSENS LEGAT*





FARTEIN VALEN (1887-1952)

Four Piano Pieces opus 22 (1934/35)

1 Nachtstück 04:23

2 Valse noble 02:12

3 Lied ohne Worte 02:45

4 Gigue 02:43

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

Sechs kleine Klavierstücke opus 19 (1911)

5 Leicht, zart 01:32

6 Langsam 01:12

7 Sehr langsam 01:13

8 Rasch, aber leicht 00:36

9 Etwas rasch 00:37

10 Sehr langsam 01:23

ALBAN BERG (1885-1935)

11 Sonate opus 1 (1908/09) 11:36

FARTEIN VALEN

12 Intermezzo opus 36 (1939/40) 03:37

ARNOLD SCHÖNBERG

Fünf Klavierstücke opus 23 (1920/23)

13 No 1: Sehr langsam 02:47

ARNOLD SCHÖNBERG

14 Klavierstück opus 33a (1928) 02:47

FARTEIN VALEN

15 Prelude opus 29 no 1 (1937) 05:03

16 Prelude opus 29 no 2 (1937) 02:06

ANTON WEBERN (1883-1945)

Variationen für Klavier opus 27 (1936)

17 Sehr mäßig 02:03

18 Sehr schnell 00:48

19 Ruhig fließend 04:09

FARTEIN VALEN

20 Variations opus 23 (1935/36) 07:56