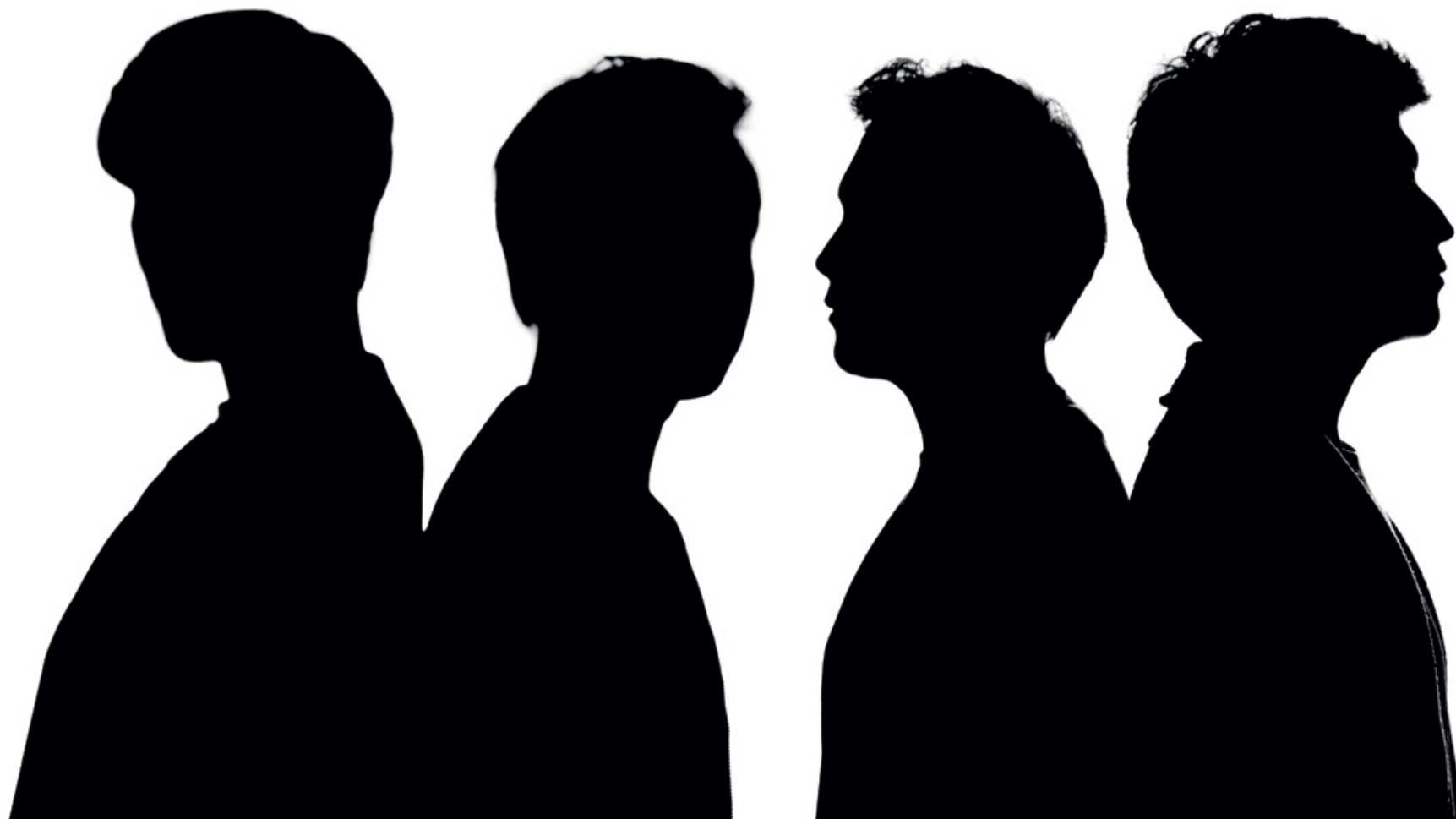
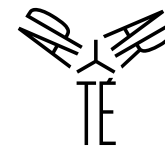
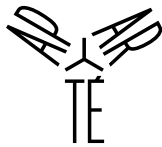


NOVUS QUARTET
BERG
SCHUBERT
LYRIC SUITE · DEATH AND THE MAIDEN





Enregistré par Little Tribeca à l'Église de Bon Secours (Paris) du 26 au 29 septembre 2017

