

The Mathilde album

QUATUOR AROD

Elsa Dreisig





The Mathilde Album

ANTON VON WEBERN 1883–1945

- 1 **Langsamer Satz** for string quartet 9.31

ARNOLD SCHÖNBERG 1874–1951

String Quartet No.2 Op.10

- 2 I. Mässig 6.22
3 II. Sehr rasch 6.40
4 III. “Litanei”: Langsam 5.43
5 IV. “Entrückung”: Sehr langsam 12.08

(III. & IV. – text from *Der siebente Ring* by Stefan George)

ALEXANDER VON ZEMLINSKY 1871–1942

String Quartet No.2 Op.15

- 6 Sehr mässig (quasi andante) – 10.37
7 Adagio – 8.58
8 Schnell – 5.41
9 Andante – 8.44
10 Langsam 5.56

80.26

QUATUOR AROD

Jordan Victoria *violin*

Alexandre Vu *violin*

Tanguy Parisot *viola*

Samy Rachid *cello*

with Elsa Dreisig *soprano* (4–5)

PORTAIT D'UNE MUSE

L'histoire commence au printemps 1906.

Arnold Schönberg rencontre Richard Gerstl, un jeune peintre autrichien de vingt-trois ans. Le compositeur, dont la musique peine à rencontrer le succès, décide d'inviter le jeune homme dans sa maison du 9^e arrondissement de Vienne afin qu'il lui enseigne la peinture, ainsi qu'à sa femme Mathilde, sœur d'Alexander von Zemlinsky.

Au fil des mois, Gerstl gagne la confiance et l'estime de Schönberg qui, de neuf ans son aîné, le prend sous son aile et l'aide à obtenir des commandes de portraits. Cette inégalable proximité permet au jeune peintre de rencontrer de nombreux artistes et de se lier d'amitié avec les élèves du compositeur au rang desquels figurent Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz et Erwin Stein. Tous appartiennent à ce que l'on nommera plus tard la seconde école viennoise dont Schönberg n'est autre que le père spirituel.

À partir de février 1908, Gerstl et Schönberg vont même jusqu'à loger sous le même toit à Liechtensteinstraße 68/70. La même année, Schönberg invite Gerstl à venir passer ses vacances d'été avec sa famille au lac de Traunsee. Schönberg profite des premières semaines d'août pour compléter les trois derniers mouvements de son *Deuxième Quatuor à cordes op. 10*, dont le final marquera ses premiers pas vers l'atonalité.

Tout bascule lorsque Schönberg découvre que Mathilde entretient une relation secrète avec Gerstl. Les deux amants sont contraints de fuir en pleine nuit et de se réfugier dans une auberge. Regagnant dès le lendemain la ville de Vienne, les fugitifs passent trois nuits supplémentaires dans la banlieue nord de Nußdorf.

Le 30 août, Mathilde revient une première fois vers Schönberg tout en continuant de rendre visite à Gerstl dans son nouvel atelier situé non loin de chez elle. Soucieuse du bien de ses enfants et se laissant convaincre par Anton Webern, elle se résigne à quitter définitivement Gerstl et à revenir auprès de son mari.

Le 4 novembre 1908, Gerstl se voit refuser l'accès à l'après-midi musicale, rendez-vous quotidien des étudiants de Schönberg. Le sentiment d'humiliation que cette exclusion engendre ainsi que la fraîche et douloureuse séparation avec Mathilde se révèlent pour lui insurmontables. De retour dans son petit atelier de Liechtensteinstraße 20, il se pend et se poignarde face à son miroir, entouré de toutes ses toiles. Il n'a que vingt-cinq ans.

Cet événement tragique bouleversera Mathilde qui, selon la légende, se recueillera chaque année sur la tombe de son amant défunt en compagnie de son mari Schönberg.

15 ans plus tard.

Le cancer de Mathilde est diagnostiqué. Les Schönberg sont alors en vacances au lac de Traunsee, destination fatale où Mathilde et Gerstl ont consommé pour la première fois leur amour clandestin. Schönberg restera au chevet de sa femme jusqu'à son dernier souffle, le 18 octobre 1923.

Difficile de savoir si les événements de l'été 1908 ont eu un impact significatif dans le passage de Schönberg à l'atonalité. On remarquera cependant que son monodrame *Erwartung* a été écrit moins de douze mois après la mort de Gerstl...

En outre, c'est à Mathilde que Schönberg dédie son deuxième quatuor. On peut d'ailleurs lire sur la partition manuscrite la mention « *Meiner Frau* » ajoutée par le compositeur.

