

Alban Berg

Sämtliche Lieder vol.1

Complete Songs vol. 1

Duo DAS LIED

Barbara Costa, *soprano*

Gianluca Di Donato, *pianoforte*

stradivarius



Alban Berg (1885–1935)

Sämtliche Lieder · vol. 1

Complete Songs · vol. 1

Jugendlieder – vol. I (1901–1904)

1	<i>Herbstgefühl</i>	2:24
2	<i>Spielleute</i>	2:45
3	<i>Wo der Goldregen steht</i>	2:25
4	<i>Lied des Schiffermädels</i>	1:38
5	<i>Sehnsucht I</i>	1:46
6	<i>Abschied</i>	0:47
7	<i>Grenzen der Menschheit</i>	5:03
8	<i>Vielgeliebte schöne Frau</i>	1:32
9	<i>Sehnsucht II</i>	2:11
10	<i>Sternenfall</i>	1:45
11	<i>Sehnsucht III</i>	2:40
12	<i>Ich liebe dich!</i>	0:55
13	<i>Ferne Lieder</i>	3:02
14	<i>Ich will die Fluren meiden</i>	1:17
15	<i>Geliebte Schöne</i>	2:08
16	<i>Schattenleben</i>	1:49
17	<i>Am Abend</i>	2:06
18	<i>Vorüber!</i>	0:57

19	<i>Schlummerlose Nächte</i>	1:21
20	<i>Es wandelt, was wir schauen</i>	2:51
21	<i>Liebe</i>	2:03
22	<i>Im Morgengrauen</i>	2:13
23	<i>Grabschrift</i>	1:52

Piano Sonata op. 1 (1908)

24	Mäßig bewegt	9:54
----	--------------	------

Vier Lieder op. 2 (1909)

25	<i>Schlafen, schlafen, nichts als schlafen</i>	3:20
26	<i>Schlafend trägt man mich in mein Heimatland</i>	1:20
27	<i>Nun ich der Riesen Stärksten überwand</i>	1:01
28	<i>Warm die Lüfte</i>	2:49

Total time · 65:54

Duo DAS LIED — *Barbara Costa, soprano · Gianluca Di Donato, pianoforte*

Recorded at Officina 440 Studios, Milan, June 2026

Sound Engineering: Danilo Radice

Mixing & Mastering: Danny Root Studios, Milan

Recorded 24 bit / 96 kHz

Piano Mics: 2 × Neumann U87 AI · Vocal Mics: 2 × Neumann TLM 103

AD Conversion: Focusrite Scarlett 4th Edition

Piano: Steinway Model D

Note al programma

Il programma percorre un decennio, dai Lieder del 1901 ai *Vier Lieder* op. 2 del 1910, e documenta per intero la formazione di Berg. Nei primi brani si ha davanti un sedicenne autodidatta, che sceglie i propri testi fra i classici della tradizione tedesca, la lirica di salotto e i versi degli amici; nelle ultime pagine un allievo di Schönberg, che congeda insieme la tonalità e il Lied con pianoforte. In mezzo cade l'incontro decisivo, l'ammissione alla classe di Schönberg nell'autunno del 1904, e tre delle pagine qui incise — *Liebe, Im Morgengrauen, Grabschrift* — sono fra quelle che il fratello Charly aveva sottoposto al maestro. La disposizione cronologica permette di seguire quel passaggio all'ascolto, dalla cantabilità tardo-romantica delle prime prove alla prosa musicale dell'ultimo Lied, quando ogni riferimento tonale è ormai caduto.

