

# MIRROR CANON

## Piano Music from the First and Second Viennese Schools

The First and Second Viennese Schools and their associated cultural environments constitute a fascinating, enigmatic musical terrain of strong mutual relationships. This recording seeks to explore points of tension between the two epochs by contrasting four central compositions – masterpieces which constantly inform our perception of what music is and what music can be. **Two canons, mirrored in their own reflection.**

Første og andre wienerskole er med sine assosierte kulturkretser fascinerende og gåtefulle musikalske landskap med sterke innbyrdes sammenhenger. Denne innspillingen utforsker spenningsfeltet mellom de to epokene ved å kontrastere fire sentrale komposisjoner mot hverandre – mesterverker som for alltid har vært med på å forme vår oppfatning av hva musikk er og kan være. **To kanons, speil i speil.**

### Ludwig van Beethoven

1-2 Sonate Nr. 32 c-moll, op. 111

### Arnold Schönberg

3-8 Sechs kleine Klavierstücke, op. 19

### Anton Webern

9-12 Vier Stücke für Geige und Klavier, op. 7  
with Kolbjørn Holthe, violin

### Alban Berg

13 Sonate für Klavier, op. 1

Tor Espen Aspaas **PIANO**

# MIRROR CANON

tr

PIANO

Tor Espen Aspaas

Beethoven

Schönberg

Webern

Berg



5.1 surround + STEREO

EAN13: 7041888512721



2L49SACD made in Norway 20©08 Lindberg Lyd AS

2L<sup>49</sup>

*Mirror canon* – a canon or fugue in which one or more expositions of the original themes and voices are presented as if in a mirror

**Ludwig van Beethoven** 1770-1827

**Sonate Nr. 32 c-moll** op. 111

- 1 Maestoso – Allegro con brio ed appassionato 9:54
- 2 Arietta. Adagio molto semplice e cantabile 18:45

**Arnold Schönberg** 1874-1951

**Sechs kleine Klavierstücke** op. 19

- 3 Leicht, zart 1:42
- 4 Langsam 1:18
- 5 Sehr langsame Viertel 1:19
- 6 Rasch, aber leicht 0:29
- 7 Etwas rasch 0:47
- 8 Sehr langsam 2:17

**Anton Webern** 1883-1945

**Vier Stücke für Geige und Klavier** op. 7

- 9 Sehr langsam 1:22
- 10 Rasch 1:38
- 11 Sehr langsam 1:52
- 12 Bewegt 1:04

*with Kolbjørn Holthe, violin*

**Alban Berg** 1885-1935

**Sonate für Klavier** op. 1

- 13 Mäßig bewegt 13:30

## Reflections in a Mirror Canon

– piano music from the First and Second Viennese Schools

Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven were not aware of belonging to the First Viennese School – just as Arnold Schönberg, Anton Webern and Alban Berg did not count themselves as founders or proclaimed representatives of the second.

The Viennese Schools, like many other musical-historical epoch divisions, are the product of pragmatic, musicological retrospect. The terms, however, identify something beyond the geographical and chronological axes of a system of coordinates; the two Viennese Schools have much more in common than their nominal capital city – there are innumerable correspondences and connections to be found here.

The Vienna of the Habsburg dynasty and the dual monarchy stands alongside ancient Greece and renaissance Italy as a spawning ground for some of the richest cultural periods in the history of the western world; the two Viennese Schools each build on canons of works and phenomena that reflect one another and the respective cultural environments in 1800 and 1900. By comparing the works of the First Viennese School with those of the Second, allowing the two canons to mutually illuminate each other, it is possible to explore points of departure at which attitudes informed by history and tradition gave way to rebellion and the settlement of accounts – not just on behalf of tonality, but on behalf of passed-down forms, philosophies, aesthetics and Zeitgeist.

Musical development throughout the First Viennese School culminated with, and was summarized in, the music of **Ludwig van Beethoven** (1770-1827). Beethoven's works, especially the later ones, can be seen as a negative image of a musical-historical future vision created by the Second Viennese School. All that in Schönberg, Webern and Berg is explored and taken to its utmost conclusion lies latent in Beethoven in the form of possible ways forward, seeds of the future. Beethoven's premature embryonic ideas were in gestation for nearly a hundred years before the musical world was ready to deliver them.

