

SCHUBERT

STRING QUARTET D887
STRING QUARTET OP.3

BERG



KUSS QUARTET

onyx

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

String Quartet no.15 in G D887

Streichquartett Nr. 15 G-dur

Quatuor à cordes n°15 en sol majeur

1	I	Allegro molto moderato	21.09
2	II	Andante un poco moto	11.23
3	III	Scherzo: Allegro vivace – Trio: Allegretto –	7.38
4	IV	Allegro assai	12.37

ALBAN BERG (1885–1935)

String Quartet op.3

Streichquartett op. 3

Quatuor à cordes op.3

5	I	Langsam	9.51
6	II	Mäßige Viertel	11.16

Total timing:

73.55

Kuss Quartet

Jana Kuss *first violin*

Oliver Wille *second violin*

William Coleman *viola*

Mikayel Hakhnazaryan *cello*

Schubert: String Quartet in G D887 · Berg: String Quartet op.3
'The constraints of formal principles?'

The early summer of 1826 in Vienna was exceptionally cold and wet. 'The weather is truly appalling,' Franz Schubert complained in a letter to his friend Bauerlfeld. 'The Almighty seems to have quite abandoned us – the sun refuses to shine. Even in May we can't sit in the garden. Terrible! awful!! frightful!!! the cruellest thing possible!' He continued 'I haven't got any work done at all.' Even through June the weather remained as unpleasant as it had been in May: for Tuesday 20 June the 'Meteorological Remarks' of the *Österreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung* recorded clouds, rain and gloomy weather, with a strong north-west wind and temperatures that did not even reach 14°C.

This was the day Schubert began composing his final string quartet, which he would complete a mere ten days later, on 30 June 1826. Over 1500 bars in ten days, more than any Beethoven quartet; lasting over an hour in performance, if all repeats were observed. Schubert's G major Quartet D887 (or op. posth. 161, as Anton Diabelli's first edition of 1851 has it), is one of the longest, if not *the* longest string quartet of the 19th century – and written at that for an audience that had little time for long chamber works: the premiere of the Fantasy for violin and piano in January 1828, for instance, albeit only half an hour in length, was a flop, because it 'went on rather too long beyond the time that the Viennese are willing to devote to the pleasures of the mind', as the journal *Der Sammler* (The Collector) remarked.

But what does 'long' mean? If one considers the 444 bars of the G major Quartet's opening Allegro molto moderato from the point of view of a Classical first movement in sonata form, it appears to blow apart all conventional, indeed conceivable, dimensions of the form with its 'process of melodic extension, structural repetition and harmonic meandering, seemingly venturing forth with no end in sight' (Hans-Joachim Hinrichsen). Unlike Beethoven, who even in his late quartets never abandons the 'per aspera ad astra' thinking that seeks to focus his musical material towards a solution, no goal can be discerned here – let alone a harmonic one. The very first bars of the exposition call everything into question with their sudden shifts between G major and G minor – so very typical of Schubert! –, then the second subject passes via D major into such remote territory as B flat major and F sharp major, before the development presents us with a total 'descent into a tonal abyss', as Carl Dahlhaus puts it. Schubert fails 'according to the constraints of formal principles' – but only if we recognize those formal principles. In this sense it is otiose to allude to the 'symphonic' dimensions of this final quartet, as people often do, with reference to Schubert's letter to Leopold Kupelwieser of 31 March 1824, in which he gives notice of his intentions to 'write one more quartet ... and thus prepare my way towards a great symphony'. Even as a symphony the piece would not 'work'.

So how does it work? The secret of the quartet lies in its approach to time, both measurable and incommensurable. Schubert here displays contrasts more clearly than ever before – between *ppp* and *fff*, between broad arcs of melody (such as the cello cantilena at the start of the Andante un poco moto) and short, abrupt interjections (such as the rising minor third which bursts into the movement repeatedly, like a scream), between the reiteration and the suspension of the metre (as with the syncopated, displaced forte, piano and forzando markings in the Allegro assai finale). Yet

beyond all these contrasts the work follows a model that is perhaps best expressed by Confucius's maxim 'The path is the goal'. It is not wanting to arrive that is the key, but being on the move – however long it takes. One has to allow oneself to be led – and led astray! – by the chance occurrences of this autumn journey – or *Winterreise* – in string quartet form. 'Time here becomes space' ('Zum Raum wird hier die Zeit'), as Richard Wagner would later formulate it in *Parsifal*, when the listener submits and entrusts himself to the pulse and breath of this music.

