

PIANO WORKS

V i n c e n t L a r d e r e t • P i a n i s t

Johannes Brahms (1833–1897)

Klaviersonate Nr. 3, op. 5 (1853)

- 1 *Allegro maestoso* | 10 : 50
- 2 *Andante espressivo* | 11 : 42
- 3 *Scherzo. Allegro energico – Trio* | 4 : 52
- 4 *Intermezzo. Andante molto – Rückblick* | 2 : 56
- 5 *Finale. Allegro moderato ma rubato* | 8 : 03

3 Intermezzi, op. 117 (1892)

- 6 *Andante moderato* | 4 : 49
- 7 *Andante non troppo e con molto espressione* | 4 : 23
- 8 *Andante con moto* | 5 : 41

Alban Berg (1885–1935)

Klaviersonate, op. 1 (1908/1909) – 1925 revised edition

- 9 *Mäßig bewegt* | 12 : 33

total | 65 : 24



TRADITION UND ÜBERGANG

4 Abgesehen von der deutsch-österreichischen Abstammung, die Brahms und Berg unbestreitbar verbindet, profiliert sich Berg in seinem Opus 1 auch als Erbe der Sonatenform. Dieses Werk, um 1908–1909 komponiert und 1910 veröffentlicht, wurde zweimal 1920 und 1925 überarbeitet und kennzeichnet das Ende der Lehre Bergs bei seinem verehrten Meister Arnold Schönberg. Es könnte wohl als Lösung des Schülers zu dem Problem konzipiert worden sein, einen Sonatensatz zu realisieren. Auch wenn es nur aus einem einzigen Satz besteht, sollte das Werk a priori durch andere Sätze komplettiert werden. Da Berg nichts Passendes gefunden hatte, soll Schönberg Berg davon überzeugt haben, es sei „alles gesagt“. In der Tat ist die dramatische, emotionale und intellektuelle Kraft des Werkes so groß, dass dem nichts hinzuzufügen ist! Wenn man auch hier Liszt als Modell ansehen könnte, der in der Geschichte als einer der Ersten die Sonate in einem einzigen Satz – wie in der herrlichen *h-moll Sonate* – konstruiert, so wäre es dennoch falsch, eine direkte Verwandtschaft – bis auf die gleiche Tonart – zu sehen, denn Liszt konzipierte mehrere Sätze (Hauptsatz, langsamer Satz, Scherzo, usw.) im Rahmen eines einzigen, als Ganzes gedachten Satzes. Bergs *Sonate* benutzt nicht dieses Muster und behält eine klassische Struktur durch seine prägnante Form, Erbe der großen deutsch-österreichischen Tradition. Und wenn die *f-moll Sonate op. 5* von Brahms in der Tradition von Haydn, Mozart, Beethoven und Schumann die Vollendung und den Gipfel der großen romantischen Sonate versinnbildlicht – die Länge zeugt von seinem unübertroffenen Gigantismus – so symbolisiert die *Sonate* von Berg gleichermaßen das Ende einer Epoche, indem sie die romantische Sonate beendet, wie die Öffnung für das Zukünftige. Es handelt sich also um ein Übergangswerk. Dabei ist überaus aufschlussreich festzustellen, dass es zwischen der *Sonate op. 5* von Brahms, 1853 komponiert, und der *Sonate* von Berg keine großen Sonaten in der deutsch-österreichischen Klavierliteratur gibt, die so persönlich und einzigartig sind. Die Sonaten von Reubek und Strauss (*op. 5* wie Brahms) sind keine eminent persönlichen Meisterwerke, die sich in der Geschichte durchgesetzt haben. Wagner, Bruckner, Mahler und Strauss komponieren für das Orchester und wenden sich vom Klavier als

„Königsinstrument“ ab. Zemlinsky, Schönbergs Schwager, hinterlässt nur unbedeutende Klavierwerke, keine Sonaten, brilliert aber in der Gattung des symphonischen Gedichts, der Oper und der Kammermusik. In diesem Kontext gelingt Berg, ein damals junger Mann von 23 Jahren, mit seiner *Sonate Opus 1* eine Meisterleistung! Brahms ist 20 Jahre alt, als er seine *dritte Sonate op. 5* komponiert. Zwei Jugend-Meisterwerke, die nur 50 Jahre trennen und in denen sich schon das schöpferische Genie mit einer außergewöhnlichen Authentizität und Reife deutlich abzeichnet!

5 Die übersteigerte post-romantische Sprache der *Sonate* von Berg wird nicht zuletzt durch eine grosse Flexibilität des Pulses, gesprengt durch häufige *accelerandi*, sowie durch heftige Kontraste der Nuancen ausgedrückt: so verlangt die geforderte Klimax *ffff*. Berg steht zu seiner Rolle als Mittler, indem er die Tradition bewahrt, aber dabei neue Ausdrucksweisen entwickelt. Derjenige, den Adorno „den Meister des kleinsten Übergangs“ nannte, komponiert eine regelrechte Vermittlung zwischen dem neuen und dem geerbten Material, als ein Komponist, der die historische Kontinuität im Rahmen einer schon extrem persönlichen und innovativen Sprache verfolgt. Wie es sich für einen treuen Schüler Schönbergs gehört, strukturiert eine umfassende Organisation das Ganze. Das Modell hierzu bleibt Schönbergs *Kammersinfonie Opus 9*, bestehend aus einem einzigen Satz, dessen harmonische Struktur auf dem Quart-Intervall beruht, das ein Schlüssel-Intervall in der melodischen und thematischen Struktur der *Sonate* von Berg ist. Diese wenigen Sätze können sich nicht anmaßen, eine tief sinnige Analyse dieses Werkes zu liefern, jedoch muss man betonen, dass die Verbindung von Brahms mit der *zweiten Wiener Schule* sich auch in der Technik widerspiegelt, kurze Motive zu variieren und zu entwickeln, und von diesen thematischen Elementen jegliches Thema oder Begleitung herzuleiten: dieses Verfahren ist ein Vorbote der seriellen Technik. Die *Sonate* von Berg bestätigt diese Kunst der Polyphonie, die man bei Brahms findet – er ist einer der Ersten, der in einem engen Raum eine Welt des Ausdrucks und der Poesie von großer formeller Reinheit, verbunden mit einer Ökonomie des thematischen Materials, geschaffen hat. Die kleine Form der Stücke, die vom späten Brahms benutzt wird, wovon die *Intermezzi op. 117* und die *Klavierstücke op. 118*