In the music of Beethoven C minor is a key which signals conflict and crisis. C minor was reserved for the most significant and innovative works: the *Pathétique Sonata*, the fifth symphony, the *Coriolan Overture*, the *Choral Fantasy* – and the final piano sonata opus 111 composed in 1821-22, overtly inspired by the rapid technical development of the instrument and its expanded register. This work sums up not only the composer's preceding thirty-one piano sonatas; it summarizes also the very concept and phenomenon of the sonata form. Certain litterati (Thomas Mann, for example) claim, with some authority, that Beethoven not only summarizes the sonata, he *transcends* it. Thus opus 111 is a *non plus ultra*, the limit to which the sonata form can be taken, but no further – in which case entirely new forms are generated. The near-mythological status of opus 111 resides in the fact that its enigmatic two-movement structure has virtually no precedence. (The exceptions – Beethoven's opus 49 nos. 1 and 2, and opuses 78 and 90 – must be formally categorized as *sonatinas* rather than full-blooded sonatas.) In opus 111 all the diverse subsidiary forms such as minuet and scherzo have vanished without a trace, only the most central structures – sonata form, fugue and variation form – remain in a synthesis, reduced to an archetypal minimum: two movements in extreme, dialectic contrast. Almost any dichotomy could serve to describe the two movements of Beethoven's opus 111, in addition to the fundamental formal contradiction between sonata form and variation form: darkness versus light, chaos versus order, Dionysian versus Apollonian...

The first movement opens with three monumental columns of chords in a *Maestoso* which, with its double-dotted rhythms, is reminiscent of the introduction to a French overture – perhaps recalling the opening of the *Pathétique* sonata from 1798-99. An introductory, fragmented presentation of the movement's monolithic principal theme leads via an ominous bass trill to the highly dramatic and stormy *Allegro con brio ed appassionato*, in principle modelled on traditional sonata form, even though the recapitulation is unconventionally abridged and the second subject passages have been reduced to momentary glimpses of harmony and major key tonality. The modulation section is polyphonic in character with stringent fugato passages. The movement as musical text is characterized by the stylized gestural fragmentation of motifs and intervals. The result is an almost pointillist charging of musical moments which anticipates Webern.

"Art is a lie which reveals the truth," said Pablo Picasso. One would be hard put to find music more successful in unveiling hidden truths than the second movement of Beethoven's opus 111, *Arietta*. The composer's notebooks from the autumn of 1821 reveal that the very sincerity and apparent simplicity

of the *Arietta* theme is deceptive; Beethoven worked long and hard to perfect this hymnal contemplation which generates a large variation form. It is, however, not unproblematic to apply the term "variation" to opus 111, since Beethoven introduced an entirely new and hitherto unheard variation scheme. It is perhaps better to speak of an atomization of the theme and its harmony; even the term "metamorphosis" does not seem adequate. *Transfiguration* is more appropriate, in the way that it much later came to be associated with Richard Strauss and Alban Berg (especially with regard to the latter composer's *Kammerkonzert* from 1925). The journey undertaken by the principal theme through five substantial and increasingly intense transfigurations opens out in a transcendental, meditative atmosphere where time seems to come to a standstill in static textures and ethereal chains of trills. The return of the *Arietta* theme towards the end of the movement is like a benediction. The circle is completed with an echo of the low trill in the first movement (G/A flat) but now in the major key (G/A) and placed in an ecstatically high register.

The *Arietta* is slow movement and finale in one. In it is summarized, incarnated and concluded the very concept of sonata form; the music points so far forward in time that neither a third movement nor a new piano sonata seem possible from Beethoven's hand.

These two movements place themselves at the very edge of what is deemed possible, playable and comprehensible – not only in Beethoven's time, but for posterity. Opus 111 is a timeless and constant challenge.