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Maximilien Ciup

English translation by Mary Pardoe

Photos © Sofia Albaric

Design © 440.media

AP188 Little Tribeca © 2019 [LC] 83780

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com

NOVUS QUARTET

JAEYOUNG KIM · YOUNG-UK KIM violin

1st violin in Berg

1st violin in Schubert

SEUNGWON LEE viola

WOONGWHEE MOON cello

ALBAN BERG (1885-1935)

Lyrische Suite

Suite lyrique

Lyric Suite

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 1. Allegretto gioviale | 3'15 |
| 2. Andante amoroso | 6'04 |
| 3. Allegro misterioso – Trio estatico | 3'10 |
| 4. Adagio appassionato | 6'17 |
| 5. Presto delirando – Tenebroso | 4'52 |
| 6. Largo desolato | 7'04 |

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Streichquartett Nr. 14 in D-Moll, D 810 „Der Tod und das Mädchen“

Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur, D 810 « La Jeune Fille et la Mort »

String Quartet no.14 in D minor, D 810 “Death and the Maiden”

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 7. Allegro | 16'04 |
| 8. Andante con moto | 15'06 |
| 9. Scherzo: Allegro molto – Trio | 3'51 |
| 10. Presto | 9'34 |

Les chants éperdus de l'amour et de la mort

Un siècle sépare la création, en 1827, du quatorzième quatuor à cordes *La Jeune fille et la Mort* de Schubert, de celle de la *Suite Lyrique* pour quatuor à cordes de Berg, achevée en 1926. Un siècle s'écoule à Vienne, depuis les frémissements du romantisme naissant, jusqu'à la pulvérisation du langage tonal dans l'atonalité et le sérialisme, entre l'ère classique qui s'éteint et la modernité qui pointe. La mort de Brahms et l'avènement du mouvement artistique Sécession sonnent, en 1897, la fin d'un monde. La valse a épuisé ses virevoltes, Mahler ouvre la porte d'un XX^e siècle où l'instabilité domine. Le temps où la première école de Vienne, représentée par Mozart, Haydn et Beethoven, campait les grandes formes musicales, est désormais loin, et pourtant... À Vienne, plus qu'ailleurs, on ne tourne pas si facilement le dos au passé. Schubert, dans le droit fil de cette école, en garde peu ou prou les contours formels et

demeure dans l'écriture dite classique, mais l'esprit de sa musique, toute imprégnée du lied, appartient déjà au romantisme. Berg quant à lui ne se départ pas de l'héritage viennois, profondément ancré en lui, et le langage atonal enseigné par son maître Schönberg et radicalisé par Webern n'aura jamais raison de son esprit résolument romantique. Des trois compositeurs de la seconde école de Vienne, il est celui qui n'érige pas le sérialisme en un système en rupture avec le passé, mais, musicien extraordinairement sensitif, il l'habille d'un lyrisme omniprésent et souvent exalté, dont l'expression avait atteint son acmé à la fin du XIX^e siècle.

Le lyrisme est à première vue le point commun le plus évident de ces deux chefs-d'œuvre du répertoire pour quatuor à cordes. Berg le revendique haut et fort dans le titre qu'il donne, *Suite Lyrique*, et en irrigue toute

l'œuvre au-delà même de sa référence à la Symphonie Lyrique de Zemlinsky. Le chant traverse toute la musique de Schubert, même lorsqu'il laisse de côté la composition de lieder pour se consacrer à la musique de chambre (« *Comme lieder je n'ai presque rien fait de neuf, par contre je m'exerce à plusieurs œuvres instrumentales, ainsi j'ai composé deux quatuors pour violons, alto et violoncelle, et aussi un octuor* »). D'autant plus explicitement ici que le quatuor *La Jeune Fille et la Mort* est issu du lied éponyme qu'il composa en 1817. Mais le lien le plus étroit entre ces deux œuvres réside sans nul doute dans leur caractère autobiographique, et l'association pour chacune d'elles à un événement majeur, voire dramatique dans l'existence du compositeur. Pour Schubert il s'agit de la révélation de la maladie qui l'emportera prématurément ; pour Berg, pris dans une impossible histoire d'amour, d'un marasme sentimental qui l'affectera pour le restant de ses jours. Musiciens jusqu'au bout d'eux-mêmes, l'art et la vie sont pour eux indissociables : au cœur de leurs œuvres, leur individualité, leurs tourments intérieurs,

et précisément ici, la dualité de la vie et de la mort, de l'amour et de la mort. Celles-ci sont à programme : l'une, *La Jeune Fille et la Mort*, annonçant la couleur sans ambages, l'autre, la *Suite Lyrique*, dévoilant le sien dans la succession de ses six mouvements dont les titres italiens font apparaître une narration, celle d'un épisode amoureux qui ne trouve pas son accomplissement, et où le sentiment de bonheur vire à l'insoluble souffrance, que seule la mort serait à même de résoudre.