This was too much for the Viennese audience – 'not in keeping with the time' in the truest sense. 'Schubert did not get the recognition he deserved in Vienna,' his friend Josef von Spaun commented many years later. 'The large mass of his audience remained indifferent', particularly to his instrumental works. Schubert was considered a songwriter; no one was interested in his symphonies, sonatas or quartets. Even the famed first violinist Ignaz Schuppanzigh, whose quartet had given the first performances of many of Beethoven's works in the genre, had been at a loss when Schubert showed him his 'Death and the Maiden' quartet in D minor, D810: after he had played it through he is reported to have said: 'My dear chap, that really won't do – forget it and stick to your songs!' Nevertheless, it was indeed the members of the Schuppanzigh Quartet who gave the first performance of the G major quartet's first movement, on 26 March 1828 at Schubert's 'private concert' – the first and only one he ever organized. 'Full of spirit and originality,' was the succinct verdict of the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung*. The quartet did not receive its premiere in its entirety (given by the Josef Hellmesberger Quartet) until 8 December 1850, over 20 years after Schubert's death.

If it were possible to achieve a further intensification after this quartet, Schubert managed it with his last piece of chamber music: the String Quintet in C, D956, completed a few weeks before his death. Continuing the historical thread in the genre, one eventually and inevitably reaches Alban Berg and his String Quartet op.3, composed in 1909–10. It sounds like a distant echo of Schubert's G major Quartet of more than three-quarters of a century earlier. It was the last work Berg composed under the guidance and supervision of his teacher Arnold Schoenberg, and was written very much in the background of his fraught love affair with the singer Helene Nahowski. The couple's parents were vehemently opposed to their association, and Alban and Helene were able to marry only after a long struggle, on 3 May 1911 – nine days after the premiere of the quartet (on 24 April), which Berg had dedicated to his bride. And since it was intended to be a sort of portrait of Helene, it is worth quoting her description sketched by the poet Peter Altenberg: 'Like an extremely tall, slender, ash-blonde Russian student, exhausted from struggles yet unfought. A Königgratz [the decisive battle of the Austro-Prussian War in 1866] without the thunder of battle.'

Interpretations 'according to the constraints of formal principles' must bow to the complex structure of the quartet's two movements, just as they must with Schubert's G major Quartet. Indeed one can discern a kind of sonata form in the first movement and a rondo in the second, but it is possible at the same time to see the second movement as a 'development' of the first, as Hans Redlich does. And just as the very first bars of the opening movement in the Schubert set the tone for the whole quartet, Berg's entire work is derived from the main theme on the second violin – a whole-tone chromatic demisemiquaver sextuplet. What is woven out of this theme simultaneously challenges our every notion of fixed time and progression towards a goal. Everything revolves around this note-sequence as if around an axis, is

mirrored and inverted, looks at once forwards and backwards, recalls and prefigures simultaneously. ‘There is no present in this music,’ as Étienne Barilier puts it (in an essay on Berg), ‘just the limits of reality and temporal abstraction which our utopian or nostalgic impulses pass through.’ It is a play on ‘the same’ that is nonetheless never ‘identical’.

Michael Stegemann

Translation: Saul Lipetz

Based in Berlin, the **Kuss Quartet**, celebrated for their exciting programmes as well as their sincere, honest and captivating interpretations, are regular guests at the most renowned international concert halls and the most prestigious festivals.

The Kuss Quartet has given much thought to restoring the string quartet to the cutting edge of cultural and compositional life. Their repertoire extends from the Renaissance and Baroque through to the present. They have studied the works of György Kurtág and Helmut Lachenmann with the composers and given workshops at the Hamburg Musikhochschule.

The quartet frequently combine sound and word in concert introductions, lecture recitals and their own concert series at the Hamburg Laeiszhalle. In their series ‘Kuss Plus’ at the Berlin nightclub Watergate, they collaborate with singers, comedians and hip-hop artists, succeeding in bringing new young audiences to concerts in new and unconventional venues.