Eighty-four years have gone since Beethoven passed away. The days of the Austro-Hungarian dual monarchy are numbered. Vienna, according to the journalist and satirist Karl Kraus, has become a "proving ground for world destruction". One can apparently hardly move along the capital's promenade street *Ringstraße* without encountering three or four leading geniuses within the arts and science.

In 1911 one of the most distinctive figures of the time, **Arnold Schönberg** (1874-1951), had just completed the orchestration of *Gurrelieder*, a monumental work it had taken him nearly ten years to finish; perhaps it was as a reaction to such gigantism that he composed his *Sechs kleine Klavierstücke*, opus 19. The collection is not without precedent: the pieces are like shadow images of Beethoven's *Sechs Bagatellen*, opus 126 (1824), and like expressionist successors to the romantic character pieces of Schumann and Brahms. Schönberg's cycle is also the result of a weakening of tonality's magnetic field – a venture into atonality some twelve years *before* he introduced his twelve-tone techniques. One of the prime goals of the Second

Viennese School was to find new means of integrating form and duration, expressivity and structure after having abandoned tonality. One possible answer and a preliminary reaction from Schönberg was to compose very short and highly concentrated music, characterized by aphoristic economy of style. This is precisely what he does in opus 19, six micro-forms of poetic minimum and essence. Perhaps there is an Asian inspiration behind this minimalism, a fascination with the *haiku* form?

Despite their briefness there is nothing fragmentary or sketchy about these pieces; each of them adheres to its own, strict logic and is notated with great precision and detail. The first five pieces were composed in the course of a few days in February 1911, while the sixth and final piece is dated 17 June 1911, written under the influence of Gustav Mahler's death and funeral the previous month – a fact to which a faint echo of *Das Lied von der Erde* in the final bars bears testimony. The number twelve plays a central part in this piece with its attempted, premature ordering of material in twelve-tone style, while the chords which constitute the piece suggest twelve strokes of the funeral bell. Schönberg's opus 19 no. 6 is a subdued elegy of the midnight hour.

Schönberg's cycle is a masterly and successful experiment with form; aphoristic form, though, was not a fruitful way forward for Schönberg. It did however prove to be a viable path for **Anton Webern** (1883-1945), a student of Schönberg from 1904. Schönberg aptly described Webern as being able to "utter an entire novel in a single breath" ("er könne mit einem Seufzer einen ganzen Roman ausdrücken"), an observation which cannot be confirmed more strongly than in Webern's *Vier Stücke für Geige und Klavier* (1910), revised in the summer of 1914. Opus 7, together with the parallel opus 11, *Drei Stücke für Cello und Klavier*, constitute an extreme example of brevity and minimalism, even for Webern.

The work leads one to think of another Viennese genius, the philosopher Ludwig Wittgenstein and his famous concluding sentence of *Tractatus Logico-Philosophicus*: "Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen" – "Whereof one cannot speak, thereof one must be silent". Webern's opus 7 is music which is thrown into relief by silence, emerging slowly from imperceptibility to carefully explore textures in sounds which are barely audible – "*kaum hörbar*" demands Webern in the score. In several places one can hear a descending fourth, C-G, undoubtedly alluding to Beethoven's *Arietta*. As in Beethoven's opus 111 it was Webern's goal to achieve maximum expression through reducing form to pure dichotomy with the sparsest of means. The poignant, confessional *pianissimo* atmosphere of

the first and third movements is contrasted against the third and fourth, which, with short, explosive climaxes establish the antithesis of silence before receding back into emptiness.

**Alban Berg** (1885-1935), like Schönberg, was a great admirer of Gustav Mahler. Berg's only work for solo piano was composed in 1907-08, at the same time as Mahler's *Das Lied von der Erde*. The work in question is the single-movement *Sonate für Klavier*, passionate and late romantic in style, published as his opus 1. It is the precocious and brilliant work of the twenty-three year old Berg nearing the end of his studies with Schönberg. A student piece, yet a towering masterpiece: "...surely among the most auspicious Opus Ones ever written," wrote Glenn Gould.