En 1925, Berg séjourne à Prague, chez un riche industriel et son épouse, Hanna Fuchs, à l'occasion de la première représentation de son opéra *Wozzeck*¹. Il s'éprend éperdument de la maîtresse de maison, mais l'un et l'autre renoncent d'un commun accord à pousser plus loin leur histoire. De retour à Vienne, le compositeur entame une correspondance clandestine avec la jeune femme. Fort du succès de *Wozzeck* et en proie à la passion brûlante qui l'anime, il entreprend la composition de la *Suite Lyrique*. Sa dédicace officielle en faveur de Zemlinsky masque

1. *Wozzeck* fut créé le 14 décembre 1925 au Staatsoper de Berlin. À Prague il s'agissait d'une représentation des *Trois fragments* tirés de *Wozzeck*.

une autre dédicace, privée cette fois, celle à Hanna Fuchs. « *Me sera-t-il donné de trouver la sérénité de transposer en sons ce que j'ai vécu pendant ces jours-là à Prague-Bubeneč ? À ce jour, je ne le pourrais pas : je ne puis toucher le clavier, ni écrire la moindre portée – car elle ne cesse de saigner, cette grave blessure que je porterai toute ma vie. Je préfère encore écrire des Lieder. Mais comment ?! Les paroles des textes me trahissent. Il faudrait que ce soient des lieder sans paroles où seul pourrait lire celui qui sait – toi seule. Peut-être cela sera-t-il un quatuor à cordes.* » (lettre à Hanna Fuchs datée de juillet 1925). Berg a le goût du secret et de la numérologie. Or tout secret a pour destin d'être un jour percé. Celui-ci le fut bien des années après la composition, grâce à la découverte des lettres de Berg à Hanna Fuchs, et d'une partition annotée aux encres de couleurs, dont il lui fit présent. Elles nous révèlent que Berg, à l'instar de Schumann, utilise les initiales de sa bien-aimée, H et F, qu'il entrelace avec les siennes, A et B, correspondant respectivement aux notes *la*, *si* bémol, *si* et *fa*. Il s'ingénie à les dissimuler, en filigrane d'une écriture complexe et cryptée, à l'attention d'une unique initiée : Hanna. Berg soumet en outre les mouvements

de sa suite à des rapports régis par le chiffre 23 auquel il s'associe et qui l'obsèdera sa vie durant, et le chiffre 10 symbolisant la jeune femme. Ce n'est pas tout ! Il ajoute, enfouies dans la trame de l'œuvre, des citations pour le moins éloquentes : l'une empruntée à la *Symphonie Lyrique* de Zemlinsky, « *Du bist mein Eigen* » (« Tu es mienne »), l'autre, le début du prélude de *Tristan et Isolde* de Wagner, dans l'ultime mouvement, qu'il qualifie de « *sommet de désespoir et d'affliction* ». De la légèreté joyeuse du premier mouvement (*Allegretto gioviale*) qui évoque le début heureux de son séjour à Prague, à la tristesse sans fond du dernier (*Largo desolato*), de l'expression d'une profonde tendresse (*Andante amoroso*), du mystère de la rencontre et de l'extase amoureuse (*Allegro misterioso* et *trio estatico*) à celle du retour au morne quotidien, et aux angoisses qu'il génère (*Presto delirando* suivi de *Tenebroso*), la chute est terrible. Les mouvements rapides, impairs, le sont de plus en plus. Ils alternent avec les mouvements lents, pairs, de plus en plus lents. La fin, inspirée des vers de Baudelaire, disparaît dans l'étiollement des voix, conséquence inéluctable du renoncement et de la douleur à jamais à vif. « *Un autre que toi pourra-t-il percevoir ce que*

ces notes, simplement jouées par quatre instruments, veulent dire ? Et lorsqu'à la fin l'un après l'autre ils s'interrompent et s'éteignent tout à fait, sentira-t-on la tristesse infinie qui suit ce bref bonheur, ce "Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !" ? » (lettre à Hanna Fuchs du 23 octobre 1926). Elle signe une mort intérieure, creusée par l'accablement et la désillusion. N'écrivait-il pas en 1928 : « Voilà des années maintenant que je suis enterré Trauttmansdorf-gasse » (son adresse à Vienne) ?