Jugendlieder, volume primo (1901–1904)

I ventitré Lieder che aprono il disco raccolgono per intero la produzione anteriore all'incontro con Schönberg. La divisione in due volumi appartiene all'edizione curata da Christopher Hailey per Universal Edition, che ordina il corpus per fasce cronologiche; il confine fra i tomi cade su un punto del calendario, e chi vi cercasse il disegno di una raccolta organica forzerebbe la natura del materiale. Sono quattro anni di lavoro, dalle prime prove del 1901 — *Abschied, Herbstgefühl, Spielleute* — alle pagine del 1904, e in quest'arco la scrittura cambia in ogni parametro. La cantabilità iniziale lascia il posto a una fraseologia più mossa e a intervalli più larghi, il cromatismo si infittisce fra modulazioni frequenti e dissonanze non risolte, il registro grave del pianoforte prende peso e autonomia fino a diventare un commento al testo. Anche le dimensioni dei brani seguono il testo e non un formato prestabilito, dalle diciannove battute di *Schlummerlose Nächte* alle sessantasei di *Grenzen der Menschheit*.

La lista dei poeti mostra una ricerca condotta per affinità più che per programma. Goethe compare con *Grenzen der Menschheit*, Heine con tre componimenti, Eichendorff con *Es wandelt, was wir schauen*, Rückert con *Ferne Lieder* e *Ich will die Fluren meiden*; accanto a loro l'Ibsen lirico letto in traduzione, un romantico radicale e quasi mai intonato come Grabbe, il primo Rilke, e una serie di autori minori che la storia letteraria ha in gran parte dimenticato. Paul Hohenberg, amico e interlocutore letterario del giovane Berg, firma *Sehnsucht I* e *Sehnsucht III*. I temi ricorrono pochi e riconoscibili, il commiato, la Sehnsucht — nominata tre volte nei

titoli e presente ovunque come nostalgia di un altrove o di un tempo perduto —, la caducità, la notte e le sue veglie. In un ragazzo fra i sedici e i diciannove anni sorprende quanto raramente compaia l'idillio, perché anche dove il testo lo consentirebbe la scelta va al punto in cui quella serenità viene meno.

Alcune scelte pesano più di altre. Affrontare a sedici anni *Grenzen der Menschheit*, dopo il precedente schubertiano, vuol dire dichiarare a quale altezza la propria scrittura intende misurarsi, e i motivi dell'inno goethiano — il «kleiner Ring» che delimita la vita, l'onda che solleva e travolge — ritorneranno lungo l'opera successiva. In Heine, il poeta più frequentato del volume, Berg cerca l'ambiguità che lavora sotto la superficie regolare delle quartine, là dove la tradizione liederistica aveva trovato soprattutto cantabilità. Ibsen offre con *Spielleute* una fiaba cupa sulla vocazione artistica, in cui l'apprendimento del canto si paga con la perdita della persona amata; Grabbe, nella «selige Vernichtung» di *Ich liebe dich!*, porta un affetto fino al suo limite estremo; Rilke, con *Liebe*, un testo fatto di domande che non attendono risposta, e con esso il primo incontro con quella poetica dell'interrogazione che tornerà più avanti.

Tre acquisizioni si colgono direttamente all'ascolto. La prima riguarda il registro grave del pianoforte, che da *Herbstgefühl* in avanti riceve con regolarità una funzione timbrica autonoma, dai tremoli del basso che accompagnano il fruscio del tiglio e si diradano sotto il «Grabshauch» finale, all'ostinato di note ribattute che in *Im Morgengrauen* imita il battito attenuato del polso, alla linea cromatica senza

appoggio tonale che apre *Grabschrift*. Qui il basso va oltre il sostegno e prende su di sé una parte del senso del testo. La seconda riguarda il silenzio, perché le pause che interrompono le frasi vocali di *Sehnsucht I*, *Schattenleben* e *Schlummerlose Nächte* sono misurate sulla sintassi del testo e valgono come eventi compositivi a pieno titolo. La terza riguarda le chiuse strumentali, dove la voce si ferma quasi sempre prima della fine e il pianoforte porta a termine il discorso, come nelle cinque battute di postludio di *Spielleute* che scendono al quadruplo piano dopo la confessione, o nell'accordo estremo di *Liebe* che tiene aperta l'incertezza delle domande oltre la fine del canto.