Whereas Beethoven in his opus 111 pushes the sonata form to its limits, allowing the tonality of the music to act as an anchor to hold everything together, the opposite is the case in Berg's work: here it is the formally strict sonata form and stringent scheme which keeps the radical, progressive harmonic language at bay. The conventional formal structure of the sonata's exposition is articulated through subtle, deliberate tempo relationships, softened by a precisely described *rubato* which acts as a moderator between the different levels. The various themes are densely interwoven, giving the work coherence and a sense of diversity in unity.

The main theme opens with the ascending mirror image (G-C-(F sharp)) of the descending fourth (C-G) of Beethoven's *Arietta*. It is tempting to draw attention to this mirrored allusion, whether or not it was intentional on the part of Berg; Beethoven's opus 111 represents the First Viennese School's farewell to the sonata, while Alban Berg's opus 1 is the Second Viennese School's final, overdue departure from this form – and at the same time a work that innovatively heralds a new age.

How the young Alban Berg succeeded, in such a masterly way, in revitalizing the classical sonata form while at the same time giving impetus to his own musical language and development as well as that of the Second Viennese School, remains one of the unfathomable enigmas of this mirror canon.

Tor Espen Aspaas 2008

## Tor Espen Aspaas PIANO

Pianist Tor Espen Aspaas is one of the most outstanding and versatile musicians of his generation in Norway. Aspaas (born 1971) has since 2007 been professor at the Norwegian Academy of Music in Oslo where he is also a member of the executive committee. In addition to teaching he leads an extensive performing career as a soloist and chamber musician. Aspaas gained his postgraduate soloist's diploma at the Academy in 1996 and gave a critically acclaimed debut recital in Oslo the following year. Since then he has performed at international festivals and in concert series, including several recital tours in the Nordic countries and the rest of Europe, USA and Asia. He has been engaged as a soloist by all the professional Norwegian symphony orchestras, and by many international ensembles in collaboration with conductors including Frans Brüggen, Vasily Sinaysky, Christian Eggen and Michel Plasson. Among the many grants and awards he has received are *De Unges Lindemanpris* 2004 and the prestigious *Levin-prize* 2005. Aspaas has made several recordings, including a solo CD of Paul Dukas' complete piano works (on the label SIMAX Classics) which has received excellent reviews in the international press.

Since 1999 Tor Espen Aspaas has been Artistic Director of the annual chamber music festival "Vinterfestspill i Bergstaden" ([www.vinterfestspill.no](http://www.vinterfestspill.no)) which takes place in the town of Røros, Norway, in March every year.

## Kolbjørn Holthe VIOLIN

Kolbjørn Holthe is one of the leading Norwegian violinists of today: an acclaimed performer (group leader in the prestigious *Chamber Orchestra of Europe*), associate professor at the Norwegian Academy of Music, and artistic director of the Tromsø Symphony Orchestra. Holthe and Aspaas have performed extensively as a duo since 1991; in 2006 they released a recording of sonatas by Richard Strauss and George Enescu on the 2L label (2L34SACD).



*Speilkanon – kanon eller fuge som gjengir en eller flere gjennomføringer av originaltemaene og -stemmene som i et speilbilde*

## I en speilkanon, i en gåte – Klavermusikk fra første og andre wienerskole

Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart og Ludwig van Beethoven var seg ikke bevisste å tilhøre den såkalte første wienerskole – like lite som Arnold Schönberg, Anton Webern og Alban Berg regnet seg som grunnleggere av eller erklærte representanter for den andre.

I likhet med mange andre musikkhistoriske epokeinndelinger, er også wienerskolene et produkt av pragmatisk og musikologisk refleksjon i ettetid. Men betegnelsene identifiserer samtidig noe mer enn bare geografiske og tidsmessige akser i et koordinatsystem; de to wienerskolene har langt mer enn kun Wien til felles, her finnes utallige innbyrdes korrespondanser og sammenhenger.

