

BERG
WEBERN
SCHÖNBERG
CHAMBER MUSIC

BELCEA QUARTET

WITH **NICOLAS BONE** VIOLA
ANTÔNIO MENESES CELLO

α

MENU

➤ TRACKLIST

➤ TEXTE FRANÇAIS

➤ ENGLISH TEXT

➤ DEUTSCH KOMMENTAR





BERG WEBERN SCHÖNBERG

ANTON WEBERN (1883-1945)

1 **LANGSAMER SATZ** 9'19

FÜNF SÄTZE, OP. 5

2 HEFTIG BEWEGT 2'39

3 SEHR LANGSAM 2'43

4 SEHR LEBHAFT 0'42

5 SEHR LANGSAM 1'50

6 IN ZARTER BEWEGUNG 3'48

ALBAN BERG (1885-1935)

LYRISCHE SUITE

7 I. ALLEGRETTO GIOVIALE 3'11

8 II. ANDANTE AMOROSO 6'24

9 III. ALLEGRO MISTERIOSO 3'04

10 IV. ADAGIO APPASSIONATO 6'28

11 V. PRESTO DELIRANDO 4'29

12 VI. LARGO DESOLATO 7'04

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

VERKLÄRTE NACHT, OP. 4

13	SEHR LANGSAM	6'07
14	BREITER	5'59
15	SCHWER BETONT	2'21
16	SEHR BREIT UND LANGSAM	9'13
17	SEHR RUHIG	4'03

TOTAL TIME 80'32

BELCEA QUARTET

CORINA BELCEA VIOLIN

AXEL SCHACHER VIOLIN

KRZYSZTOF CHORZELSKI VIOLA

ANTOINE LEDERLIN CELLO

NICOLAS BONE 2ND VIOLA

ANTÔNIO MENESES 2ND CELLO
(VERKLÄRTE NACHT)

Composée tout à la fin du XIX^e siècle, *La Nuit transfigurée* (*Verklärte Nacht*) fut la première œuvre de grande ampleur de **Schönberg** à remporter un plein succès. Sa découverte de la poésie de Richard Dehmel, avec sa tonalité nietzschéenne et son attitude progressiste envers l'émancipation sexuelle, semble avoir libéré son imagination. Lors de l'été 1899, juste avant de commencer à travailler à son sextuor à cordes, **Schönberg** avait achevé quatre mélodies sur des textes de Dehmel, extraits de *Weib und Welt* (« La Femme et le monde ») – le même volume controversé qui contient « La Nuit éclairée ». Ce dernier poème décrit un homme et une femme se promenant dans un paysage au clair de lune. La femme avoue qu'elle a péché : elle porte un enfant de quelqu'un qu'elle n'aime pas. L'homme la rassure en lui disant que sa chaleur transfigurera l'enfant qui deviendra le leur. Aux premiers mots du poème – « *Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain* » (« Deux êtres vont par le bois nu et froid ») – répondent les derniers – « *Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht* » (« Deux êtres vont par la nuit haute et claire »). Le poème instrumental de **Schönberg** commence de façon analogue par la sonorité « froide » de *ré* mineur et s'achève sur des fragments de son motif initial conduisant à une transfiguration rayonnante en *ré* majeur.

La forme de l'œuvre de **Schönberg** semble refléter le dessin en cinq strophes du poème de Dehmel, avec le pas régulier, presque dénué d'expression, de *ré* mineur au début, suivi par une accumulation d'idées chromatiques s'intensifiant progressivement jusqu'à ce qu'apparaisse enfin une section plus chargée de compassion dans laquelle les sonorités murmurantes s'embrasent avec la chaleur de *mi* majeur. À partir de ce moment, la musique se développe avec une urgence croissante jusqu'à un sommet long et passionné qui inaugure un retour vers le motif initial « de promenade », sous une forme à présent bien plus marquée.

