



QUATUOR DIOTIMA

SCHOENBERG | BERG | WEBERN

COMPLETE WORKS FOR STRING QUARTET

naïve



SCHOENBERG | BERG | WEBERN

COMPLETE WORKS FOR STRING QUARTET

ARNOLD SCHOENBERG 1874-1951

- CD 1 presto in c major | scherzo in F major | string quartet, in D major 1897
- CD 2 string quartet no.1 in D minor, op.7 | string quartet no.2 in F sharp minor, with soprano, op.10
- CD 3 string quartet no.3, op.30 | string quartet no.4, op.37

ALBAN BERG 1885-1935

- CD 4 string quartet, op.3 | lyric suite for string quartet, version with voice

ANTON WEBERN 1883-1945

- CD 5 langsamer satz | string quartet 1905 | rondo for string quartet
five movements for string quartet, op.5 | six bagatelles for string quartet,
op.9 | string quartet, op.28

QUATUOR DIOTIMA

yun-peng zhao VIOLIN I

constance ronzatti VIOLIN II

franck chevalier VIOLA

pierre morlet CELLO

sandrine piau SOPRANO

marie-nicole lemieux CONTRALTO



ARNOLD SCHOENBERG 1874-1951

- 1 presto in c major 6'31 **
- 2 scherzo in F major 8'14 **
- string quartet in D major 1897 **
- 3 I. allegro molto 8'38
- 4 II. intermezzo 4'13
- 5 III. andante con moto 7'44
- 6 IV. allegro - presto 4'47



string quartet no.1 in D minor, OP.7 **

- 1 I. nicht zu rasch 12'50
- 2 II. kräftig 12'17
- 3 III. mässig, langsame viertel 12'37
- 4 IV. finale. mässig (heiter) 8'46

string quartet no.2 in F sharp minor, with soprano, OP.10 *

- 5 I. mässig 6'13
- 6 II. sehr rasch 6'45
- 7 III. langsam. „litanei“ | with sandrine piau SOPRANO 5'41
- 8 IV. sehr langsam. „entrückung“ | with sandrine piau SOPRANO 11'38

3

string quartet no.3, op.30 **

- 1 I. moderato 9'13
- 2 II. adagio 8'33
- 3 III. intermezzo 7'25
- 4 IV. rondo 6'20

string quartet no.4, OP.37 **

- 5 I. allegro molto; energico 9'16
- 6 II. comodo 7'55
- 7 III. largo 8'51
- 8 IV. allegro 8'27

4

ALBAN BERG 1885-1935

string quartet, OP.3 **

- 1 I. langsam 10'26
- 2 II. mässige viertel 10'47

lyric suite, for string quartet, version with voice *

- 3 I. allegretto giovale 3'04
- 4 II. andante amoroso 5'53
- 5 III. allegro misterioso - trio estatico 3'12
- 6 IV. adagio appassionato 5'53
- 7 V. presto delirando 4'26
- 8 VI. largo desolato. „de profundis clamavi”
with marie-nicole lemieux CONTRALTO 6'07

5

ANTON WEBERN 1883-1945

- 1 langsamer satz 10'15
- 2 string quartet 1905 18'12
- 3 rondo for string quartet 8'17

five movements for string quartet, OP.5

- 4 i. heftig bewegt 2'37
- 5 ii. sehr langsam 3'02
- 6 iii. sehr bewegt 0'46
- 7 iv. sehr langsam 1'53
- 8 v. in zarter bewegung 3'53

six bagatelles for string quartet, OP.9 *

9 I. mässig 0'36

10 II. leicht bewegt 0'22

11 III. ziemlich fliessend 0'24

12 IV. sehr langsam 0'55

13 V. äusserst langsam 1'21

14 VI. fliessend 0'42

15 langsam. „schmerz immer, blick nach oben“

with marie-nicole lemieux CONTRALTO 1'04

string quartet, OP.28

16 I. mässig 3'50

17 II. gemächlich 1'49

18 III. sehr fliessend 2'30

with | avec naaman sluchin VIOLIN I & II * | guillaume latour VIOLIN II **

LES QUATUORS À CORDES D'ARNOLD SCHOENBERG ALBAN BERG ET ANTON VON WEBERN

Par Reinhart Meyer-Kalkus

ARNOLD SCHOENBERG

Quatuor à cordes en ré majeur (1897)

Schoenberg a lui-même indiqué que son premier quatuor à cordes op. 7 de 1905, avait été précédé de plusieurs compositions pour cette formation, parmi lesquelles un Presto pour quatuor à cordes adoptant la forme de Rondo-Sonate, qui doit avoir été composé vers 1895, ainsi qu'un Scherzo en Fa majeur datant de 1897, qui originellement devait être le deuxième mouvement du Quatuor en ré majeur. Mais Schoenberg, sur le conseil d'Alexandre von Zemlinsky, le remplaça ensuite par un Intermezzo de caractère différent et plus léger, probablement parce que la complexité de ce Scherzo lui semblait compromettre l'équilibre général de ce Quatuor en Ré.

Dans ce quatuor en ré majeur se ressent encore l'influence de ses modèles d'alors, Mozart, Beethoven, Brahms, et Dvořák. C'est la composition d'un autodidacte qui composait encore de la musique tonale et qui a appris la structure de la forme-sonate comme il apprendrait à écrire avec un dictionnaire. Si l'influence de Dvořák se fait ressentir dans le style de chant populaire des thèmes du 1^{er} et du 4^{ème} mouvement, et dans des détails rythmiques et mélodiques, en revanche du point de vue structurel, le quatuor porte l'empreinte des techniques de composition de Brahms, où le début des figures thématiques contient déjà l'amorce d'un développement par variation. Le finale mène la courbe de progression rythmique avec un brio électrisant jusqu'à une conclusion pleine de jubilation. Bien que tous les moyens artistiques employés nous semblent familiers, la composition ne sonne aucunement comme un travail d'épigone, elle conserve un charme juvénile.

Quatuor à cordes n°1 en ré mineur, op. 7

Composé en 1905 et créé à Vienne le 5 février 1907, le quatuor à cordes en Ré mineur op. 7 impose à l'auditeur de plus hautes exigences, et pas seulement à cause de sa dimension temporelle, de plus de 45 minutes. Déjà sa construction formelle est inhabituelle. La structure traditionnelle en quatre mouvements propre au genre du Quatuor est intégrée dans une architecture d'ensemble en un seul mouvement, comme Schoenberg l'avait déjà expérimenté avec des œuvres telles que

le sextuor à cordes *La Nuit transfigurée* et comme il l'a tenté à nouveau plus tard avec la Symphonie de chambre n°1 op. 9. D'un point de vue formel, les quatre mouvements d'une sonate cyclique sont comme projetés dans un unique mouvement de sonate. Les trois mouvements qui viennent après l'Allegro introductif («pas trop vite») à savoir le Scherzo, le mouvement lent et le finale en Rondo, présentent certes les caractéristiques des mouvements d'une sonate cyclique, mais en même temps, ils sont construits sur le développement et la reprise finale du thème principal exposé dans le premier mouvement.

La caractéristique saillante de cette œuvre est l'art de l'élaboration des thèmes, qui fait un sort même aux plus petites cellules motiviques. « Tout est thématique. Il n'y a pour ainsi dire aucune note dans cette œuvre qui ne soit pas thématique », a remarqué Anton von Webern. Certes, le quatuor affiche clairement des polarités tonales, mais les dissonances qui découlent de la conduite des voix ne sont plus contraintes par la tonalité. L'auditeur devient témoin d'un processus génératif, dans lequel le travail motivique-thématique dans la descendance de Johannes Brahms fusionne avec la technique du leitmotiv de Richard Wagner.

Ce quatuor et son architecture sont par ailleurs guidés par un programme secret, que Schoenberg s'est refusé à dévoiler. Nous devenons les témoins de «paysages psychiques», parcourus d'un grand souffle et d'une intensité brûlante. L'apogée de ces tensions psychiques se produit à la fin du Scherzo, avec un retour franchement obsessionnel du thème principal - le point culminant de tout le quatuor. S'y oppose dans la seconde partie un Adagio irréel et détaché, suivi par le «retour triomphal» de tous les thèmes précédents : on hisse les couleurs, comme Schoenberg le fait souvent dans ses mouvements conclusifs d'œuvres en plusieurs parties, débouchant sur une transfiguration hymnique dans la Coda.

Quatuor à cordes n°2 en fa dièse mineur, op. 10

Lors de sa création viennoise le 21 décembre 1908, le deuxième quatuor à cordes provoqua un des scandales les plus violents de l'histoire de la musique nouvelle. Depuis lors il conserve l'auréole d'une œuvre de rupture, pour Schoenberg comme pour ses élèves. Cependant, ses traits sont plutôt ceux d'un Janus, qui regarde aussi bien vers le passé que vers le futur. Certes il continue de suivre - autrement que le quatuor qui l'a précédé - le modèle du quatuor en quatre mouvements créé par Haydn, mais il brise d'une autre façon les conventions du genre en faisant intervenir une voix chantée dans les troisième et quatrième mouvements.

Schoenberg renonce aussi aux formules harmoniques traditionnelles de cadence, et se risque toujours plus dans des variations extratonales du matériel thématique, qui ne peuvent être que difficilement analysées comme des progressions harmoniques - indubitablement un pas sur le chemin de l'«atonalité libre» (selon le mot même de Schoenberg). Le quatuor repose encore

clairement sur une organisation tonale, avec fa dièse mineur dans le premier, ré mineur dans le second, mi bémol mineur dans le troisième et fa dièse majeur dans le quatrième mouvement, lequel se termine très affirmativement sur un accord parfait de fa dièse majeur.

Le premier mouvement se rattache par son langage au sextuor à cordes *La Nuit transfigurée*, et au premier quatuor, et respecte encore dans les grandes lignes la traditionnelle forme-sonate. Le deuxième mouvement est un Scherzo d'une grande fluidité rythmique et harmonique ; de temps à autre sarcastique, voire amer dans l'accent, avec un ton de médisance et de cancan «à la viennoise», qui culmine dans la citation spectaculaire de l'air populaire: «O Du lieber Augustin, alles ist hin!» Après ces références populaires, les variations du mouvement lent, qui prend la place d'un Adagio, mettent en musique une poésie extrêmement abstraite de Stefan George, «Litanie», et nous transportent dans les sphères élevées du mysticisme : un chant dans la technique wagnérienne du leitmotiv, dont les thèmes principaux puisent dans le matériau motivique des 1^{er} et 2^{ème} mouvements. Le final sur le poème de Stefan George «Entrückung» laisse échapper une coulée d'extase dans un monde «à la grande respiration sans désir m'abandonnant» comme Tristan et Isolde dissolvent leur moi dans la respiration cosmique. Pour cela, Schoenberg a trouvé une musique qui non seulement fait ressentir «l'atmosphère d'une autre planète», mais aussi délivre l'auditeur du tumulte du monde, d'une façon toute physique, pour le catapulte dans d'autres dimensions. Ce quatuor est le témoignage d'une conscience de soi compositionnelle sans exemple, empoignée par le feu sacré de sons inouïs.