6 und 119 die Essenz bilden, wird im Übrigen zum ultimativen Modell von Schönberg, Berg und Webern. Hier sei noch erwähnt, dass Schönberg ein enthusiastischer Verteidiger der Musik Brahms war, deren innovative Seite er lobte. In der ersten Periode der *Zweiten Wiener Schule* wird die als zu archaisch empfundene traditionelle Sonatenform fallen gelassen und zugunsten des Form-Minimalismus neu bedacht, der die expressionistische Ästhetik und die serielle Technik hervorbringt. Jedoch hat Berg schon immer die große Form bevorzugt. In seinen *3 Orchesterstücke op. 6*, die ich persönlich als eines der größten Meisterwerke des 20. Jahrhunderts betrachte, verbirgt sich das Projekt einer Sinfonie und eine Vorliebe für den post-romantischen Gigantismus! Berg, der kein Klaviervirtuose war, benutzt Schreibweisen, die sich eher für Streicher als für Klavier eignen. Außerdem ist seine *Sonate* – entgegen einer vorgefassten Meinung – extrem schwer zu spielen, nicht nur wegen seiner polyphonen Komplexität, sondern gerade auch, weil sie überhaupt nicht pianistisch ist. Berg hat nie einen Hehl aus seiner großen Bewunderung für Mahler gemacht, und die Referenzen und Einflüsse sind meiner Meinung nach offensichtlich. Ich möchte hinzufügen, dass ich mich persönlich seit meiner Jugend der *Sonate* von Berg verbunden fühle, zu einer Zeit, als ich Komponist werden wollte und dieses Werk entdeckt hatte, das eine wichtige Anregung für meine Arbeit war und mich sehr beim Komponieren meiner *Sonatine op. 1* beeinflusste.

Auch die dritte und letzte Sonate von Brahms ist in mehr als einer Hinsicht ein symbolisches Werk auf meinem künstlerischen Werdegang. Es handelt sich um das letzte Werk, das ich mit Bruno-Leonardo Gelber während meines Aufbaustudiums an der Lübecker Musikhochschule und dann in Monaco durchgenommen habe. Zu dieser Zeit stand ich noch sehr unter dem Einfluss der Vorstellung des Meisters, eines der größten Brahms-Interpreten. Mit der Zeit habe ich meine eigene Auffassung dieser „verschleierte Sinfonie“ (Schumann) verfeinern und reifen lassen können. Am 30. September 1853 besucht Brahms Schumann, daraufhin schreibt Schumann auf der ersten Seite seines Tagebuchs: „Besuch von Brahms. Ein Genie.“ Im berühmten Artikel vom 28. Oktober 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erläutert Schumann die orchestrale Seite des Spiels von Brahms:

7 „Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte“. Die *f-moll-Sonate* ist das letzte Werk von Brahms, das Schumanns Urteil noch während des Schaffens unterworfen war. Seine komplexere Entstehung im Vergleich zu den vorherigen Opera tut weder der Reinheit der Inspiration noch der heftigen Leidenschaft, die sie beflügeln, einen Abbruch. Unter den drei Klaviersonaten ist sie die entwickeltste und die formvollendetste! Brahms benutzt da auch die zyklische Vorgehensweise, die den Gebrauch ein und desselben Themas unter verschiedenen Aspekten anstrebt: so benutzt *Rückblick*, das als Übergang zwischen dem *Scherzo* und dem *Finale* dient, das Thema des *Andante espressivo*, in einen düsteren Trauermarsch verwandelt. Dieses Verfahren verbindet paradoxerweise Brahms mit Liszt und dem, was man die *Neue Weimarer Schule* genannt hat, auch wenn das weiter entwickelte zyklische Prinzip von Liszt sich auf eine thematische Arbeit konzentriert, bei der die Ideen rhythmisch – in dem Sinn der *Variation* – verändert werden. Fast würde man der Versuchung erliegen, die pianistische Schreibweise Brahms mit der von Liszt zu vergleichen: die Kraft des Klangs, die zahlreichen Oktaven und die Virtuosität stehen den größten Werken des Weimarer Meisters in Nichts nach, wie zum Beispiel das dämonische *Scherzo* bezeugt! Die Strenge der Form, stets eines der Hauptanliegen von Brahms, schließt nie die Inspiration, die Dichte der expressiven und poetischen Substanz aus. Im *Andante espressivo* komponiert Brahms eine der größten Liebesmusiken der Musikgeschichte – neben *Tristan und Isolde* – ein himmlisches Nocturne, zu dessen Motto er einige Verse von Sternau anführt: „Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint, / Da sind zwei Herzen in Liebe vereint / Und halten sich stetig umfassen“. Dieser Satz darf nicht zu bewegt gespielt werden, damit er nicht zu etwas Gefälligem wird, sondern man muss das richtige Tempo finden, das zum Höhepunkt der Verzückung führt. Das originelle und phantasiereiche *Finale* benutzt besonders in seinem zweiten, sehr lyrischen Thema das berühmte Motto „Frei aber einsam“, dessen Anfangsbuchstaben FAE zu Noten werden. Das dritte Thema, im Charakter eines *cantus firmus*, wird in diesem frei gearbeiteten Rondo unter verschiedenen Aspekten benutzt, das auf grandiose Art diese „verschleierte Sinfonie“ beendet.

Eine ganz andere Welt ist die der *Intermezzi op. 117*, die in Ischl (wie auch opp. 116, 118 und 119) komponiert wurden, und in denen sich die Kunst des Clair-obscur und der Schattierung niederschlägt. Brahms knüpft wieder an das Klavier an und seine letzten Zyklen bilden eine Art pianistisches Testament. Das *Opus 117* bildet darunter vielleicht das intimste und meditativste, was Brahms selber dazu führt, einige seiner späten Stücke als „die Wiegenlieder meines Schmerzes“ zu bezeichnen... Berg wird sich daran in seiner *Sonate* erinnern... Im Programm dieser Aufnahme bilden die 3 *Intermezzi op. 117* den Übergang zur *Sonate* von Berg, die man als eine Synthese zwischen der Sonatenform und der Introspektion eines Klavierstücks betrachten kann.