Le thème plein de chaleur au violoncelle qui ouvre la deuxième moitié de l'œuvre est suivi par un afflux de gammes ascendantes et par une idée frémissant avec douceur, énoncée dans la tonalité radieuse de *fa* dièse majeur. Le tissu contrapunctique complexe de la musique évoque certains thèmes transfigurés de la première moitié de l'œuvre ; mais le dernier mot est laissé au motif « de promenade », à présent imprégné d'une chaleur paisible, et à l'idée frémissante entendue maintenant

sur un fond d'arpèges rapides sur toutes les cordes, ponctués par de doux pizzicatos des deux violoncelles.

Le *Mouvement lent* pour quatuor à cordes de **Webern** fut composé pendant l'été 1905, neuf mois environ après qu'il avait commencé à étudier avec **Schönberg**. C'était l'époque où **Webern** était tombé amoureux de sa cousine Wilhelmine (qui plus tard deviendrait sa femme), et ses sentiments naissants envers elle se reflètent dans sa musique qui a quelque chose de l'extase de *La Nuit transfigurée* – en particulier dans le dernier de ses trois sujets pour lequel **Webern** choisit la tonalité de *do* majeur, avec un thème qui commence dans une atmosphère de paix radieuse avant de s'accroître en intensité et d'atteindre un sommet puissant de désir. Vers la fin, le sujet principal passe au violoncelle avec sourdine, tandis que les autres instruments l'accompagnent d'un doux motif de vagues joué par le premier violon avec sourdine et doublé à l'octave inférieure par les pizzicatos du second violon. La musique s'éteint enfin dans les lointains sur une forme élargie du même motif.

Les *Cinq mouvements* pour quatuor à cordes, composés dans un même accès d'inspiration à l'été 1909, marquent le vrai début de la concentration des moyens d'expression caractéristique de **Webern**. Le premier mouvement est le plus étendu. Il ressemble plutôt à un mouvement de sonate, avec un deuxième thème contrastant que le violoncelle commence à énoncer en jouant *sul ponticello*, les violons prenant le relais avec une phrase ardente.

Le deuxième et le quatrième mouvements, tous deux joués avec sourdines, font entendre le **Webern** le plus intime : à aucun moment le niveau sonore ne dépasse le *pianissimo*. Le scherzo miniature qui les sépare est un morceau fortement unifié commençant par une note répétée en pizzicato au violoncelle qui revient plus tard conclure la musique. Au centre de ce morceau, le premier violon joue calmement une phrase expressive qui reparaît à la fin, transformée en une explosion des quatre interprètes.

Le mouvement final, doucement cadencé, de nouveau avec sourdines, se termine lui aussi comme il avait commencé, ses deux notes liminaires revenant dans une phrase insistante qui s'éteint en conclusion.

Berg commença à esquisser des idées pour sa *Suite lyrique* à l'automne 1925 et il la termina à l'été suivant. Ce morceau de musique « absolue » est si convaincant que son programme secret, très élaboré, est resté inconnu pendant près de 40 ans après la mort de **Berg**. Le compositeur ne s'était pourtant pas privé de répandre des indices – notamment deux citations musicales. On entend l'une – la phrase liminaire de l'opéra de Wagner sur l'amour interdit, *Tristan und Isolde* – au milieu du *Largo desolato* conclusif ; l'autre, dans le quatrième mouvement, *Adagio appassionato*, est un motif tiré de la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky à laquelle **Berg** a aussi emprunté son titre. Dans l'œuvre de Zemlinsky, cette phrase récurrente accompagne les mots : « *Du bist mein Eigen, mein Eigen* » (« Tu es mienne, mienne »).

L'histoire secrète de la *Suite lyrique* finit par être divulguée lorsque l'on découvrit un exemplaire de la partition publiée contenant des annotations détaillées de la main du compositeur. **Berg** l'avait envoyé à la femme mariée dont il était secrètement amoureux, Hanna Fuchs-Robettin – la sœur de l'écrivain Franz Werfel. Dans l'introduction de la partition publiée, Erwin Stein, un élève de **Schönberg**, s'étonnait que « la méthode apparemment si contraignante de la “composition sur 12 sons” ait ici laissé au compositeur la liberté de citer les premières mesures de *Tristan*¹ ». Cette remarque suscita un commentaire en marge de la main de **Berg** : « Elle m'a laissé, ma Hanna, d'autres libertés encore ! Par exemple, celle d'inscrire à maintes reprises dans cette musique le secret de nos lettres, H, F et A, B² ».