Habsburg-dynastiets og dobbeltmonarkiets hovedstad står sammen med antikkens Hellas og renessansens italienske bystater som forløsningssted for noen av de rikeste kulturelle periodene i vestens historie, og de to wienerskolene bygger hver for seg på kanons av verker og fenomener som spiller hverandre og kulturkretsene omkring århundreskiftene 1800 og 1900. Ved å sammenholde den første wienerskoles verker med den andres og holde disse opp som speil for hverandre, kan man utforske bruddpunktene hvor historie- og tradisjonsbevisste holdninger brytes med opprør og oppgjør – ikke bare med tonaliteten, men også med overleverte former, filosofi, estetikk og *Zeitgeist*.

Den første wienerskoles utviklingslinje kulminerer med **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) og sammenfattes gjennom ham. Beethovens verker, og da spesielt fra den sene perioden, kan betraktes som negativfoto av et musikkhistorisk fremtidsbilde den andre wienerskole fremkalte. Alt som hos Schönberg, Webern og Berg utforskes og trekkes ut i en ytterste konsekvens, ligger latent hos Beethoven som muligheter og musikalske fremtidskimer. Beethovens for tidlig fødte tankeembryoer tok det musikkhistorien enda nesten hundre års modningstid å bære frem.

Hos Beethoven er c-moll en toneart som signaliserer konfliktmateriale og krise. C-moll er forbeholdt de helt store og nyorienterende verkene: *Pathétique-sonaten*, den femte symfonien, *Coriolan-ouverturen*, Korfantasien – og den siste klaversonaten opus 111, komponert 1821-22, åpenbart inspirert av klaverinstrumentenes rivende

tekniske utvikling og økende toneomfang. I denne oppsummeres ikke bare komponistens 31 forutgående klaversonater, men også sonaten som fenomen, form og idé. Enkelte tenkere (eksempelvis Thomas Mann) hevder med tyngde at Beethoven ikke bare oppsummerer, men *transcenderer* sonaten. Slik blir opus 111 et *non plus ultra*: så langt kan man strekke sonateformen, men ikke lenger, i så fall genereres helt nye former. Opus 111 og dens nærmest mytologiske status hviler også på det faktum at den med sin enigmatiske tosatsige struktur bryter med all presedens. (Unntakene - Beethovens opus 49 nr. 1 og 2, opus 78 og 90 - må formmessig kategoriseres som tosatsige sonatiner, ikke sonater i fullblods forstand.) I opus 111 er alle diverterende småformer som menuett og scherzo sporløst forsvunnet, kun de mest sentrale formene sonatesats, fuge og variasjon gjenstår i syntese, redusert til et arketypisk minimum: to satser i dialektisk ekstremkontrast. En nær sagt hvilken som helst dikotomi kan tjene til å beskrive de to satsene i Beethovens opus 111 i tillegg til det grunnleggende formale motsetningsparet sonatesats/variasjonssats: mørke kontra lys, kaos kontra orden, det dionysiske kontra det apollinske...

Første sats åpner med tre monumentale akkordsøyler i en *Maestoso* som med sin dobbeltpunkterte rytmikk minner om innledningsdelen av en fransk ouvertyre – kanskje en reminisens fra introduksjonen til *Pathétique*-sonaten fra 1798-99. En første, fragmentert presentasjon av satsens monolittiske hovedmotiv leder via en illevarslende basstrille over i en høydramatisk og stormende *Allegro con brio ed appassionato*, i prinsippet modellert som en tradisjonell sonatesats, selv om reprisen er forkortet på utradisjonelt vis og sidetemadelene er redusert til minimale, korte glimt av harmoni og durtonalitet. Modulasjonsdelen er polyfont preget med stringente fugato-partier. Satsen som musikalsk tekst er preget av motiv- og intervallfragmentering i en stilisert gestikk. Resultatet er en nærmest punktmessig ladning av musikalske øyeblikk som foregriper Webern.