The quartet has recorded with ECM and Sony BMG. In autumn 2007, following a successful Haydn CD, the highly acclaimed CD ‘Bridges’ was released by Sony BMG, spanning works from Orlando di Lasso and Dowland to Adès, Kurtág and Stravinsky.

The ensemble also forms artistic collaborations with artists such as Pierre-Laurent Aimard, Kim Kashkashian, Paul Meyer, Kirill Gerstein and Miklós Perényi, and has won a number of first prizes, including the Borciani Competition and the Deutscher Musikrat’s first prize in 2002. In 2003 the quartet was chosen by the European Concert Hall Organisation for the ‘Rising Stars’ series.

Schubert: Streichquartett G-dur D887 · Berg: Streichquartett op. 3 „Unter dem Zwang des Formgesetzes“

Der Frühsommer 1826 war in Wien selten nass und kalt: „Das Wetter ist hier wirklich furchterlich“, beklagt sich Franz Schubert in einem Brief an seinen Freund Bauernfeld, „der Allerhöchste scheint uns gänzlich verlassen zu haben, es will gar keine Sonne scheinen. Man kann im Mai noch in keinem Garten sitzen. Schrecklich! furchterlich!! entsetzlich!!! für mich das Grausamste, was es geben kann!“ Und auch: „Ich arbeite gar nichts.“ Auch den Juni über blieb das Wetter so

unleidlich, wie es im Mai gewesen war; für Dienstag, den 20. Juni verzeichnen die „Meteorologischen Beobachtungen“ der *Österreichisch-Kaiserlichen privilegierten Wiener Zeitung* Wolken, Regen und trübe Witterung bei starkem Nordwestwind und Temperaturen, die nicht einmal 14 Celsius erreichten.

Es ist der Tag, an dem Schubert mit der Komposition seines letzten Streichquartetts beginnt, das er nur zehn Tage später, am 30. Juni 1826, beenden wird. Mehr als 1.500 Takte in zehn Tagen. Mehr Takte als jedes Beethoven-Quartett. Eine Aufführungsdauer von mehr als einer Stunde, würde man alle Wiederholungen spielen. Schuberts G-dur-Quartett D887 (bzw. op. posth. 161, nach der 1851 erschienenen Erstausgabe von Anton Diabelli) ist eines der längsten, wenn nicht das längste Streichquartett des 19. Jahrhunderts – und das für ein Publikum, das wenig Sinn für lange Kammermusikwerke hatte: Die (nur halbstündige) Fantasie für Violine und Klavier zum Beispiel fiel bei ihrer Uraufführung im Januar 1828 durch, weil sie „sich etwas zu lang über die Zeit aus[dehnte], die der Wiener den geistigen Genüssen widmen will“, wie die Zeitschrift *Der Sammler* anmerkte.

Was aber heißt „lang“? Betrachtet man etwa die 444 Takte des Allegro molto moderato-Kopfsatzes des G-dur-Quartetts aus der Perspektive einer klassischen Sonatenhauptsatzform, scheint er mit seinem „Verfahren der melodischen Ausbreitung, der strukturellen Wiederholung und des scheinbar ziellos ausgreifenden harmonischen Schweißens“ (Hans-Joachim Hinrichsen) alle üblichen und denkbaren Dimensionen der Form zu sprengen. Anders als bei Beethoven, der selbst in seinen späten Quartetten nie den *per aspera ad astra*-Gedanken einer Zuspitzung des musikalischen Materials auf seine Lösung hin aufgibt, ist hier tatsächlich kein Ziel erkennbar – am allerwenigsten ein harmonisches: Schon die ersten Takte der Exposition stellen mit ihrem (für Schubert so typischen) Changieren zwischen G-dur und g-moll alles in Frage, der Seitensatz führt über D-dur in so entlegene Regionen wie B-dur oder Fis-dur, die Durchführung vollführt dann vollends einen „Abstieg ins tonal Bodenlose“, so Carl Dahlhaus: „Unter dem Zwang des Formgesetzes“ ist Schubert gescheitert – aber eben nur, wenn man dieses Formgesetz anerkennt. Insofern ist es auch müßig, auf den „sinfonischen“ Zuschnitt dieses letzten Quartetts zu verweisen, wie es oft getan wird – unter Berufung auf Schuberts Brief an Leopold Kupelwieser vom 31. März 1824, in dem er ankündigt, er wolle „noch ein Quartett schreiben [...] und mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen“. Auch als Sinfonie würde das Werk nicht „funktionieren“.

