



verklärte  
Nacht

artemis  
quartet

thomas kakuska & valentin erben

from the alban berg quartet

This disc is dedicated to the memory of Thomas Kakuska.

Diese Aufnahme ist der Erinnerung an Thomas Kakuska gewidmet.

Ce disque est dédié à la mémoire de Thomas Kakuska.



Heime Müller, Natalia Prischepenko, Eckart Runge, Valentin Erben, Thomas Kakuska, Volker Jacobsen

## Music for String Sextet

- Richard Strauss** 1864-1949  
 1 String Sextet *from Capriccio* 9:26
- Alban Berg** 1885-1935  
 2 Piano Sonata in B minor Op.1 – Transcription for String Sextet by Heime Müller 12:16
- Arnold Schönberg** 1874-1951  
 3 Verklärte Nacht 28:58
- 51:02**

### ARTEMIS QUARTET

**Natalia Prischchenko, Heime Müller** *violins*  
**Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello*

### MEMBERS OF THE ALBAN BERG QUARTET

**Thomas Kakuska** *viola* . **Valentin Erben** *cello*

**Natalia Prischchenko** *violin 1* (Strauss, Berg), *violin 2* (Schönberg)

**Heime Müller** *violin 1* (Schönberg), *violin 2* (Strauss, Berg)

**Volker Jacobsen** *viola 1* (Schönberg), *viola 2* (Strauss, Berg)

**Thomas Kakuska** *viola 1* (Strauss, Berg), *viola 2* (Schönberg)

**Eckart Runge** *cello 1* (Schönberg, Berg), *cello 2* (Strauss)

**Valentin Erben** *cello 1* (Strauss), *cello 2* (Schönberg, Berg)

**Recording** Klaus von Bismarck-Saal, WDR-Funkhaus, Köln, xii.2002

**Producer** Bernhard Wallerius . **Balance engineer & editor** Günther Wollersheim

**Recording engineer** Christoph Gronar . **Recording technician** Walter Platte

**Cover photo & art work** Marc Ribes. **Back cover photo** Thomas Rabsch

**Publishers** Fürtstner Musikverlag GmbH, Mainz (Strauss); Robert Lienau Musikverlag (Berg), Universal Edition, Wien (Schönberg)

[www.artemisquartet.com](http://www.artemisquartet.com)

**WDR**

A co-production with Westdeutscher Rundfunk Cologne

A Warner Classics/Erato release, © & © 2006 Parlophone Records Limited  
[www.erato.com](http://www.erato.com)

### Three late Romantic string sextets

#### Arnold Schoenberg: *Verklärte Nacht* (1899)

Schoenberg was twenty-five years old when he wrote *Verklärte Nacht* – along with the monumental *Gurrelieder*, his most significant contribution to the late Romantic style. In this work, Schoenberg transferred to chamber music the principle of the symphonic poem – that is, a piece of music with a literary inspiration, usually in just one movement – as developed by Berlioz, Liszt and Strauss. The inspiration for *Verklärte Nacht* was provided by some verses from the collection *Weib und Welt* by the Symbolist poet Richard Dehmel. The poem in question depicts a conversation between a man and the woman he loves, who is pregnant with another man's child. According to H.H. Stuckenschmidt, this was 'a typical theme for Dehmel, imbued with the pathos of a new, anti-bourgeois sexual morality, completely carried away by the idea of an all-conquering Eros that shuns every convention'. Schoenberg's work follows its literary model quite closely: several themes based on ideas from the poem (such as the woman's unhappiness and loneliness, or the urge towards fidelity) are introduced and developed at some length. The composer's sketches indicate that he looked on these themes as leitmotifs, and there are clear parallels between text and music (gestures of departure, moments of silences mirrored by pauses in the music, elements of tone-painting such as muted strings and harmonics to suggest the beauty of moonlight, etc.) The piece does not offer a blow-by-blow account of the poem; Schoenberg

believed that the function of music was rather 'to restrict itself to portraying nature and expressing human emotions'. It is not necessary to have a detailed knowledge of the text in order to understand the music. For example, Schoenberg did not attempt to convey the images expressed in the following verse in musical terms, but contented himself with evoking the same kind of atmosphere:

Do not let the child you have conceived  
be a burden to your soul;  
look at the brilliance of the universe!  
Everything is radiant:  
we are adrift on a cold sea,  
but an inner warmth suffuses us both,

moving from you into me, from me into you. There is plenty in the music to suggest the flickering and shimmering of the night sky. Colours and moods, dream-like visions and heightened emotions – all these are present in Schoenberg's graphic, sonorous score. But regardless of the piece's impressionistic qualities, it is also solidly constructed in the traditional sense. The composer combined a Wagnerian use of leitmotifs with the Brahmsian technique of developing variation, so that musical form and content become as one – especially at the end, as Schoenberg himself explains: 'The work ends with a long coda based on the themes of the preceding sections. All these undergo fresh modifications, as if to celebrate the miracle of nature through which this night of tragedy has been changed into a transfigured night.'



The Artemis Quartet . photo © Thomas Rabsch

**Alban Berg: Sonata No. 1 (1907), arranged for string quartet by Heime Müller (2003)**

Alban Berg became a pupil of Schoenberg's in 1904, and in 1907 he reported to a female friend: 'This year I completed my counterpoint studies with Schoenberg, and I am very happy to have earned his approval – as I discovered quite by chance. Next autumn we move on to "composition". I need to work hard over the summer, partly in order to get some composing done', and he added: 'I am now writing a piano sonata for my own benefit.' Berg designated the Sonata (which turned out to consist of just one movement) as his Opus 1, to set it apart from the works he had written earlier in the year, which were still unmistakably apprentice pieces. He designed the title page himself and in 1910 paid to have it published by Lienau in Berlin. Eduard Erdmann, who performed the work on a number of occasions, wrote in his trail-blazing article 'Modern piano music' (published in *Melos* in 1920): 'From the Schoenberg circle we have above all a magnificent sonata by Alban Berg: a work that in its linear stylistic purity is a model of its kind. In formal terms it is a standard sonata movement, but modern in its spiritual explorations and its economy. It is the pianistic equivalent of Schoenberg's Chamber Symphony.' Here he touched on an essential aspect of the Sonata: the use of chords based on fourths rather than on triads, intervals of the seventh and suspensions means enrich the music with an intensification of expression and an inner tension that push the late Romantic musical language to its limits.

The Sonata is 'pianistic' in a way that brings to mind what Schumann once said about Brahms's

youthful piano works – that they were 'symphonies in disguise'. The same could be said of Berg's Opus 1: the strict logic and solidity of the piano writing suggest the sound of more than one instrument; indeed, it is but a short step from there to analysing the complex sound structure in terms of its constituent independently evolving parts. Alfred Brendel has described this sonata as a 'hidden string quintet', and a number of people have produced adaptations for brass, chamber orchestra and other ensembles. Heime Müller's arrangement for string sextet takes as its starting point a desire to make every last detail of Berg's work audible. The polyphonic structures are more sharply in evidence; the dense sonorities of the original piano version are opened up by the clear articulation and differentiation of the individual voices. On the piano, the timbre of a note cannot be altered once it has been struck, but with six string instruments the tone-colour of both individual notes and whole chords can be changed at any time. The force of an accent can be modified, not just when the note is first sounded but at any point subsequently. Different rhythmic patterns such as sequences of dotted and undotted quavers can be played simultaneously, and it is possible to vary the articulation by the use of different bowing techniques, playing on a specific string or with muted strings. The potential opened up by bowing techniques is especially apparent in the relationship between dynamics and expression (for example, when the strings are playing tremolo, it is possible to maintain the intensity of sound even during a *diminuendo*). The actual notes are exactly the same as in the original piano version. In keeping with the prac-

tice followed by Schoenberg and his pupils, analytical annotations are provided, with the main and subsidiary parts in complex structures indicated in shorthand form by letters. All this serves – to quote one of Berg’s favourite sayings – to ‘clarify the connections’, and shows his Opus 1 in a new light.