Les notes qui correspondent aux initiales H. F. et A. B. (soit *si – fa* et *la – si* bémol dans la notation française) jouent un rôle particulièrement important dans le troisième mouvement, *Allegro misterioso*, dans lequel **Berg** a écrit, au-dessus des premières mesures « murmurées » : « Car tout était encore secret – secret même pour nous-mêmes ». Le *Trio estatico* central de ce mouvement constitue le pivot thématique de l'œuvre, faisant écho à une phrase du deuxième mouvement et annonçant en même temps l'*Adagio appassionato*. Après le trio, la musique de la section initiale du mouvement revient sous forme rétrograde.

Le premier mouvement forme un bref prélude – un « tintement de verres », comme **Berg** l'appelait –, tandis que le deuxième mouvement, *Andante amoroso*, est un portrait d'Hanna et de sa famille. L'un de ses enfants, Dorothea, était surnommée Dodo – d'où le petit motif rythmique formé de deux *do* (*do-do*) qui joue un rôle important dans le morceau. Après l'*Allegro misterioso*, l'*Adagio appassionato* représentait pour **Berg** « le jour suivant ». Outre des souvenirs du *Trio estatico*, il rappelle des motifs du deuxième mouvement – en particulier le thème tendre de ses mesures liminaires, évoquant Hanna elle-même.

Le « halètement », les phrases à souffle court que l'on entend peu après le début de l'avant-dernier mouvement, *Presto delirando*, suggère ce que **Berg** appelait les « frayeurs des jours avec leur pouls précipité » ; quant à l'épisode ombragé, avec ses couleurs instrumentales changeant imperceptiblement, il évoque « l'atroce *tenebroso* » des nuits sans sommeil.

Mais la découverte la plus remarquable à propos du programme secret de la *Suite lyrique* concerne son finale. Les esquisses de **Berg** révèlent qu'il fut d'emblée conçu comme la mise en musique d'un poème des *Fleurs du mal* de Baudelaire, « De profundis clamavi », dans la traduction allemande de Stefan George : « J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime, / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé ³ ».

La *Suite lyrique*, comme **Berg** l'avoue à Hanna, est « un petit monument commémoratif d'un grand amour ». La manière complexe dont cet amour a été inscrit dans la fabrique de l'œuvre est parfaitement résumée par les paroles qui, dans la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky, précèdent immédiatement la mélodie que cite **Berg** : « Je t'ai attrapée, ma bien-aimée, et je t'ai tissée dans la toile de ma musique ».

Misha Donat

¹ Texte original : « [es ist bemerkenswert, daß] die scheinbar so gebundene "Komposition mit zwölf Tönen" hier dem Komponisten die Freiheit gelassen hat, die Anfangstakte des "Tristan" zu zitieren ».

² Texte original : « Sie hat mir, meine Hanna, auch noch andere Freiheiten gelassen! Zum Beispiel die, in dieser Musik immer wieder unsere Buchstaben, H, F und A, B hineinzugeheimnissen ».

³ Traduction allemande de Stefan George : « Zu Dir, Du einzige Teure, dringt mein Schrei, / aus tiefste Schlucht, darin mein Herz gefallen ».

Verklärte Nacht ('Transfigured Night'), composed in the dying gasp of the 19th century, was **Schönberg's** first wholly successful large-scale composition. It was his encounter with the poetry of Richard Dehmel, with, on the one hand, its Nietzschean undertones, and on the other its progressive attitude to sexual emancipation, that seems to have set his imagination free. In the summer of 1899, immediately before he began work on his string sextet, **Schönberg** completed four songs to texts by Dehmel, taken from *Weib und Welt* – the same controversial volume that contained 'Verklärte Nacht'. That poem describes a man and woman walking through a moonlit landscape. She confesses she has sinned: she bears a child by someone she does not love. The man reassures her that her radiance will transform the child into their own. The poem's first words – "*Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain*" ('Two people walk through a barren, cold grove') – find their echo in its last line: "*zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht*" ('Two people walk through a high, bright night'). **Schönberg's** tone-poem similarly begins with the 'cold' sound of D minor, and ends with fragments of its opening motif leading to a radiant D major transfiguration.