«Kunst er løgn som avdekker sannheten», sa Pablo Picasso. Det lar seg vanskelig gjøre å finne musikk som i større grad enn andre sats av Beethovens opus 111, *Arietta*, lykkes i å avdekke en uartikulerbar sannhet og synges det usigelige. Komponistens skissebøker fra høsten 1821 avslører at selve *Arietta*-temaets inderlige og tilsynelatende enkelhet er bedragerisk; Beethoven slet hardt og lengte for å utarbeide denne hymniske kontemplasjonen som genererer en stor variasjonssats. Det er imidlertid ikke uproblematisk å benytte seg av begrepet «variasjon» i sammenheng med opus 111, i og med at det var et helt nytt og til da ukjent konsept innen variasjonsform Beethoven her introduserte. Det handler snarere om en atomisering av temaet og dets harmonikk, til og med begrepet metamorfose oppleves ikke som dekkende. Da heller *transfigurasjon* slik begrepet mye senere kan assosieres med Richard Strauss eller Alban Berg (ikke minst i sistnevntes *Kammerkonzert* fra 1925). Den reisen temaet foretar gjennom fem store og progressive intensive transfigurasjoner, munner ut i en transcendentale

meditasjonsstemning hvor tiden ser ut til å stanse helt opp i statiske klangflater og eteriske trillekjeder. Hjemkomsten til *Arietta*-temaet mot slutten av satsen, er som en velsignelse. Sirkelen sluttes med et ekko av den dype basstrillen fra første sats (tonene g/ass), men nå i dur (g/a) og lagt i ekstasisk høyt register.

*Arietta*-satsen er langsom sats og finale i ett. Her sammenfattes, inkarneres og slutføres selve ideen sonate, og musikken peker samtidig så fremover i tid, at ingen tredje sats eller ny klaversonate var mulig fra Beethovens hånd. Disse to satsene posisjonerer seg i et grenseland for det mulige, spillbare og «forståelige», ikke bare i Beethovens samtid, men også for ettertiden. Opus 111 er en tidløs og konstant utfordring.

84 år etter Beethovens bortgang. Dobbelmonarkiet Østerrike-Ungarns dager er talte. Wien er, ifølge journalisten og satirikeren Karl Kraus, blitt «et testlaboratorium for verdensutslettelse». Langs hovedstadens paradegate, *Ringstraße*, kan man visstnok ikke bevege seg uten til enhver tid å møte minst tre eller fire ledende genier innen ulike kunstarter og vitenskaper.

I 1911 hadde en av tidens mest markante personligheter, **Arnold Schönberg** (1874-1951), nettopp fullført orkesterinstrumentasjonen av *Gurrelieder*, et monumentalverk med nærmere ti års tilblivelseshistorie, og kanskje var det som en motreaksjon mot gigantomani han komponerte sine *Sechs kleine Klavierstücke*, opus 19. Samlingen er ikke uten forbilder; satsene står som skyggebilder av Beethovens *Sechs Bagatellen*, opus 126 fra 1824, men også som ekspresjonistiske etterfølgere av romantikkens karakterstykker hos Schumann og Brahms. Syklusen er også et resultat av at tonalitetens magnetfelt svekkes – en atonal søken tolv år før tolvtoneteknikken for alvor gjennomføres hos Schönberg. Et hovedprosjekt for den andre wienerskole var å finne nye metoder for integrering av form og varighet, uttrykk og struktur etter å ha forlatt tonaliteten. Et mulig svar og en foreløpig reaksjon hos Schönberg var å skrive ekstremt kort og konsentrert, med aforistisk økonomi i uttrykket. Dette gjør han i opus 19, seks mikroformer av poetisk minimum og essens. Kanskje ligger det en asiatiske inspirasjon bak denne minimalismen, en fascinasjon for *haiku*-formen?

Til tross for knappheten er det ingenting fragmentert og skisseaktig over stykkene, hvert av dem følger sin egen strenge logikk og er notert med eksakthet og detaljrikdom i partituret.

De fem første ble komponert på få dager i februar 1911, mens det sjette og siste er datert 17. juni 1911, skrevet under inntrykk av Gustav Mahlers død og gravferd måneden før, noe et svakt ekko fra *Das Lied von der Erde* i sluttaktene vitner om. Tallet tolv står sentralt i denne satsen som viser tilløp til prematur organisering i tolvtonestil, mens akkordene stykket består av antyder tolv slag med gravklokker. Schönbergs opus 19 nr. 6 er lavmælt sørgemusikk i en midnattstid.