Quatuor à cordes n°3, op. 30

Composé en 1927, le 3^{ème} quatuor à cordes nous emmène dans le monde du néo-classicisme et de la nouvelle objectivité des années 20. En tant que musique pure, il est certes organisé dodécaphoniquement, mais il fait référence à la tradition préromantique d'une musique de divertissement viennoise de style soutenu, comme déjà les œuvres précédentes (Sérénade op. 24 et Suites op. 25 et op. 29). À distance, sont évoqués les divertimenti, pièces de danses, sérénades et quatuors de Haydn, Mozart et Schubert : tempo unique et pulsation régulière des mouvements isolés, distinction claire entre des mélodies parfois exubérantes et leurs figures d'accompagnements rythmiques, symétrie des éléments formels, climax porté sur la deuxième partie des mouvements. «Poco scherzando», dit une indication d'interprétation, dans le 2^{ème} mouvement : l'amabilité et la jovialité sont en fait le Gestus fondamental de cette pièce, équilibrant admirablement ses contrastes. Le 2^{ème} et le 3^{ème} mouvement sont, par leur caractère chantant et leur force d'expression, leur fluidité et leur densité, dépouillés de toute raideur classicisante.

Néanmoins, le quatuor est sous-tendu par un trait de nervosité et de précipitation, comme si ici affleurait quelque chose de la modernité urbaine de Berlin. Schoenberg dit avoir trouvé

l'inspiration du thème ostinato du 1^{er} mouvement, avec son rythme continu de croches, dans une image traumatique qui l'obsédait depuis sa lecture de *L'Histoire du vaisseau fantôme*, de Wilhelm Hauff, lorsqu'il était enfant. Image dans laquelle un équipage de mutins cloue son capitaine au mat, avec un clou qui lui traverse le front. Que cette cruelle vision ait été ou non le programme explicite du premier mouvement, elle en a pourtant inspiré inconsciemment la composition. Le motif animé du premier mouvement a en fait quelque chose d'obsessionnellement agressif, qui s'exacerbe dans la conclusion en quelques mesures de figures expressives stridentes. Il revient, varié, dans les figures rythmiques du 3^{ème} et du 4^{ème} mouvement, tantôt nerveusement dévidé, tantôt flânant, tantôt densifié jusqu'à une activité motoristique compacte. Tel un film muet de l'époque, les affects défilent comme dans une succession rapide sur un visage montré en gros plan : amabilité, aperçus humoristiques, découragement, enthousiasme, déception et angoisse - le tout dans un tempo alerte, avec un changement rapide de positions de la caméra, et des coupes sèches.

Quatuor à cordes n°4, op. 37

Neuf ans après le 3^{ème} quatuor, les paysages psychiques se sont à nouveau modifiés. Achevé dans l'exil américain, le 4^{ème} quatuor à cordes inaugure la dernière période du compositeur avec un autre ton, plus brisé, plus riche en facettes et plus complexe rythmiquement, avec un autre sérieux, une autre nostalgie, qui semblent avoir écarté le caractère ludique et parodique. Schoenberg engage le dialogue avec les derniers quatuors de Beethoven. Ce n'est pas sans raison que le quatuor Kolisch a associé dans un concert à Los Angeles en 1937 l'exécution de ce quatuor à celle de l'op. 132 de Beethoven, qui comporte comme troisième mouvement un «chant sacré de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien».

Comme le quatuor précédent, ce 4^{ème} quatuor affirme à nouveau la structure quadripartite traditionnelle du genre, et comme lui, il applique rigoureusement la méthode de «composition avec douze sons reliés les uns aux autres». Pourtant le Gestus en est brisé, le rythme cassé par de fréquents changements de mesure (comme dans la deuxième partie du deuxième mouvement), et le chant comme mis entre guillemets. Frappante également ici est l'invention des éléments fonctionnels et de leur incessant travail de variation, de contraste, de combinaison, de conduite des voix contrapuntiques. Particulièrement novateurs sont les «champs soniques» (Klangfelder), comme par exemple l'association du trémolo sul ponticello, du battuto col legno, du col legno tratto et des pizzicati - un art du son, qui, par la densité des événements mélodiques et rythmiques, préfigure les quatuors de Ligeti, Nono et Lachenmann.

Au centre du Quatuor, le mouvement lent, Largo, élève par son récitatif à l'unisson ce moment de repos d'un pathos profond. Toute nervosité et toute agitation ainsi que toute réminiscence

sentimentale semblent ici bannies. Le motif répété une fois évoque les mélodies du *Kol Nidre* op. 39, composé en 1938, deux ans plus tard, mais aussi les paroles finales de *Moïse et Aaron* («O parole, toi parole, qui me fait défaut»), accompagné d'un récitatif des premiers violons. Est-ce le dialogue d'un croyant avec son Dieu, hésitant entre l'appel, l'aveu de repentance... et la résignation confiante? Schoenberg s'était en 1933 converti au judaïsme, qu'il avait abandonné 35 ans plus tôt. Des motifs lyriques contrastent avec cet appel, comme pour créer confiance et espoir, avant que le mouvement ne finisse dans une tranquille résignation.

ALBAN BERG

Quatuor à cordes, op. 3

Avec ce quatuor en deux mouvements des années 1909-10, Alban Berg a conclu ses études auprès d'Arnold Schoenberg. Le jeune compositeur de lieder, à qui selon le verdict de Schoenberg il aurait été absolument impossible d'écrire un mouvement instrumental, d'inventer un thème pour les instruments, fait mentir son professeur, et démontre ce qu'il a appris : inventer une prose récitative libre pour formation instrumentale et la développer avec une grande forme architectonique, sans recourir pour autant aux moyens traditionnels de l'harmonie tonale ou à l'emploi d'un texte chanté comme support. A juste titre, on a glorifié cette œuvre de jeunesse d'être parvenue à résoudre un problème que ni Schoenberg ni Webern n'avaient encore réussi à surmonter avant la Première Guerre mondiale, à savoir la maîtrise du problème de la grande forme dans la musique contemporaine. C'est une composition d'une «atonalité libre», ou comme Schoenberg proposait de le dire, d'«émancipation de la dissonance». Elle varie inépuisablement le matériel motivique après sa première exposition, et esquisse la vaste architecture d'une action dramatique intérieure, semblant suivre résolument sa propre logique, sans que nous puissions en pénétrer le mystère. Telle une monade de Leibnitz, le quatuor contient toutes les marques distinctives du style compositionnel de Berg, son accent spécifique, cette combinaison de tendresse pleine d'amour, de jovialité, d'exaltation, de révolte insoumise, de soulèvement violent, de désespoir, de «Weltschmerz» et de sarcasme ; mais associé également à une combinatoire compositionnelle, avec l'aide de motifs, de formes symétriques, et d'inversions.

Suite Lyrique pour quatuor à cordes

Berg renonce dans son quatuor composé de 1925 à 1927 au moule traditionnel des quatre mouvements et expose au lieu de cela une suite de mouvements qui sont, par le contenu et la forme,

étroitement liés les uns aux autres. A chaque fois, un élément constitutif du mouvement - qu'il s'agisse d'un thème, d'une série ou d'une idée - est repris et retravaillé dans le mouvement suivant, le dernier mouvement se reliant à nouveau au premier, de sorte qu'une grande ligne directrice devient visible, celle d'un «destin subi avec douleur» (comme A. Berg appelait cela). Le quatuor retrace les étapes d'une passion amoureuse qui s'achève dans une résignation tragique. Les mouvements 1, 3 et 5 y sont d'un tempo de plus en plus rapide, alors que le tempo des mouvements 2, 4 et 6 est de plus en plus lent. La *Suite* commence avec un Allegro jovial très urbain, qui frôle perpétuellement les ambiances tonales Si majeur et Fa majeur, et semble présenter sur une scène, comme vue de l'extérieur, leur histoire d'amour. Elle se poursuit par un Andante amoroso avec un Ländler, qui mène à une sorte d'intimité familière et à l'éveil des premiers émois amoureux, puis un Allegro misterioso plein de mystère, avec un «théâtre d'ombres défilant à toute vitesse» (A. Berg), éclatant dans un Trio estatico, une rencontre amoureuse précipitée et comme étouffée, qui replonge à nouveau ensuite dans le monde des ombres. La première partie du troisième mouvement est répétée, comme une image en miroir, en rétrogradation dans la troisième partie. Le sommet dramatique de la suite est le 4^{ème} mouvement avec le grand Gestus d'un Adagio appassionato, qui retravaille des citations du *Tristan* de Richard Wagner et de la *Symphonie Lyrique* de Zemlinsky sur des textes de Rabindranath Tagore : «Tu es à moi, à moi.» Le cinquième mouvement, un Presto delirando, raconte ensuite les péripéties de cette passion amoureuse. Le Tenebroso, partie centrale du mouvement, appartient avec ses sons «flautando» entre trois et quatre voix et ses trémolos sul ponticello (dont le nombre de mesures découle d'une série de chiffres progressant de 1 à 5) aux mouvements les plus novateurs sur le plan sonore, qu'on ait jusque-là composé pour quatuor à cordes. La tragédie amoureuse se conclut par le désespoir et la résignation dans le dernier mouvement Largo desolato. Le programme secret de ce quatuor a pu être déchiffré, lorsqu'il y a 40 ans émergea une partition de poche avec des indications manuscrites, que le compositeur avait destinées à l'épouse d'un industriel de Prague, Hanna Fuchs-Robettin, une sœur de Franz Werfel. La technique dodécaphonique dont il se sert ici lui a laissé beaucoup de liberté, écrit Berg à la dédicataire secrète: «Par exemple les énigmes incluses toujours de nos initiales Si/Fa, et La/Si bémol ; chaque mouvement est en relation avec nos chiffres 10 et 23. J'ai écrit cela et beaucoup d'autres choses reliées à toi dans cette partition. Puisse-t-elle être ainsi le petit monument d'un grand amour.» On découvrit alors qu'au Largo desolato s'attachait un poème de Charles Baudelaire «De profundis clamavi»: «J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime, Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.» «Zu Dir - Du einzig Teure - dringt mein Schrei aus tiefster Schlucht, darin mein Herz gefallen», dit le début de la poésie dans la traduction de Stefan George.