Vincent Larderet
Übersetzung: Claire Salièges



Johannes Brahms



Alban Berg



TRADITION ET TRANSITION

10 Outre la filiation austro-germanique qui lie indiscutablement Brahms et Berg, c'est aussi en héritier de la forme sonate que s'affirme Berg dans son *opus 1*. Cette œuvre composée autour de 1908–1909 et publiée en 1910 pour être révisée à deux reprises en 1920 et 1925, marque la fin de l'apprentissage de Berg avec son Maître vénéré Arnold Schoenberg, et pourrait bien avoir été conçue comme la solution apportée par l'élève au problème de réaliser un mouvement de sonate. Même si elle comprend un seul mouvement, elle aurait a priori été imaginée complétée. Ne trouvant rien qui convienne, Schoenberg aurait convaincu Berg que c'était « tout ce qu'il y avait à dire ». En effet, sa force dramatique, émotionnelle et intellectuelle est telle, qu'il n'y a rien à y ajouter ! Si le modèle invoqué pourrait être ici Liszt qui sera le premier dans l'histoire à structurer la sonate en un mouvement unique dans sa sublime *Sonate en si mineur*, il serait erroné d'y voir une parenté directe mise à part la tonalité similaire, car Liszt concevait plusieurs mouvements (mouvement principal, mouvement lent, scherzo etc) au sein d'un seul formant un tout. La *Sonate* de Berg n'emprunte pas ce schéma et garde une structure classique par sa forme concise héritière de la grande tradition austro-germanique. Et si la *Sonate en fa mineur op.5* de Brahms représente l'accomplissement et le sommet de la grande sonate romantique – le minutage témoigne de son gigantisme insurpassé – dans la tradition instaurée par Haydn, Mozart, Beethoven et Schumann, la *Sonate* de Berg symbolise à la fois la fin d'une époque en clôturant la sonate romantique et l'ouverture sur l'avenir. C'est donc une œuvre de transition et il est extrêmement révélateur de constater qu'entre la *Sonate op.5* de Brahms de 1853 et la *Sonate* de Berg, il ne reste pas de témoignages assez personnels et singuliers de grandes sonates dans la littérature pour piano austro-germanique. Les sonates de Reubke et Strauss (*op. 5* comme Brahms) ne sont pas des œuvres maîtresses éminemment personnelles qui ont pu s'imposer dans l'histoire. Wagner, Bruckner, Mahler et Strauss composent pour l'orchestre et délaissent le piano Roi. Zemlinsky, le beau-frère de Schoenberg, ne laisse que des pièces mineures pour piano, aucune sonate, mais excelle dans le poème symphonique, l'opéra et la musique de chambre.

Dans ce contexte, Berg, en tout jeune homme de 23 ans, signe un coup de Maître dès sa *Sonate opus 1* ! Brahms a 20 ans lorsqu'il compose sa 3^{ème} *Sonate op. 5*. Deux chefs d'œuvres de jeunesse séparés seulement d'une cinquantaine d'années où s'affirment déjà le génie créateur avec une authenticité et une maturité exceptionnelles !

11 Le langage post romantique exacerbé de la *Sonate* de Berg se traduit notamment par une grande flexibilité de la pulsation bousculée par de fréquents *accelerandi* et des contrastes de nuances violents : le climax étant exigé *ffff*. Berg assume le rôle de médiateur en dépositaire de la tradition mais y développe de nouveaux moyens d'expression. Celui qu'Adorno nommait « Le Maître de la transition infime » compose une véritable médiation entre le nouveau matériau et le matériau hérité, en compositeur qui poursuit la continuité historique au sein d'un langage déjà éminemment personnel et novateur. En fidèle élève de Schoenberg, c'est une organisation totale qui structure l'ensemble et le modèle reste la *Symphonie de chambre opus 9* en un mouvement unique de Schoenberg dont la structure harmonique repose sur l'intervalle de quarte. Intervalle clé dans l'organisation mélodique et thématique de la *Sonate* de Berg. Ces quelques lignes ne pourraient avoir la prétention de se prêter à une analyse approfondie de cette œuvre, mais il faut souligner que la filiation qui unit Brahms à la *Seconde École de Vienne* est aussi la technique consistant à varier et développer des motifs brefs, et à en déduire tout autre thème ou accompagnement à partir des éléments thématiques : procédé annonciateur de la technique sérielle. La *Sonate* de Berg affirme cette science polyphonique que l'on trouve chez Brahms, l'un des premiers à avoir conçu dans un espace réduit un monde expressif et poétique d'une grande pureté formelle, alliée à une économie du matériau thématique. La petite forme des *Stücke* employée par le dernier Brahms, dont les *Intermezzi op.117* et les *Klavierstücke op. 118* et *119* forment la quintessence, sera d'ailleurs le modèle absolu de Schoenberg, Berg et Webern. Rappelons aussi que Schoenberg fut un ardent défenseur de la musique de Brahms dont il vantait les aspects novateurs. Dans la première période de la *Seconde École de Vienne*, la forme sonate traditionnelle trop archaïque sera ainsi abandonnée et repensée au profit du minimalisme formel que suggèrent l'esthétique expressionniste et la tech-

nique sérielle. Néanmoins, Berg a toujours préféré la grande forme, et dans ses 3 *Orchesterstücke op.6* que je considère comme l'un des plus grands chefs d'œuvres du XXème siècle, se cache le projet d'une symphonie et un goût pour le gigantisme post romantique ! Berg qui n'était pas un pianiste virtuose, emploie des procédés peu pianistiques qui rappellent plutôt l'écriture pour cordes. Et contrairement à une idée reçue, sa *Sonate* est redoutablement difficile à jouer, de par sa complexité polyphonique mais aussi justement car elle n'a rien de pianistique. Berg n'a jamais caché son immense admiration pour Mahler, et les références et influences sont évidentes à mon sens. J'ajoute que je suis lié à la *Sonate* de Berg depuis l'adolescence, à l'époque où souhaitant devenir compositeur, j'ai découvert cette œuvre qui eut un grand impact sur mon travail et m'influença beaucoup pour l'écriture de ma *Sonatine op.1*.