Schönberg est loin d'être le seul à faire de la tragique romance de Mathilde une source d'inspiration pour sa musique. Quelques traces éparses sont perceptibles chez Alban Berg dans son opéra *Wozzeck* ou encore dans son *Concerto de chambre*. En tant que frère de Mathilde et élève de Schönberg, Alexander von Zemlinsky a certainement été plus affecté encore par cette histoire funeste. Plusieurs de ses ouvrages en sont imprégnés parmi lesquels son deuxième *Quatuor à cordes Opus 15* qui, sept ans après les faits, retrace l'évolution de cette passion destructrice.

Qu'en est-il du *Langsamer Satz* d'Anton Webern ? Ce mouvement lent est composé en 1905 à la fin de la toute première année d'études de cet aspirant compositeur placé sous l'égide de Schönberg. À cette date, le maître peut encore jouir de quelques années d'insouciance... Introduire le *Langsamer Satz* dans un programme articulé autour de la figure de Mathilde von Zemlinsky est pertinent à plus d'un titre. Tout d'abord, il faut savoir que c'est une randonnée avec sa cousine Wilhelmine, future femme de Webern, qui a inspiré ces quelques pages. De plus, ce quatuor est particulièrement marqué par l'héritage de Brahms, ce qui n'est pas étonnant si l'on considère l'intérêt que portait Schönberg à ce compositeur, admiration qui transparaît tant dans sa musique que dans sa didactique.

« Les passions n'appartiennent pas aux hommes comme des choses naturelles. Elles sont toujours des exceptions ou des exagérations. Celui chez qui elles dépassent les bornes doit se considérer comme malade et songer à un remède pour sa vie et sa santé. [...] Les passions doivent vite s'estomper, ou alors, il faut les chasser. »

Ces mots que Mathilde von Zemlinsky auraient pu prononcer avant de franchir le seuil de son domicile conjugal sont ceux de Brahms. Ce dernier tente alors de freiner ses sentiments envers Clara Schumann. Les analogies avec l'histoire de Mathilde sont ici troublantes. Dès qu'il fait la connaissance du jeune Johannes Brahms, Robert Schumann se dit bouleversé par le génie de ce compositeur et partage bientôt cette intime conviction avec son épouse Clara. Très vite, Brahms devient un familier de la maison, invité à prendre ses repas quotidiens avec les Schumann qui se mettent au service de sa carrière. Robert Schumann lui apporte notamment son aide pour publier ses œuvres pour piano. Clara Schumann, première interprète des œuvres de son mari, devient peu à peu la muse de son ami Brahms qui, à la mort de Robert en 1856, s'installe chez les Schumann pour prendre soin d'elle.

Réunissant trois compositeurs rassemblés sous la bannière de la seconde école de Vienne et autant d'œuvres balançant entre fidélité envers la tradition et désir d'émancipation, ce programme s'attache à dépeindre le destin d'une femme, muse involontaire, dont l'impact sur l'art et la musique du début du XX^e siècle fut considérable.

Aurélié Barbuscia et Le Quatuor Arod

Extrait du programme de salle du Festival d'Aix-en-Provence 2018, avec leur aimable autorisation

Comme ceux de Dumas, les trois mousquetaires de la seconde Ecole de Vienne, Schönberg, Berg et Webern, seraient en réalité plutôt quatre, si on prenait soin de leur associer plus fréquemment leur aîné Alexander von Zemlinsky. Né en 1871, ce dernier a en effet joué un rôle crucial dans le déploiement de la trajectoire créatrice du jeune Schönberg à la fin du XIX^e siècle, une époque où la capitale impériale est en pleine effervescence artistique. Petit rappel des faits. Dans la décennie 1890, Zemlinsky fait partie des compositeurs qui montent : Brahms a repéré son talent et l'encourage, malgré quelques réprimandes sur ses tendances modernistes ; il gravit un à un les échelons de la respectable Wiener Tonkünstlerverein (Associations des compositeurs de Vienne) ; son opéra *Sarema* et sa Symphonie en si bémol majeur reçoivent respectivement les prestigieux prix Luitpold et Beethoven. Entre 1895 et 1896, il dirige également Polyhymnia, un orchestre d'étudiants composé principalement d'amateurs au sein duquel un violoncelliste « qui maltraitait son instrument avec autant d'ardeur que de fausses notes » attire particulièrement son attention. Ce violoncelliste, de trois ans son cadet, c'est Arnold Schönberg, qui n'a jusqu'alors pas reçu de véritable formation musicale. Orphelin de père à seize ans, ce dernier doit en effet travailler principalement comme employé de banque pour vivre, mais profite de chaque instant libre pour s'enivrer de musique. Zemlinsky le prend sous son aile, lui prodigue cours et conseils, et s'évertue à créer ses œuvres, que ce soit dans les concerts de Polyhymnia, ou lors de ceux organisés par le Tonkünstlerverein, dont le comité de sélection accepte un *Quatuor en ré majeur* que le cadet a bien voulu réviser en tenant compte des indications de son aîné. Bien plus tard, Schönberg l'indépendant reconnaîtra que c'est à Zemlinsky qu'il devra « la plus grande part de [s]on savoir sur les questions techniques et sur les problèmes de la composition musicale ».