Il en va d'une autre mort dans le quatuor *La Jeune fille et la Mort* de Schubert. Une mort personnifiée, tangible, implacable et cruelle, une faucheuse assassine qui tient des propos de sirène : « Je suis ton amie, viens doucement dormir dans mes bras ». Face à elle, cette folle envie de vivre : « Va-t'en – Ah va-t'en loin de moi squelette cruel, je suis encore jeune, laisse-moi, ne me touche pas », dit le poème de Matthias Claudius, d'où sont issues les paroles du lied. Brutale entrée en scène, le coup fatidique porté deux fois à l'unisson des cordes, impose d'emblée la cruauté et la suprématie de la mort. On comprend d'ores et déjà que le combat ne sera pas à armes égales, que la partie est perdue d'avance, dans cette lutte

acharnée entre la vie – symbolisée par la jeune fille, et représentée par le deuxième thème à la douce et fragile nostalgie – et la mort, qui usera de son effroi jusqu'à l'exaspération, jusqu'à soumettre enfin ce thème, devenu plaintif. La coda du premier mouvement, dans le sombre et angoissant présage de ses longs accords, s'achève sur une ultime pulsation, dernier fil de vie, souffle ténu épuisé par la Mort qui, non sans une cynique jouissance, claironne à voix douce sa victoire. Le choral de la mort emprunté au lied, introduit avec gravité l'*Andante con moto* et ses cinq variations. Son thème unique les parcourt, inlassablement ressassé, d'un instrument à l'autre. Tantôt il se teinte de lyrisme, tantôt il prend un ton rassurant, puis moqueur et grotesque martèle un rythme obsédant, pour à nouveau se détendre sous les triolets célestes du violon, et finit par reprendre un tour dramatique, avant de se couler dans la paix retrouvée, mais la paix mortelle. Le scherzo a tout d'une farce macabre, dans la violence de ses accords, et conduit au finale, course échevelée sur un rythme de tarentelle, où les motifs s'entrecroisent, s'opposent, où dans une réminiscence du *Roi des Aulnes* se fait entendre l'invitation faussement rassu-

rante de la mort. La danse macabre s'accélère dans un irrépressible et cauchemardesque tourbillon, brutalement brisé par les deux accords de la fin.

Schubert et Berg nous livrent ici deux bouleversants témoignages : celui d'un immense chant à la vie, et celui d'un non moins immense chant à l'amour, et au sommet de ceux-là le miracle de l'émotion. Schubert, par son permanent dépassement du chant, et Berg, par son lyrisme enivrant, nous font oublier leurs écritures respectives, l'une classique et tonale, l'autre mêlant l'atonalité et le sérialisme. *La Suite Lyrique* et *La Jeune fille et la Mort* auront réussi ce prodige, celui de leur rencontre à un siècle de distance, dans le langage de l'émotion, le seul à pouvoir effacer tous les autres. Orphée faisait pleurer les pierres, Berg et Schubert n'en sont pas loin...

Jany Campello



Passionate songs of love and death

A hundred years passed between the first performance of Schubert's String Quartet no. 14, *Death and the Maiden*, and that of Berg's *Lyric Suite* for string quartet, completed in 1926. During that time, music in Vienna moved from the early stirrings of Romanticism to post-tonal thinking, with atonality and serialism, and from the passing of the Classical era to the dawn of Modernism. The death of Brahms and the founding of the Vienna Secession movement in 1897 marked the end of a world. The rage for the whirling Viennese waltz was over. Mahler opened the door onto a twentieth century in which instability prevailed. The days when the First Viennese School, represented by Mozart, Haydn and Beethoven, established the great musical forms, were now distant, and yet... In Vienna, perhaps more than anywhere else, one does not turn one's back on the past so easily. Franz Schubert, more or less in line

with that school, retained the same formal features and "Classical" style, but the spirit of his music, permeated by the *lied*, already belonged to Romanticism. As for Alban Berg, the Viennese heritage was firmly rooted in him and he never abandoned it, nor was the atonal language, taught by his master Schoenberg and radicalised by Webern, ever to get the better of his resolutely Romantic spirit. Of the three composers of the Second Viennese School, he was the one who did not set up serialism as a system breaking with the past, but clad it in an omnipresent and often exalted lyricism, which reached the acme of its expressiveness in the late nineteenth century.

