

Lyric Suite

for String Quartet

by

Alban Berg

IAB 6



detail from *The Sense of Hearing* by Jan Brueghel (1568-1625)

Lyric Suite
for String Quartet
by
Alban Berg
IAB 6

Full Score

Die lyrische Suite für Streichquartett entstand im Jahre 1926. Ihr Titel betont das im wesentlichen Unsymphonische des Stückes, im Gegensatz zum ausgesprochen symphonischen Charakter, den die meisten Kompositionen für Streichquartett besitzen. Es kommen sonatenähnliche, aber keine wirklich durchgeführten Sonatensätze in ihr vor. Das Gefüge ist meist ein lockeres, die Zusammenhänge innerhalb der Sätze und der Sätze untereinander sind bei aller Kunst der motivischen und anderweitig formalen Beziehungen nur lose geknüpft. Die Entwicklung im großen ist keine symphonisch-epische, sondern eine lyrisch-dramatische: eine Steigerung der Stimmungs- und Ausdrucksintensität. Schon die Tempobezeichnungen der sechs Sätze weisen darauf hin. Dem heiteren Gleichmut des Allegretto gioivale folgt ein liebliches Andante amoroso; hierauf ein im Charakter sehr prononciertes, im Ausdruck zunächst verhaltenes Allegro misterioso mit heftigen Ausbrüchen im Mittelsatz, dem Trio estatico; in dem vollströmenden Gesang des Adagio appassionato ist die Klimax der lyrischen Steigerung erreicht, das Presto delirando mit dem Mittelsatz Tenebroso bildet die Peripetie; das Largo desolato schließlich verklingt in trostloser Verzweiflung. Kein eigentlicher Allegrosatz im symphonischen Sinne ist in dem Werk enthalten. Annähernd vertritt das Allegretto des ersten seine Stelle. Die anderen bewegten Sätze aber, der dritte und fünfte, haben Scherzocharakter und Scherzoform. Dagegen ist der Typus des langsamen Satzes dreimal vertreten, durch

The Lyric Suite for string quartet was composed in 1926. Its title describes the essentially unsymphonic character of the piece, in contrast to the pronounced symphonic character of the majority of compositions for string quartet. It resembles the sonata, without having its usual thematic development. The structure is mostly lax. The relation of one movement to another and of the movements themselves is but loosely connected in spite of all the art of the motives and other formal means. On the whole the development is not symphonic-epic, but lyric-dramatic; a climax of atmosphere and expression. The tempo marks of the 6 parts show this immediately. The joyful-even temper of the Allegretto Gioivale is followed by a tender Andante Amoroso. After this comes an Allegro Misterioso of very pronounced character but of repressed expression, with violent outbreaks in the middle portions, the Trio Estatico. The summit of lyric expression is reached in the broad melody of the Adagio Appassionato; the Presto Delirando with its tenebroso middle section forms the turning point; the Largo Desolato finally dies away in inconsolable despair. There is no real Allegro movement in the symphonic sense in the whole work, but it is approximately represented by the Allegretto. The other quick sections of the 3rd and 5th movements have the form and character of the Scherzo. On the other hand the slow movement type appears three times — in the Andante, Adagio and Largo. Observe how the climax of these portions is reached by the succession of ever heavier time measures: in the

La suite lyrique pour quatuor à cordes date de 1926. Le titre dit déjà ce que l'œuvre a de peu symphonique quant à l'essentiel, par contraste avec le caractère si nettement symphonique qu'accusent la plupart des compositions pour quatuor à cordes. On y rencontre bien des mouvements qui tirent sur la sonate, sans être toutefois des mouvements de sonate régulièrement développés. La liaison des parties est tant soit peu lâche; les rapports internes et réciproques des mouvements ne sont que faiblement marqués, en dépit de tout l'art appliqué aux relations thématiques et aux autres relations formelles. Le développement dans son ensemble a le caractère non pas symphonico-épique, mais lyrico-dramatique: une gradation de l'intensité d'état d'âme, et de l'expression. Déjà, les indications de mouvement que portent les six parties témoignent dans ce sens. „L'allegretto gioivale“, d'une sereine égalité d'humeur, est suivi d'un caressant „andante amoroso“; puis, c'est un „allegro misterioso“ d'un caractère très prononcé, d'une expression d'abord retenue, et avec de violentes explosions dans la phrase centrale, le „trio estatico“; le chant d'un large souffle de „l'adagio appassionato“ atteint au climax de la gradation lyrique; le „presto delirando“ avec sa „tenebroso“ phrase centrale constitue la péripétie; enfin, le „largo desolato“ s'estompe en un infini désespoir. On chercherait vainement dans toute l'œuvre un mouvement d'allegro dans le sens proprement symphonique du terme. L'allegretto du premier mouvement en tient approximativement lieu. Par contre, les autres mouvements accélérés, le troisième et le cinquième, ont le caractère et la forme du scherzo. Le type du mouvement lent est trois fois représenté par l'andante, l'adagio et le largo. Ici encore, on remarquera comme la gradation est assurée par une