Wie aber dann? Das Geheimnis des Quartetts ist sein Umgang mit der Zeit, der messbaren wie der unermesslichen. Jenseits aller Kontraste, die Schubert hier deutlicher ausspielt als je zuvor – zwischen *ppp* und *fff*, zwischen weit gespannten melodischen Bögen (wie der Cello-Kantilene zu Beginn des Andante un poco moto) und kurzen, schroffen Interruptionen (wie der aufsteigenden kleinen Terz, die immer wieder in den Satz einbricht, wie ein Aufschrei), zwischen Bestätigung und Aufhebung des Metrums (wie in den synkopisch verschobenen *f*-, *fz*- und *p*-Akzenten des Allegro assai-Finales) – jenseits all dieser Kontraste folgt das Werk einem Modell, das sich vielleicht am besten mit der Weisheit des Konfuzius erschließen lässt: „Der Weg ist das Ziel.“ Man darf nicht ankommen wollen, sondern unterwegs sein – egal, wie lange es dauert. Man muss sich führen (und verführen!) lassen von den Zufällen dieser Herbst- oder Winterreise in Streichquartettform. „Zum Raum wird hier die Zeit“, wie es später bei Richard Wagner heißt, wenn man sich dem Puls und Atem dieser Musik unterwirft und anvertraut.

Für das Wiener Publikum war das zu viel – „un-zeitgemäß“ im wahrsten Sinne des Wortes. „Schubert fand in Wien nicht die Anerkennung, die er verdiente“, notierte viele Jahre später sein Freund Josef von Spaun. „Der große Haufen blieb teilnahmslos“, insbesondere gegenüber seinen Instrumentalwerken. Schubert galt als Liederkomponist; für seine Sinfonien, Sonaten und Quartette interessierte sich niemand. Sogar der berühmte Primarius Ignaz Schuppanzigh, der mit seinem Quartett viele der Streichquartette Beethovens uraufgeführt hatte, war ratlos gewesen, als ihm Schubert sein d-moll-Quartett D810 „Der Tod und das Mädchen“ vorgelegt hatte: „Brüderl, das ist nichts, das laß gut sein“, soll er nach dem Durchspielen gesagt haben; „bleib du bei deinen Liedern!“ Immerhin waren es Mitglieder dieses Schuppanzigh-Quartetts, die am 26. März 1828 in Schuberts „Privat-Konzert“ – dem einzigen, das er je veranstaltet hat – den ersten Satz des G-dur-Quartetts zur Uraufführung brachten. „Voll Geist und Originalität“, kommentierte die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* kurz und knapp. Das vollständige Quartett erlebte seine Uraufführung (durch das Josef-Hellmesberger-Quartett) erst am 8. Dezember 1850, mehr als zwanzig Jahre nach Schuberts Tod.

Wenn es nach diesem Quartett noch eine Steigerung geben konnte, so hat sie Schubert in seinem letzten Kammermusikwerk erreicht: dem wenigen Wochen vor seinem Tod vollendeten Streichquintett C-dur D956. Spinnt man von hier aus den gattungsgeschichtlichen Faden fort, gelangt man unweigerlich zu Alban Berg und seinem 1909/10 entstandenen Streichquartett op. 3, das mehr als ein dreiviertel Jahrhundert nach Schuberts G-dur-Quartett wie ein fernes Echo darauf zu antworten scheint. Es war das letzte Werk, das Berg unter Aufsicht und Anleitung seines Lehrers Arnold Schönberg komponierte, und es stand ganz im Zeichen seiner verzweifelten Liebe zu der Sängerin Helene Nahowski. Ihre Eltern waren entschieden gegen die Verbindung der beiden, und erst nach langen Kämpfen konnten Alban und Helene am 3. Mai 1911 heiraten – neun Tage nach der Uraufführung des Quartetts (am 24. April), das Berg seiner Braut gewidmet hatte. Und da es denn eine Art Porträt Hélènes sein sollte, sei hier ergänzend die Beschreibung zitiert, die der Dichter Peter Altenberg von ihr skizziert hat: „Wie eine riesige hohe schlanke aschblonde russische Studentin, nur sehr müde von ungekämpften Kämpfen. Ein Königgrätz ohne Schlachtendonner.“