12 La troisième et dernière Sonate de Brahms est également une œuvre symbolique à plus d'un titre dans mon parcours. C'est la dernière œuvre que j'ai travaillée avec Bruno-Leonardo Gelber lors de mes études de perfectionnement à la Musikhochschule de Lübeck puis à Monaco. J'étais à cette époque encore très influencé par la conception de mon Maître qui est l'un des plus grands interprètes de Brahms. Avec le temps, j'ai pu affiner et mûrir ma propre vision de cette « Symphonie déguisée » (Schumann). Le 30 septembre 1853, Brahms rend visite à Schumann, et à la première page de son journal intime, Schumann écrit « Visite de Brahms, un Génie ! ». Dans le célèbre article du 28 octobre 1853 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann précise l'aspect orchestral du jeu de Brahms : « Son jeu, en outre, est absolument génial ; il transforme le piano en un orchestre aux voix tour à tour exaltantes et gémissantes. » *La Sonate en fa mineur* est la dernière œuvre de Brahms qui ait été soumise à Schumann alors qu'elle n'est pas encore terminée. Sa gestation plus complexe que les précédents opus ne trahit pas la pureté d'inspiration ni la passion véhémence qui l'animent. Des trois Sonates pour piano, elle est la plus développée et la plus accomplie ! Brahms y exploite également le procédé cyclique qui vise l'emploi d'un même thème sous des aspects différents : ainsi le *Rückblick* (regard en arrière) qui sert de transition entre le *Scherzo* et le *Finale*, utilise le thème de l'*Andante espressivo*

transfiguré en sombre Marche funèbre. Ce procédé rattacherait paradoxalement plutôt Brahms à Liszt et ce que l'on a appelé l'*École nouvelle de Weimar*. Même si le principe cyclique lisztien beaucoup plus développé se concentre sur un travail thématique où les idées sont transformées rythmiquement dans un esprit de variation. On serait par ailleurs tenté de rapprocher l'écriture pianistique de Brahms à celle de Liszt : la puissance sonore, les nombreuses octaves et la virtuosité n'ont rien à envier aux grandes œuvres du Maître de Weimar, comme l'illustre par exemple le démonique *Scherzo* ! La rigueur de la forme qui sera toujours l'une des préoccupations majeures de Brahms, n'exclut jamais l'inspiration, la densité de la substance expressive et poétique. Dans l'*Andante espressivo*, Brahms compose l'une des plus grandes musiques d'amour de l'histoire de la musique avec *Tristan et Isolde*. Un sublime nocturne dont il inscrit en épigraphe quelques vers de Sternau : « La nuit tombe, la lune brille, deux cœurs unis par l'amour s'enlacent avec béatitude ». Ce mouvement ne doit pas être joué trop allant, afin de ne pas en faire quelque chose d'agréable, mais trouver le juste tempo qui amène aux paroxysmes de l'extase. Le *Finale* original et fantasque emploie notamment dans son deuxième thème très lyrique la célèbre devise « *Frei aber einsam* » (Libre mais seul) dont les initiales FAE sont transférées en notes musicales (*fa - la - mi*). Le troisième thème dans le caractère d'un *cantus firmus* sera utilisé sous des aspects différents dans ce rondo librement traité qui termine de façon grandiose cette « Symphonie déguisée » !

C'est un tout autre monde que celui des *Intermezzi op.117* composés à Ischl (tout comme les *opus 116, 118 et 119*) où s'y expriment l'art du clair-obscur et de la demi-teinte. Brahms renoue avec le piano et ses derniers cycles forment une sorte de testament pianistique. L'*opus 117* est peut-être le plus intime et méditatif, incitant Brahms lui-même à surnommer certaines de ses pièces tardives « les berceuses de ma douleur »... Et Berg saura s'en souvenir dans sa *Sonate*... Dans le programme de ce disque, les 3 *Intermezzi op.117* forment une transition vers la *Sonate* de Berg que l'on peut imaginer comme une synthèse entre la forme sonate et l'introspection d'un *Klavierstück*.

TRADITION AND TRANSITION

14 Alban Berg and Johannes Brahms are inarguably linked together through their association with the Austro-German musical tradition. Berg established himself as an heir of the sonata form with the *Piano Sonata Op. 1*, composed in 1908 or 1909 towards end of his apprenticeship with Arnold Schoenberg, published in 1910 and revised twice, in 1920 and again in 1925. The sonata may well have been written in response to an assignment by his revered mentor Schoenberg. Berg originally intended to complete the work with additional movements, but lacked inspiration. When he told Schoenberg that he couldn't think of musical ideas for those other movements, Schoenberg is said to have convinced him that he "had said everything there was to say." Indeed, the dramatic, emotional and intellectual power of Berg's *Sonata* is such that there is nothing to add. A direct comparison with Franz Liszt's magnificent *Sonata in B minor*, apart from the shared key signature, is as tempting as it would be misguided; although Liszt was among the first to write a sonata in a single movement, it is structured in such a way as to give the impression of several movements folded into one (opening movement, slow movement, *Scherzo* etc.). Berg's *Sonata* does not follow Liszt's approach; by keeping the concise form of the classical sonata movement, it is firmly rooted in the great Austro-German tradition. The enormous scale and length of Brahms' *Sonata in F minor* symbolizes the pinnacle and apogee of the great Romantic sonata tradition in the vein of Haydn, Mozart, Beethoven, and Schumann. Berg's *Sonata*, on the other hand, is a transitional work, marking the end of the Romantic era while pointing into the future. It is also interesting to note that there are no other sonatas of similarly stature and personal character in the Austro-German piano literature between Brahms' *opus 5* (composed in 1853) and Berg's *opus 1*. Neither of the sonatas by Reubke or Strauss (*op. 5* like Brahms) are eminently personal masterpieces that have stood the test of time. Wagner, Bruckner, Mahler and Strauss turned away from the "king of instruments" and were writing for the orchestra; Zemlinsky, Schoenberg's brother-in-law, wrote only a small number of piano compositions (no sonatas), but excelled in the genres such as the symphonic poem, opera and chamber music. In this historical context, Berg achieved a remarkable feat with

the *Sonata op. 1* at the tender age of 23. Brahms, meanwhile, completed his *third Sonata op. 5* when was only 20 years old – two youthful masterpieces, separated by five decades, that are clearly marked by creative genius, authenticity and an astonishing maturity.

15 The heightened, post-romantic tonal language of Berg's *Sonata* is characterised by a flexible rhythmic pulse, frequently interrupted by *accelerandi*, as well as stark dynamic contrasts, calling for *ffff* at the movement's climax. Berg sticks to his role as an intermediary by preserving the tradition while developing new means of expression at the same time. Called "the master of the smallest link" by Theodor Adorno, Berg created bridges between new and inherited material. As a composer, Berg employed historical continuity in the service of a highly personal and innovative musical language. As one would expect from one of Schoenberg's faithful pupils, the sonata's structure is governed by an overarching form modelled after Schoenberg's *Chamber Symphony Op. 9*, a work in one movement with a harmonic structure based on fourth chords, which is also of critical importance for the melodic and thematic structure of Berg's *Sonata*. The preceding sentences are not intended as an exhaustive analysis. One should note, however, that Brahms was also connected to the *Second Viennese School* through the compositional principle of developing variation – the variation and development of short motives and the deduction of every other theme and accompaniment from these thematic elements – as a precursor to serialism. In the *Sonata*, Berg draws on the sophisticated polyphonic technique found in Brahms' music – Brahms was among the first to create a world of poetic expression, marked by great formal purity and economy, from such drastically reduced thematic material. The small form of the *Klavierstück* used by Brahms in his late *Intermezzi Op. 117* and in the pieces *opp. 118* and *119* was the principal model for Schoenberg, Berg and Webern. Schoenberg was a staunch defender of Brahms, whom he praised for his musical innovation. During the first phase of the Second Viennese School the traditional sonata form was perceived as too archaic; it was abandoned and reconsidered in light of a formal minimalism that gave rise to the expressionist aesthetic and serialism. Berg had always preferred the larger musical forms; his *3 Orchestral Pieces Op. 6*, which I consider one of the great

masterpieces of the 20th century, contain the seeds of a symphonic project and reveal his predilection for post-romantic gigantism.