The form of **Schönberg's** piece seems to reflect the five-stanza design of Dehmel's poem, with the steady, almost expressionless tread of D minor at the outset followed by an accumulation of progressively intensifying chromatic ideas, until eventually a more compassionate section appears, its murmuring sounds glowing with the warmth of E major. From this moment on, the music proceeds to develop with increasing urgency, until a long and impassioned climax gives way to the return of the opening 'walking' motif, now in a much more insistent form.

The warm cello theme that inaugurates the second half of the piece is followed by an upward surge of scales, and by a gently rustling idea given out in the radiant key of F sharp major. The music's intricately contrapuntal tapestry invokes transfigured themes from the work's first half; but the last word is left to the 'walking' motif, newly imbued with quiet warmth; and to the rustling idea, now heard against a halo of rapid across-the-strings arpeggios punctuated by gentle pizzicatos from the two cellos.

Webern's *Slow Movement* for string quartet was composed in the summer of 1905, some nine months after he began studying with **Schönberg**. This was the time when **Webern** fell in love with his cousin Wilhelmine (she was later to become his wife), and his burgeoning feelings towards her are reflected in the music, which shares something of the ecstasy of *Verklärte Nacht* – particularly in the last of its three subjects, where **Webern** turns to C major for a theme that begins in an atmosphere of radiant peacefulness, before increasing in intensity to reach a powerful climax of longing. Towards the end, the main subject passes to the muted cello, while the remaining instruments accompany with a gentle wave-like figure played by the muted first violin, and doubled an octave below by the pizzicato second violin. Eventually, the music dies away into the distance with a broadened form of the same figure.

The *Five Movements* for string quartet, composed in a single burst of inspiration in the summer of 1909, mark the true beginning of **Webern's** characteristically concentrated means of expression. The most expansive of the pieces is the first. It is rather like a sonata movement, complete with a contrasting second subject initiated by the cello, playing *sul ponticello*, and continued with a yearning phrase on the violins.

The second and fourth pieces, both played with mutes, show **Webern** at his most intimate: at no stage does the level rise above *pianissimo*. The miniature scherzo that separates them is a strongly unified piece beginning with a repeated pizzicato note on the cello which returns later to round the music off. At the mid-point of the piece the first violin quietly plays an expressive phrase which reappears, transformed into an explosive outburst from all four players at the end.

The gently lilting final piece, once again muted, also ends as it began, with its opening two notes returning in a lingering phrase that dies away at the conclusion.

Berg began sketching out ideas for his *Lyric Suite* in the autumn of 1925, and he completed it the following summer. So convincing is it as a piece of 'absolute' music that until nearly 40 years after

Berg's death its elaborate secret programme lay hidden. The composer had, however, scattered no shortage of clues – not least, the presence of two musical quotations. One – the opening phrase of Wagner's opera of illicit love *Tristan und Isolde* – is heard at the mid-point of the concluding 'Largo desolato'; while the other, in the 'Adagio appassionato' fourth movement, is a motif from Zemlinsky's *Lyric Symphony*, from which **Berg** also borrowed his title. In Zemlinsky's work the recurring phrase accompanies the words, "*Du bist mein Eigen, mein Eigen*" – 'You are my own, my own'.