Il tratto forse più personale del volume è la collocazione dei vertici espressivi, che Berg sposta rispetto al luogo in cui la convenzione li attenderebbe. In *Sehnsucht II* il punto dinamicamente più intenso cade sul bacio rivolto ai gradini della scala, mentre l'apparizione della pallida figura, che per la struttura narrativa sarebbe il culmine, riceve solo una risalita graduale. In *Ferne Lieder* il «maestoso» in doppio forte arriva sulle parole «Laut geword'nes Schweigen», e la piena dinamica dà corpo al rovesciamento di senso del verso più che alla sua lettera. In *Grabschrift* l'unico fortissimo irrompe sull'esclamazione «O Gott», isolato e per questo più duro. Altrove agisce il procedimento contrario, la sottrazione, come in *Vielgeliebte, schöne Frau*, dove l'albero che resiste, immagine che la tradizione avrebbe riempito di calore, riceve un pianissimo «eintönig» e una scrittura ridotta all'essenziale. Nell'uno e nell'altro caso a decidere è ogni volta il senso del testo, mai l'abitudine.

Un'erosione della stabilità tonale attraversa il volume, per quanto non in linea retta, e nei congedi si riconosce la decisione formale più netta. Berg evita quasi sempre la chiusa affermativa, e i suoi Lieder terminano sospesi o interrotti, senza affermazione conclusiva. In *Am Abend* un arpeggio che sale in maggiore e ridiscende in minore dà forma al canto che il poeta diceva di non saper trovare, proprio nel punto in cui il testo ne dichiara l'impossibilità; *Grabschrift* si arresta su un accordo irrisolto sotto corona; l'unica eccezione è *Ich liebe dich!*, che chiude in fortissimo, perché il testo di Grabbe, che fa della distruzione una gioia, chiedeva questo. È la stessa mano che chiuderà *Wozzeck* lasciando proseguire l'orchestra dopo la morte del protagonista, senza commento e senza catarsi.

Sonata per pianoforte op. 1 (1907–1908)

Gli studi con Schönberg, cominciati nell'autunno del 1904 con l'armonia e il contrappunto, arrivano nel 1907 alla composizione e si concludono con la forma-sonata. Da quegli esercizi nascono diversi abbozzi di movimenti, e l'op. 1, composta fra il 1907 e il 1908, ne è l'esito. Berg la fece stampare a proprie spese nel 1910; la pubblicazione ufficiale venne nel 1911, l'anno della prima esecuzione a Vienna, il 24 aprile, con Etta Werndorff al pianoforte, in un concerto che comprendeva altre pagine sue e di Webern. Aveva previsto più movimenti, poi accolse il consiglio di Schönberg di lasciare isolato il primo, e la scelta appare oggi obbligata, perché quel movimento dice quanto deve, e la rapidità con cui il suo stile stava cambiando avrebbe reso difficile un seguito omogeneo. Assegnandole il primo numero d'opera, del resto, Berg vi riconosceva, insieme ai Lieder op. 2, il termine del proprio percorso di formazione.

La sonata conserva l'impianto tradizionale — esposizione con due gruppi tematici, sviluppo, ripresa e coda — ancorato al si minore dell'armatura, mentre la sostanza armonica lavora in senso contrario, perché il cromatismo diffuso e le scale per toni interi sospendono quasi subito ogni centro, e il si minore torna a farsi sentire con chiarezza solo nelle battute finali. La frase d'apertura funziona da *Grundgestalt*, l'«idea di base» della didattica di Schönberg, e i suoi tre motivi — un'ascesa per quarte, prima giusta e poi eccedente; una risposta discendente che accumula la sonorità dei toni interi; una discesa cromatica — forniscono per variazione continua tutto il materiale melodico e armonico del pezzo, con le sonorità delle prime battute

che ritornano come componenti armoniche di fondo fino alla fine.