ANTON WEBERN

Quatuor à cordes 1905, Langsamer Satz, Rondo

Anton von Webern commença à étudier la composition auprès d'Arnold Schoenberg en 1904. Cette époque a vu naître trois œuvres pour quatuor à cordes, que nous pouvons découvrir ici: le Quatuor à cordes (1905), le *Langsamer Satz* en trois parties (Juin 1905) et le Rondo (1906) - ensemble de pièces qui précèdent l'op. 1 officiel de Webern, la Passacaille pour orchestre. Ces trois œuvres n'intéressent pas seulement comme témoignages de la formation du jeune compositeur. Bien qu'elles soient encore placées sous le signe de ses modèles Wagner, Brahms, Mahler, Strauss et le premier Schoenberg, elles manifestent une conscience infailible de la forme, et un art exceptionnel du développement des idées musicales. Au Quatuor en Mi majeur (1905) Webern a donné une épigraphe empruntée au mystique Jakob Böhme, qui témoigne de sa haute ferveur religieuse dans cette œuvre, mais aussi dans les œuvres futures: «Mais pour ce qui concerne la Victoire spirituelle, je ne peux ni la décrire, ni en parler; cela ne peut se comparer avec rien d'autre qu'avec le fait de recevoir la vie au sein de la Mort, et est semblable à la Résurrection des Morts. Dans cette lumière mon esprit a vu, à travers tout et toutes les créatures, même à travers les herbes et les plantes, et a reconnu Dieu, qui Il est, comment Il est et ce qu'est Sa volonté.»

Cinq mouvements pour quatuor à cordes, op. 5

Ce cycle de musiques funèbres appartient à ce que Webern a composé de plus émotionnel et de plus immédiatement expressif ; c'est à juste titre une des pièces de musique de chambre de la seconde École de Vienne le plus souvent exécutées. A des «gestes» plaintifs aux violentes ruptures, s'opposent des instants de calme résignation. Webern a lui-même suggéré de voir ses compositions de cette période comme une réaction à la mort de sa mère chérie.

Déjà l'intitulé Cinq mouvements pour quatuor à cordes op. 5, est un indice du caractère novateur de cette musique composée dans la première moitié de l'année 1909. Elle déroule des aphorismes musicaux, dont les cellules sont développées de façon kaléidoscopique par le procédé de la variation, de l'inversion, et de la mise en mouvement rythmique. Par contre, les répétitions simples ou les marches harmoniques sont évitées. Ce Quatuor présente déjà nombre des particularités des compositions ultérieures, avant tout la brièveté des mouvements, les changements dynamiques abrupts, l'emploi des registres de hauteurs extrêmes et le travail soigneux du son, comme un territoire d'expression qui est propre à Webern. Sa musique se meut par

moments aux frontières d'un «presque-encore-audible», comme si un extrême lyrisme voulait attirer l'auditeur à l'intérieur d'une absence, d'une séparation, qui s'est retirée du monde.

Six Bagatelles pour quatuor à cordes, op. 9

Webern densifie encore plus radicalement son langage musical dans les Six Bagatelles pour quatuor à cordes op. 9, composées entre 1911 et 1913. Ce sont des miniatures de gestes expressifs, dans lesquelles déjà un son unique semble renfermer en soi tout un monde, comme A. Schoenberg l'a suggestivement formulé dans sa préface à cette partition. Les six mouvements enchaînés ne durent même pas cinq minutes - une condensation de la petite forme singulière dans l'histoire de la musique, évoquant de loin l'art japonais du Haïku.

Le travail avec les intervalles, avant tout avec la septième mineure et majeure et la neuvième, est ici employé comme base de la structure. Aucun instrument n'a à jouer plus de quatre notes successives au maximum, et très souvent, ce sont seulement une ou deux. Comme des tracés mélodiques brisés, les sons gambadent d'instrument à instrument et circulent à travers les couches instrumentales

Les mesures initiales de la première pièce donnent l'impression d'une anticipation de la musique dodécaphonique, où les douze sons doivent être joués successivement, avant qu'un de ces sons ne soit répété. Par rapport à l'opus 5, le travail du timbre et de la dynamique des notes est poussé encore plus loin, incluant les zones d'ombres où le son tend vers le bruit. Chaque intervalle et chaque son isolé sont imprégnés d'expression et de sens. Bien qu'évoquant encore de loin les mouvements traditionnels d'une suite, les éléments formels conventionnels sont comme consumés, pour faire place à des constellations continuellement changeantes de structures d'intervalles, de schémas rythmiques, de timbres, et de disposition des quatre voix.

Webern envisagea tout d'abord de faire un opus spécifique en trois mouvements à partir de la première et de la sixième pièce, séparées par un mouvement central faisant intervenir le chant d'une mezzo-soprano sur un texte original. Le texte de ce mouvement médian est une plainte extatique sur la mort de la mère bien-aimée, un grand cri étouffé. Dans la forme finale de l'œuvre, Webern a renoncé au caractère biographique à peine dissimulé. Si l'on cherche dans ces *Six Bagatelles* à retrouver le projet initial en trois mouvements, on se trouve face à l'expression sans fard d'une plainte.

Quatuor à cordes, op. 28

L'auditeur parcourt un autre monde sonore avec les 3 mouvements du dernier quatuor, composés en 1936-38, comme si la musique de Webern avait voulu se défaire de toute expressivité subjective avec sa sensualité sonore infiniment raffinée et sa sensibilité hystérique. Ce quatuor

à cordes possède l'objectivité d'une œuvre d'art cinétique tournant sur elle-même, d'un jeu esthétique indifférent, qui ne semble obéir qu'à sa propre logique, cependant que tout ce qui est subjectif et expressif s'est évaporé.

Webern a tenté de fondre la musique qui lui était chère de l'Ars Nova, de la forme canon, du contrepoint et de la variation, avec la musique dodécaphonique et ses procédés de renversement, de rétrogradation et de forme en miroir.

Le Quatuor est un hommage à Jean-Sébastien Bach, dont les quatre lettres du nom forment les quatre premiers sons de la série fondamentale, les quatre suivants la rétrogradation de la première, et les quatre derniers de nouveau la rétrogradation du précédent. Le motif de quatre notes tiré du nom de Bach est en fin de compte à la base de tout le quatuor, comme une structure formelle qui est transposée, reprise en miroir, inversée, et traitée en «renversement de la récurrence».

Dans ce quatuor, il n'y a plus de voix principale et de voix d'accompagnements, mais les quatre sont toutes d'égale importance, et toutes jouent un rôle thématique. Au lieu de suivre une mélodie confiée à un instrument unique, l'auditeur doit synthétiser en un tout les sons émis par les instruments dans un échange permanent, comme dans la musique de Stockhausen et de Nono quinze ans plus tard.

Dédié à la mémoire de Dominique Jameux



Arnold Schoenberg

QUATUOR DIOTIMA

Fondé en 1996 par des lauréats du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, le Quatuor Diotima est aujourd'hui l'une des formations les plus demandées au monde.

Son nom illustre la double identité musicale du Quatuor : Diotima est à la fois une référence au romantisme allemand - Friedrich Hölderlin nomme ainsi l'amour de sa vie dans son roman *Hyperion* - et un engagement en faveur de la musique de notre temps, en évoquant la pièce de Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima*.

Le Quatuor Diotima est le partenaire privilégié de nombreux compositeurs majeurs tels que Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa et il commande régulièrement de nouvelles pièces à des compositeurs de tous les horizons parmi lesquels Tristan Murail, Alberto Posadas, Gérard Pesson, Rebecca Saunders ou encore Pascal Dusapin.

S'il est résolument tourné vers la création contemporaine, le répertoire du Quatuor Diotima n'y est pas exclusivement consacré. Ses programmes offrent toujours, à la lumière des pièces d'aujourd'hui, une mise en oreilles nouvelle pour réentendre les grands compositeurs classiques qui l'inspirent, particulièrement Bartók, Debussy et Ravel, les derniers quatuors de Schubert et Beethoven, les compositeurs de l'Ecole de Vienne ou encore Janáček.

Depuis sa création, le Quatuor Diotima s'est produit sur la scène internationale et a joué dans la plupart des festivals et séries de concerts européens (Philharmonie et Konzerthaus de Berlin, Reina Sofia de Madrid, Cité de la musique de Paris, Wigmore Hall et South Bank Center de Londres, Konzerhaus de Vienne, etc.). Il réalise régulièrement des tournées aux États-Unis, en Asie et en Amérique du Sud. Il est par ailleurs en résidence au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris de 2012 à 2016.

Leurs interprétations sont régulièrement saluées par la presse internationale. Tout comme leur discographie récompensée en France (5 diapasons d'or dont 2 Diapasons d'Or de l'année pour un enregistrement de Lachenmann/Nono - 2004 - et un autre dédié à la musique américaine - Crumb, Reich, Barber, 2011 -), en Allemagne (Concerto pour Quatuor et Orchestre de Schoenberg), en Espagne...

Le succès critique et public de l'enregistrement des Quatuors d'Onslow paru en 2009 chez Naïve (Diapason d'or et Événement du mois de Diapason, Exceptional de Scherzo) a scellé la collaboration entre le Quatuor Diotima et cette maison de disque pour laquelle il enregistre désormais exclusivement avec toujours autant de succès.

Par ailleurs, à l'invitation du label Megadisc, le Quatuor enregistre le *Livre pour Quatuor révisé* de Pierre Boulez (2015) qui reçoit un accueil critique enthousiaste (ffff de Télérama et Choc de

l'année pour Classica).

En 2016, pour célébrer par le disque les 20 ans d'existence du Quatuor, deux événements discographiques sont au programme : la parution d'un coffret dédié à la seconde École de Vienne et le lancement d'une nouvelle collection de portraits monographiques de compositeurs contemporains.

Le premier opus de cette collection est dédié à Miroslav Srnka. Il sera suivi d'un portrait de Gérard Pesson en co-réalisation avec la WDR.

Outre cette double sortie discographique, les années à venir seront riches en rendez-vous et concerts parmi lesquels le cycle Boulez-Schoenberg-Beethoven au Festival Wien Modern, des concerts avec la création du nouveau quatuor d'Enno Poppe (Wittener Tage für neue Musik, Huddersfield Contemporary Music Festival, November Music 's-Hertogenbosch, Transit Festival Leuven, Festival d'Automne à Paris), l'intégrale des quatuors de Bartók en une soirée au Théâtre des Bouffes du Nord et quatre tournées internationales : en Amérique du Sud, au Japon et aux Etats-Unis ainsi qu'une première tournée en Russie.

Le Quatuor Diotima est soutenu par la DRAC et la Région Centre-Val de Loire, et reçoit régulièrement le soutien de l'Institut Français, de la Spedidam, de Musique Nouvelle en Liberté, du Fonds pour la Création musicale, de l'Adami ainsi que de mécènes privés.

THE STRING QUARTETS OF ARNOLD SCHOENBERG ALBAN BERG AND ANTON VON WEBERN

By Reinhart Meyer-Kalkus

ARNOLD SCHOENBERG

String Quartet in D major (1897)

Schoenberg himself indicated that his First String Quartet, Op. 7 (1905) had many compositional precursors; among others a Presto for string quartet in the form of a sonata-rondo that may have been written in 1895. Later a Scherzo in F major from 1897 was originally intended as the second movement of the string quartet in D major; however, Schoenberg substituted for it a contrasting light Intermezzo at the advice of Alexander von Zemlinsky, presumably because it seemed to Zemlinsky that the complexity of the movement endangered the balanced relationship of the quartet.