Vor der komplexen Struktur der beiden Sätze müssen Deutungen „unter dem Zwang des Formgesetzes“ ebenso kapitulieren wie bei Schuberts G-dur-Quartett: Sicher, man kann im ersten Satz eine Sonatenhauptsatzform und im zweiten ein Rondo erkennen; zugleich aber kann man auch den zweiten Satz als eine „Durchführung“ des ersten interpretieren, wie es Hans Redlich getan hat. Und so wie es bei Schubert gleich die ersten Takte des Kopfsatzes sind, die den Gestus des ganzen Quartetts vorgeben, so ist es bei Berg das Kopfmotiv der zweiten Violine – eine ganztonig-chromatische 32stel-Sextole –, aus der sich das ganze Werk herleiten lässt. Das Geflecht, das aus diesem Motiv entsteht, stellt gleichfalls alle zielgerichtete Zeitlichkeit in Frage: Alles dreht sich um diese Tonfolge wie um eine Achse, wird gespiegelt und gedreht, blickt gleichzeitig zurück und voraus, ist zugleich Erinnerung und Vorahnung. „Es gibt in dieser Musik keine Gegenwart“, so Étienne Barilier: „alles ist bald utopischer, bald nostalgischer Übergang. Es ist ein Spiel mit dem ‚Gleichen‘, das doch nie ‚Dasselbe‘ ist.“

Keine Frage, die Experimentierfreude gehört zu den wichtigsten Eigenschaften des **Kuss Quartetts**, nicht nur in der regelmäßigen Beschäftigung mit Neuer oder Alter Musik, sondern auch in den Interpretationen des traditionellen Repertoires.

Das Ensemble hat sich einen festen Platz unter den internationalen Spitzformationen erworben. Es wurde 2002 vom Deutschen Musikrat und beim Borciani-Wettbewerb mit ersten Preisen und 2003 mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und von der European Concert Hall Organization für das Programm „Rising Stars“ ausgewählt. Seine Weltkarriere führt von der Carnegie Hall in New York über das Concertgebouw Amsterdam und die Londoner Wigmore Hall bis zur Berliner Philharmonie in seiner Heimatstadt – und umfasst auch zahlreiche Engagements bei wichtigen Festivals.

Das Quartett versucht auch Zuhörer abseits der treuen Kammermusikabonnenten anzusprechen. Im Rahmen der „Kulturradio-Klassik-Lounge“ treten die Mitglieder des Kuss Quartetts im Kreuzberger Club Watergate auf – und begeistern dort ein junges Publikum der Generation 30+ unter anderem mit und für Ligeti und Lachenmann. Die vier Streicher erschließen die spannende Komplexität der kammermusikalischen Denkmäler in der erfolgreichen Themenkonzert-Reihe „Explica“ in der Hamburger Laeiszhalle mit ihrer Verbindung aus Musik und Gespräch.

Wie weit gefasst das Kuss Quartett sein Repertoire begreift, lässt sich beispielhaft an einer bei Sony BMG erschienenen CD mit dem Titel „Bridges“ ablesen: Da verbinden die Musiker Transkriptionen von Bennet, Dowland und di Lasso mit Werken von Adès, Kurtág und Strawinsky.

Gemeinsame Konzerte standen in der Saison 2009/10 mit den Kollegen Miklós Perényi, Kirill Gerstein und Pierre-Laurent Aimard auf dem Programm. Im Jubiläumsjahr 2010 hat dabei auch der Komponist Robert Schumann eine wichtige Rolle gespielt.