Ascoltata dopo i *Jugendlieder*, la sonata mostra quanto della sensibilità precedente vi sia passato, dal peso del registro grave alla chiusa che rinuncia all'affermazione; letta in vista dell'op. 2, prepara l'abbandono della tonalità che verrà di lì a poco. Riassume gli studi compiuti e insieme rivendica una voce già propria, e questa doppia natura le assegna la sua posizione nel programma, fra il tirocinio giovanile e il congedo dalla tonalità.

***Vier Lieder* op. 2 (1909–1910)**

I *Vier Lieder* op. 2 segnano una cesura nel percorso di Berg e insieme il punto d'arrivo della sua esperienza liederistica. La differenza rispetto ai *Jugendlieder* è strutturale prima che cronologica, perché la raccolta giovanile si era formata in un quinquennio come somma di episodi sciolti, che l'autore non giudicava degni di pubblicazione, mentre l'op. 2 nasce fin dall'inizio come corpus unitario, concepito nel momento in cui la grammatica tardo-romantica si converte in ricerca atonale. I quattro brani formano un arco simmetrico, con i due esterni, più ampi, intorno ai due centrali più brevi, e una linea armonica coerente conduce dalla relativa stabilità del primo Lied all'abbandono di ogni riferimento tonale nell'ultimo. I poeti — Friedrich Hebbel per il primo brano, Alfred Mombert, con tre testi dal ciclo *Der Glühende*, per gli altri — confermano la vicinanza al simbolismo viennese di fine secolo, e in quei versi Berg trova il trattamento della parola come materia sonora autonoma che poi caratterizzerà le opere teatrali.

Schlafen, schlafen intona il sonno come annullamento. Le trenta battute in 6/8, «Sehr langsam», procedono verso il punto centrale, che coincide con il culmine, e poi ritornano nello stesso ordine fino alla fine, e la costruzione palindromica riproduce nella forma la fissità del testo, in cui nulla avanza e il tempo si è fermato. Le note ribattute dell'introduzione, nel registro grave e in triplo piano, riprendono l'andamento ossessivo dell'anafora di Hebbel, e la coda del pianoforte prosegue per cinque battute oltre la fine del canto, scendendo verso il grave. L'armonia mantiene rapporti d'intervallo riconoscibili e insieme si sottrae alle funzioni tradizionali, in una zona intermedia fra tardo romanticismo e atonalità.

Schlafend trägt man mich mette in musica il viaggio nel sonno verso la patria interiore. L'armatura di sei bemolli indica il mi bemolle minore, che le progressioni cromatiche, con gli intervalli di quarta tipici di questi anni, sciolgono quasi subito, in accordo con la condizione liminare del testo fra sonno e veglia. Il punto di maggior peso è l'interludio pianistico, di ampiezza notevole, in cui il pianoforte riprende il materiale già affiorato nella linea vocale e lo conduce al culmine; al rientro la voce presenta all'unisono la parte superiore dell'accompagnamento, e gli accordi diventano tematici a posteriori. Il brano chiude su una settima che evita ogni risoluzione, e la tonalità d'impianto sopravvive solo come riferimento teorico.

Nun ich der Riesen Stärksten überwand, tredici battute, è il brano più breve del ciclo e insieme il più denso. La voce entra senza introduzione con un forte immediato e con salti ampi, che danno il tono eroico dell'affermazione; sull'apparizione della

«mano bianca di fiaba» il tempo si dilata, il suono grave delle campane rovescia il carattere, e nel finale, con il protagonista che vaga per le strade prigioniero del sonno, la musica si smorza gradualmente. La conclusione cade su un netto mi bemolle maggiore, la tonalità che la tradizione lega all'eroico, ma il triplo piano le dà un esito di segno contrario, affermativo e tuttavia lontano dal trionfo.