Andante, Adagio und Largo. Man beachte die divergierende Steigerung der Tempi: die langsamen Sätze werden immer schwerer, die bewegten (Allegretto, Allegro, Presto) immer schneller. Die Kontraste zwischen den aufeinanderfolgenden Sätzen werden dadurch in Tempo und Charakter immer schärfer. Das Werk ist zum großen Teil (1. und 6. Satz, der Hauptteil des 3. und die Mittelsätze des 5.) streng in Schönbergs Technik der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ geschrieben: eine Reihe von zwölf verschiedenen Tönen gibt das Rohmaterial der Komposition. Die freier gearbeiteten Partien lehnen sich mehr oder weniger an diese Technik an. In eigenartiger Weise sind die Sätze miteinander verknüpft, indem stets ein Thema, eine Idee oder eine Stelle des einen im folgenden wieder auftritt. So entspricht das Seitenthema des 2. Satzes (T. 16—23) seiner melodischen Linienachse (von der Motivwiederholung abgesehen) dem Seitenthema des 1. (T. 23—25). Seine melodische Fortsetzung (2. Satz: T. 24 Br., 27 Vlc. und 31/33 2. Vl.) ist aus der (modifizierten) „Reihe“ des 1. Satzes gebildet, auf der wiederum der 3. Satz aufgebaut ist. Das Trio des 3. Satzes (T. 70/92) ist thematisch, wenn auch nicht dem Charakter nach, eine Exposition des 4. Satzes, wobei die einzelnen Gestalten dort in anderer Reihenfolge auftreten; die Takte 77/78 des Trios aber greifen auf den 2. Satz (T. 13/15) zurück. Auch im 4. Satz (T. 30/31) findet sich eine Reminiscenz an den 2. (Hauptthema T. 1 und 5). Dem „Tenebroso“ des 5. Satzes liegt (neuerlich modifiziert) wiederum die „Reihe“ des 3. Satzes zu Grunde. Außerdem entspricht die Oberstimme der Takte 356—70 dieses 5. Satzes der Bratschenmelodie „Molto Tranquillo“ des 4. Satzes (T. 45/46). Der 6. Satz schließlich ist wiederum auf der Reihe des 5. (bzw. des 3. und 1.) Satzes aufgebaut und bringt gegen sein Ende (T. 37 und 39) eine Reminiscenz an den 1. Satz, u. zw. an den Nachsatz des Hauptthemas (T. 5/6 und in der Reprise T. 38/39).

more lively movements the result is achieved by the following of Allegretto by Allegro, and of Allegro by Presto. In this manner the contrasts of the movements that follow one another become ever greater by the expedient of bringing their character and tempi to a finer point. The work (Ist and VIth movements, the main part of the IIIrd and the middle section of the Vth) has been mostly written strictly in accordance with Schoenberg's technique of the „Composition with 12 notes related only to each other“. A row of 12 different notes gives the rough material of the composition, and the portions which have been treated more freely still adhere more or less to this technique. The different movements are mutually connected, and in a very interesting manner: in each movement we discover anew a theme, or a passage, or a suggestion from the preceding one. The second subject in bars 16—23 of the second movement, e. g., corresponds to the bars 23—25 of the first movement. Its melodic continuation (2nd movement, bar 24 in the viola, bars 27 in the cello and bars 31—33 in the second violin) is derived from the (modified) "row" of the first movement. The third movement is again derived from the same musical substance. In this movement, the bars 77—78 suggest the second movement (bars 13—15). The Trio of the third movement serves simultaneously as Exposition for the fourth one, although there the same figures appear in not quite the same order. Bars 30—31 of the fourth movement, incidentally, are a reminiscence of the principal theme (bars 1 and 5) from the second one. The "Tenebroso" of the fifth movement is again based on a modification of the "row" of the third movement. The upper part in bars 356 till 370 of the fifth movement again corresponds to the melody of the viola in the "Molto tranquillo" of the fourth movement (bars 45—46). The sixth movement is built on the "row" of the fifth one (and of the third and first one). The or-