Berg was not a virtuoso pianist, and his writing was more suitable for strings than for the piano. Contrary to received opinion, the *Sonata* is extremely difficult to play, not only due to its complex polyphony, but also because the writing is not pianistic at all. Berg never made a secret of his admiration for Mahler, and Mahler's influence and references to his ideas are obvious in my opinion. I have had a close connection to Berg's *Sonata* from an early age. I discovered the work during my adolescence, at a time when I wanted to become a composer, and it proved to be an important influence while I was writing on my own *Sonatine Op. 1*.

16 Johannes Brahms' third and last piano sonata is of symbolic importance for my own artistic development in more ways than one. It was the final piece I worked on during my graduate studies with Bruno-Leonardo Gelber at the Music Academy in Lübeck and later in Monaco. At that time I was still very much under the influence of maestro Gelber, one of the great interpreters of the music of Brahms. Over time, I was able to develop and refine my own vision of what Schumann referred to as "*a veiled symphony*". Following Brahms' visit on 30 September 1853, Schumann wrote on the first page of his diary: "*Visit by Brahms. A genius*". In his famous article in the 28 October 1853 issue of the journal *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann highlighted the orchestral qualities of Brahms' playing: "*He is also a brilliant performer, who makes the piano into an orchestra of lamenting and jubilant voices.*" The *F-minor Sonata* was the last work by Brahms which was scrutinized by Schumann while it was still in progress. Its more complex genesis, compared to Brahms' earlier compositions, does not detract from the purity of its conception or from the intense passion that inspired it. It is the most developed and perfectly structured of the three piano sonatas. Brahms makes use of the cyclical form so as to employ the same theme under a number of different guises throughout the composition. In *Rückblick*, for example, which serves as a transition between the *Scherzo* and the *Finale*, the theme of the *Andante espressivo* is

transformed into a sombre funeral march. Paradoxically, this technique connects Brahms to Liszt and the so-called *New Weimar School*, even though Liszt's own development of the cyclical principle was focused on variation in the sense of rhythmic alterations of thematic material. One might almost be tempted to compare Brahms' piano writing to that of the Weimar maestro, which it absolutely matches with its powerful sonority, virtuosity, and numerous octave passages, as for example in the demonic *Scherzo*. The strictness of form, always one of Brahms' main concerns, never gets in the way of inspiration or of the dense expressive and poetic substance. Along with *Tristan und Isolde*, the *Andante espressivo* is one of the great love poems in music history – a sublime Nocturne to which Brahms attached a few verses by Sternau at the head of the score: "*Twilight falls, the pale moon gleams / Two hearts are united in love / rapt in love's ecstatic embrace.*" The movement must not be played too rapidly so as to avoid making it too pleasurable: it is important to find the correct tempo leading up to the movement's ecstatic climax. The secondary, lyrical theme of the original and inventive *Finale* is based on the famous cryptogram *Frei aber einsam* (*Free but lonely*), whose initials F-A-E are woven into the fabric of the movement. A third theme in the form of a *cantus firmus* appears in various guises throughout the freely treated Rondo that concludes Brahms' "*veiled symphony*" in grandiose fashion. 17

The *Intermezzi Op. 117*, composed in Ischl along with *opp. 116, 118 and 119*, open up an entirely different world of chiaroscuro and subtle gradations of tone. Brahms turned to the piano again for his late cycles. They create a form of pianistic testament, and the 3 *Intermezzi Opus 117* are perhaps the most intimate and meditative among them. Brahms called some of his late pieces "*the lullabies of my pain*", as Berg would later recall in his piano sonata. On this recording, the *Intermezzi* serve as a transition to Berg's *Sonata*, a work that can be seen as forming a synthesis between the sonata form and the introspective nature of the *Klavierstück*.

Vincent Larderet
Translation: Hannes Rox

VINCENT LARDERET Konzertpianist

2013 mit der Auszeichnung „Steinway Artist“ geehrt, hat sich Vincent Larderet in der internationalen Szene als einer der bemerkenswertesten französischen Pianisten seiner Generation durchgesetzt. Gefeierte für seine „unglaublich lyrische Sensibilität“ (*The Classical Shop*), für einen „Anschlag von endloser Geschmeidigkeit“ (*Classica* Nr. 131) und für seinen in der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare* als „multi-timbred“ bezeichneten orchestralen Klang, widmete ihm die Zeitschrift *Piano Magazine* Nr. 40 ein Interview und behauptet: „Vincent Larderet strahlt einen farbigen, kraftvollen und überragend gemästerten Stil aus. Da er immer nach Ausdruck sucht und das Herz der Musik berührt, ist sein Klavierspiel herausragend, edel und expressiv“. Für die „International Classical Music Awards“ nominiert und für „Classical Revelation“ ADAMI auf der MIDEM in Cannes gewählt, wird er für die außergewöhnliche Intensität seiner Interpretationen geschätzt, die immer im Dienste des Textes und des Komponisten stehen.

18 Vincent Larderet spielt ein vielseitiges Repertoire, von Scarlatti bis Boulez. Er ist außerdem überzeugter Verfechter der französischen Musik und weniger bekannten Komponisten wie Skrjabin, de Falla, Schmitt und Szymanowski. 2007 gab er eine Reihe von Rezitals, Beethoven gewidmet, wobei er besonders in der *Hammerklaviersonate op. 106* und in der *Sonate op. 111* brillierte. Er war an der Aufnahme im Rahmen der Gesamtausgabe der Sonaten von Beethoven beteiligt, die in einer DVD-Prestige-Box von Piano Passion veröffentlicht wurde. Von Carlos Cebro in Paris ausgebildet, der ihm Vlado Perlemuters stilistische und musikalische Tradition übermittelte, studierte er Ravels Werke mit Hilfe Perlemuters Arbeitspartituren, versehen mit handschriftlichen Eintragungen infolge der Bemerkungen des Komponisten. Er vervollkommnete sein Studium am Conservatoire von Rueil-Malmaison, wo er den „Prix de Virtuósé“ erhielt, und an der Musikhochschule in Lübeck bei Bruno Leonardo Gelber. Parallel dazu ist er Preisträger der „Internationalen Orpheum Musikfesttage zur Förderung junger Solisten“ (Schweiz) und gewann mehrere internationale Wettbewerbe, darunter den „Maria Canals Barcelona“, den „AMA Calabria“ (Italien), mit Lazar Berman als Juryvorsitzenden, und den Wettbewerb von Brest (Frankreich).