Pour l'heure, l'estime entre les deux hommes se double d'une solide amitié. En 1899, ils passent leurs vacances ensemble à la montagne à Payerbach accompagnés par Mathilde, la petite sœur de Zemlinsky, dont le charme agit sur Schönberg. La chanteuse Marya Freund, une amie de Schönberg et grande interprète du *Pierrot lunaire*, la décrira plus tard comme « une petite femme remarquable, blonde, aux yeux bleus, très cultivée, gracieuse et d'une grande beauté. ». C'est en tout cas en grande partie durant ce séjour que Schönberg conçoit *La Nuit transfigurée*, un sextuor à cordes inspiré par un poème de Richard Dehmel où deux êtres s'aiment malgré l'ombre de l'enfant d'un autre porté par la femme. La liberté de l'architecture, qui transpose dans le domaine par essence plus abstrait de la musique de chambre les caractéristiques du poème symphonique, l'opulence de l'harmonie, la profusion des thèmes, la synthèse a priori impossible entre les univers de Brahms, Wagner et Richard Strauss, l'expressivité et la sensualité qui se dégagent de l'ensemble : tous ces éléments concourent à faire de cette partition en un seul et unique mouvement un véritable chef-d'œuvre, et même un modèle pour toute une génération. Un modèle dont Zemlinsky saura d'ailleurs se souvenir quinze ans plus tard avec son propre Quatuor n°2.

Dans cette histoire où les destinées créatrices sont inséparables des affaires personnelles, l'ancien élève se mue en beau-frère et épouse Mathilde le 7 octobre 1901. Après une brève expérience à Berlin où Schönberg travaille pour le cabaret Überbrettl, le couple retourne à Vienne durant l'été 1903 et s'installe dans le même immeuble que la famille Zemlinsky dans la Liechtensteinstrasse. Soucieux de la situation matérielle du jeune ménage, ce dernier procure à son beau-frère différents travaux alimentaires (arrangements ou transcriptions) et le recommande même pour une place de professeur d'harmonie et de contrepoint dans les écoles fondées par la pédagogue Eugénie Schwarzwald. L'ancien élève de Zemlinsky devient alors un maître recherché par une nouvelle génération de musiciens, comme Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz, Erwin Stein. Tout ce petit monde a l'habitude de se réunir dans l'appartement des Schönberg pour des soirées musicales où Mathilde joue les maîtresses de maison. C'est dans ce cadre qu'il faut imaginer le jeune Webern écrivant en juin 1905, soit au bout d'une année d'étude avec Schönberg, son *Langsamer Satz* pour quatuor à cordes dans un style où l'on retrouve pêle-mêle l'influence de Brahms, Wagner ou Mahler.

Dans le cercle de Schönberg, on ne parle évidemment pas que de musique, et d'autres disciplines s'invitent au menu des discussions. Devenu familier de Gustav Mahler, à qui il a été présenté en 1903, et donc de son épouse la très sociable Alma (avec qui Zemlinsky avait auparavant entretenu une relation tumultueuse...), Schönberg commence à s'intéresser aux arts visuels, en admirant par exemple le travail de scénographie d'Alfred Roller dans les opéras dirigés par Mahler à l'opéra de Vienne, et à fréquenter plus tard les peintres Oskar Kokoschka, Max Oppenheimer et Wassily Kandinsky. Pour l'heure, le compositeur fait à au printemps 1906 la connaissance d'un jeune peintre nommé Richard Gerstl, né comme Webern en 1883, au moment où une rétrospective Van Gogh à la galerie Miethke a électrisé le tout Vienne. Cherchant alors de nouveaux moyens pour traduire ses tourments intérieurs (et peut-être d'autres sources de revenus ?), Schönberg décide d'apprendre les rudiments du métier de peintre auprès de Gerstl. Ce dernier devient rapidement leur voisin, réalise des portraits du musicien, ainsi que celui de Mathilde avec leur fille Gertrud, et donne des cours de peinture au couple.

Partageant désormais son temps entre la musique et la peinture, Schönberg délaisse alors sans doute certainement son épouse. Avec la naissance de leur deuxième enfant Georg en septembre 1906, Mathilde doit se sentir à l'étroit dans un rôle bien loin de ce que sa culture, son éducation et même ses talents de musicienne pouvaient lui laisser espérer. Une relation commence à se nouer entre Mathilde et Gerstl, devenu à présent un membre à part entière du cercle de Schönberg. Durant les étés 1907 et 1908, il est même invité à passer ses vacances avec les Schönberg à Gmunden, une station balnéaire sur le lac Traunsee. Fin août, le drame éclate : Schönberg surprend les amants, et Mathilde s'enfuit avec Gerstl à Vienne, avant de revenir quelques jours plus tard auprès de son époux (Webern aurait parait-il parlementé toute une nuit avec la fugitive pour la ramener au foyer conjugal). Devenu *persona non grata* dans le cercle de Schönberg, le peintre revoit encore cependant Mathilde en secret mais ne peut supporter une nouvelle rupture. Il se suicide le 4 novembre, provoquant une onde de choc dans tout le milieu artistique viennois.