This string quartet in D major still stands entirely under the influence of his forbears at the time: Mozart, Beethoven, Brahms, and Dvořák. It is the composition of an autodidact who still wrote tonal music and understood sonata form somewhat through Meyer's *Konversations-Lexikon*. The influence of Dvořák proves itself in the folksong tone of the themes of the 1st and 4th movements as well as in rhythmic and melodic details. However, with regard to structure, the quartet bears the impression of Brahms with the rudiments of "developing variation" and development-like passages already at the openings of thematic complexes. The final movement launches with stirring brio toward the jubilant close. Although all of the techniques appear to be familiar, the composition sounds in no way derivative, but rather fresh with youthful charm.

String Quartet no.1 in D minor, Op. 7

The string quartet in D minor Op. 7 - written in 1905 and premiered on February 5th, 1907 in Vienna - places great demands upon the listener not only through its temporal dimensions of over 45 minutes. Already its formal construction is unusual. The inherited four-movement string quartet model is integrated into a single-movement large-scale architecture, as Schoenberg previously tested in works like the string sextet *Verklärte Nacht* and later carried further in compositions like the first Chamber Symphony Op. 9. Viewed formally, the four movements of a sonata cycle are projected onto a single sonata movement: such that after the introductory

Allegro (“Nicht zu rasch,” “Not too quickly”) the following three movements - the Scherzo, the slow movement, and the Rondo-finale - exhibit clearly recognizable formal characteristics of a sonata cycle; however at the same time they take over the development and recapitulation of the main theme of the first-movement exposition. A notable characteristic of the work is the thematic transformation that encompasses even the smallest motivic particles. “All is thematic. There is so-to-speak no note in this work that does not become thematic,” remarked Anton von Webern. The quartet still exhibits clear tonal centers, yet the evolving dissonant sonorities are no longer forced into the Procrustean bed of tonality. The listener witnesses a generative process through which the motivic-thematic treatment in the tradition of Johannes Brahms is fused with the leitmotif technique of Richard Wagner. The quartet, and its great arc of tension, furthermore reflect Schoenberg’s secret program: the listener traverses psychological landscapes of great breadth and glowing intensity. The structure of psychic tensions and their accumulation at the end of the Scherzo with an almost obsessive return of the main theme—the highpoint and zenith of the entire quartet - are confronted in the second part by a withdrawn Adagio, followed by a “homecoming” music with flying colors, as Schoenberg composed in many of the finales of multi-movement works, that flows in the Coda into a hymn-like transfiguration.

String Quartet no.2 in F sharp minor, Op. 10

At its Viennese premiere on December 21st, 1908 the Second String Quartet produced one of the most violent scandals of more recent music history; from then on the work had the aura of a breakthrough for the composer Schoenberg as well as for his students. Yet it has Janus-faced traits that point as much back toward the past as forward to the future. Although - unlike the previous quartet - it follows once again the four-movement form created by Haydn, it breaks through genre conventions in another way by incorporating a singing voice in the 3rd and 4th movements. Schoenberg is unmistakably along the way to the free atonality of the following compositions; so he scorns traditional cadential-harmonic closure and ventures ever further in extra-tonal variations of thematic material that hardly could be interpreted as harmonic progressions. Still the quartet makes clear enough reference to tonal organization, with F-sharp minor in the 1st movement, D minor in the 2nd, E-flat minor in the 3rd, and F-sharp major in the 4th, ending affirmatively with an F-sharp major chord. The first movement ties itself to the language of the string sextet *Verklärte Nacht* and the First String Quartet and largely respects traditional sonata form. The second movement is a scherzo with great rhythmic and harmonic fluidity, at times sarcastic and even bitter in tone, with Viennese wit culminating in the spectacular folk-music quotation: “O Du lieber Augustin, alles ist hin!” (“O, you dear Augustin, all is lost!”). The 3rd movement, a slow variation-movement that takes the place of an Adagio, leads into the realms of the artistic-

religious sublime with the setting of the highly speculative poem “Litanei” (“Litany”) of Stefan George: a song in Wagnerian leitmotif-technique, whose main theme is derived from the material of the 1st and 2nd movements. The 4th movement, on Stefan George’s poem “Entrückung” (“Rapture”) is then a complete and unique ecstasy in a world of sounds set free, “dem großen Atem wunschlos mich ergebend” (“Bereft of desire, I surrender myself to the great breath”) - as Tristan und Isolde dissolve their individualities in the world-breath. To this Schoenberg found a music that not only allows one to feel “Luft von anderem Planeten” (“air from another planet”), but that in a thoroughly sensory-motoric way dissolves the listener out of the world’s turmoil and catapults him or her into other dimensions. The quartet is the document of an incomparable composerly self-confidence that is touched as if by the hallowed fire of unheard-of sounds.

String Quartet no.3, Op. 30

The Third String Quartet, written in 1927, leads into the world of the Neoclassicism and Neue Sachlichkeit of the 1920s. As absolute music it is indeed dodecaphonically through-organized, yet it makes reference to the pre-Romantic tradition of an elevated Viennese musical entertainment, as did the immediately preceding works (Serenade Op. 24 and Suites Op. 25 and 29). As if from a distance are evoked the divertimenti, dance-movements, serenades, and quartets of Haydn, Mozart, and Schubert: uniform meter and regular pulse of the individual movements, clear distinction between at times reveling melodies and rhythmic accompaniment figures, symmetry of formal elements, and climax-building in the second part of each movement. “Poco scherzando” reads a performance direction at one point in the second movement. Amiability and joviality are the grounding gestures of this quartet and its contrasts are wonderfully equilibrated. The second and third movements are, through cantabile and expressivity, fluidity and density, stripped of all classicist rigidity. However, the quartet is grounded on a streak of nervousness and restlessness, as if something of Berliner metropolitan modernity were breaking through the surface. The incursion of the ostinato-theme of the first movement, with its fleeting eighth-note movement, is inspired by a traumatic image that had pursued Schoenberg since his childhood reading of Wilhelm Hauff’s *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* (*The Tale of the Ghost Ship*): a mutinous ship’s crew nails their captain to the mast through his forehead. This gruesome image may not have actually become the program of the first movement, yet it unconsciously triggered the movement’s composition. In fact, this kinetic motive of the first movement has something obsessive about it that mounts in a few bars toward the end to shrill expressive gestures. Varied, it reoccurs in kinetic figures in the third and fourth movements, in part nervously unwound, in part meandering, in part concentrated through compact motoric force. As in silent films of these years, varied affects scurry in rapid sequence over a face shown in close-up: amiable devotion,

humoristic aperçu, ill-humor, sentimentalism, enthusiasm, disappointment, and fear—all in a flowing tempo, mounted with quick cuts and rapid changes of camera-perspective.

String Quartet no.4, Op. 37

Nine years after the Third String Quartet the mental landscapes have changed again: the Fourth Quartet, completed in American exile, opens the late style of the composer in a different tone. More fragmented, more multifaceted, and rhythmically more complex: a different gravity, a different nostalgia appears to have replaced the playful and parodistic. Schoenberg leads a dialogue with Beethoven's late string quartets. Not without reason did the Kolisch Quartet, in their Los Angeles concert programs in 1937, perform this quartet together with Beethoven's Op. 132 that contains as its third movement the "Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart" ("A Convalescent's Holy Song of Thanks to the Divinity, in the Lydian Mode"). Like the preceding quartet, this Fourth String Quartet exhibits the traditional four-movement form of the genre, and like the preceding quartet it is at the same time strictly composed according to the method of "composing with twelve tones which are related only with one another." Yet the gestural language is broken through abrupt outbursts and accents, the rhythm is jammed with frequent meter changes (for example in the second part of the second movement), and the cantabile is set as if in quotation marks. Also conspicuous here is the inventio of the functional elements and their incessant variation, contrast, combination, contrapuntal voice-leading, etc. Innovative especially are the coloristic sound fields, as for example the connection of tremoli at the bridge with harmonic sounds, *col legno battuto* respectively with *col legno tratto* and *pizzicato*—a sonic art that, together with the concentrated melodic and rhythmic sequence of events, points ahead to the string quartets of Ligeti, Nono, and Lachenmann. In the center of the quartet stands the slow third movement ("Largo"), whose unison-declaired recitative is a point of respite with a highly confessional pathos. All nervousness and agitation, as also all sentimental reminiscence of the previous movements, appears here to be bidden silent. The motive, repeated a single time, recalls melodies of the *Kol Nidre* (Op. 39, 1938), composed two years later, and also the closing words of Moses in *Moses und Aron* ("O Wort, du Wort, das mir fehlt": "Oh word, you word, that I lack") that are accompanied by a recitative in the first violins. Is this the dialogue of a believer with his God, wavering between call, vow of repentance, and faithful resignation? In 1933 Schoenberg was re-converted to Judaism, which he had abandoned 35 years before. Lyrical motives contrast the unison call, as if in order to retain confidence and hope, before the movement ends in silent resignation.

ALBAN BERG

String Quartet, Op. 3

With this two-movement string quartet from 1909-10 Alban Berg completed his studies with Arnold Schoenberg. The young Lieder-composer, for whom it would be “absolutely impossible to write an instrumental movement, to invent an instrumental theme” according to Schoenberg’s judgment, belies his teacher and demonstrates what he has learned: to devise a free recitative-like prose for instrumental ensemble, and out of it to develop a grand architectural form, without falling back upon the traditional artistic means of tonal harmony or song texts. This youthful work has been rightly praised for its success at a problem unresolved for Schoenberg and Webern before the First World War: namely the handling of large-scale form in contemporary music. It is a composition in “free atonality,” or as Schoenberg preferred to call it the “emancipation of dissonance.” Its motivic-thematic material, once-exposed, insatiably varies. It sketches the great dramatic arc of an internal plot that in itself appears to be coherent and conclusive, yet harbors unfathomable mystery. The quartet already contains, like a Leibnitz Monad, all of the features of Berg’s compositional style and characteristic “tone”: that connection between affectionate tenderness, joviality, enthusiasm, protest, fierce excitement, despondency, desperate world-weariness, and sarcasm, but at the same time a delight in composerly combinatorics thanks to motives, formal symmetry, and inversion.