WWW.VINCENTLARDERET.COM

20 Vincent Larderet gibt Rezitals oder spielt als Solist mit Orchester auf prominenten Bühnen, wie Tonhalle Zürich, Palau de la Música (Barcelona), Kulturzentrum Hong Kong, Toppan Hall Tokyo, Washington Kennedy Center (USA), Potton Hall (Großbritannien), Teatro Umberto (Italien), und in Frankreich, Salle Pleyel, Salle Gaveau, Cité de la Musique, Palais des Festivals in Cannes, Schlosspark Florans, Palais des Congrès in Juan-les-Pins, PMC in Strasbourg, usw.. Von renommierten internationalen Festivals eingeladen (Schleswig-Holstein Musik Festival, Festival Pianistico Ferruccio Busoni, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, La Folle Journée (Nantes), Boulez-Festival, internasjonales Musikfestival von Dinard, Berlioz-Festival...), tritt er auch kammermusikalisch mit seinem Ensemble West Side Quartet für zwei Klaviere und Schlagzeug auf, oder zusammen mit Partnern wie dem Quatuor Debussy, der Cellistin Sol Gabetta und Yi-Bing Chu oder dem Pianisten Michel Dalberto. Zu den renommierten Dirigenten, mit denen er gearbeitet hat, gehören Daniel Kawka, Salvador Brotons, Robert Trevino, Giuseppe Cataldo, André Valade und Eric Lederhandler. Er war schon bei den Sendern France Musique, Radio Classique, France Inter zu hören, wie auch bei den Sendern RBB Radio Kultur, WDR, MDR, SR2 Kultur, Radio Suisse Romande, Radio Nacional d'Espanya, Civil Radio (Ungarn), Radio Canada, QBS (Katar), Radio Paris-La Paz (Bolivien), Radio Neuseeland und ABC Classic FM (Australien).

Vincent Larderet wirkt als Jury-Mitglied bei internationalen Wettbewerben mit und gibt Meisterkurse. Er wird regelmäßig nach Asien eingeladen und ist „Honorable International Artist-in-Residence“ / „Artist-Faculty Member“ an der Hong Kong Music & Performing School. Seine Diskographie bei ARS Produktion (2 SACDs Ravel "Orchestral Et Virtuoso Piano" und die 2 Klavierkonzerte), Naxos, Chandos und Integral Classic wird von der internationalen Kritik gefeiert und erhielt die höchsten Auszeichnungen, darunter die *Klassik Heute* Empfehlung (Deutschland), CHOC von *Classica*, 4 f von *Télérama*, „MAESTRO“ von *Pianiste*, „CLEF“ von *Resmusica* (Frankreich), „JOKER“ von *Crescendo Magazine* (Belgien), "recording of the month" von *MusicWeb International* (Großbritannien), 4 Sterne in *RITMO* (Spanien) und den „SUPERSONIC“ von *Pizzicato* (Luxemburg). Zu seinen Aufnahmen zählen auch wichtige Welt-Erstaufführungen von Schmitt und Ravel für die er sich maßgeblich eingesetzt hat. Die SACD-CD von Ravels Klavierkonzerten wird von *Klassik Heute* gefeiert

als "faszinierend, weil sie die einzige der einschlägigen Einspielungen ist, die neben den Referenzaufnahmen von Michelangeli und Zimerman uneingeschränkt bestehen kann". Carsten Dürer schreibt im *PIANO News Magazin*: „...hat Larderet zu einem regelrechten Klangemäldo gestaltet, grandios!“ Im Jahr 2016 wurde Vincent Larderet zum künstlerischen Leiter des Festival „Piano au Musée Würth“ in Frankreich ernannt.

Honoré par le titre de "Steinway Artist", Vincent LARDERET s'est imposé sur la scène internationale comme l'un des plus remarquables pianistes français de sa génération. Il est salué comme un pianiste « grandiose » (*PIANO News*, Allemagne) pour son « jeu très lyrique » (*Crescendo Magazine*, Belgique), un « toucher d'une infinie souplesse » (*Classica* n°131) et sa sonorité orchestrale qualifiée dans *Fanfare* aux USA de « multi-timbred », faisant « surgir et s'envoler du clavier le mirage d'un orchestre » (Gilles Macassar, *Télérama*). Élu « Révélation Classique » de l'ADAMI au MIDEM de Cannes et nommé aux « International Classical Music Awards » (ICMA), il est reconnu pour l'intensité exceptionnelle de ses interprétations toujours au service du texte et du compositeur et souvent comparées aux légendes du piano telles Michelangeli, Perlemuter, Zimerman, Argerich. Eric Dahan déclare dans *Libération* : « Conjuguant rigueur architecturale et génie du timbre, objectivité et inventivité, stylisation et lyrisme, le pianiste français s'affirme en Maître ».

Vincent Larderet interprète un répertoire éclectique qui s'étend de Scarlatti à Boulez, où les grandes oeuvres romantiques et le XXème siècle tiennent une place importante. Il est également un ardent défenseur de la musique française, et de compositeurs moins fréquentés comme Scriabine, De Falla, Schmitt ou Szymanowski. En 2007 Il donne une série de récitals consacrée à Beethoven et se distingue tout particulièrement dans les *Sonates « Hammerklavier » Op. 106 et Op. 111*. Il participe à l'intégrale des 32 *Sonates* dans le cadre d'un coffret DVD prestige publié par Piano Passion. Formé à Paris par Carlos Cebro qui lui transmet la tradition d'interprétation de Vlado Perlemuter, il étudie notamment l'Œuvre de Ravel à partir des partitions personnelles de Perlemuter annotées suite à sa collaboration avec le compositeur. Il complète ses études au CRR de Rueil Malmaison où il obtient le « Prix de virtuosité », puis perfectionne son art à la Musikhochschule de Lübeck

(Allemagne) auprès du célèbre pianiste Bruno-Leonardo Gelber. Parallèlement, il est lauréat de l'*International Orpheum Foundation for young soloists* (Suisse) et de plusieurs concours internationaux dont Maria Canals à Barcelone, A.M.A. Calabria (Italie) et Brest. Attaché à une démarche musicologique pour construire ses interprétations, il étudie l'Histoire de la musique et l'Analyse.