succession de mesures toujours plus compliquées, alors que dans les mouvements accélérés, la gradation est le fait de la succession de l'allegretto, de l'allegro et du presto. Ainsi s'accroissent les contrastes entre les phrases successives par l'accentuation du caractère et du mouvement. En grande partie (mouvements 1 et 6, partie principale du mouvement 3 et phrases centrales du No. 5) l'œuvre est strictement écrite selon la technique de Schoenberg dite „Composition avec douze notes n'ayant de rapports qu'entre elles“; une gamme de douze sons différents fournit à la composition sa matière première. Les parties traitées plus librement se rattachent plus ou moins à cette technique. Les mouvements sont originalement reliés entre eux par la réapparition, régulièrement observée, d'un thème, d'une idée, ou d'un passage d'un de ces mouvements dans celui qui le suit. Les mouvements se rattachent l'un à l'autre d'une curieuse manière, en ce sens qu'il n'est point de thème, d'idée ou de passage qui, ayant surgi dans l'un, ne réapparaisse dans le suivant. C'est ainsi que, dans les mesures 16 à 23 du second mouvement, la ligne mélodique principale rappelle le thème secondaire (mes. 23—25) du 1er mouvement. Sa continuation mélodique (2me mouvement, mes. 24, alto, 27 Vcelle et 31/33 sec. viol.) fait fond sur la „série“ (modifiée) du 1er mouvement, laquelle fournit à son tour la base du 3me mouvement. Dans ce dernier, les mesures 77/78 nous ramènent au 1er mouvement (mes. 13/15). Le Trio du 3me mouvement est en même temps exposition du 4me, encore que les divers éléments y apparaissent dans un autre ordre de succession, et sans préjudice du fait que les mesures 30/31 de ce 4me mouvement nous apportent aussi une reminiscence du Thème principal (mes. 1 et 5) du 2me mouvement. Le „Tenebroso“ du 5me mouvement reprend à son tour en la modifiant, la „série“ du 3me mouvement. Par ailleurs, la partie supérieure des mesures 356—70 de ce 5me mouvement correspond à la mélodie d'alto du „Molto tranquillo“ du 4me mouvement (mes. 45—46). Le 6me mouvement fait fond à la fois sur la „série“ du 5me, du 3me et du 1er mouvement. Le fait enfin que dans cet ultime mouvement (mes. 37 et 69),

Das Allegretto ist gleichsam ein Sonatensatz ohne Durchführung; seine Form ist demnach zweiteilig, bestehend aus Exposition und Reprise (T. 36); die Exposition gliedert sich in: Hauptsatz, Überleitung (T. 13), Seitensatz (T. 23), Schlußsatz (T. 33). Der II. Satz hat Rondoform: Hauptsatz, 1. Seitensatz (T. 16), Wiederholung des Hauptsatzes (T. 41), 2. Seitensatz (T. 56), mit Takt 81 beginnt eine durchführungsartige Reprise: Hauptsatz, T. 94: 1. Seitensatz (in seinen Teilen umgestellt), T. 105: 2. Seitensatz mit dem 1. duettierend, Takt 131 setzt dazu in der 1. Geige das Hauptthema ein (mit seinem 5. Takt beginnend); T. 143 Coda. Die Form des III. Satzes ist dreiteilig: Hauptteil, Trio (T. 70), Reprise (T. 93); diese bringt, von einigen Verkürzungen abgesehen, genau den 1. Teil, aber rückläufig (im Krebsgang). Komplizierter ist die Form des IV. Satzes: er hat von vornherein Durchführungscharakter; gleich das Hauptthema erscheint in vierstimmiger Engführung und auch der 1. Seitengedanke (T. 14) entwickelt sich sofort in freien Imitationen; die Wiederholung des Hauptthemas im Duett von Bratsche und 1. Geige (T. 24) führt zu einem Mittelteil (T. 31), der den Höhepunkt des Satzes bringt und gegen dessen Ende im Violoncell ein schlußsatzartiger neuer Gedanke (T. 40) auftritt; die ab Takt 51 (quasi als Reprise auftretenden) varierten Hauptmotive steigern sofort zu einem zweiten Höhepunkt; eine Coda (T. 59), aus dem Schluß- und einem Hauptsatz-Gedanken gebildet, schließt sich an. Im V. Satz wechselt ein Hauptteil zweimal (T. 51 und 211) mit einem trioartigen Mittelsatz; Reprises T. 121 und 321, Coda T. 441. Ganz frei, geradezu rhapsodisch, ist die Form des letzten Satzes. Es ist be-