Schubert : Quatuor à cordes en sol majeur D.887 · Berg : Quatuor à cordes op.3 « Sous la contrainte des règles formelles »

En 1826, l'avant-saison estivale fut à Vienne, comme rarement, humide et froide. « Le temps est ici véritablement épouvantable », se plaignait Franz Schubert dans une lettre à son ami Bauernfeld, « le Très-Haut semble nous avoir complètement abandonnés, nul soleil ne veut briller. On ne peut en mai même pas s'asseoir dans un jardin. Affreux! Épouvantable !! Abominable !!! Pour moi ce qu'il peut y avoir de pire ! » Mais aussi : « Je ne travaille pas du tout. » Durant tout juin, le temps demeura aussi insupportable qu'il l'avait été en mai : pour le mardi 20 juin, les *Meteorologischen Beobachtungen* [« Observations météorologiques »] de l'*Österreichisch-Kaiserlichen privilegierten Wiener Zeitung* recensent nuages, pluie et temps maussade par fort vent de nord-ouest et des températures n'atteignant même pas 14°C.

C'est le jour où Schubert commença la composition de son dernier quatuor à cordes – qu'il devaitachever seulement dix jours plus tard, le 30 juin 1826. Plus de mille cinq cents mesures en dix jours. Plus que dans n'importe lequel des quatuors de Beethoven. Une durée d'exécution de plus d'une heure si l'on prend en compte l'ensemble des reprises. Le Quatuor en *sol* majeur D.887 (op. posth. 161 dans l'édition originale parue chez Anton Diabelli en 1851) est l'un des plus longs quatuors du XIX^e siècle, si ce n'est *le plus long* – et cela à l'adresse d'un public qui n'avait pas beaucoup de goût pour la musique de chambre : la Fantaisie (d'une demi-heure seulement) pour violon et piano, par exemple, connut l'échec lors de sa première audition en janvier 1828 du fait qu'elle « dépassait quelque peu la durée que les Viennois sont en mesure de consacrer aux plaisirs de l'esprit », ainsi que le journal *Der Sammler* le souligna.

Mais que veut dire « long » ? Si l'on considère les quelque 444 mesures du mouvement initial – *Allegro molto moderato* – du Quatuor en *sol* majeur dans la perspective d'un classique mouvement de forme sonate, il semble, avec son « procédé d'élargissement mélodique, de répétition structurelle et de saisissante errance harmonique comme dépourvue de but » (Hans-Joachim Hinrichsen), faire exploser toutes les dimensions usuelles et imaginables de la forme. À la différence de Beethoven, qui même dans ses quatuors tardifs jamais n'abandonne l'idée *per aspera ad astra* [« dans l'adversité jusqu'aux étoiles »] d'une amplification du matériau musical avant de la conduire à sa résolution, on ne relève de fait ici aucune finalité apparente – et moins encore harmonique : déjà les premières mesures de l'exposition, avec cette manière (si caractéristique de Schubert) de passer de *sol* majeur à *sol* mineur, remettent tout en question; le deuxième thème conduit, en passant par *ré* majeur, vers des régions tonales aussi éloignées que *si bémol* ou *fa dièse* majeur ; le développement donne lieu à une « descente dans les abysses de la tonalité », pour citer Carl Dahlhaus : « Sous la contrainte des règles formelles » Schubert a échoué – mais seulement si l'on reconnaît la validité de ces règles formelles. De même est-il dès lors également vain de se référer à la dimension « symphonique » de ce dernier quatuor, ainsi qu'en le fait si souvent – en alléguant la lettre de Schubert à Leopold Kupelwieser du 31 mars 1824 dans laquelle il annonce son intention d'« écrire encore un quatuor [...] afin de m'ouvrir ainsi la voie de la grande symphonie » : même en tant que symphonie l'œuvre ne saurait « fonctionner ».

Mais alors comment ? Le secret du quatuor est son rapport avec le temps, aussi bien mesurable que non mesurable. Par-delà tous les contrastes dont Schubert joue plus ouvertement que jamais auparavant – entre *ppp* et *fff*, entre arcs mélodiques largement déployés (telle la cantilène de violoncelle au début de l'*Andante un poco moto*) et de brèves et brusques interruptions (la tierce mineure ascendante qui sans cesse fait irruption dans le mouvement, à la manière d'un cri), entre confirmation et suspension du mètre (accents décalés – *f*, *fz*, *p* – du finale *Allegro assai*) – par-delà tous ces contrastes, l'œuvre suit un modèle que l'on pourrait peut-être cerner au mieux à travers cette sentence de Confucius : « Le chemin est le but ». Il ne faut pas vouloir arriver, mais être en chemin – et peu importe combien de temps cela prend. Il faut se laisser conduire (et séduire !) par les hasards de ce voyage d'autome ou d'hiver en forme de quatuor à cordes. « L'espace devient ici le temps », ainsi que Richard Wagner devait le formuler dans *Parsifal*, si toutefois l'on veut bien se soumettre et s'en remettre au pouls et à la respiration de cette musique.