22 Vincent Larderet est programmé en récital ou concerto sur des scènes prestigieuses comme la Tonhalle de Zurich, le Kennedy Center de Washington, le Palau de la Musica à Barcelone, le Cultural Centre de Hong Kong, le Toppan Hall de Tokyo, Potton Hall (UK), le Palais des Festivals de Cannes, la Salle Pleyel, la Salle Gaveau, la Cité de la Musique, le Parc du Château de Florans (les 2 *Concertos* de Ravel), l'église Saint-Eustache (4^{ème} *Concerto* de Beethoven), le Palais des Congrès de Juan les Pins (3^{ème} *Concerto* de Prokofiev), le PMC de Strasbourg etc. Invité par des festivals internationaux renommés (Schleswig Holstein Musik Festival, Orpheum Music Festival, festival Pianistico Busoni, La Roque d'Anthéron, La folle journée, festival de Besançon, Festival Berlioz, Festival Boulez, La Chaise-Dieu etc.), il se produit également comme partenaire de musique de chambre au sein de son ensemble pour 2 pianos et percussions West Side Quartet, mais aussi aux côtés de partenaires tels le Quatuor Debussy, les violoncellistes Sol Gabetta et Yi-Bing Chu ou le pianiste Michel Dalberto. Parmi les chefs et les orchestres réputés avec lesquels il a collaboré figurent Salvador Brotons, Giuseppe Cataldo, Daniel Kawka, Eric Lederhandler, Robert Trevino, Pierre-André Valade, le Royal Philharmonic Orchestra, le Sinfonia Varsovia, l'Orchestra Simfonica del Valles, le Czech Virtuosi Symphonic Orchestra, Ose ! et le City Chamber Orchestra of Hong Kong.

Vincent Larderet est aussi sollicité comme membre du jury de concours internationaux et donne des Master classes. Régulièrement invité en Asie, il est nommé en 2014 « Honorable International Artist-in-Residence » et « Honorary Professor » de Hong Kong Music and Performing School. On a pu l'entendre sur France 3, France Musique, Radio Classique, France Inter, Radio Suisse Romande, Radio Nacional d'Espanya, Civil Radio (Hongrie), Kultur Radio RBB, WDR, MDR (Allemagne), Radio Canada, QBS (Quatar), Radio Paris-La Paz

(Bolivie), Radio New Zealand et ABC Classic FM (Australie). Sa discographie disponible chez ARS Produktion, NAXOS, Chandos et INTEGRAL Classic est saluée par la critique internationale et remporte les plus hautes distinctions dont le « CHOC » *Classica*, « MAESTRO » de *Pianiste*, 4 f *Télérama*, la « CLEF » *Resmusica*, « recording of the month » de *MusicWeb International* (UK), *Klassik Heute* « Empfehlung » (Allemagne), 4 étoiles dans *RITMO* (Espagne), « JOKER » de *Crescendo magazine* (Belgique), et le « SUPERSONIC » de *Pizzicato* (Luxembourg). Il est également responsable de premières mondiales importantes de Schmitt et Ravel. Le SACD-CD des 2 *Concertos* de Ravel est salué comme l'un des « meilleurs enregistrements de l'année » par la revue *Fanfare* (USA) ainsi que « la seule version qui puisse sans réserve exister aux côtés de Michelangeli et Zimerman » par *Klassik Heute* (Allemagne). En 2016, Vincent Larderet est nommé Directeur Artistique de *Piano au Musée Wurth*, le seul festival de piano en Alsace.

23 Honored by the revered title of "Steinway Artist", Vincent LARDERET has attracted international recognition for the exceptional intensity of his performances and his highly acclaimed recordings. Praised as an "impressive pianist" (*MusicWeb International*, UK) for his "very lyrical playing" (*Crescendo Magazine*, Belgium) and his "multi-timbred" sound (*Fanfare*, USA), he "makes the piano equal to an orchestra" (*Classica*, France) with a wide range of "fascinating pianistic colors" (*PIANO News*, Germany). His very personal and deeply inspired interpretations are often compared to the piano legends such as Michelangeli, Perlemuter, Zimerman and Argerich. *Toronto Star* in Canada described: "his playing is remarkable for its ease as well as style. Larderet overcomes with panache". Nominated for the "International Classical Music Awards" and "Classical Revelation" by Adami winner at MIDEM in Cannes, he is considered as one of the leading French pianists of his generation. *Piano Magazine* in France declared: "Vincent Larderet compels a colorful, powerful and supremely mastered style. As Larderet aims for expression and touches the heart of music, the piano becomes distinguished, noble, and expressive".

Vincent Larderet's eclectic repertoire stretches from Scarlatti to Boulez, who played an important role in romantic period, French music and during the 20th century. He is also

ardently favors lesser-known composers such as Scriabin, De Falla, Schmitt and Szymanowski. In 2007 he performed a series of recitals dedicated to Beethoven and especially distinguished himself with the *Sonatas "Hammerklavier" Opus 106 and Opus 111*. He also participated in the complete live recording of Beethoven's Sonatas, notably alongside Stephen Kovacevich for the prestige DVD set released by Piano Passion. Internationally renowned as a Ravel specialist, he worked in Paris with Carlos Cebro who passed on to him the stylistic and musical tradition of Vlado Perlemuter and studied Ravel's works on Perlemuter's personal scores annotated after his collaboration with the composer. Mr Larderet completed his training at the National Conservatory of Music in Rueil Malmaison where he won the "Virtuosity Prize" and perfected his art at Lübeck's Musikhochschule in Germany with the famous pianist Bruno-Leonardo Gelber. At the same time, Vincent was a prize-winner in several international piano competitions including Maria Canals in Barcelona, A.M.A. Calabria (in Italy under the jury of Lazar Berman) and Brest. He was also laureate of the "International Orpheum Foundation for young soloists" in Switzerland. When it comes to shaping his interpretations, he is committed to a musicological approach and he studies and analyzes music history.