Syklusen er et mesterlig og vellykket formeksperiment, men musikalsk aforismeform var ikke fruktbar vei videre for Schönberg. Det skulle den derimot vise seg å være for **Anton Webern** (1883-1945) som var student hos Schönberg fra 1904. Sistnevnte sa treffende om Webern at han kunne «uttrykke en hel roman i et eneste åndedrag» («er könne mit einem Seufzer einen ganzen Roman ausdrücken»), noe Webern aldri bekreftet riktigheten av sterkere enn gjennom sine *Vier Stücke für Geige und Klavier* fra 1910, med revidert versjon fra sommeren 1914. Opus 7 utgjør sammen med opus 11, de samtidige *Drei Stücke für Cello und Klavier*, en ekstremvariant av kortfattet og minimalisme, selv hos Webern.

Verket leder assosiasjonene til et annet wienersk geni, filosofen Ludwig Wittgenstein og hans berømte sluttsetning i *Tractatus Logico-Philosophicus*: «Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» – det man ikke kan tale om, må man tie om. Weberns opus 7 er musikk som står i relieff til stillhet, den løfter seg langsomt over hørengrensen for forsiktig å undersøke teksturen i lyd som nesten ikke er det – «kaum hörbar» forlanger Webern i partituret. Flere steder siteres kvartfallet c-g som allusjon til Beethovens *Arietta*, neppe tilfeldig. Som i Beethovens opus 111 er det også Weberns prosjekt å oppnå maksimal uttrykkskraft gjennom reduksjon til ren dikotomi med sparsomst mulige virkemidler. Første og tredje sats kontrasteres gjennom poengterte og betroelsesaktige *pianissimo*-stemninger mot andre og fjerde som med sine korte, eksplosive klimaks etablerer stillhetens motsetning før verket synker tilbake til taushet og ingenting.

I likhet med Schönberg var også **Alban Berg** (1885-1935) en stor beundrer av Gustav Mahler. Bergs eneste verk for solo klaver forelå i 1907-08, samtidig med Mahlers *Das Lied von der Erde*. Det handler om en ensatsig *Sonate für Klavier* med et lidenskapelig, senromantisk uttrykk, utgitt som opus 1. Verket ble komponert som et bråmodent og briljant elevarbeid da han som 23-åring stod i ferd med å avslutte studiene hos Schönberg. Elevarbeid, ja, men også et ruvende mesterverk: «...surely among the most auspicious Opus Ones ever written», slik Glenn Gould vurderte sonaten.

Mens Beethoven i opus 111 presser sonateformen til det ytterste, men lar tonaliteten være ankerfestet som holder totaliteten sammen, er det omvendt hos Berg: her er det en formalt streng, klassisk sonatesats og et stringent formskjema som holder en tøylesløst radikal og progressiv harmonikk i sjakk. Den tradisjonelle formstrukturen i sonateeksposisjonen er artikulert gjennom nyanserte og bevisst angitte temporelasjoner, myknet av et nøyaktig beskrevet rubato som fungerer som moderasjon mellom nivåene. De ulike temaene er tett sammenvevd i et stramt motivisk arbeid, noe som gir verket koherens og preg av mangfoldighet i enhet.

Sonatens hovedtema starter med en stigende speiling (g'-c''(-fiss''')) av det fallende kvartintervallet (c''-g') fra Beethovens *Arietta*. Det er fristende å gjøre oppmerksom på denne speilvendte allusjonen, tilsiktet fra Bergs side eller ei, ettersom Beethovens opus 111 er en *utgangsportal* og den første wienerskoles farvel til sonaten,



mens Alban Bergs opus 1 står som den andre wienerskoles siste, overmodne avskjed med formen – et verk som samtidig blir en innovativ *inngangsport* til en ny tid.

Hvordan den purunge Alban Berg på så mesterlig vis maktet å revitalisere den klassiske sonatesatsformen parallelt med å gi momentum til sitt eget og den andre wienerskoles tonespråk og utviklingsprosjekt, hører med blant denne speilkanonens uutgrunnelige gåter.