Warm die Lüfte chiude il percorso, perché qui per la prima volta Berg rinuncia a ogni riferimento a un centro tonale; il peso storico della pagina si misura anche dall'inclusione nell'almanacco espressionista *Der Blaue Reiter* (1912), accanto a musiche di Schönberg e Webern. Il testo di Mombert mette insieme in un'unica scena la primavera e la morte, la fanciulla malata che aspetta invano l'amato nel bosco di montagna, e la musica ne asseconda il precipitare, con glissandi simultanei e contrari che al culmine percorrono l'intera tastiera, ai tasti bianchi la mano sinistra e ai neri la destra, mentre la parola «stirbt» è intonata «tonlos», quasi senza suono. Il brano rinuncia quasi del tutto a ripetere segmenti già esposti e procede per variazione continua, senza strofe né ritornelli, in una prosa musicale retta solo da ciò che il testo chiede; è la stessa via che ritroviamo nell'*Erwartung* di Schönberg, composta negli stessi anni.

Con questa raccolta Berg chiude, salvo un'eccezione isolata, la propria produzione di Lieder con pianoforte. Quando nel 1928 tornerà ai Lieder giovanili per i *Sieben frühe Lieder* sceglierà l'orchestra, come a riconoscere che per quel repertorio il timbro del solo pianoforte aveva dato quanto poteva; dopo l'abbandono della

tonalità, la sua produzione vocale proseguirà nel teatro. In queste infrazioni formali, che sarebbero poi diventate necessità drammaturgiche, Adorno lesse un'anticipazione del «destino musicale» del compositore. Il disco copre così dieci anni, dalle prime prove di un autodidatta ai primi lavori atonali di un allievo di Schönberg.

Note di Gianluca Di Donato

Programme notes

The programme covers a decade, from the Lieder of 1901 to the *Vier Lieder* op. 2 of 1910, and follows Berg's formation in full. In the first pieces we meet a sixteen-year-old autodidact, who draws his texts from the German classics, from drawing-room verse and from the poems of his friends; in the last pages a pupil of Schönberg, who takes leave at once of tonality and of the Lied with piano. Between them lies the decisive encounter, his admission to Schönberg's class in the autumn of 1904, and three of the pieces recorded here — *Liebe*, *Im Morgengrauen*, *Grabschrift* — are among those his brother Charly had shown the master. The chronological order lets the listener hear that passage take place, from the late-Romantic lyricism of the early attempts to the musical prose of the last Lied, where every tonal reference has fallen away.

Jugendlieder, Volume One (1901–1904)

The twenty-three Lieder that open the disc gather all of Berg's output before he met Schönberg. The division into two volumes belongs to the edition prepared by Christopher Hailey for Universal Edition, which arranges the corpus by date; the boundary between the volumes falls on a point in the calendar, and to look in it for the plan of an organic collection would strain the nature of the material. These are four years of work, from the first attempts of 1901 — *Abschied*, *Herbstgefühl*, *Spilleute* — to the pages of 1904, and across that span the writing changes in every parameter. The early lyricism gives way to a more restless phrasing and to wider intervals, the chromaticism grows denser amid frequent modulations and unresolved dissonances, the piano's low register takes on weight and independence until it becomes a commentary on the text. The dimensions of the pieces, too, follow the text rather than a fixed format, from the nineteen bars of *Schlummerlose Nächte* to the sixty-six of *Grenzen der Menschheit*.

The list of poets shows a search guided by affinity more than by programme. Goethe appears with *Grenzen der Menschheit*, Heine with three poems, Eichendorff with *Es wandelt, was wir schauen*, Rückert with *Ferne Lieder* and *Ich will die Fluren meiden*; beside them the lyric Ibsen read in translation, a radical romantic seldom set to music such as Grabbe, the early Rilke, and a number of minor authors whom literary history has largely forgotten. Paul Hohenberg, a friend and literary interlocutor of the young Berg, signs *Sehnsucht I* and *Sehnsucht III*. The recurring subjects are few and clear, leave-taking, Sehnsucht — named three times in the titles

and everywhere present as longing for an elsewhere or a lost time —, transience, and the night with its wakeful hours. In a boy between sixteen and nineteen it is striking how rarely the idyll appears, for even where the text would allow one his choice falls on the point at which that calm gives way.