Lyricism is at first sight the most obvious feature that these two masterpieces of the string quartet repertoire have in common. Berg proclaimed his intention clearly in his chosen title, *Lyric Suite*, and the whole work

is permeated by lyricism, even beyond its reference to Zemlinsky's *Lyric Symphony*. The *lied* runs through all of Schubert's music, even his chamber works ("I have not done much that is new in the way of lieder, though I did try my hand at several instrumental things, for I composed two quartets for violin, viola and cello, and an octet," he wrote to his friend Leopold Kupelweiser on 31 March 1824). All the more explicitly here, since the quartet *Death and the Maiden* stems from the *lied* of the same name, composed in 1817. But the closest link between these two works lies undoubtedly in their autobiographical nature and in their connection with a major, even dramatic, event in their authors' existence: in Schubert's case, the revelation of the disease that was to cause his premature death; for Berg, the anguish of an impossible love that was to affect him for the rest of his life. For both musicians, art and life were indissociable: at the heart of their works, their individuality, their inner torments, and in this particular case, the duality of life and death, love and death. These are programme works: the one, *Death and the Maiden*, makes its intentions perfectly clear from the start, while the other, the *Lyric Suite*, uses the tempo directions that

head the six movements to reveal a narrative, documenting a love affair, from innocent beginnings to a declaration of love and finally the recognition of the impossibility of that love ever developing into anything more permanent.

In May 1925 Berg was in Prague for the Third International Festival of the ISCM (International Society for Contemporary Music), which included a performance of his *Three Fragments from "Wozzeck"*. He had been invited by the rich industrialist and music lover Herbert Fuchs-Robettin to stay with him and his wife, Hanna, in the suburb of Bubeneč. And he fell madly in love with Hanna Fuchs. Since they were both married, they agreed that their relationship should go no further; but on his return to Vienna the composer began a secret correspondence with the young woman. Reassured by the recent success of his opera *Wozzeck* and in the grip of his passion for Hanna, he undertook the composition of his *Lyric Suite*, dedicated officially to Alexander von Zemlinsky, but privately (and secretly) to Hanna Fuchs: "Will it be granted me to find the necessary calm to express in notes what I have experienced during and since those

days in Prague-Bubeneč? Today I am not yet capable of doing so; I cannot touch a single key of the piano, write down a single stave – this deepest of all wounds, which I will certainly bear all my life, bleeds unceasingly. I would most like to write songs. But how could I? The words of the texts would betray me. So they would have to be songs without words, which only someone who knows – only you – would be able to read! Perhaps it will become a string quartet!” (letter written in July 1925). Berg was interested in the esoteric and in numerology; he liked secrets. But most secrets come to light sooner or later, and that is what happened in this case, with the rediscovery in the 1970s of the personal background to the work, found in the letters he wrote to Hanna Fuchs during the actual period of composition (1925-26), and its musical subtexts, included in a printed pocket score that he had prepared for her, with all the programmatic details clearly marked in different-coloured inks. Since then we know that Berg used his own initials and those of Hanna Fuchs, converted into German musical notation, to create the main motivic cell of the work, A-B flat-B natural- F. This he concealed in a score that is complex and cryptic, meant to be truly understood by

only one other person: Hanna. The music also features his own cipher, the “fateful number” 23, and Hanna’s number, 10. Furthermore, there are eloquent quotations buried in the fabric of the work. The first one occurs in the *Adagio appassionato*, which uses a fragment from a song cycle by Zemlinsky (his *Lyrical Symphony*), a setting of the words “Du bist mein Eigen, mein Eigen” (“You are my own, my own”). The second one is found in the final movement (the “summit of despair and affliction”), which includes the opening notes of Wagner’s *Tristan and Isolde*, thus recalling the opera’s theme of a love that can only find fulfilment in death.