ganic connection between the beginning and end of the work, moreover, is established by the fact that the last movement (bars 37 and 39) contains also a reminiscence from the first movement (bars 5—6, and 38—39).

The Allegretto is like a sonata movement without development; its form is consequently binary, consisting of Exposition and recapitulation (bar 36). The Exposition is divided into principal subject, bridge (bar 13), second subject (bar 23) und coda (bar 33). The IInd movement is in Rondo form: Principal subject, 1st Episode (bar 16) repeat of principal subject (bar 41), 2nd Episode (bar 56). At bar 81 a recapitulation in the form of a development commences: Principal subject, bar 94: 1st Episode (parts reversed), bar 105; 2nd Episode and 1st Episode in alternation. In bar 131: the principal subject is taken by the 1st Violin (beginning with the 5th bar), bar 143. Coda. The form of the IIIrd movement is Ternary. Principal part, Trio (bar 70) and Recapitulation (bar 93). This leads in the 1st part, with the exception of a few contractions in reversed form. The form of the IVth movement is more complicated. The Exposition is of a development character. The principal subject appears as a fourpart stretto, and the 1st Episode (bar 14) develops immediately in free imitation. The repetition of the principal subject as a duet between viola and 1st violin (bar 24) leads to a middle section (bar 31) which brings the movement to a climax, where the cello introduces a new finale-like theme (bar 40). From bar 59 (which appears almost like a recapitulation) varying principal motives develop immediately into a 2nd climax; this is followed by a coda (bar 59) built up from the finale and a principal theme. In the Vth movement the principal part is twice followed (bars 51 and 211) by a trio-like middle section. Recapitulation bars 121 and 321, Coda 441. The form of the last movement is absolutely free and

apparaisse une réminiscence du premier (mes. 5/6 et 38/39), constitue comme la fermeture de la chaîne.

L'allegretto est en quelque sorte un mouvement de sonate sans développement; aussi la forme en présente-t-elle deux parties: exposition et reprise (mes. 36); l'exposition se subdivise en phrase principale, transition (mes. 13), phrase secondaire (mes. 23), phrase finale (mes. 33). Le second mouvement affecte la forme du rondo: phrase principale, 1ère phrase secondaire (mes. 16), répétition de la phrase principale (mes. 41), 2e phrase secondaire (mes. 56). A la mes. 81 commence une reprise tirant sur le divertissement: phrase principale, mesure 94: 1ère phrase secondaire (dans un ordre renversé); à la mesure 105: 2e phrase secondaire formant duo avec la première; à la mesure 131: le 1er violon attaque le thème principal à sa cinquième mesure; en 143: coda. La forme du 3ème mouvement est tripartite: partie principale, trio (mes. 70) reprise (mes. 93); celle-ci ramène, abstraction faite de quelques abréviations, la 1ère partie exactement, mais en sens inverse (à l'écrépisse). Plus compliquée est la forme du quatrième mouvement. L'exposition a d'emblée un caractère de divertissement; immédiatement, le thème principal apparaît en contrepoint serré à quatre voix, et le 1er motif secondaire (mes. 14) se développe aussitôt en imitations libres; la répétition du thème principal en un duo d'alto et de premier violon (mes. 24) conduit à une partie médiane (mes. 31) où culmine le mouvement et vers la fin de laquelle le violoncelle expose une nouvelle idée à sens conclusif (mes. 40). Les motifs principaux qui, à partir de la mesure 51, surgissent en variations comme une quasi reprise, s'élèvent immédiatement vers un nouveau sommet; une coda formée par le motif du mouvement final et du thème principal (mes. 59), s'enchaîne à ce qui précède. Dans le cinquième mouvement une partie principale alterne deux fois (mes. 51 et 211) avec une phrase médiane genre trio. Reprises aux mesures 121 et 321. Coda en 441. Tout à fait libre et franchement rhapsodique est la forme du dernier mouvement. Il est à remarquer