The story behind the *Lyric Suite* eventually leaked out with the discovery of a published score containing detailed annotations in the composer's hand. **Berg** had sent it to the married woman with whom he was secretly in love, Hanna Fuchs-Robettin – the sister of the writer Franz Werfel. The introduction to the printed score, by the **Schönberg** pupil Erwin Stein, pointed out that "the apparently restrictive method of 12-note composition has allowed the composer the freedom to quote the opening bars of *Tristan*."¹ This elicited a handwritten comment by **Berg**: "It also allowed me, my Hanna, other freedoms, too – for instance, the freedom constantly to secrete our initials H.F. and A.B. in the music."²

The notes derived from the initials H.F. and A.B. (or B – F, A – B flat in our musical nomenclature) are particularly prominent in the 'Allegro misterioso' third movement, above whose 'whispering' opening bars **Berg** wrote: "For everything was still a secret – a secret even to ourselves". The central 'Trio estatico' of this movement is the work's thematic turning-point, echoing a phrase from the second movement, and at the same time looking forward to the 'Adagio appassionato'. Following the trio, the music of the movement's opening section returns in retrograde form.

The opening movement forms a short prelude – a "clinking of glasses", as **Berg** called it, while the 'Andante amoroso' second movement is a portrait of Hanna and her family. One of her children, Dorothea, was nicknamed 'Dodo' – hence the little two-note rhythmic motif on the note C (do-do) which plays an important role in the piece. Following the 'Allegro misterioso', the 'Adagio appassionato' represented for **Berg** "the next day". Besides reminiscences from the 'trio estatico', it recalls motifs

from the second movement – in particular, the tender theme from its opening bars, representing Hanna herself.

The ‘panting’, short-breathed phrases heard shortly after the opening of the ‘Presto delirando’ penultimate movement suggest what **Berg** called the “shock of the days with their racing pulse-beats”; while the shadowy episode, with its imperceptibly-changing instrumental colours, represents “the painful *tenebroso*” of sleepless nights.

But the most remarkable discovery about the secret programme behind the *Lyric Suite* concerned its finale. **Berg**’s sketches reveal that it was conceived from the outset as a setting of a poem from Baudelaire’s *Les Fleurs du mal* called ‘De profundis clamavi’, in a German translation by Stefan George: “To you, my sole beloved, my cry breaks out from the deepest abyss into which my heart has fallen.”³

The *Lyric Suite* was, as **Berg** confessed to Hanna, “a small monument to a great love”. Perhaps the intricate manner in which that love was woven into the work’s fabric can best be summed up in the words from Zemlinsky’s *Lyric Symphony* that immediately precede the melody **Berg** quoted from it: “I have caught you, beloved, and spun you into the web of my music.”

Misha Donat

- ¹ Original German text: “[es ist bemerkenswert, daß] die scheinbar so gebundene “Komposition mit zwölf Tönen” hier dem Komponisten die Freiheit gelassen hat, die Anfangstakte des “Tristan” zu zitieren.
- ² German text: “Sie hat mir, meine Hanna, auch noch andere Freiheiten gelassen! Zum Beispiel die, in dieser Musik immer wieder unsere Buchstaben, H, F und A, B hineinzugeheimnissen.”
- ³ Baudelaire’s original text: “J’implore ta pitié, Toi, l’unique que j’aime, / Du fond du gouffre obscure où mon cœur est tombé.”
From Stefan George’s German translation: “Zu Dir, Du einzige Teure, dringt mein Schrei,/aus tiefste Schlucht, darin mein Herz gefallen.”

Arnold **Schönberg**s in den letzten Tagen des 19. Jahrhunderts entstandenes Streichsextett „Verklärte Nacht“ ist seine erste großangelegte Komposition, die auf ganzer Linie erfolgreich war. Die Begegnung mit der Dichtung Richard Dehmels und deren Nietzsche'schen Anklängen einerseits und ihrer fortschrittlichen Haltung zur sexuellen Emanzipation andererseits hatte **Schönberg**s Vorstellungskraft in Gang gesetzt. Im Sommer 1899, unmittelbar bevor er an seinem Streichsextett zu arbeiten begann, hatte er vier Lieder nach Texten aus Dehmels „Weib und Welt“ vollendet – aus demselben umstrittenen Band also, der auch „Verklärte Nacht“ enthält. Das Gedicht beschreibt einen Mann und eine Frau, die durch eine Landschaft im Mondlicht wandern. Die Frau beichtet eine Sünde: Sie erwartet ein Kind von jemandem, den sie nicht liebt¹. Der Mann spricht ihr beschwichtigend zu: Ihre Aura werde das Kind in ihrer beider eigenes verwandeln. Die ersten Worte des Gedichtes – „Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain“ – finden ihr Echo in der letzten Zeile: „Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.“ Entsprechend beginnt **Schönberg**s Tondichtung mit „kaltem“ d-Moll und endet mit Fragmenten des Eröffnungsmotives, das sich in helles D-Dur verwandelt.