Lyric Suite for String Quartet

In his quartet, written between 1925 and 1927, Berg renounces the traditional four-movement form and presents instead a series of movements that are closely interwoven in content and structure. A respective component of each movement (whether it be a theme, a row, or an idea) will be incorporated and worked through in the following movement; then the last movement reaches back to the first so that one hears a great line of development, “suffering fate” (as Berg calls it). The quartet records the stations of a love-passion ending in tragic resignation, in which the fast movements 1, 3, and 5 become ever faster while the slow movements 2, 4, and 6 become ever slower. The Suite commences with a sophisticated and jovial Allegro that touches upon the tonalities of B- and F-major, entering the scene of the tragic love story from the exterior. Then an Andante amoroso with a ländler leads into a kind of familiar intimacy at the awakening of first love-impulses. Next an enigmatic Allegro misterioso with a skittering shadow-play breaks out into an ecstatic Trio, a rash and furtive romantic encounter, that sinks again into the shadow world; the first part of the third movement is repeated in a mirror-image retrograde in the third part. The dramatic highpoint of the suite is the fourth movement with the broad gesture of an

Adagio appassionato that works out quotations from Richard Wagner's *Tristan und Isolde* and Alexander von Zemlinsky's *Lyric Symphony* on a text by Rabindranath Tagore: "Du bist mein eigen, mein Eigen!" ("You are my own, my own!"). The fifth movement, a Presto delirando, depicts the peripeteia of this love-passion. The Tenebroso, the middle part of the movement, with its three- and occasionally four-voiced flautando sounds and tremoli at the bridge (whose number of bars incidentally corresponds to a descending and ascending numerical sequence from 1 to 5) belongs to the most sonically innovative passages that had been composed for string quartet to date. The love-tragedy is concluded by the despair and resignation of the last movement's Largo desolato. The secret program of this quartet has been deciphered, as 40 years ago a pocket-score emerged with handwritten entries the composer inscribed for a Prague manufacturer's wife, Hanna Fuchs-Robettin, a sister of the writer Franz Werfel. The twelve-tone technique that served Berg here left him much freedom, as he wrote to his dedicatee, "for example ever further to secret away in the music our initials H, F and A, B; in each movement and section to bring into relationship our numbers 10 and 23. I have these, and much else meaningful, inscribed for you in this score. May it so be a small monument to a great love." In the last movement Largo desolato of his suite, Berg in his secret program added a poem of Charles Baudelaire, "De profundis clamavi." "Zu Dir, Du einzig teure, dringt mein Schrei aus tiefster Schlucht, darin mein Herz gefallen" ("To Thee, my only beloved, implores my cry from the deepest pit where my heart has fallen") tolls the beginning of the poem in its translation by Stefan George.

ANTON WEBERN

String Quartet 1905, Langsamer Satz, Rondo

Anton von Webern began his composition studies with Arnold Schoenberg in 1904. From this period date the three works for string quartet that are heard here: the String Quartet (1905), the three-part *Langsamer Satz* (June 1905), and the Rondo (1906). These three works are of interest for more than only the development of the young composer. Although they still bear the marks of paragons Wagner, Brahms, Mahler, Strauss, and early Schoenberg, they document an unmistakable formal artistry and an unusual skill in the development of musical thought. The E-major String Quartet (1905) is prefixed by a motto, by the mystic Jakob Böhme, that shows the highly-religious claims of the composer in this work as well as the following ones: "But this triumph of the spirit I cannot express in writing or speech; indeed it cannot be compared with anything but

the birth of life amidst death and with the resurrection of the dead. In this light, my spirit has all at once seen through everything; and in all creatures, even in herb and grass, it has known God: who he may be and how he may be, and what his will may be.”

Five Pieces for String Quartet, Op. 5

This cycle of elegiac music belongs to the most emotional and immediately accessible music that Webern composed; it is rightly one of the most frequently performed chamber music works of the Second Viennese School. Gestures of lament with fierce outbursts are contrasted with moments of silent resignation. Webern himself suggested that his compositions in this period be understood as a reaction to the death of his beloved mother. Already the designation Five Pieces for String Quartet, op. 5 is an indication of the composerly innovation of this music written in the first half of the year 1909. It develops musical aphorisms whose cells are kaleidoscopically developed through the techniques of variation, contrapuntal setting, inversion, and rhythmic dynamization. Simple repetition or sequences are in contrast avoided. Webern’s quartet already manifests many of the distinctive features of his later compositions: first of all the brevity of the movements, the abrupt dynamic changes, the extreme high-registers, and the thorough work with sound as its own field of expression. Webern’s music moves sometimes at the border of the barely-audible, the complement of an extreme lyricism that has fallen out of the world.

Six Bagatelles for String Quartet, Op. 9

Webern concentrates his musical language even more radically in the Six Bagatelles for String Quartet, op. 9 that were written between 1911 and 1913. They are miniatures of expressive sonic gesture in which, already within a single note, a whole world is retrieved, as Schoenberg in his forward to the score so suggestively described. All six pieces taken together do not last a full five minutes - a unique concentration of “small form” in music history - reminding one from afar of the Japanese art of Haiku. The treatment of intervals, above all with the minor and major seventh and ninth, has become here a structural device. No instrument has more to play than four notes in succession, and usually only one or two. In broken melodic progressions the lines wander from instrument to instrument and across registers. The opening measure of the first piece, beginning with all twelve tones played in a row before any of the tones is repeated, seems like an anticipation of twelve-tone music. Compared to Op. 5, the work with the timbre and the dynamic of the notes is even further driven forward toward the shadow of noise. Although still distantly reminiscent of the outdated movements of a suite, the conventional formal elements appear as if skeletal to make space for the kaleidoscopically ever-changing constellations of interval structure, rhythmic figure, tone color, and instrumental setting.

Webern first intended to supplement the 1st and 6th piece through a middle movement, with a mezzo-soprano voice sung to his own text, to make a proper three-movement opus. The text of this middle movement is an ecstatic lament upon the death of his beloved mother, a choked outcry. The barely veiled biographicality of the movement probably motivated Webern dropped it from the ultimate whole of the work. Yet when one hears the original form of these three movements, one sees oneself confronted with an unadorned piece of personal mourning.

String Quartet, Op. 28

Another sound world greets the listener with the three movements of the last quartet, composed in 1936-38, as if Webern's music had left behind all subjective expressivity with its endlessly refined sonic sensuousness and hysterical sensibility. This string quartet has the objectivity of a kinetic sculpture rotating about itself, of a pure aesthetic play, that appears to live only from its own premises. Webern attempted to merge the techniques of canon, counterpoint, and variation, that were familiar to him from early music, with twelve-tone music and its techniques of inversion of the row, retrograde, and mirror-symmetry. The result is the barely surpassable polyvalence of virtually every tone: each note can be considered from different formal viewpoints as part of canonical variations as well as part of classical phrase structures and their formal components. The quartet is an homage to Johann Sebastian Bach, the letters of whose name form the first four tones of the underlying row, the second four tones in retrograde, and the last four tones retrograded back again. The four-note-motive connected to Bach's name is the underlying structural formula of the whole quartet, as it is respectively transposed, reflected, inverted, and set in retrograde. In this quartet there are no longer main and subsidiary voices; rather all four voices are on equal footing, and all are likewise thematic. Instead of following one melody entrusted to any single instrument, the listener must him or herself synthesize into a whole the tones fragmented across the instruments in constant alternation - as becomes prevalent in the music of Stockhausen and Nono 15 years later. Only in a few places do all the instruments play simultaneously - usually instead the constellations of the participating instruments change from note to note.

Dedicated to the memory of Dominique Jameux



Anton Webern

QUATUOR DIOTIMA

Founded in 1996 by laureates of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, the Diotima Quartet has gone on to become one of the world's most in-demand ensembles. The name reflects the musical double identity of the group: the word Diotima is a reference to German Romanticism – Friedrich Hölderlin gave the name to the love of his life in his novel *Hyperion* - while it is also a nod to the music of our time, recalling Luigi Nono's work *Frammento-Stille, an Diotima*.

The Diotima Quartet is honoured to partner with several of today's major composers, such as Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough and Toshio Hosokawa, while also regularly commissioning new works from a broad range of composers, such as Tristan Murail, Alberto Posadas, Gérard Pesson, Rebecca Saunders and Pascal Dusapin. While being staunchly dedicated towards contemporary classical music, the quartet is not limited exclusively to this repertoire. In programming major classical works alongside today's new music, their concerts offer a fresh look at works by the great composers, in particular Bartók, Debussy and Ravel, the late quartets of Schubert and Beethoven, composers from the Viennese School, and also Janáček.

The Diotima Quartet has performed widely on the international scene and at all of the major European festivals and concert series (such as at the Berlin Philharmonie; Berlin Konzerthaus; Reina Sofia, Madrid; Cité de la musique Paris; London's Wigmore Hall and SouthBank Centre; the Vienna Konzerthaus, and so on). As well as touring regularly across the United States of America, Asia and South America, they are also artist-in-residence at Paris's Théâtre des Bouffes du Nord from 2012 to 2016.

Their interpretations are regularly heralded by the international media, including in Germany (for their Concerto for Quartet and Orchestra by Schoenberg), in Spain, and not least in France, where their discography has been awarded five Diapasons d'or, of which two received the Diapasons d'or de l'année - for their recordings of works by Lachenmann/Nono in 2004 and works by American composers including Crumb, Reich and Barber, in 2011.

The critical and public success of the Diotima Quartet's album of the Onslow Quartets which came out in 2009 on Naïve (including the Diapason d'or and Event of the Month in Diapason; Excepcional in Scherzo magazine) cemented the exclusive partnership between the ensemble and the record label, in a collaboration that has become long-term and hugely successful. In addition, upon the invitation of the Megadisc label, the quartet made a widely acclaimed recording of Pierre Boulez's *Livre pour quatuor révisé* in 2015, which received ffff in Télérama and the Choc de l'année in Classica magazine.

In 2016, to celebrate 20 years since the quartet was formed, two recording events have been planned: firstly, a boxset dedicated to the Viennese School of Music, and secondly the release of a new series of contemporary composer portraits. The first in the collection is dedicated to the works of Miroslav Srnka, to be followed by those of Gérard Pesson, in collaboration with WDR *Symphony Orchestra*.

As well as the two recording projects, the upcoming years will be rich in engagements for the quartet, including the cycle of Beethoven-Schoenberg-Boulez works at Wien Modern, concerts in various countries premiering Enno Poppe's new string quartet (Wittener Tage für neue Musik, Huddersfield Contemporary Music Festival, November Music 's-Hertogenbosch, Transit Festival Leuven, Festival d'Automne à Paris), the complete Bartók string quartets in one evening at the Théâtre des Bouffes du Nord in Paris and four international tours, across South America, Japan, the United States of America, as well as the ensemble's first tour to Russia.

The Diotima Quartet is supported by the DRAC and the Région Centre-Val de Loire, and regularly receives assistance from the Institut Français, Spedidam, Musique Nouvelle en Liberté, Fonds pour la Création musicale and from Adami, as well as from private sponsors.

DIE STREICHQUARTETTE VON ARNOLD SCHOENBERG ALBAN BERG UND ANTON VON WEBERN

Von Reinhart Meyer-Kalkus

ARNOLD SCHOENBERG

Streichquartett in D-Dur (1897)

Schoenberg hat selber darauf hingewiesen, daß sein 1. Streichquartett Op. 7 (1905) mehrere Vorläuferkompositionen gehabt hat, u. a. ein Presto für Streichquartett in Gestalt eines Sonatenrondos, das um 1895 entstanden sein dürfte, weiterhin ein Scherzo in F-Dur aus dem Jahr 1897, das ursprünglich als 2. Satz des Streichquartetts in D-Dur gedacht war, das Schoenberg dann aber auf Ratschlag von Alexander von Zemlinsky durch ein ungleich leichteres Intermezzo austauschte, wahrscheinlich weil ihm die Komplexität des Satzes die Balanceverhältnisse des Quartetts zu gefährden schien.