Pour le public viennois, c'était trop – « *hors du temps* », au sens le plus vrai de l'expression. « Schubert ne trouva pas à Vienne la reconnaissance qu'il méritait », ainsi que son ami Joseph von Spaun l'écrivit bien des années plus tard.

« La grande majorité de son public demeura insensible », en particulier à ses œuvres instrumentales. Schubert passait pour un compositeur de lieder ; personne ne s'intéressait à ses symphonies, à ses sonates et à ses quatuors. Même le célèbre premier violon Ignaz Schuppanzigh, qui avec son propre quatuor avait créé nombre des quatuors de Beethoven, était resté perplexe lorsque Schubert lui avait présenté son Quatuor en ré mineur D.810 « La Jeune Fille et la Mort » : « Petit frère, il n'y a là rien qui vaille, n'insiste pas », aurait-il dit après un filage de l'œuvre – « continue plutôt d'écrire tes lieder ! ». Ce n'en furent pas moins les membres du Quatuor Schuppanzigh qui le 26 mars 1828, lors d'un « concert privé » de Schubert – le seul qu'il ait jamais organisé –, devaient donner en première audition le mouvement d'introduction du Quatuor en sol majeur. « Plein d'esprit et d'originalité », tel fut le commentaire bref et laconique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig. Le Quatuor ne fut créé dans son intégralité (par le Quatuor Josef Hellmesberger) que le 8 décembre 1850, plus de vingt ans après la mort de Schubert.

Si après ce quatuor une progression était encore possible, alors ce fut dans sa dernière œuvre de musique de chambre que Schubert la concrétisa : dans le Quintette à cordes en ut majeur D.956, achevé juste quelques semaines avant sa mort. Si, partant de là, on déroule le fil de l'histoire du genre, on débouche inévitablement sur Alban Berg et son Quatuor à cordes op.3, composé en 1909–1910, lequel plus de trois quarts de siècle après le Quatuor en sol majeur de Schubert semble lui répondre tel un lointain écho. Ce fut la dernière œuvre que Berg composa sous la férule et guidé par son professeur Arnold Schönberg, œuvre entièrement sous le signe de son amour désespéré pour la chanteuse Helene Nahowski. Les parents de la jeune femme étaient résolument opposés à leur relation, et ce ne fut qu'au terme d'un long combat qu'Alban et Helene purent se marier, le 3 mai 1911 – neuf jours après la première audition du Quatuor (le 24 avril), dédié par Berg à sa fiancée. Et puisque l'œuvre est censée être un portrait de Helene, qu'il soit permis de citer ici, en manière de complément, la description que fit d'elle le poète Peter Altenberg : « Telle une étudiante russe imposante, haute et élancée, aux cheveux blond cendré, juste très lasse de combats non livrés. Un Königgrätz [bataille de Sadowa, 1866] sans le tonnerre de la bataille. »

Devant la structure complexe des deux mouvements, les interprétations « sous la contrainte des règles formelles » ne peuvent que capituler, tout comme pour le Quatuor en sol majeur de Schubert. Sans doute peut-on reconnaître dans le premier mouvement une forme sonate et dans le second un rondo ; mais on peut dans le même temps interpréter ce second mouvement tel un « développement » du premier, ainsi que Hans Redlich l'a fait. Et de même que ce sont chez Schubert les toutes premières mesures du mouvement initial qui commandent le « geste » du Quatuor tout entier, de même est-ce chez Berg du motif de tête du second violon – un sextolet chromatique de triples croches par tons entiers – que procède l'œuvre dans sa globalité. L'entrelacs résultant de ce motif remet également en question toute temporalité en quête d'un but précis : tout tourne autour de cette succession de notes comme autour d'un axe, se trouve reflété et renversé, regardant simultanément de l'avant et en arrière, tout à la fois souvenir et présentiment. « Le présent de la musique se révèle donc inexistant par lui-même », écrit Étienne Barilier (*Alban Berg : essai d'interprétation*, L'Âge d'Homme, rééd. 1992) : « réalité limite, abstraction ponctuelle par laquelle transitent nos élans utopiques ou nostalgiques » – c'est un jeu avec le « même » qui pourtant n'est jamais le « pareil ».