In der Form von **Schönberg**s Stück spiegelt sich die fünfstrophige Gestalt von Dehmels Gedicht: Einem stetigen, fast ausdruckslosen d-Moll zu Beginn folgt eine Akkumulation von fortschreitend sich intensivierenden chromatischen Ideen, bis schließlich ein deutlich emotionalerer Abschnitt erscheint, dessen murmelnder Klang von der Wärme eines E-Dur durchglüht wird. Von diesem Moment an entwickelt sich die Musik mit zunehmender Intensität, bis ein langer und leidenschaftlicher Höhepunkt einmündet in die Rückkehr des „Wandermotivs“ aus der Eröffnung, das nun aber in wesentlich eindringlicherer Form aufscheint.

Dem in die zweite Hälfte des Stückes einführenden warmen Cellothema folgen wellenartig ansteigende Tonskalen, und ein sanft knisterndes Motiv in der leuchtenden Tonart Fis-Dur wird eingeführt. Der komplexe kontrapunktische Bilderbogen ruft in Variationen einige Themen aus der ersten Hälfte des Werkes wieder auf; das letzte Wort haben jedoch wiederum das neuerlich mit sanfter Wärme aufgeladene „Wandermotiv“ und der murmelnde Klang, der jetzt von beiden Celli mit einem Schleier aus schnellen, über die Saiten springenden Pizzicati punktiert wird.

Webern schrieb seinen „Langsamen Satz für Streichquartett“ im Sommer 1905, wohl ungefähr neun Monate, nachdem er sein Studium bei **Schönberg** aufgenommen hatte. Zu jener Zeit verliebte er sich in seine Cousine Wilhelmine (die später seine Frau wurde), und seine aufkeimenden Gefühle ihr gegenüber lassen sich wiederfinden in der Musik, die ein wenig von der Ekstase der „Verklärten Nacht“ aufgreift – insbesondere im letzten der drei Themen, in dem sich **Webern** einem C-Dur-Motiv zuwendet, das in einer friedvollen, lichten Atmosphäre beginnt, dann an Intensität zunimmt, um schließlich in einem starken, sehnsuchtsvollen Höhepunkt zu enden. Zum Abschluss wird das Hauptthema an das mit Dämpfer gespielte Cello weitergereicht, begleitet von den verbleibenden Instrumenten. Eine leichte, wellenartige Figur der gedämpften 1. Violine wird eine Oktave tiefer mit einem Pizzicato der 2. Violine verdoppelt. Mit einer erweiterten Fassung derselben Figur schließlich entschwindet die Musik in die Ferne.

Die in einem einzigen Inspirationsausbruch im Sommer 1909 verfassten „Fünf Sätze für Streichquartett“ markieren den eigentlichen Beginn der für **Webern** typischen konzentrierten Ausdrucksmittel. Das erste ist das am weitesten gehende dieser Stücke. Es ähnelt einem Sonatensatz und wird vervollständigt von einem kontrastierenden zweiten Thema, das vom *sul ponticello*² spielenden Cello ausgeht und sich in einer sehnsuchtsvollen Phrase der Violinen fortsetzt.