The six movements, alternately fast and slow, become more extreme as the music progresses; there is a “constant intensification of mood within the whole composition” (Berg). The perky, jovial first movement, *Allegretto gioviale*, evokes the happiness and innocence of their first meeting in Prague, while the quieter, more intimate *Andante amoroso* is an expression of profound tenderness. Intensity builds in the third movement, *Allegro misterioso* – *Trio estatico*, referring to the mystery of their encounter and the ecstasy of love. The *Adagio*

appassionato expresses a tense passion, with an element of foreboding. Then the *Presto delirando – Tenebroso*, with its alternation of frantic passages and quiet, sombre, tense music, represents the return to the dullness of daily life and the ensuing anxieties. The final *Largo desolato* is an anguished statement of hopeless love. A song without words, setting Stefan George's translation of "De Profundis Clamavi" from Baudelaire's *Les Fleurs du mal*, it gradually fades into silence (Berg added, on the score for Hanna, "dying away in love, desire and sorrow"). "Will anyone besides you guess what these sounds, casually played by four simple instruments, want to say? And when at the end they break off, one after the other, and die out altogether, will one sense the unending wretchedness that followed upon this brief happiness, the '... So slowly does the skein of time unwind!'" (letter to Hanna Fuchs, 23 October 1926). It marks an inner deadness, the result of despondency and disillusionment. Did Berg not write in 1928: "I have already been buried for years now in the Trauttmansdorffgasse" (his address in Vienna)?

Death of a different nature is the subject of Schubert's string quartet *Death and the*

Maiden, in which Death, personified, tangible, appearing in the traditional guise of a skeleton, is at once formidable and comforting: "Be of good courage, I am not savage; you shall sleep softly in my arms." The terrified maiden shows a desperate desire to live: "Away, oh away, go, savage Death! I am still young, please go, and do not touch me." Lines taken from Matthias Claudius's poem, used for the song *Der Tod und das Mädchen*, which Schubert had composed in 1817.

The work begins loud and imperious with a unison D, *fortissimo*, heard twice, immediately imposing the cruelty and supremacy of Death. We realise from the start that the fight is not going to be equal, the game is lost in advance in this fierce struggle between Life – represented by the maiden through the sweet, delicate, nostalgic second theme – and the figure of Death, endlessly terrorising, until finally it brings that theme, now plaintive, to subjection. The coda, with its long, ominous chords, sombre and distressing, ends with an ultimate pulsation, the last thread of life, a tenuous breath, exhausted by Death, which, not without cynical delight, softly proclaims its victory. In the following *Andante* Schubert

uses the melody from his song of 1817 as the theme for a set of five variations. It runs throughout the movement, endlessly repeated, moving from one instrument to another, sometimes lyrical, sometimes taking on a reassuring tone, then, mocking and grotesque, hammering out an obsessive rhythm, before relaxing once more while the violin plays a celestial line in triplets, and finally becoming dramatic again, then fading and slowing in pace: a return to peace, but a deathly peace, with the final bars echoing the word “schlafen” (sleep) from the song. The short *Scherzo*, with its violent chords, has all the features of a grim farce, its angry intensity nonetheless alleviated somewhat by the carefree leisure of the Trio. It serves to set the stage for the energetic final *Presto*, cast as an exuberant tarantella, moving at breakneck speed, in which the motifs are interwoven and set against each other, and in the course of which there are distinct echoes from Schubert’s *Erlkönig* of both the young boy (“Father, don’t you see the Erl-King there?”) and the cruelly enticing Erl-King himself (“You delightful child, come with me!”). This danse macabre accelerates to a *prestissimo* coda, an irrepressible, nightmarish whirl, rushing headlong to the crashing final chords.

Schubert and Berg provide us here with two very moving testimonies: an immense ode to life, and a no less immense ode to love, and crowning that, in both cases, the miracle of emotion. Schubert, with his permanent transcendence of song, and Berg, with his intoxicating lyricism, make us forget their differences, the one Classical and tonal, the other mixing atonality and serialism. The *Lyric Suite* and *Death and the Maiden*, brought together, though a century apart, have in common the language of emotion. Orpheus is said to have moved even stones to tears with his music; Berg and Schubert come close to doing the same.

Jany Campello

Translation: Mary Pardoe

novusstringquartet.com

Also available - Également disponible



apartemusic.com