Dieses Streichquartett in D-Dur steht noch ganz unter dem Eindruck seiner damaligen Vorbilder Mozart, Beethoven, Brahms und Dvorák. Es ist die Komposition eines Autodidakten, der noch tonal komponierte und die Struktur des Sonatensatzes etwa aus Meyers Konversationslexikon erlernte. Der Einfluß von Dvorák macht sich im Volksliedton der Themen des 1. und 4. Satzes und in rhythmischen und melodischen Details geltend. In struktureller Hinsicht ist das Quartett hingegen von den Kompositionstechniken von Brahms geprägt, mit Ansätzen zur 'entwickelnden Variation' und durchführungsartigen Passagen bereits zu Beginn der thematischen Komplexe. Der Schlußsatz führt die rhythmische Spannungskurve mit mitreißendem Brio zum jubelatorischen Schlußpunkt. Obgleich alle Kunstmittel vertraut erscheinen, klingt die Komposition keineswegs epigonal, sondern frisch und von jugendlichem Charme.

Streichquartett Nr.1 in D-Moll, Op. 7

Das Streichquartett in d-moll Op. 7 - 1905 entstanden und am 5. Februar 1907 in Wien aufgeführt - stellt die Zuhörer nicht nur wegen seiner zeitlichen Dimensionen von über 45 Minuten Dauer vor hohe Anforderungen. Bereits seine formale Anlage ist ungewohnt. Die überlieferte Viersätzigkeit der Gattung Streichquartett wird in eine einsätzigte Großarchitektur integriert, wie dies Schoenberg zuvor schon in Werken wie dem Streichsextett *Verklärte Nacht* erprobt hatte und später in Kompositionen wie der 1. Kammersymphonie Op. 9 weiterführen wird. Formal gesehen

werden die vier Sätze eines Sonaten-Zyklus auf einen einzigen Sonatensatz projiziert, und zwar so, daß nach dem einleitenden Allegro («Nicht zu rasch») die folgenden drei Sätze, also das Scherzo, der langsame Satz und das Rondofinale, zwar klar erkennbare formale Charakteristika von Sätzen eines Sonatenzyklus aufweisen, zugleich aber die Durchführung und Reprise des im ersten Satz exponierten Hauptthemas übernehmen. Hervorstechendes Charakteristikum des Werks ist die Kunst der Themenverarbeitung, die noch die kleinsten Motivteilchen erfaßt. «Alles ist thematisch. Es gibt sozusagen keine Note in diesem Werke, die nicht thematisch wird», hat Anton von Webern bemerkt. Zwar weist das Quartett noch deutliche tonale Zentren auf, doch werden die durch die Stimmverläufe entstehenden dissonanten Klänge nicht länger ins Prokrustesbett der Tonalität gezwängt. Der Zuhörer wird Zeuge eines generativen Prozesses, bei dem die motivisch-thematische Arbeit in der Nachfolge von Johannes Brahms mit der Leitmotivtechnik von Richard Wagner fusioniert wird. Dem Quartett und seinem großen Spannungsbogen liegt im übrigen ein geheimes, von Schoenberg unterdrücktes Programm zugrunde: Wir werden Zeugen, wie hier seelische Aggregatzustände und Landschaften mit großem Atem und glühender Intensität durchmessen werden. Dem Aufbau der seelischen Spannungen und deren Kulmination am Ende des Scherzos mit einer geradezu obsessiven Wiederkehr des Hauptthemas - dem Höhe- und Scheitelpunkt des ganzen Quartetts - steht im zweiten Teil ein entrücktes Adagio gegenüber, gefolgt von einer «Heimkehr»-Musik mit fliegenden Fahnen, wie sie Schoenberg in vielen seiner Schlußsätze mehrteiliger Werke komponiert hat, die in der Coda in einer hymnischen Verklärung mündet.

Streichquartett Nr.2 in Fis-Moll, Op. 10

Bei seiner Wiener Uraufführung am 21. Dezember 1908 provozierte das 2. Streichquartett einen der heftigsten Skandale der neueren Musikgeschichte, von nun an hatte es den Nimbus eines Durchbruchswerk für den Komponisten Schoenberg wie für seine Schüler. Doch hat es janusgesichtige Züge und weist ebenso sehr auf die Vergangenheit zurück wie auf die Zukunft voraus. Zwar folgt es - anders als sein Vorgängerquartett - wieder der von Haydn geschaffenen Viersätzigkeit des Quartetts, doch durchbricht es in anderer Weise die Gattungskonventionen, indem es eine Gesangsstimme in den 3. und 4. Satz einbaut. Schoenberg ist unverkennbar auf dem Weg zur freien Atonalität der nachfolgenden Kompositionen, so verschmäht er die traditionellen kadenzharmonischen Schlüsse und wagt sich immer wieder in extratonale Variationen des Themenmaterials vor, die nur noch schwer im Sinne harmonischer Progressionen gedeutet werden können. Andererseits nimmt das Quartett noch deutlich genug auf die tonale Ordnung Bezug, mit Fis-moll im 1., d-moll im 2., es-moll im 3. und Fis-Dur im 4. Satz, der geradezu affirmativ mit einem Fis-Dur-Akkord endet. - Der erste Satz knüpft an die Sprache des Streich-

sextexts *Verklärte Nacht* und des 1. Streichquartetts an und respektiert noch weitgehend die traditionelle Sonatenform, der 2. Satz ist ein Scherzo mit einer hohen rhythmischen und harmonischen Fluidität, zuweilen sarkastisch und sogar bitter im Tonfall, mit Wienerischem Schmäh, der in dem spektakulären Zitat aus der Volksmusik kulminiert: 'O Du lieber Augustin, alles ist hin!'. Der 3. Satz, ein langsamer Variationen-Satz, der die Stelle eines Adagios einnimmt, führt in die Regionen kunstreligiöser Erhabenheit mit der Vertonung des hochspekulativen Gedichts 'Litanei' von Stefan George: Ein Gesang in Wagnerscher Leitmotiv-Technik, dessen Hauptmotiv aus dem Material des 1. und 2. Satzes abgeleitet werden. Der 4. Satz auf Stefan Georges Gedicht 'Entrückung' ist dann vollends eine einzige Extase in eine Welt der freigesetzten Klänge, «dem großen Atem wunschlos mich ergebend» -, wie denn Tristan und Isolde ihr Ich im Weltattem auflösen. Dazu hat Schoenberg eine Musik gefunden, die nicht nur «Luft von anderem Planeten» fühlen läßt, sondern die auf ganz körperliche Weise den Zuhörer aus dem Weltengetümmel herauslöst und in andere Dimensionen katapultiert. Das Quartett ist das Dokument eines unvergleichlichen kompositorischen Selbstbewußtseins, das wie vom heiligen Feuer unerhörter Klänge ergriffen ist.

Streichquartett Nr.3, Op. 30

Das 1927 entstandene 3. Streichquartett führt in die Welt des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit der 1920er Jahre. Als absolute Musik ist es zwar dodekaphonisch durchorganisiert, doch nimmt es formal Bezug auf die vorromantischen Traditionen einer gehobenen Wiener Unterhaltungsmusik, wie dies schon die unmittelbaren Vorgängerwerke (Serenade Op. 24 und Suiten Op. 25 und Op. 29) taten. Wie aus der Ferne werden die Divertimenti, Tänzsätze, Serenaden und Quartette von Haydn, Mozart und Schubert evoziert : einheitliches Metrum und regelmäßiger Puls der einzelnen Sätze, deutliche Unterscheidung von zuweilen schwelgerischen Melodien und rhythmisierten Begleitfiguren, Symetrie der Formelemente und Klimaxbildung jeweils im zweiten Teil der Sätze. 'Poco scherzando' lautet einmal eine Vortragsanweisung im 2. Satz, Liebeswürdigkeit und Jovialität sind tatsächlich der Grundgestus dieses, seine Gegensätze wunderbar ausbalancierenden Quartetts. Der 2. und 3. Satz sind durch Kantabilität und Ausdruckskraft, Fluidität und Dichte aller klassizistischen Starre entkleidet. Allerdings wird das Quartett durch einen Zug der Nervosität und Rastlosigkeit grundiert, als ob hier etwas von der Berliner großstädtischen Moderne an die Oberfläche bräche. Den Einfall zum Ostinatothema des 1. Satzes mit seiner fortlaufenden Achtelbewegung will Schoenberg aus einem traumatischen Bild erhalten haben, das ihm seit seiner Kindheitslektüre von Wilhelm Hauffs *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* nachging: eine meuternde Schiffsbesatzung schlug ihren Kapitän mit einem Nagel durch die Stirn an den Mast. Diese grausige Vorstellung sei zwar nicht das Pro-

gramm des 1. Satzes gewesen, doch habe sie ihn wohl unbewußt zur Komposition des Satzes veranlaßt. Tatsächlich hat das Bewegungsmotiv des 1. Satzes etwas Obsessiv-Zanghaftes, das sich zum Schluß in einigen Takten zu grellen expressiven Gesten steigert. Variiert kehrt es in den Bewegungsfiguren des 3. und 4. Satzes wieder, teils nervös abgespult, teils schlendernd, teil zu kompakter motorischer Wirkung verdichtet. Wie in Stummfilmen dieser Jahre huschen in rascher Folge verschiedene Affekte über das in Großaufnahme gezeigte Gesicht: liebenswürdige Zuwendung, humoristische Aperçus, Mißmut, Gerührtheit, Begeisterung, Enttäuschung und Angst -, alles in flottem Tempo, mit einem schnellen Wechsel der Kameraeinstellungen und kurzen Schnitten aufgenommen.