Some choices weigh more than others. To take on *Grenzen der Menschheit* at sixteen, after Schubert's precedent, means declaring the level at which one's writing intends to be measured, and the motifs of Goethe's hymn — the «kleiner Ring» that bounds a life, the wave that lifts and overwhelms — will return across the later work. In Heine, the most frequented poet of the volume, Berg looks for the ambiguity working beneath the regular surface of the quatrains, where the Lied tradition had found mainly lyricism. Ibsen offers in *Spielleute* a dark fable of the artistic calling, in which learning to sing is paid for with the loss of the beloved; Grabbe, in the «selige Vernichtung» of *Ich liebe dich!*, carries a feeling to its furthest extreme; Rilke, in *Liebe*, a text made of questions that expect no answer, and with it the first meeting with that poetics of questioning which returns later on.

Three gains can be heard directly. The first concerns the piano's low register, which from *Herbstgefühl* onward regularly takes on an independent timbral role, from the bass tremolos that accompany the rustling of the linden and thin out beneath the closing «Grabeshauch», to the ostinato of repeated notes that in *Im Morgengrauen* imitates the faint beat of the pulse, to the chromatic line without tonal support that opens *Grabschrift*. Here the bass does more than support and takes on part of the

meaning of the text. The second concerns silence, since the rests that break the vocal phrases of *Sehnsucht I*, *Schattenleben* and *Schlummerlose Nächte* are measured against the syntax of the text and count as compositional events in their own right. The third concerns the instrumental closes, where the voice stops almost always before the end and the piano completes the discourse, as in the five closing bars of *Spielleute* that fall to quadruple piano after the final confession, or in the last chord of *Liebe* that keeps the uncertainty of the questions open beyond the end of the singing.

Perhaps the most personal trait of the volume is the placing of the expressive peaks, which Berg moves away from where convention would expect them. In *Sehnsucht II* the most intense point falls on the kiss given to the steps of the stair, while the appearance of the pale figure, which the narrative structure would make the climax, receives only a gradual rise. In *Ferne Lieder* the «maestoso» in double forte arrives on the words «Laut geword'nes Schweigen», and the full dynamic gives body to the reversal of the line's sense rather than to its letter. In *Grabschrift* the single fortissimo breaks in on the exclamation «O Gott», isolated and for that reason harsher. Elsewhere the opposite procedure is at work, subtraction, as in *Vielgeliebte, schöne Frau*, where the tree that stands firm, an image the tradition would have filled with warmth, receives a pianissimo marked «eintönig» and writing pared to the essential. In either case it is always the sense of the text that decides, never habit.

An erosion of tonal stability runs through the volume, though not in a straight line, and it is in the closings that the sharpest formal decision can be recognised. Berg almost always avoids the affirmative ending, and his Lieder end suspended or broken off, with no concluding assertion. In *Am Abend* an arpeggio that rises in the major and falls back in the minor gives shape to the song the poet said he could not find, at the very point where the text declares it impossible; *Grabschrift* stops on an unresolved chord under a fermata; the only exception is *Ich liebe dich!*, which closes fortissimo, because Grabbe's text, making a joy of destruction, called for just this. It is the same hand that will end *Wozzeck* by letting the orchestra continue after the protagonist's death, without comment and without catharsis.

Piano Sonata op. 1 (1907–1908)

The studies with Schönberg, begun in the autumn of 1904 with harmony and counterpoint, reach composition in 1907 and end with sonata form. From those exercises come several sketches of movements, and the op. 1, composed between 1907 and 1908, is their outcome. Berg had it printed at his own expense in 1910; official publication came in 1911, the year of the first performance in Vienna, on 24 April, with Etta Werndorff at the piano, in a concert that also included other pieces by him and by Webern. He had planned several movements, then accepted Schönberg's advice to let the first stand alone, and the choice now seems the only possible one, since that movement says as much as it needs to, and the speed with which his style was changing would have made a homogeneous sequel difficult. In giving it his first opus number, moreover, Berg acknowledged in it, together with the Lieder op. 2, the end of his own training.