*Tor Espen Aspaas 2008*

*Jeg dedikerer MIRROR CANON til Kjersti*

*Til Tuva, Jakob, Espen*

**Tor Espen Aspaas** er en av de mest profilerte og allsidige pianistene i sin generasjon av norske musikere. Han ble født på Røros i 1971 og er siden 2007 professor ved Norges musikkhøgskole i Oslo, for tiden den yngste professoren i kollegiet og leder av NMHs kunstneriske formidlingsutvalg. Etter studier hos Liv Glaser og Jens Harald Bratlie ved Norges musikkhøgskole, avla Aspaas kandidateksamen med beste karakter og mottok i 1996 sitt solistdiplom. Han debuterte i Oslo høsten 1997 med strålende kritikker.

Han har mottatt en rekke stipendier og utmerkelse, deriblant *De Unges Lindemanpris* 2004 og *Levinprisen* 2005, samt vært solist med flere internasjonale symfoniorkestre i tillegg til samtlige norske. Blant dirigentene Aspaas har samarbeidet med som solist, finner man navn som Frans Brüggen, Vassilij Sinajskij, Christian Eggen og Michel Plasson. Karrieren hans er i tiltagende grad internasjonal; ved siden av konserter og turnéer i Norden og Europa forøvrig, USA og Asia, er han jevnlig engasjert ved norske og internasjonale festivaler og konsertserier. Han er spesielt aktiv og ettertraktet som kammermusiker – musikalsk interaksjon og akkompagnement er da også hans spesialområde ved Norges musikkhøgskole. Aspaas har et titalls CD-innspillinger bak seg, blant disse en kritikerrost solo-CD med Paul Dukas' samlede klaververker på SIMAX Classics fra 2004. Ved siden av konsertering og undervisningsvirksomhet har Aspaas vært kunstnerisk leder for kammermusikkfestivalen «Vinterfestspill i Bergstaden» ([www.vinterfestspill.no](http://www.vinterfestspill.no)) på Røros siden starten i 1999.

**Kolbjørn Holthe** står i aller fremste rekke blant norske fiolinister, markert både som utøver (bl.a. som gruppeleder i det prestisjetunge *Chamber Orchestra of Europe*), pedagog ved Norges musikkhøgskole og kunstnerisk leder for Tromsø symfoniorkester. Holthe og Aspaas har hatt et omfattende duosamarbeid siden 1991, og i 2006 lanserte de en CD på 2L med sonater av Richard Strauss og George Enescu (2L34SACD).

Recorded at Sofienberg Church  
September 2007 by Lindberg Lyd AS

Recording producer **Wolfgang Plagge**  
Balance engineer **Hans Peter L'Orange**  
Piano technician **Thron Irby** STEINWAY & SONS

Editing **Jørn Simenstad**  
SACD-mastering **Hans Peter L'Orange**

Photo **Tevje Akerø** / Text **Tor Espen Aspaas** / Translation **Andrew Smith**  
Artwork and design **Morten Lindberg**

Produced with support from Fond for Lyd og Bilde, Fond for utøvende kunstnere,  
Norwegian Academy of Music and Vinterfestspill i Bergstaden

Executive producers **Jørn Simenstad** and **Morten Lindberg**



2L is the exclusive and registered trade mark  
of Lindberg Lyd AS 20©08 [NOMPP0801010] 2L49SACD  
Worldwide distributed by Musikkoperatørene and [www.2L.no](http://www.2L.no)

This recording was made with DPA microphones, Millennia Media amplifiers and SPHYNX2 converters to a PYRAMIX workstation, all within the DXD-domain. **Digital eXtreme Definition** is a professional audio format that brings "analogue" qualities in 32 bit floating point at 352.8 kHz. With DXD we preserve 11.2896 Mbit/s (4 times the data of DSD). This leaves headroom for editing and balancing before quantizing to DSD. Super Audio CD is the carrier that brings the pure quality to the domestic audience. [www.lindberg.no](http://www.lindberg.no)



**DXD**  
Digital eXtreme Definition



**Millennia**  
Music & Media Systems