### **Richard Strauss: Introduction to *Capriccio* (1942)**

Richard Strauss’s string sextet is unusual in many respects. It belongs, strictly speaking, not to the field of chamber music but to the theatre. It was first heard in the opera house, as the introduction to *Capriccio* – a ‘conversation piece with music’. This, the composer’s last stage work (which he created together with his favourite conductor, Clemens Krauss), is ‘music about music’, and indeed an ‘opera about opera’. The action takes place in 1775 in a French château ‘near Paris, at the time when Gluck was beginning his reform of opera’. In the home of a beautiful countess are gathered together people connected with the world of the theatre, principally a poet and a musician. There are discussions on art, opera, and especially on the old question of which should take precedence: words or music (‘Prima la musica e poi le parole’ – First the music and then the words – and should that be the other way round?) Not only is the distinction between the two genres playfully presented (as it had been already in *Ariadne auf Naxos*), but the aesthetic challenge of composing opera for the theatre is the main theme of the work. Before the curtain rises, the string sextet is heard as an introduction, and the ‘backstage’ launching of the plot is then resumed: the opera-goer is immediately transported from the mundane present

into a world in which considerations of history and aesthetics are of prime importance.

Strauss wrote *Capriccio* between 1939 and 1942 – that is, at a time that from today’s viewpoint would not appear to be exactly conducive to a consideration of the finer points of aesthetics and operatic theory. One can spend for ever debating the basic question of the extent to which the composer was a product of his time (and this has been done); however, to accuse him of escapism and a refusal to accept the reality of what was happening around him is to fail to acknowledge the fact that Strauss (who was by then almost 80 years old) was for that very reason attempting to preserve the old world – his world – in the face of all the horror and apocalyptic visions. Is there any point in demanding to know whether the composer’s immersion in the purely artistic was simply a refusal to face up to the terrible things that were then going on in the world: or was it more a contemplation of the truly human? Each of us must make up his or her own mind about this. After all, however one judges the aesthetic qualities of this music and the ideas on art and the artist it expresses, it one judges it purely on the grounds of its grasp of form, motivic invention and combination, and the homage it pays to tradition, it cannot be denied that it is the work of a master.

### **Volker Scherliess**

*Translation* © Paula Kennedy 2005

## Drei Streichsextette aus später Zeit

### 1899 – Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht*

Mit 25 Jahren schrieb Arnold Schönberg *Verklärte Nacht* – neben den monumental *Gurreliedern* seinen bedeutendsten Beitrag zum Stil der Spätromantik. Er hat darin das von Berlioz, Liszt und Strauss ausgebildete Prinzip der Symphonischen Dichtung, also eines (meist einsätzigen) literarisch inspirierten Werkes, auf die Kammermusik übertragen. Textliche Grundlage bildete ein Gedicht des symbolistischen Lyrikers Richard Dehmel (aus *Weib und Welt*), in dem das Gespräch eines liebenden Mannes mit einer Frau geschildert wird, die ein Kind von einem anderen erwartet – „ein charakteristischer Dehmelstoff, voll vom Pathos einer neuen, unbürgerlichen Geschlechtmoral, ganz getragen von der Idee des alles überwindenden, jede Konvention beiseiteschiebenden Eros“ (H.H. Stuckenschmidt). In etlichen Momenten läßt sich nachvollziehen, wie die Komposition der Vorlage folgt. So sind mehrere thematische Gestalten dem Gedicht entlehnt und werden entsprechend ein- und durchgeführt – etwa eine, die „Unglück und Einsamkeit der Frau“ oder eine andere, die den „Zwang zur Treue“ symbolisiert. Schönbergs Skizzen weisen auf bestimmte leitmotivische Zusammenhänge, und es gibt spürbare Analogien zwischen Text und Musik (Aufbruchsgestus, Innehalten durch Fermaten, tonmalerische Momente wie Dämpfer- und Flageolet-Klänge für die „Schönheit des Mondlichts“ usw.). Aber die Handlung wird nicht durchgängig geschildert; Schönberg ging es vielmehr um Musik, „die sich darauf beschränkt,

die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken.“ Ist zu deren Verständnis überhaupt die detaillierte Kenntnis des Textes notwendig? Ein Beispiel:

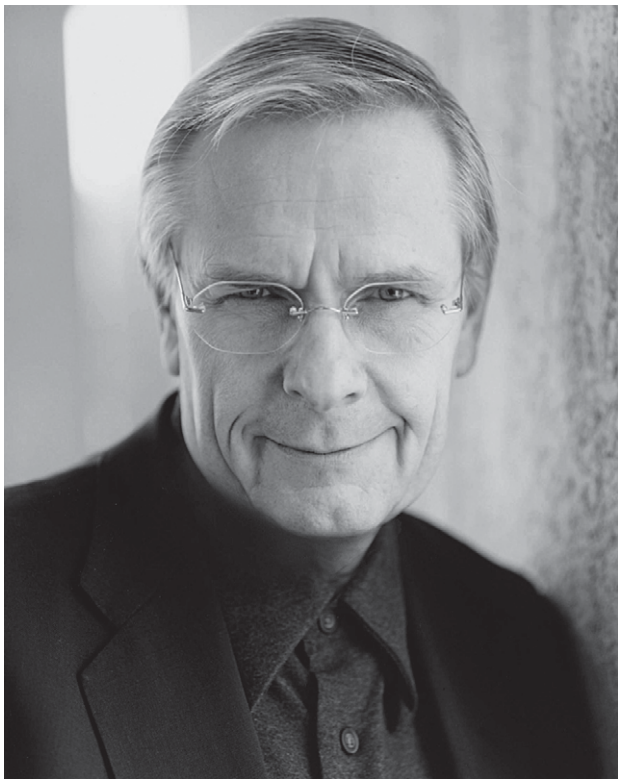
Das Kind, das Du empfangen hast,  
sei Deiner Seele keine Last,  
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
Es ist ein Glanz um Alles her,  
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
doch eine eigne Wärme flimmert  
von Dir in mich, von mir in Dich.

Wie ließe sich das musikalisch umsetzen? – nicht konkret, sondern atmosphärisch. Man glaubt das Glitzern, Flimmern und Schimmern zu erleben. Farben und Stimmungen, traumhafte Visionen und emotionale Steigerungen sind charakteristisch für Schönbergs bildreiche, klangsinnlische Partitur. Aber sie ist, über alle impressionistischen Qualitäten hinaus, in traditionellem Sinne streng gearbeitet: Wagners leitmotivische und Brahms' entwickelnde Durchführungstechnik verbinden sich, musikalische Formbildung und inhaltliche Aussage werden eines – etwa am Ende, wie Schönberg ausführte: „Ein langer Coda-Abschnitt beschließt das Werk. Sein Material besteht aus Themen der vorausgehenden Teile. Alle sind von neuem verändert, wie um die Wunder der Natur zu verherrlichen, die diese Nacht der Tragödie in eine verklärte Nacht verwandelt haben.“

### 1907/2003 – Alban Berg/Heime Müller: Sonate op. 1 als Streichsextett

Alban Berg war 1904 als Schüler zu Schönberg gekommen und berichtete 1907 einer Freundin:



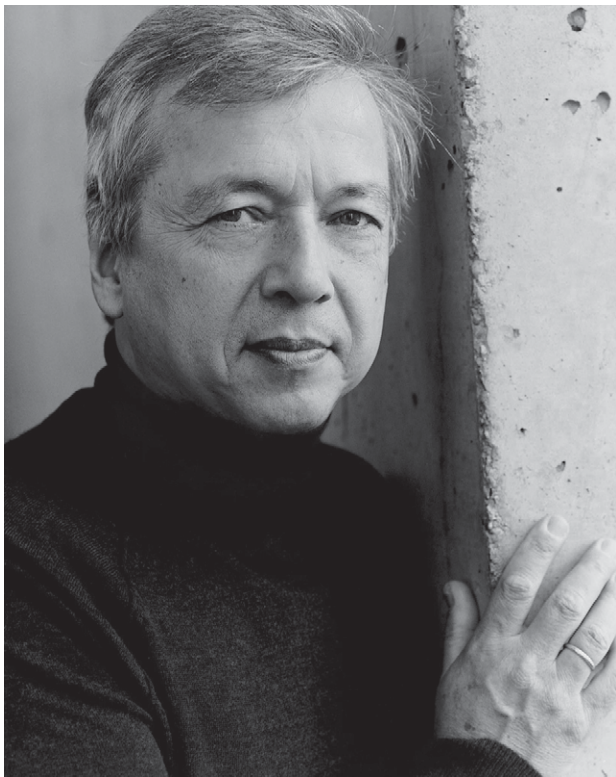


Thomas Kakuska .photo Sheila Rock/Warner Classics

„Heuer beendige ich bei Schönberg die Kontrapunktstudien und freue mich sehr, seine Zufriedenheit – wie ich durch Zufall erfuhr – erlangt zu haben. Nun geht’s auf die ‚Komposition‘ im folgenden Herbst. Über Sommer soll ich fleißig arbeiten, teils drauf los komponieren“, und er fügte hinzu: „Ich mach jetzt so für mich eine Klavier-sonate.“ Die Komposition blieb einsätzig, und nach den anderen Arbeiten aus jenen Jahren, die noch ausgesprochen schulmäßig waren, gab Berg ihr die Bezeichnung „opus 1“, entwarf das Titelblatt in eigener Kalligraphie und ließ sie 1910 (übrigens auf eigene Kosten) im Berliner Verlag Lienau erscheinen. Eduard Erdmann, der sie immer wieder aufführte, schrieb in seinem grundlegenden Aufsatz *Moderne Klaviermusik* (Melos 1920): „Aus dem Schönbergkreis haben wir vor allem eine prächtige Sonate von Alban Berg, ein Werk, das in seiner linearen stilistischen Reinheit musterhaft ist. Formal ein üblicher Sonatensatz, aber modern in der seelischen Durchdringung, der Ökonomie. Ein Klavierparallelstück zu Schönbergs Kammersymphonie.“ Damit ist Wesentliches gesagt: Durch die Benutzung von Quartenakkorden, Septintervallen und Vorhaltsbildungen erreicht die Musik eine Intensivierung von Ausdruck und innerer Spannung, die an die Grenzen der spätromantischen Tonsprache geht.

So „pianistisch“ die Sonate ist – es kommt einem Schumanns Wort über den jungen Brahms in den Sinn, seine Klavierwerke seien im Grunde „verschleierte Symphonien“. So auch hier: Strenge und Kompaktheit des Klaviersatzes lassen an ein Ensemble mehrerer Instrumente denken; ja – sie legen nahe, die komplexe Klangstruktur aufzu-

fächern, durch selbständig geführte Stimmen zu verdeutlichen. Bezeichnenderweise wurde die Sonate als „verkapptes Streichquintett“ (Alfred Brendel) bezeichnet, und verschiedene Autoren haben Fassungen für Bläser, Kammerorchester und andere Ensembles eingerichtet. Heime Müllers Sextett-Bearbeitung geht auf den Wunsch zurück, Bergs Komposition in allen Details durchhörbar zu machen. Polyphone Strukturen kommen einzeln zum Klingen; die pianistisch geballte Klanglichkeit wird in ihre Stimmverläufe aufgegliedert und zugleich differenziert. Während es beispielsweise beim Klavier unmöglich ist, einen angeschlagenen Ton zu halten und seine Farbigkeit zu verändern, lassen sich durch die sechs Streicher sowohl die vertikalen wie die horizontalen Zusammenhänge verfolgen. Akzente können gesetzt und zugleich wieder zurückgenommen werden, ohne daß der Ton abbricht; das gleichzeitige Erklängen unterschiedlicher Fortschreitungen (häufig: einfache und punktierte Achtelfolgen) ist ebenso möglich wie eine nuancierte Tongebung durch unterschiedliche Stricharten, Spiel auf einer bestimmten Saite oder „con sordino“ – besonders hilfreich für das Verhältnis zwischen Dynamik und Ausdruck (beispielsweise muß bei einem Decrescendo die Intensität nicht nachlassen, wenn die Streicher ein Tremolo ausführen). Der Notentext ist nirgends verändert. Er wird analytisch interpretiert, wobei – getreu den Gepflogenheiten der Schönbergschule – in komplexen Strukturen Haupt- und Nebenstimme durch Buchstabenkürzel markiert werden. Dies alles dient, um ein Lieblingswort Bergs zu zitieren, der „Verdeutlichung des Zusammenhanges“ und zeigt sein opus 1 in neuem Licht.