Streichquartett Nr.4, Op. 37

Neun Jahre nach dem 3. Streichquartett haben sich die seelischen Landschaften wiederum verändert: Das im amerikanischen Exil vollendete 4. Streichquartett eröffnet das Spätwerk des Komponisten mit anderem Ton: gebrochener, facettenreicher und rhythmisch komplexer, ein anderer Ernst, eine andere Nostalgie scheinen das Spielerische und Parodistische verdrängt zu haben. Schoenberg führt einen Dialog mit Beethovens späten Streichquartetten. Nicht ohne Grund hat das Kolisch-Quartett in seinen Programmen in Los Angeles 1937 dieses Quartett zusammen mit Beethovens Op. 132 aufgeführt, das als 3. Satz einen «Heiligen Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart» enthält. Wie das Vorgängerquartett weist dieses 4. Streichquartett wieder die traditionelle Viersätzigkeit der Gattung auf, und wie diese ist es zugleich streng nach der Methode der «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» komponiert, doch ist der Gestus durch schroffe Ausbrüche und Akzente gebrochen, der Rhythmus durch häufigen Taktwechsel (etwa im 2. Teil des 2. Satzes) gestaut und das Gesangliche wie in Führungszeichen gesetzt. Auffällig auch hier die 'inventio' der funktionalen Elemente und ihre unablässige Variation, Kontrastierung, Kombination, kontrapunktische Stimmführung etc. Innovatorisch sind besonders die koloristischen Klangfelder, wie etwa die Verbindung von Tremolos am Steg mit Flageolettklängen, *col legno battuto* bzw. *col legno tratto* und *Pizzicati* -, eine Klangkunst, die zusammen mit den dichten melodischen und rhythmischen Ereignissen auf die Streichquartette von Ligeti, Nono und Lachenmann vorausweist. Im Zentrum des Quartetts steht der langsame 3. Satz ('Largo'), dessen unisono vorgetragenes Rezitativ ein Ruhepunkt von hohem bekenntnishaften Pathos ist. Aller Nervosität und Gehetztheit wie auch allen sentimentalischen Reminiszenzen der vorangegangenen Sätze scheint hier Schweigen geboten zu sein. Das einmal wiederholte Motiv erinnert an Melodien des zwei Jahre später komponierten *Kol Nidre* (Op. 39, 1938) und auch an die Schlußworte des Moses in *Moses und Aron* (zu: 'O Wort, du Wort, das mir fehlt'), das von einem Rezitativ der ersten Geigen begleitet

wird. Ist es die Zwiesprache eines Gläubigen mit seinem Gott, zwischen Anruf, Reuebekenntnis und vertrauensvoller Resignation schwankend? Schoenberg war 1933 zum Judentum konvertiert, das er 35 Jahre zuvor verlassen hatte. Lyrische Motive kontrastieren diesen Anruf, wie um Zuversicht und Hoffnung zu schöpfen, bevor der Satz in stiller Resignation endet.

ALBAN BERG

Streichquartett, Op. 3

Mit diesem zweisätzigen Streichquartett aus den Jahren 1909 -10 hat Alban Berg sein Studium bei Arnold Schoenberg abgeschlossen: Der junge Liederkomponist, dem es nach dem Urteil Schoenbergs «absolut unmöglich» sei, «einen Instrumentalsatz zu schreiben, ein Instrumentalthema zu erfinden», straft hier seinen Lehrer Lügen und beweist, was er gelernt hat: eine freie rezitativische Prosa für Instrumentalensemble zu erfinden und daraus eine große architektonische Form zu entwickeln, ohne dabei auf die traditionellen Kunstmittel der tonalen Harmonik oder auf Gesangstexte als Stütze zurückzugreifen. Zu Recht hat man diesem Jugendwerk nachgerühmt, ihm sei gelungen, was für Schoenberg und Webern vor dem Ersten Weltkrieg noch ungelöst war, nämlich die Bewältigung des Problems der großen Form in der zeitgenössischen Musik. Es ist eine Komposition in 'freier Atonalität' oder wie Schoenberg es vorzog zu sagen, der 'Freisetzung der Dissonanz', die das einmal exponierte motivisch thematische Material unersättlich variiert und den großen dramatischen Bogen einer inneren Handlung skizziert, die in sich folgerichtig und schlüssig erscheint, ohne daß wir ihr Geheimnis ergründen könnten. Das Quartett enthält wie eine Leibnizsche Monade schon alle Merkmale von Bergs Kompositionstil und spezifischem 'Ton': jene Verbindung von liebevoller Zärtlichkeit, Jovialität, Schwärmerei, trotzigem Aufbegehren, heftiger Erregung, Verzweiflung, desperatem Weltschmerz und Sarkasmus, daneben aber auch eine Lust an der kompositorischen Kombinatorik mit Hilfe von Motiven, Symmetriebildungen und Umkehrungen.

Lyrische Suite für Streichquartett

Berg verzichtet in seinem 1925-27 entstandenen Quartett auf die traditionelle Viersätzigkeit und exponiert stattdessen eine Folge von Sätzen, die inhaltlich und formal eng miteinander verflochten werden. Jeweils ein Bestandteil des Satzes (sei es ein Thema, eine Reihe oder eine Idee) wird in den nachfolgenden Satz aufgenommen und verarbeitet, der letzte Satz greift wiederum auf den ersten zurück, so daß eine große Entwicklungslinie hörbar wird, «Schicksal erleidend» (wie A. Berg dies nannte). Das Quartett skizziert die Stationen einer in tragischer

Resignation endenden Liebesleidenschaft, wobei die schnellen Sätze 1, 3, und 5 im Tempo immer schneller, während die langsamen Sätze 2, 4, und 6 immer langsamer werden. Die Suite hebt mit einem großstädtisch jovialen Allegro an, das die Tonarten H- und F-Dur streift und den Schauplatz des sich entspinrenden tragischen Liebesgeschehens wie von außen betritt, dann ein Andante amoroso mit einem Ländler, das in eine Art familiärer Intimität und ins Erwachen erster Liebesregungen führt, dann ein geheimnisvolles Allegro misterioso mit einem dahinjagenden Schattentheater, das in ein Trio estatico ausbricht, eine überstürzte und wie erstickte Liebesbegegnung, die wieder in der Schattenwelt versinkt; der 1. Teil des 3. Satzes wird spiegelbildlich im Krebsgang im 3. Teil wiederholt. Dramatischer Höhepunkt der Suite ist der 4. Satz mit der großen Geste eines Adagio appassionato, das Zitate aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* und A. von Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* auf Worte von Rabindranath Tagore verarbeitet: «Du bist mein eigen, mein Eigen!» Der 5. Satz, ein Presto delirando, stellt die Peripetie dieser Liebesleidenschaft dar. Das Tenebroso, der Mittelteil des Satzes, gehört mit seinen drei- bzw. vierstimmigen Flautando-Klängen und Tremoli am Steg (deren Taktzahl übrigens einer auf- und absteigenden Zahlenreihe von 1 bis 5 entspricht) zum klanglich Innovativsten, was für Streichquartette bislang komponiert worden war. Die Liebestragödie wird beschlossen von der Verzweiflung und Resignation des letzten Satzes Largo desolato. Das verschwiegene Programm dieses Quartetts konnte entziffert werden, als vor 40 Jahren eine Taschenpartitur mit handschriftlichen Eintragungen auftauchte, die der Komponist für die Prager Industriellengattin Hanna Fuchs-Robettin, einer Schwester von Franz Werfel, bestimmt hatte. Die Zwölftontechnik, derer er sich hier bediene, habe ihm viele Freiheiten gelassen, schreibt Berg an die Widmungssadressatin, «zum Beispiel die, in die Musik immer wieder unsere Buchstaben H, F und A, B hineinzugeheimnissen; jeden Satz und Satzteil in Beziehung zu unseren Zahlen 10 und 23 zu bringen. Ich habe dies und vieles andere Beziehungsvolle für Dich in diese Partitur hineingeschrieben. Möge sie so ein kleines Denkmal sein einer großen Liebe.» Dem letzten Satz Largo desolato seiner Suite hat Berg in seinem geheimen Programm ein Gedicht von Charles Baudelaire 'De profundis clamavi' unterlegt. «Zu Dir, Du einzig teure, dringt mein Schrei aus tiefster Schlucht, darin mein Herz gefallen», lautet der Beginn des Gedichts in der Übersetzung von Stefan George.

ANTON WEBERN

Streichquartett 1905, Langsamer Satz, Rondo

Anton von Webern nahm 1904 das Kompositionsstudium bei Arnold Schoenberg auf. Aus dieser Zeit stammen drei Werke für Streichquartett, die hier zu hören sind: das Streichquartett (1905),

der dreiteilige *Langsame Satz* (Juni 1905) und das Rondo (1906). Diese drei Werke sind nicht nur für die Entwicklung des jungen Komponisten von Interesse. Obgleich sie noch im Zeichen der Vorbilder Wagner, Brahms, Mahler, Strauß und dem frühen Schoenberg stehen, dokumentieren sie ein untrügliches Formbewußtsein und eine ungewöhnliche Kunst der Entwicklung musikalischer Gedanken. Dem E-Dur Streichquartett (1905) ist ein Motto des Mystikers Jakob Böhme vorangestellt, das den hohen religiösen Anspruch des Komponisten in diesem Werk wie auch in seinen folgenden bezeugt: «Was aber da für ein Triumphieren im Geiste gewesen, kann ich nicht schreiben oder reden; es läßt sich auch mit nichts vergleichen, als nur mit dem, wo mitten im Todes das Leben geboren wird, und vergleicht sich mit der Auferstehung der Toten. In diesem Lichte hat mein Geist alsbald durch alles gesehen und an allen Kreaturen, selbst an Kraut und Gras, Gott erkannt, wer er sei und wie er sei, und was sein Wille sei.»

Fünf Sätze für Streichquartett, Op.5

Dieser Zyklus von Trauermusiken gehört zum Emotionalsten und unmittelbar Ansprechendsten, was Webern komponiert hat, er ist zu Recht eines der am häufigsten gespielten Kammermusikstücke der Zweiten Wiener Schule. Klagegesten mit heftigen Ausbrüchen stehen Augenblicken stiller Resignation gegenüber. Webern hat selber nahegelegt, seine Kompositionen in diesen Jahren als Reaktion auf den Tod der geliebten Mutter zu verstehen. Bereits die Bezeichnung dieser Fünf Sätze für Streichquartett Op. 5 ist ein Hinweis auf das kompositorisch innovative dieser in der ersten Hälfte des Jahres 1909 entstandenen Musik. Sie entwickelt musikalische Aphorismen, deren musikalische Zellen kaleidoskopisch durch Verfahren der Variation, kontrapunktischen Setzweise, Inversion und Rhythmisierung entwickelt werden. Schlichte Wiederholungen oder Sequenzierungen werden dagegen vermieden. Weberns Quartett weist schon viele der Besonderheiten seiner späteren Kompositionen auf, vor allem die Kürze der Sätze, die abrupten dynamischen Wechsel, die extremen Höhen-Register und die sorgfältige Arbeit mit dem Klang als eigenem Ausdrucksbereich. Weberns Musik bewegt sich zuweilen an den Grenzen des Gerade-noch-Hörbaren, als ob ein extremer Lyrizismus den Hörer ins Innere einer Abgeschiedenheit ziehen wollte, der die Welt abhanden gekommen ist.