The sonata keeps the traditional plan — exposition with two thematic groups, development, recapitulation and coda — anchored to the B minor of the key signature, while the harmonic substance works the other way, since the pervasive chromaticism and the whole-tone scales suspend almost at once any centre, and B minor is heard clearly again only in the final bars. The opening phrase serves as a *Grundgestalt*, the «basic idea» of Schönberg's teaching, and its three motifs — an ascent in fourths, first perfect and then augmented; a descending answer that gathers the sonority of the whole tones; a chromatic descent — supply through continuous variation all the melodic and harmonic material of the piece, with the sonorities of

the first bars returning as underlying harmonic components to the end.

Heard after the *Jugendlieder*, the sonata shows how much of the earlier sensibility has passed into it, from the weight of the low register to the close that gives up on affirmation; read with the op. 2 in view, it prepares the abandonment of tonality that follows soon after. It sums up the completed studies and at the same time claims a voice already its own, and this double nature gives it its place in the programme, between the youthful apprenticeship and the parting from tonality.

***Vier Lieder* op. 2 (1909–1910)**

The *Vier Lieder* op. 2 mark a break in Berg's path and at the same time the point of arrival of his work with the Lied. The difference from the *Jugendlieder* is structural before it is chronological, since the youthful collection had come together over five years as a sum of separate pieces, which the composer did not think worth publishing, whereas op. 2 is conceived from the start as a unified corpus, at the moment when late-Romantic grammar turns into atonal enquiry. The four pieces form a symmetrical arch, with the two broader outer songs around the two shorter central ones, and a coherent harmonic line leads from the relative stability of the first Lied to the abandonment of every tonal reference in the last. The poets — Friedrich Hebbel for the first piece, Alfred Mombert, with three texts from the cycle *Der Glühende*, for the others — confirm the closeness to fin-de-siècle Viennese symbolism, and in those verses Berg finds the treatment of the word as autonomous sonorous material that will later mark the stage works.

Schlafen, schlafen sets sleep as annihilation. The thirty bars in 6/8, «Sehr langsam», move toward the central point, which coincides with the climax, and then return in the same order to the end, and the palindromic construction reproduces in its form the fixity of the text, in which nothing advances and time has stopped. The repeated notes of the introduction, in the low register and triple piano, take up the obsessive gait of Hebbel's anaphora, and the piano coda continues for five bars beyond the end of the singing, descending toward the low register. The harmony keeps recognisable intervallic relations and at the same time withdraws from the traditional functions, in an intermediate zone between late Romanticism and atonality.

Schlafend trägt man mich sets to music the journey through sleep toward the inner homeland. The signature of six flats points to E-flat minor, which the chromatic progressions, with the fourths typical of these years, dissolve almost at once, in keeping with the liminal condition of the text between sleep and waking. The point of greatest weight is the piano interlude, of considerable breadth, in which the piano takes up material already surfaced in the vocal line and carries it to the climax; on its return the voice presents in unison the upper part of the accompaniment, and the chords become thematic in retrospect. The piece closes on a seventh that avoids any resolution, and the underlying key survives only as a theoretical reference.

Nun ich der Riesen Stärksten überwand, thirteen bars, is the shortest piece of the cycle and at the same time the densest. The voice enters without introduction on an immediate forte and with wide leaps, which give the heroic tone of the assertion; at

the appearance of the «fairy-tale white hand» time dilates, the low sound of the bells reverses the character, and in the finale, with the protagonist wandering the streets in the grip of sleep, the music dies down by degrees. The close falls on a clear E-flat major, the key the tradition ties to the heroic, but the triple piano gives it an outcome of the opposite sign, affirmative and yet far from triumph.