Valentin Erben . photo Sheila Rock/Warner Classics

## 1942 – Richard Strauss: Einleitungsmusik zu *Capriccio*

Das Streichsextett von Richard Strauss ist ein in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliches Werk. Es gehört, streng genommen, nicht zur Kammermusik, sondern ins Theater. Ursprünglicher Ort seines Erklingens ist der Orchestergraben eines Opernhauses, seine Funktion die Einleitung zu *Capriccio* – „Konversationsstück mit Musik“. Dieses letzte Bühnenwerk, das Strauss gemeinsam mit seinem Lieblingsdirigenten Clemens Krauss schrieb, ist „Musik über Musik“, ja – eine „Oper über die Oper“. Die Handlung spielt um 1775 in einem französischen Schloß „in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann.“ Im Hause einer schönen Gräfin versammeln sich Theaterleute, allen voran ein Dichter und ein Musiker. Man diskutiert über Kunst, über die Oper, speziell über die alte Frage, was in ihr Vorrang habe: das Wort oder die Musik („*Prima la musica e poi le parole*“ – Erst die Musik und dann die Worte“ – oder umgekehrt). Es werden nicht nur – wie in *Ariadne auf Naxos* – die Unterschiede der Gattung spielerisch vorgeführt, sondern die ästhetischen Probleme des Opernkomponierens auf der Bühne selbst thematisiert. Bevor der Vorhang aufgeht, erklingt das Streichsextett als Einleitungsmusik und wird dann bei Handlungsbeginn „hinter der Szene“ fortgesetzt: Der Opernbesucher wird unmittelbar aus seiner Gegenwart in die historisierend-ästhetisierende Sphäre entrückt.

Strauss schrieb *Capriccio* zwischen 1939 und 1942 – in Jahren also, die aus heutiger Sicht nicht gerade für kunstästhetische und operntheoretische Finessen geeignet scheinen. Man kann lange über

die grundsätzliche Frage nach dem Selbstverständnis des Künstlers in seiner Zeit streiten (und hat es getan): Dem Vorwurf des Eskapismus, der Realitätsflucht angesichts der Situation jener Jahre, steht allerdings das subjektive Argument entgegen, daß es dem fast 80jährigen Strauss gerade darum ging, die alte Welt – seine Welt – durch alle Gräuel und Endzeitvisionen zu bewahren. Läßt sich nicht, so wäre zu fragen, gerade angesichts des fatalen Weltgeschehens in der Versenkung ins Rein-Künstlerische mehr sehen als Flucht aus der Wirklichkeit: Besinnung auf das eigentlich Humane? Hier wird jeder für sich abwägen müssen. Doch: Wie immer man die Ästhetik dieser Musik, die Ideen von Kunst und Künstler, die sich in ihr manifestieren, beurteilen mag – an ihrer kompositorischen Meisterschaft (in Form, Motiverfindung und -verknüpfung ebenso wie als Zeugnis eines Altersstils) wird sich nicht zweifeln lassen.

## Volker Scherliess

## Trois Sextuors à cordes tardifs

### 1899 – Arnold Schönberg : *Verklärte Nacht*

#### (« *La Nuit transfigurée* »)

Arnold Schönberg avait vingt-cinq ans lorsqu'il écrivit *Verklärte Nacht* – à côté de ses monumentaux *Gurrelieder* sa contribution la plus significative à l'esthétique du romantisme tardif. Avec cette œuvre, il a transposé dans le domaine chambriste le principe du poème symphonique, genre d'inspiration littéraire le plus souvent en un seul mouvement, développé par Berlioz, Liszt et Strauss. Il s'est en l'occurrence inspiré d'un texte du poète symboliste Richard Dehmel (du recueil de 1896 *Weib und Welt* – « *Femme et monde* ») dans lequel est décrite la conversation d'un homme amoureux avec une femme qui attend un enfant d'un autre homme – « un sujet caractéristique de Dehmel, marqué par le pathos d'une nouvelle morale sexuelle, non bourgeoise, entièrement animé par l'idée d'un Eros venant à bout de tout et mettant de côté toute forme de convention » (H.H. Stuckenschmidt). On peut par moments suivre à la trace la manière dont l'œuvre musicale s'inspire du modèle poétique. Ainsi plusieurs entités thématiques empruntées au poème se trouvent-elles transposées et développées dans la musique – par exemple, celle ayant trait au « malheur et [à la] solitude de la femme » ou encore celle symbolisant la « contrainte à la fidélité ». Les esquisses de Schönberg renvoient à divers agencements en formes de *leitmotive*, de même que l'on relève d'évidentes analogies entre texte et musique (geste initial, suspensions sur points d'orgue, séquences évocatrices colorées de sourdine et de sons harmoniques pour la « beauté

du clair de lune », etc.). L'action n'est toutefois pas suggérée en continu, l'essentiel pour Schönberg étant de créer une musique qui « se contente de dessiner la nature et d'exprimer les sentiments humains ». Une connaissance détaillée du texte est-elle d'ailleurs nécessaire pour la comprendre ? Un exemple :