Sechs Bagatellen für Streichquartett, Op.9

Noch radikaler verdichtet Webern seine musikalische Sprache in den Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9, die zwischen 1911 und 1913 entstanden sind. Es sind Miniaturen expressiver Ausdrucksgesten, bei denen schon ein einziger Ton eine ganze Welt in sich zu bergen scheint, wie dies A. Schoenberg in seinem Vorwort zur Partitur so suggestiv beschrieben hat. Alle 6 Stücke zusammen genommen dauern nicht einmal 5 Minuten lang - eine in der Musikges-

chichte einzigartige Verdichtung der 'kleinen Form' - von ferne an die japanische Haiku-Kunst gemahnend. Die Arbeit mit den Intervallen, vor allem mit der kleinen und großen Septime bzw. der None ist hier strukturbildend geworden. Kein Instrument hat mehr als maximal vier Töne hintereinander zu spielen, gewöhnlich nur einen oder zwei. Als gebrochene Melodieverläufe wandern die Töne von Instrument zu Instrument und quer durch die Lagen. Wie eine Antizipation der Zwölftonmusik muten die Anfangstakte des 1. Stücks an, wo alle zwölf Töne hintereinander gespielt werden, bevor einer der Töne wiederholt wird. Gegenüber Op. 5 ist die Arbeit mit der Klangfarbe und der Dynamik der Töne noch weiter voran getrieben, einschließlich der Schattenszone der Geräusche. Jedes Intervall und jeder einzelne Ton sind vollgesogen mit Ausdruck und vielstrebiger Bedeutsamkeit. Obgleich noch von ferne an die überkommenen Sätze einer Suite gemahnend, sind die konventionelle Formelemente wie ausgezehrt, um den wie im Kaleidoskop immerfort wechselnden Konstellationen von Intervallstruktur, rhythmischer Gestalt, Klangfarbe und Disposition der vier Instrumente Raum zu verschaffen.

Webern beabsichtigte zunächst, aus dem 1. und 6. Stück, ergänzt durch einen Mittelsatz mit dem Gesang eines Mezzo-Soprans auf einen eigenen Text, ein eigenes dreisätziges Opus zu bilden. Der Text dieses Mittelsatzes ist eine ekstatische Klage über den Tod der geliebten Mutter, ein erstickter Aufschrei. Das kaum verhüllte Biographische dieses Satzes hat Webern wohl dazu bewogen, ihn in der endgültigen Gestalt des Werks fallen zu lassen. Hört man aber dessen Urgestalt in seiner dreisätzigen Form, so sieht man sich mit einem ungeschminkten Stück persönlicher Klage-Expression konfrontiert.

Streichquartett, Op.28

Eine andere Klangwelt betritt der Hörer mit den 3 Sätzen des letzten, 1936-38 entstandenen Quartett, als hätte Weberns Musik alle subjektive Expressivität mit ihrer unendlich verfeinerten Klangsinnlichkeit und hysterischen Sensibilität hinter sich gelassen. Dieses Streichquartett hat die Objektivität einer in sich kreisenden kinetischen Plastik, eines interesselosen ästhetischen Spiels, das nur noch aus eigenen Prämissen zu leben scheint, während alles nur Subjektiv-Expressive evaporiert ist. Webern hat versucht, die ihm aus der frühneuzeitlichen Musik vertrauten Verfahren der Kanon-Bildung, der Kontrapunktik und Variation mit der Zwölftonmusik und deren Verfahren der Umkehrung der Reihe, der Krebsbildung und Spiegelung zu verschmelzen. Ergebnis ist ein kaum überbietbarer Beziehungsreichtum faktisch jeden Tons, der jeweils aus unterschiedlichen formalen Gesichtspunkten betrachtet werden kann, als Teil kanonischer Variationen wie auch als Teil der älteren Satzformen und deren formalen Bestandteilen. Das *Quartett* ist eine Hommage an Johann Sebastian Bach: Dessen Namensbuchstaben bilden die ersten 4 Töne der zugrunde liegenden Reihe, deren Krebs die zweiten vier Töne - und die letzten

vier Töne wiederum deren Krebs. Das mit Bachs Namen verbundene Viertonmotiv liegt letztlich dem ganzen Quartett als eine Strukturformel zugrunde, die jeweils transponiert, gespiegelt, umgekehrt und in den Krebsgang versetzt wird. In diesem Quartett gibt es keine Haupt- und Nebenstimme mehr, sondern alle vier Stimmen sind gleichberechtigt, und alle sind gleichermaßen thematisch. Anstatt einer, einem einzigen Instrument anvertrauten Melodie zu folgen, muß der Hörer selber die auf die Instrumente in ständigem Wechsel aufgeteilten Töne zu einem Ganzen synthetisieren - wie dies in der Musik von Stockhausen und Nono 15 Jahre später für die zeitgenössische Musik obligatorisch wird. Nur an wenigen Stellen spielen alle vier Instrumente gleichzeitig, gewöhnlich wechseln die Konstellationen der beteiligten Instrumente von Ton zu Ton.

Dem Andenken von Dominique Jameux gewidmet



Alban Berg

QUATUOR DIOTIMA

Im Jahr 1996 von Absolventen des Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris gegründet, hat sich das Quatuor Diotima zu einem der weltweit gefragtesten Ensembles entwickelt. Der Name spiegelt die musikalische Doppelidentität des Quartetts wider: Das Wort Diotima ist aus der deutschen Romantik entliehen – Friedrich Hölderlin gab in seinem Roman *Hyperion* diesen Namen der Liebe seines Lebens – und ist zugleich ein Bezug zur Musik aus unserer Zeit, man denke nur an Luigi Nonos Werk *Fragment-Stille, an Diotima*. Das Quatuor Diotima ist geschätzter Partner vieler Komponisten wie Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Toshio Hosokawa und vergibt zugleich Kompositionsaufträge an Komponisten aller Stilrichtungen wie Tristan Murail, Alberto Posadas, Gérard Pesson, Rebecca Saunders oder auch Pascal Dusapin. Das Quartett hat sich der zeitgenössischen Musik verschrieben, ohne sich jedoch durch diese limitieren zu lassen. In ihren Programmen ermöglichen sie durch die Verschmelzung von klassischen mit zeitgenössischen Stücken einen neuen Blickwinkel auf Werke der großen Klassiker wie Bartók, Debussy und Ravel, den späten Quartetten Schuberts und Beethovens, sowie den Komponisten der Zweiten Wiener Schule oder auch Janáček.

Neben zahlreichen internationalen Auftritten spielt das Quatuor Diotima bei allen europäischen Festivals und Konzertreihen u. a. in der Philharmonie und dem Konzerthaus Berlin, der Reina Sofia Madrid, der Cité de la musique Paris, der Wigmore Hall und dem South Bank Center London sowie dem Wiener Konzerthaus. Neben regelmäßigen Tourneen durch die USA, Asien und Südamerika ist das Quartett in den Jahren 2012-2016 artist-in-residence am Pariser Théâtre des Bouffes du Nord.

Ihre musikalischen Interpretationen werden regelmäßig von der internationalen sowie der europäischen Presse aus Deutschland (Schoenbergs Konzert für Streichquartett und Orchester), Spanien und Frankreich hoch gelobt. Für seine CD-Einspielungen erhielt es von der Französischen Presse fünf Diapasons d'or, jeweils eine davon als Diapason d'or de l'année für die Einspielung von Lachenmann/Nono in 2004 sowie für die Werke amerikanischer Komponisten wie Crumb, Reich und Barber im Jahr 2011.

Der große Erfolg nicht nur beim Publikum sondern auch bei der Presse für die Einspielung der Streichquartette von George Onslow im Jahr 2009 verfestigte die exklusive Partnerschaft zwischen dem Ensemble und dem Label Naïve, die seitdem besteht und äußerst erfolgreich ist. Auf Einladung des Labels Megadisc nahm das Quartett 2015 Pierre Boulez' *Livre pour quatuor révisé* auf, das ffff in Télérama und den Choc de l'année im Magazin Classica erhielt.

Für das Jahr 2016 sind anlässlich des 20-jährigen Bestehens des Quartetts zwei große Veröf-

fentlichungen geplant: zum einen eine CD-Box, die sich der Zweiten Wiener Schule widmet, zum anderen die erste CD aus einer neuen Reihe mit zeitgenössischen Komponistenportraits. Diese erste ist den Werken von Miroslav Srnka gewidmet und die folgende Kompositionen von Gérard Pesson. Beide Einspielungen finden in Kollaboration mit dem WDR statt.

Zusätzlich zu diesen zwei Projekten sind zahlreiche Auftritte geplant u. a. der Beethoven-Schoenberg-Boulez-Zyklus im Rahmen von „Wien Modern“, mehrere Konzerte mit Erstaufführungen von Enno Poppes Streichquartett in verschiedenen Ländern (Wittener Tage für neue Musik, Huddersfield Contemporary Music Festival, November Music 's-Hertogenbosch, Transit Festival Leuven, Festival d'Automne à Paris) oder auch ein Abend mit allen Streichquartetten von Béla Bartók an einem Abend im Théâtre des Bouffes du Nord. Dazu kommen internationale Tourneen durch Südamerika, Japan, die USA und das erste Konzert des Quartetts in Russland. Das Quatuor Diotima wird vom DRAC-Center und von Région Centre-Val de Loire gefördert und erhält regelmäßig finanzielle Unterstützung vom Institut Français, von Spedidam, von Musique Nouvelle en Liberté, vom Fonds pour la Création Musicale und von Adami sowie von privaten Spendern.

également disponibles | also available

quatuor diotima

american music: reich, barber, crumb

different trains | string quartet op.11

black angels

v 5272

onslow

string quartets op.54, 55 & 56

v 5200

schoenberg string quartet | webern 6 bagatelles | berg lyric suite

with sandrine piau, marie-nicole lemieux

v 5240

schubert

string quintet d.956

with anne gastinel

V 5331

Recorded in June 2010 at MC2: Grenoble (France)

Recording Producer & Editing: Jean-Pierre Loisl

Balance & mixing Engineer: Mariette Viala

Microphones: Neumann TLM 50, DPA 4003 | **Pre-amplifiers:** Digital Audio Denmark

Recording & editing workstation: Merging Technologies, Pyramix

Recorded in January 2014 at Studio P4, Berlin (Germany)

Recorded in September 2014 & March 2015 at Studio Britz, Deutschlandradio Kultur, Berlin (Germany)

Executive Producer: Rainer Pöllmann (Deutschlandradio Kultur)

Recording Producer & Balance engineer: Eckhard Glauche

Balance engineers: Martin Eichberg & Henri Thaon | **Recording Technician:** Annerose Unger & Lukas Leonhard

Microphones: Sennheiser MKH8020, Neumann KM140, TLM170 | **Preamplifiers and converter:** RME Micstasy

Recording, editing and mastering: MAGIX Sequoia

Article translated by Michel Chion (French) & Aaron Einbond (English)

Biography translated by Samantha Holderness (English) & Sonja Schachermeier (German)

Scores: © Universal Edition | ©Faber Music | © G. Schirmer / AMP - Music Sales Classical | © Carl Fischer Music

Photo Cover: © Jérémie Mazenq

Inside photos: Quatuor Diotima © Jérémie Mazenq, Arnold Schoenberg © Richard Fish - Arnold Schoenberg Center, Wien, Alban Berg & Anton Webern © Getty Images | **Artwork :** Elise Belkaïd

Thanks to Reinhart Meyer-Walkus

Deutschlandradio Kultur

A Co-Production with Deutschlandradio Kultur

www.naive.fr

© 2016 Deutschlandradio / naïve except: Schoenberg, String Quartet no.2 | Webern, Six Bagatelles & Berg, Lyric Suite

© 2010 naïve & © 2016 naïve V 5380