Im zweiten und fünften Stück, die beide mit Dämpfern gespielt werden, zeigt sich **Webern** von seiner innigsten Seite: Zu keinem Zeitpunkt geht die Lautstärke hier über ein Pianissimo hinaus. Das Miniatur-Scherzo, das die beiden Stücke voneinander trennt, ist ein stark vereinheitlichendes Stück, das mit einer wiederholten Pizzicato-Note auf dem Cello beginnt, die später als Abrundung des Stücks wiederkehrt. Im Mittelpunkt steht die erste Violine, die leise eine expressive, wiederkehrende, ständig sich steigernde Phrase spielt, die schließlich in einem explosiven Ausbruch aller vier Spieler endet.

Das freundlich-schwungvolle Finalstück, wiederum gedämpft, endet ebenfalls wie es beginnt: mit zwei Eröffnungsnoten, die sich in einer nachklingenden Phrase wiederholen und zum Ausklang ersterben.

Berg begann im Herbst 1925 mit ersten Ideenskizzen für seine „Lyrische Suite“, die er im darauffolgenden Sommer vervollständigte. Das Stück ist als „absolute“ Musik so überzeugend, dass die dem Stück zugrunde liegende, sorgfältig durchkonstruierte Programmatik bis annähernd vierzig Jahre nach Bergs Tod unentdeckt geblieben ist. Dabei finden sich, obwohl es Berg an verstreuten Andeutungen auch sonst nicht fehlen lässt, zwei deutliche musikalische Zitate. Eines – die Eröffnungssphrase aus „Tristan und Isolde“, Wagners Oper über eine unerlaubte Liebe – ertönt im Mittelpunkt des abschließenden „Largo desolato“. Das andere findet sich im vierten Satz – dem „Adagio appassionato“ – und ist ein Motiv aus Zemlinskys „Lyrischer Sinfonie“, von der sich Berg auch den Titel entliehen hat. In Zemlinskys Werk begleitet die regelmäßig wiederkehrende Phrase die Worte: „Du bist mein Eigen, mein Eigen.“

Die Geschichte hinter der „Lyrischen Suite“ kam ans Licht mit der Entdeckung eines Partiturexemplars, das detaillierte Notizen in der Handschrift des Komponisten enthielt. Berg hatte sie an Hanna Fuchs-Robettin gesandt, die Schwester des Schriftstellers Franz Werfel, eine verheiratete Frau, mit der ihn eine geheime Liebesbeziehung verband. Die Einführung des **Schönberg**-Schülers Erwin Stein zur gedruckten Partitur wies darauf hin, es sei bemerkenswert, dass „die scheinbar so gebundene ‚Komposition mit zwölf Tönen‘ hier dem Komponisten die Freiheit gelassen [habe], die Anfangstakte des „Tristan“ zu zitieren.“ Dies kommentierte Berg mit der handgeschriebenen Bemerkung: „Diese Komposition hat mir, meine liebe Hanna, auch noch andere Freiheiten gelassen! Zum Beispiel die, in dieser Musik immer wieder unsere Buchstaben H – F und A – B hineinzugeheimnissen.“

Die aus den Initialen H. F. und A. B. abgeleiteten Noten fallen besonders im dritten Satz auf, dem „Allegro misterioso“, über dessen „flüsternde“ Eingangstakte Berg die Worte schrieb: „Weil alles noch ein Geheimnis war – ein Geheimnis sogar für uns selbst.“ Das zentrale „Trio estatico“ dieses Satzes ist der thematische Dreh- und Angelpunkt: Hier spiegelt sich eine Phrase aus dem zweiten Satz wider, während gleichzeitig bereits auf das kommende „Adagio appassionato“ hingewiesen wird. Anschließend an das Trio kehrt die Musik aus der Eröffnung dieses Satzes in retrograder Gestalt zurück.

Den Eröffnungssatz bildet ein kurzes Präludium – das „Anstoßen von Gläsern“, wie Berg es nannte; der zweite Satz, das „Andante amoroso“, stellt ein Portrait Hannas und ihrer Familie dar. Dorothea, eines ihrer

Kinder, wurde „Dodo“ genannt – daher das kleine zweitönige Rhythmusmotiv auf der Note C (do-do), das eine wichtige Rolle in dem Stück spielt. Das auf das „Allegro misterioso“ folgende „Adagio appassionato“ stellte für Berg „den nächsten Tag“ dar. Neben Reminiszenzen an das „Trio estatico“ ruft es Motive aus dem zweiten Satz in Erinnerung – insbesondere das zarte Thema aus den Eröffnungstakten, das Hanna selbst repräsentiert.