Que l'enfant que tu as conçu  
ne soit pour ton âme un poids,  
ô vois combien l'univers respandit de clarté !  
Une lumière éclatante entoure toutes choses,  
tu dérivés avec moi sur une mer froide,  
mais une chaleur singulière scintille.

Comment pourrait-on traduire cela en musique ? – pas de manière concrète mais bien à travers un climat. C'est comme si l'on ressentait cette brillante, ce chatolement, ce scintillement. Couleurs et atmosphères, visions féériques et progressions émotionnelles sont les caractéristiques de la partition de Schönberg, riche d'images et de timbres sensuels. Par-delà toutes ses qualités impressionnistes, elle demeure, au sens traditionnel du terme, rigoureusement travaillée : *leitmotive* wagnériens et technique brahmienne élaborée du développement s'y rejoignent, formulation musicale et expression du contenu ne faisant plus qu'un – ainsi à la fin, comme Schönberg s'en explique : « Une longue section de type coda conclut l'œuvre. Son matériau est constitué de thèmes découlant des sections précédentes. Tous sont de nouveau transformés, comme pour magnifier le miracle de la nature qui a métamorphosé cette nuit de tragédie en une nuit transfigurée. »

1907/2003 – Alban Berg/Heime Müller :

**Sonate op.1, arrangement pour sextuor à cordes**

Elève de Schönberg depuis 1904, Alban Berg rapportait à une amie en 1907 : « Je finis cette année mes études de contrepoint auprès de Schönberg et suis heureux que lui-même – ainsi que je l'ai appris par hasard – soit satisfait de mon travail. Viendra ensuite, cet automne, la "composition". Je vais devoir travailler dur cet été, me lancer et composer », et d'ajouter : « Je suis en train d'écrire, juste pour moi, une Sonate pour piano. » L'œuvre devait rester en un seul mouvement. Ayant entre-temps achevé différents travaux que l'on peut encore qualifier de scolaires, Berg lui attribua le numéro d'« Opus 1 », en conçut la page de titre, calligraphiée de sa main, puis, en 1910, la fit publier (à compte d'auteur, il est vrai) chez Lienau, un éditeur berlinois. Eduard Erdmann, qui ne cessa de la jouer, a écrit dans un ouvrage fondamental, *Moderne Musik* (Melos, 1920) : « De l'entourage de Schönberg, nous avons avant tout une somptueuse Sonate d'Alban Berg, œuvre qui par sa pureté stylistique linéaire se révèle exemplaire. La forme est celle d'un habituel mouvement de sonate, néanmoins moderne par sa pénétration mentale et son économie. Un pendant pianistique de la *Kammersymphonie* [Symphonie de chambre] de Schönberg. » L'essentiel tient à ce que, par le biais d'accords de quarte, d'intervalles de septième et l'insertion de retards, la musique atteint une intensification de l'expression et une tension interne touchant aux frontières du langage musical du postromantisme.

Aussi « pianistique » la Sonate soit-elle – on songe à ce mot de Schumann à propos du jeune Brahms, dont les œuvres pour piano n'étaient au