Warm die Lüfte closes the path, for here Berg gives up for the first time every reference to a tonal centre; the historical weight of the page can be measured too by its inclusion in the expressionist almanac *Der Blaue Reiter* (1912), beside music by Schönberg and Webern. Mombert's text brings spring and death together in a single scene, the sick girl who waits in vain for her beloved in the mountain wood, and the music follows its fall, with simultaneous, opposed glissandi that at the climax run the whole keyboard, the white keys to the left hand and the black to the right, while the word «stirbt» is sung «tonlos», almost without tone. The piece gives up almost entirely on repeating passages already stated and proceeds by continuous variation, without strophes or refrains, in a musical prose held together only by what the text asks; it is the same course we find in Schönberg's *Erwartung*, composed in the same years.

With this collection Berg closes, save for a single isolated exception, his own output of Lieder with piano. When in 1928 he returns to the youthful Lieder for the *Sieben frühe Lieder* he will choose the orchestra, as if to acknowledge that for that repertoire the timbre of the piano alone had given what it could; after the

abandonment of tonality, his vocal work will continue in the theatre. In these formal departures, which would later become dramaturgical necessities, Adorno read an anticipation of the composer's «musical destiny». The disc thus covers ten years, from the first attempts of an autodidact to the first atonal works of a pupil of Schönberg.

Notes by Gianluca Di Donato



Interpreti

Il Duo DAS LIED è una formazione cameristica recente, nata dall'incontro fra una cantante e un pianista di lungo mestiere. Il suo repertorio muove dal secondo Ottocento fino a Berg, Webern e Schönberg.

Barbara Costa, formatasi all'Accademia del Teatro alla Scala, è soprano drammatico di carriera internazionale, con debutti nei principali ruoli di Puccini, Verdi, Wagner, Bellini e Čajkovskij. Alla scena ha sempre affiancato la musica da camera e i numerosi Liederabend, cui giova la padronanza di quattro lingue.

Gianluca Di Donato, pianista concertista e musicologo, si è esibito in molti paesi come solista, proponendo tra l'altro l'integrale pianistica di Schubert e la musica da camera di Brahms. È inoltre autore e studioso del Lied novecentesco, e i suoi volumi sull'argomento sono apprezzati dagli specialisti. Dal 2026 siede nell'Advisory Board del CISSE (Centro Internazionale per lo Studio degli Stati Emotivi) dell'Università di Padova, dove si occupa di indirizzo scientifico, sviluppo dei progetti, collaborazioni internazionali e comunicazione.

Il Duo si è presentato presso alcune fra le maggiori società concertistiche italiane ed è la prima formazione ad avere eseguito l'intero corpus dei Lieder con pianoforte

della Seconda Scuola di Vienna, in un ciclo di cinque concerti per la Società del Quartetto di Bergamo; per Stradivarius ha inciso il primo album dell'integrale dei Lieder di Alban Berg, disponibile su tutte le piattaforme.

Negli ultimi mesi diversi compositori scrivono per l'ensemble nuovi brani e cicli liederistici.

The performers

The Duo DAS LIED is a recently formed chamber ensemble, born from the meeting of a soprano and a pianist of long experience. Its repertoire ranges from the late nineteenth century to Berg, Webern and Schönberg.

Barbara Costa, trained at the Accademia del Teatro alla Scala, is an international dramatic soprano who has appeared in leading operatic roles by Puccini, Verdi, Wagner, Bellini and Tchaikovsky. Alongside the stage she has always cultivated chamber music and numerous Liederabende, aided by her command of four languages.

Gianluca Di Donato, concert pianist and musicologist, has performed in many countries as a soloist, presenting among other things the complete piano works of Schubert and the chamber music of Brahms. He is also a writer and a close student of the twentieth-century Lied, whose books on the subject are valued among specialists. Since 2026 he has sat on the Advisory Board of the CISSE (International Centre for the Study of Emotional States) at the University of Padua, where he works on scientific guidance, project development, international collaborations and

communication.

The Duo has appeared at several of Italy's major concert societies and is the first ensemble to have performed the complete body of songs with piano of the Second Viennese School, in a five-concert series for the Società del Quartetto di Bergamo; for Stradivarius it has recorded the first album of the complete songs of Alban Berg, available on all music platforms.

In recent months several composers have been writing new pieces and song cycles for the ensemble.