merkwürdig, daß die scheinbar so gebundene „Komposition mit zwölf Tönen“ hier dem Komponisten die Freiheit gelassen hat, die Anfangstakte des „Tristan“ zu zitieren (26/27).

Erwin Stein

almost rhapsodic. It is remarkable, that this apparently restricted composition with 12 notes allows the composer to here cite „Tristan“ (26/27).

Erwin Stein

que la forme en apparence si stricte de la „Composition à douze notes“ a laissé ici au compositeur la faculté de citer les premières mesures de „Tristan“ (26/27).

Erwin Stein

	pag.
I. Allegretto gioviale	1
II. Andante amoroso	11
III. Allegro misterioso	26
Trio estatico	36
IV. Adagio appassionato	46
V. Presto delirando	57
Tenebroso	59 u. 66
VI. Largo desolato	77

⌈ bedeutet Hauptstimme, deren Ende durch] bezeichnet ist.
 ⌊ bedeutet Nebenstimme, deren Ende durch] bezeichnet ist.
 ⌈ bedeutet, daß die so bezeichnete Stimme im gleichen Rhythmus (Akkordtöne bildend) mit einer Haupt- (⌈) oder Neben- (⌊) Stimme geht, diese aber durchzulassen hat.
 Alles andere hat begleitend zurückzutreten.

⌈ means Principal voice, ending with the mark]
 ⌊ means Second voice, ending with the mark]
 ⌈ means that the marked part is played in the same rhythm (forming chords) as the principal- (⌈) or second (⌊) voice, which must however be allowed to stand out.
 The remainder to be kept back as an accompaniment.

⌈ signifie voix principale dont la fin est indiquée par]
 ⌊ signifie voix secondaire dont la fin est indiquée par]
 ⌈ signifie que la partie ainsi signalée marche de concert à rythme égal avec une voix principale (⌈) ou secondaire (⌊) et forme avec elle des accords, tout en la laissant apparaître comme telle.
 Tout le reste doit rentrer dans un plan secondaire d'accompagnement.

Aufführungsdauer:
ca. 32 Minuten

Time required for performance:
ca. 32 minutes

Durée d'exécution:
ca. 32 minutes

LYRISCHE SUITE

I

Allegretto gioviale

Alban Berg
(1885-1935)

1 ♩ = 100 (Tempo I)

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncello

Measure 1: Violoncello (mf), Bratsche (mf), 2. Geige (p), 1. Geige (poco f). Measure 2: Violoncello (p), Bratsche (p), 2. Geige (fp), 1. Geige (poco f). Measure 3: Violoncello (mf), Bratsche (fp), 2. Geige (mp), 1. Geige (poco f).

5 poco pesante

4

7

6

1. Gg. fortsetzend

Measure 4: Violoncello (pp), Bratsche (p), 2. Geige (p espr.), 1. Geige (fp). Measure 5: Violoncello (poco f), Bratsche (mf), 2. Geige (mf), 1. Geige (mf). Measure 6: Violoncello (poco f), Bratsche (pp), 2. Geige (pp Echo), 1. Geige (poco mar).

7 a tempo

8

9

Measure 7: Violoncello (p), Bratsche (poco), 2. Geige (molto p), 1. Geige (p). Measure 8: Violoncello (pizz.), Bratsche (p), 2. Geige (mp), 1. Geige (p). Measure 9: Violoncello (p), Bratsche (p), 2. Geige (mf), 1. Geige (p).

In die „Philharmonia“ Partiturensammlung aufgenommen.

LUDWIG Masters
PUBLICATIONS