fond que des « symphonies masquées » –, la rigueur et la compacité de ce mouvement pour piano suggèrent le recours à différents instruments permettant de déployer et d'explicitier, à travers une conduite indépendante des voix, la structure sonore complexe de l'œuvre. Il est intéressant de noter que la Sonate avait déjà été qualifiée de « quintette à cordes déguisé » (Alfred Brendel), cependant que d'autres auteurs en réalisaient différentes versions pour ensemble de cuivres ou orchestre de chambre, entre autres formations. L'arrangement pour sextuor de Heime Müller repose sur le désir de rendre l'œuvre de Berg perceptible dans ses moindres détails. Les structures polyphoniques y sonnent de manière « décomposée » tandis qu'à la sonorité globale du piano se substitue une articulation individualisée et différenciée des voix. Alors qu'il est par exemple impossible au piano, une fois la touche enfoncée, de tenir une note tout en en modifiant la coloration, l'interaction de six instrumentistes à cordes permet de suivre précisément l'élaboration de l'œuvre sur le plan horizontal aussi bien que vertical. On peut aussi introduire ou supprimer des accents sans interrompre le son, réaliser toutes sortes de progressions intervenant simultanément (successions de croches simples et pointées, souvent) ou encore obtenir une coloration nuancée du son par des coups d'archet différenciés, en jouant sur une corde spécifique ou bien *con sordino* – ce qui est particulièrement utile dans la relation entre dynamique et expression (ainsi l'intensité, dans un *decrescendo*, ne doit-elle pas faiblir lorsque les cordes exécutent un trémolo). Nulle part le texte musical n'a été modifié. Il fait l'objet d'une

interprétation analytique dans laquelle – conformément aux usages de l'école de Schönberg – parties principales et secondaires des structures les plus complexes sont indiquées au moyen de sigles alphabétiques. Tout cela n'a d'autre but, pour citer une expression chère à Berg, que de favoriser « l'intelligibilité des relations internes » et de montrer cet Opus 1 sous un jour nouveau.

#### 1942 – Richard Strauss : Introduction de *Capriccio*

Le Sextuor à cordes de Richard Strauss est à bien des égards une œuvre singulière. Il ne relève pas, au sens strict, de la musique de chambre mais de l'univers théâtral. Le lieu pour lequel il était à l'origine conçu est la fosse d'orchestre d'un théâtre d'opéra, sa fonction étant d'introduire *Capriccio – Konversationsstück mit Musik*. Cette ultime œuvre scénique écrite par Strauss avec son chef d'orchestre préféré, Clemens Krauss, est une « musique sur la musique », un « opéra sur l'opéra ». L'action se passe en France vers 1775 et a pour cadre un château « dans les environs de Paris, à l'époque où Gluck entreprit son œuvre de réforme de l'opéra ». Dans la demeure d'une belle comtesse sont réunis des gens de théâtre, en tête desquels on trouve un poète et un musicien. Les discussions portent sur l'art, l'opéra et notamment – vieille querelle – ce qui dans cette forme doit justement avoir la prééminence : la musique ou bien les paroles ? (« *Prima la musica e poi le parole* » – « D'abord la musique, ensuite les paroles » – ou l'inverse). Les différences inhérentes au genre ne sont pas seules à y être vivement exposées – comme dans *Ariadne auf Naxos* –, les problèmes esthétiques de la composition lyrique se trouvant eux aussi portés sur la scène. Le sextuor

à cordes retentit avant le lever du rideau, en guise de musique d'introduction, et se poursuit, une fois l'action commencée, « derrière la scène » : le spectateur se trouve ainsi immédiatement enlevé à son propre temps et plongé dans un univers à l'esthétique historicisante.

Strauss écrit *Capriccio* entre 1939 et 1942 – soit à une époque qui, aux yeux de nos contemporains, n'apparaît pas comme le contexte idéal pour discuter avec subtilité d'esthétique et de théories lyriques. On pourrait argumenter sans fin (ce que l'on a d'ailleurs fait) sur la question fondamentale de la position de l'artiste dans son temps : à ceux qui l'ont accusé d'avoir voulu fuir la réalité et la situation de ces années-là, on pourra opposer un argument subjectif : ce qui comptait pour Strauss, alors presque octogénaire, c'était précisément de protéger le vieux monde – son monde – de toutes ces visions horribles et apocalyptiques. La vraie question serait de savoir si, compte tenu de la course fatale du monde, il ne serait possible de voir en cette immersion dans un univers purement artistique bien plus qu'une fuite devant la réalité : une réconciliation avec l'essence même de l'homme. A chacun d'en décider. Cependant, quel que soit le jugement porté sur l'esthétique de cette musique et les idées ayant trait à l'art et aux artistes qui s'y manifestent, on ne saurait mettre en doute son absolue maîtrise sur le plan de la composition, qu'il s'agisse de la forme, de l'invention et de la cohérence thématique comme de son rôle de témoin du style d'une époque.

**Volker Scherliess**

*Traduction : Michel Roubinet*