Michael Stegemann

Basé à Berlin et réputé tant pour ses programmes stimulants que pour ses interprétations franches, irréprochables et captivantes, le **Kuss Quartett** est l'hôte régulier des salles de concerts internationales les plus réputées ainsi que des festival les plus prestigieux.

Les membres du Kuss Quartett ont intensément réfléchi à la manière de rendre au quatuor à cordes sa place dans l'avant-garde de la vie culturelle et de la création musicale. Leur répertoire va de la Renaissance et du baroque jusqu'à nos jours. Ils ont travaillé les œuvres de György Kurtág et Helmut Lachenmann avec les compositeurs et animé des ateliers à la Musikhochschule de Hambourg.

Le Quatuor associe fréquemment musique et texte, que ce soit pour introduire un récital, lors de concerts lectures ou dans le cadre de leur propre série de concert à la Laeiszhalle de Hambourg. Dans leur série *Kuss Plus* du Watergate, un night-club berlinois, les musiciens collaborent avec des chanteurs, des comédiens et des artistes hip-hop, faisant ainsi venir aux concerts un public jeune et nouveau dans des lieux également nouveaux et non conventionnels.

Le Quatuor a enregistré pour ECM et Sony BMG. À l'automne 2007, après un CD Haydn couronné de succès, un autre album particulièrement bien accueilli, *Bridges*, a paru chez Sony BMG, avec des œuvres allant d'Orlando di Lasso et Dowland jusqu'à Adès, Kurtág et Stravinski.

La formation propose aussi toutes sortes de collaborations artistiques avec des interprètes comme Pierre-Laurent Aimard, Kim Kashkashian, Paul Meyer, Kirill Gerstein et Miklós Perényi. Les musiciens ont par ailleurs remporté plusieurs premiers prix, ainsi en 2002 ceux du Concours Borciani (Reggio Emilia) et du Deutscher Musikrat. En 2003, le Kuss Quartett a été choisi par l'European Concert Hall Organisation pour la série *Rising Stars*.

Traductions : Michel Roubinet

Jana Kuss plays a Giovanni Battista Guadagnini violin of 1776, kindly lent by a private sponsor for this recording.

Oliver Wille plays a violin by Stephan-Peter Greiner, made in 2006.

William Coleman plays a viola by Carlo Antonio Testore of 1735.

Mikayel Hakhnazaryan plays a cello by Carlo Giuseppe Testore, c.1690.

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Recording location: Siemens-Villa, Berlin, 28–29 June, 31 July and 1 August 2010

Producer and editor: Michael Leverkus

Balance engineer: Thomas Monnerjahn

Recording technician: Tim Bengsch

Photos: Neda Navaee

Design: Shaun Mills for WLP Ltd 

DeutschlandRadio

www.onyxclassics.com

www.kussquartet.com **www.kussquartett.de**



Also available on ONYX



ONYX 4050

Beethoven: Violin Sonatas
Viktoria Mullova · Kristian Bezuidenhout



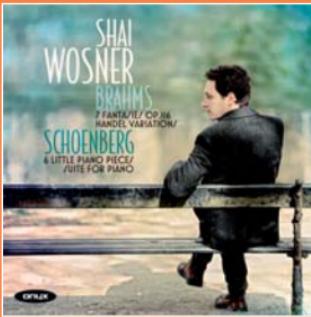
ONYX 4063

Khachaturian: Spartacus · Gayaneh excerpts
Kirill Karabits



ONYX 4060

Mendelssohn: Violin Concerto · Octet
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy



ONYX 4055

Brahms · Schoenberg
Shai Wosner

ONYX 4066

www.onyxclassics.com