Vincent Larderet has performed worldwide in recital and concerto at prestigious venues such as Zurich's Tonhalle, Barcelona's Palau de la Musica, Leipzig Gewandhaus, Hong Kong Cultural Centre (Ravel's *Concerto in G*), Tokyo Toppan Hall, Washington's Kennedy Center, Potton Hall (UK); and major concert halls in France including the Salle Pleyel, Salle Gaveau, Cité de la Musique, the Saint-Eustache church (Beethoven's *Concerto n°4*), the Parc du Château de Florans (the 2 Ravel's *Piano Concerti*), the Cannes Palais des Festivals and the Juan les Pins Palais des Congrès (Prokofiev's *Concerto n°3*). Invited to perform at renowned international festivals (including Schleswig Holstein Musik Festival, Orpheum Music Festival, Festival Pianistico Busoni, Berlioz Festival, Dinard Festival, Boulez Festival, La Roque d'Anthéron and La folle journée), Vincent also appeared in chamber music with distinguished artists including the Debussy Quartet, the cellists Sol Gabetta and Yi-Bing Chu, the pianist Michel Dalberto as well as the West Side Quartet, his group for 2 pianos and percussion. Among the esteemed conductors and orchestras which whom he has



collaborated include Salvador Brotons, Daniel Kawka, Eric Lederhandler, Robert Trevino, Giuseppe Cataldo, Pierre-André Valade, the Royal Philharmonic Orchestra, the Sinfonia Varsovia, the Orchestra Simfonica del Valles in Spain, the Czech Virtuosi Symphonic Orchestra, the Ose Symphonic Orchestra and the City Chamber Orchestra of Hong Kong.

Moreover, he has served as member of the jury at various international piano competitions, in addition of several Master classes. Regularly invited to perform in Asia, he is appointed in 2014 as "Honorable International Artist-in-Residence" Et "Honorary Professor" of the Hong Kong Music and Performing School. A truly dedicated artist, he has given several benefit concerts for humanitarian causes such as Amnesty International and Combating Cystic Fibrosis. His performances have been broadcast on major radio and TV channels such as France 3, France 2, France Musique, Radio Classique, Radio Suisse Romande (Switzerland), Kultur Radio RBB, MDR, WDR (Germany), Radio Nacional d'Espanya, Civil Radio (Hungary), Radio Paris-La Paz (Bolivia), QBS (Qatar), Radio Canada, ABC Classic FM (Australia) and Radio New Zealand. His recordings released by ARS Produktion, NAXOS, Chandos and INTEGRAL Classic to outstanding international critical acclaim have won prestigious Awards including the *Classica* "CHOC", Diapason 5, *Télérama* 4 f, *Resmusica* "CLEF" (France), *MusicWeb International* "recording of the month" (UK), *Klassik Heute* "Empfehlung" (Germany), *Crescendo Magazine* "JOKER" (Belgium), *RITMO* 4 stars (Spain), and *Pizzicato* "SUPERSONIC" (Luxembourg). He is also responsible for the major world premiere of Florent Schmitt and Maurice Ravel works. The SACD-CD of the 2 Ravel's Piano Concertos is praised in 2015 by *Fanfare* (USA) among "the best recordings of the year" and "the only relevant performance which could exist alongside the reference recordings of Michelangeli and Zimerman" (*Klassik Heute*). Mr Larderet is appointed in 2016 as the Artistic Director of the "Piano au Musée Würth" festival in France.

IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher • Aufnahme: 4.–6.7.2016, Immanuelkirche Wuppertal • Verleih Steinway D 578071: Daniel Brech • Flügelstimmung: Martin Ulrich • Layout: Annette Schumacher • Fotos: Martin Teschner • Text: Vincent Larderet (franz.) • Übersetzung: Claire Salièges (franz.–deutsch), Hannes Rox (deutsch–engl.) • © 2016

DANK — ACKNOWLEDGMENTS — REMERCIEMENTS

Ich möchte mich sehr herzlich bei meiner Familie für ihre treue Unterstützung und beim gesamten Team der ARS Produktion für das Verständnis bedanken, das meiner künstlerischen Konzeption entgegengebracht wurde. Die Aufnahme fand in der idealen Akustik der Immanuelkirche in Wuppertal statt. Mein besonderer Dank gilt Annette und Manfred Schumacher für den wunderbaren Klang der Aufnahme, welcher der Musik von Brahms und Berg vollkommen gerecht wird.

Je souhaite remercier bien chaleureusement ma famille pour son fidèle soutien, et toute l'équipe d'ARS qui a su comprendre mes conceptions artistiques dans le cadre de cet enregistrement réalisé dans la somptueuse acoustique de l'Immanuel Kirche à Wuppertal; tout particulièrement Annette et Manfred Schumacher pour la prise de son somptueuse qui rend justice à la musique de Brahms et Berg !

I would like to thank my family for their faithful support, as well as the ARS team for their understanding of my artistic concept for this recording, which took place in the splendid acoustics of St. Immanuel Church, Wuppertal. A special thanks goes to Annette and Manfred Schumacher for creating a wonderfully luxurious sound that does justice to the music of Brahms and Berg.

Vincent Larderet



ARS 38 146
Ravel – Orchestral Et Virtuoso Piano



ARS 38 178
Ravel / Schmitt – Piano Concertos

Vincent Larderet • Pianist

Johannes Brahms (1833–1897)

Klaviersonate Nr. 3, op. 5 (1853)

- 1 *Allegro maestoso* | 10 : 50
- 2 *Andante espressivo* | 11 : 42
- 3 *Scherzo. Allegro energico – Trio* | 4 : 52
- 4 *Intermezzo. Andante molto – Rückblick* | 2 : 56
- 5 *Finale. Allegro moderato ma rubato* | 8 : 03

3 Intermezzi, op. 117 (1892)

- 6 *Andante moderato* | 4 : 49
- 7 *Andante non troppo e con molto espressione* | 4 : 23
- 8 *Andante con moto* | 5 : 41

Alban Berg (1885–1935)

Klaviersonate, op. 1 (1908/1909) – 1925 revised edition

- 9 *Mäßig bewegt* | 12 : 33

INFORMATION

Manchmal hört man den Atem des Pianisten, vor allem in kraftvollen Musikpassagen. Dies hat nichts mit Klangsättigung der Aufnahme zu tun. Wir respektieren nur die natürliche Art und Weise des Spiels von Vincent Larderet. – *On certain occasions one might be able to hear Mr. Larderet breathe, particularly during intense passages. This is not due to sound saturation, we simply respect the pianist's natural way of playing.* – Vous entendrez peut-être la respiration de Mr Larderet pendant ses interprétations de ce SACD. Notez que ceci n'a rien à voir avec une saturation dans l'enregistrement. Mais nous respectons le naturel du jeu de l'artiste.



VINCENT LARDERET
**BRAHMS
BERG**
Piano Works