Die „hechelnden“, kurzatmigen Phrasen, die man kurz nach dem Beginn des „Presto delirando“ des vorletzten Satzes hört, vermitteln eine Vorstellung dessen, was Berg den „Schock der Tage mit ihren rasenden Pulsschlägen“ nannte, während die schattenhafte Episode mit ihren kaum wahrnehmbaren instrumentalen Farbwechseln „das schmerzhaft Tenebroso“ schlafloser Nächte wiedergibt.

Die bemerkenswerteste Entdeckung im Zusammenhang mit der verborgenen Bedeutung der „Lyrischen Suite“ allerdings steckt im Finale. Bergs Skizzen zeigen, dass er dieses von Beginn an als Rahmen für „De profundis clamavi“ konzipiert hatte; ein Gedicht aus Baudelaires „Les fleurs du mal“ (Die Blumen des Bösen) in der deutschen Fassung von Stefan George: „Zu dir · du einzig teure · dringt mein schrei / Aus tiefster schlucht darin mein herz gefallen.“³

Die „Lyrische Suite“, wie Berg gegenüber Hanna gestand, war „ein kleines Denkmal einer großen Liebe.“ Am besten kann man die verschlungene Art und Weise, in der diese Liebe in die Struktur des Stücks eingeflossen ist, in die Worte aus Zemlinskys „Lyrischer Sinfonie“ fassen, die unmittelbar jenen vorausgehen, die Berg daraus zitiert hat: „Ich hab‘ dich gefangen und dich eingesponnen, Geliebte, in das Netz meiner Musik.“

Misha Donat

¹ „Ich trag ein Kind, und nit von dir, / ich geh in Sünde neben dir.“ Anm. d. Ü.

² „Sul ponticello“ (ital. „am Steg“) ist eine Spielanweisung für Streichinstrumente, bei welcher der Bogen möglichst nahe am Steg geführt werden soll. Anm. d. Ü.

³ Charles Baudelaire, in der Übertragung von Stefan George, „De profundis clamavi“, in: *Die Blumen des Bösen*, Bondi, Berlin 1901 (S. 48). Franz. Originaltext: „J’implore ta pitié, Toi, l’unique que j’aime / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.“ Charles Baudelaire, „De profundis clamavi“, in: *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861 (S. 70-71).

RECORDED ON 14-17 NOVEMBER 2014, 3-7 MARCH
& 14-17 MAY 2015 AT THE BRITTEN STUDIO, SNAPE
(ALDENBURGH MUSIC)

JOHN FRASER RECORDING PRODUCER
ARNE AKSELBERG SOUND ENGINEER
IAN WATSON EDITING

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION
HILLA MARIA HEINTZ GERMAN TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE & GAËLLE LOCHNER GRAPHIC DESIGN

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
PAULINE PUJOL PRODUCTION

COVER & BOOKLET PHOTO © ROB MARRISON PHOTOGRAPHY

ANTON WEBERN
5 SÄTZE, OP. 5 FOR STRING QUARTET
© COPYRIGHT 1922 BY UNIVERSAL EDITION A.G., WIEN

ALBAN BERG
LYRISCHE SUITE FOR STRING QUARTET
© COPYRIGHT 1927 BY UNIVERSAL EDITION A.G., WIEN

ARNOLD SCHÖNBERG
VERKLÄRTE NACHT, OP. 4
© 1899 BY DREILILIEN-VERLAG RICHARD BIRNBACH

ALPHA 209
© BELCEA QUARTET OUTHERE MUSIC FRANCE 2014 & 2015
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015

WIE
SCHÖN BEI IHN
SCHÖN BEI IHN
SCHÖN BEI IHN
SCHÖN BEI IHN
SCHÖN BEI IHN
SCHÖN BEI IHN



ALPHA 209