A quel moment la relation entre Mathilde et Gerstl a-t-elle véritablement débuté ? A quel moment surtout Schönberg s'en est-il rendu compte et à quel point a-t-il voulu traduire cet épisode douloureux dans son œuvre ? Face à ces questions toujours sans réponse, une seule certitude : l'épisode Gerstl épouse parfaitement la genèse du Quatuor à cordes n°2, esquissé en mars 1907, achevé à l'été 1908 après plusieurs interruptions, créé le 21 décembre de cette même année dans un chaos indescriptible par le Quatuor Rosé et Marie Gutheil-Schoder... et dédié « à ma femme ».

Un choc dans la vie de Schönberg donc, mais plus généralement une date dans l'histoire de la musique, car avec cette œuvre où une soprano vient bousculer l'ordre établi du quatuor à cordes en s'invitant dans les deux derniers mouvements (comme un amant venant bousculer l'ordre d'un ménage ?), le compositeur reproduit dans le domaine de la musique de chambre le geste iconoclaste qu'avait fait Beethoven un siècle plus tôt en introduisant un chœur dans sa Symphonie n°9. Au-delà de cet effectif étrange qui fait que ce quatuor à cordes n'en est plus vraiment un, l'œuvre marque surtout dans chacun de ces quatre mouvements une avancée dans la conquête d'un nouveau langage harmonique, basculant pour finir dans la *terra incognita* de l'atonalité. Dans le quatrième mouvement, le poème de Stefan George s'ouvre ainsi par cette invitation à aller au-delà du pays fertile : « Ich fühle Luft von anderem Planeten », « *je ressens l'air d'autres planètes* ». Schönberg affirmait-il là son nouveau credo artistique ou pouvait-il avoir à l'esprit une épouse qui avait elle aussi l'envie d'aller respirer un autre air ? Quand il cite au beau milieu du scherzo la mélodie populaire « O Du Lieber Augustin » dont les auditeurs devaient avoir les paroles en tête (« Hélas, mon pauvre garçon, tout est fini »), évoquait-il sa propre situation conjugale ? Rien n'est certain dans cette œuvre ambiguë qui s'était ouverte sur un motif fièrement déclamé en *fa* dièse mineur, avant de s'élargir progressivement, de se « dissoudre en sons » pour reprendre le poème de George (« Ich löse mich in Tönen »).

Au flux continu de la *Nuit transfigurée* et du Quatuor n°1, Schönberg préfère donc reprendre ici la coupe classique en quatre mouvements distincts, non sans insister sur les liens motiviques qui unissent l'ensemble, notamment dans le troisième mouvement *Litanei* (« *Litanie* ») qui épouse, au moment où la voix va faire son entrée, la forme traditionnel d'un thème et variations, thème constitué de brefs motifs empruntés aux premiers mouvements. Le texte de George traduit encore l'état d'âme du musicien : « Tief ist die Trauer, / die mich umdüstert, / Ein tret ich wieder, / Herr! In dein Haus... » « Profonde est l'affliction / Qui m'assombrit, / Je reviens / Seigneur, dans ta maison... » La nostalgie de l'ancien monde et la tentation du nouveau coexistent en permanence pour Schönberg. Un moment, sublime entre tous, marque les esprits : l'ouverture du finale où, avant l'entrée de la chanteuse, les quatre instruments déroulent un tapis de triples-croches aérien où toutes les notes semblent libérer de leurs précédentes fonctions tonales, une véritable « mer de cristal » qu'évoquera plus loin le poème.

L'affaire Gerstl ne s'arrêtera évidemment pas après le suicide du jeune peintre et du Quatuor n°2 de Schönberg. Ce dernier reviendra notamment sur le drame l'année suivante dans *Erwartung*, un monologue pour soprano et orchestre, où une femme, le soir, dans la forêt, bute sur le corps de son amant, avant de se rappeler que c'est elle qui l'a tué. L'œuvre ne sera créée que quinze ans plus tard, en 1924, dirigée... par Alexander von Zemlinsky, toujours fidèle à son ancien élève, malgré certaines divergences artistiques et personnelles, et même si sa propre production, n'ayant jamais complètement largué les amarres avec la tonalité, pouvait alors le placer, aux yeux des disciples de Schönberg, dans le « monde d'avant ». En juin 1913, Zemlinsky se lance en tout cas dans la composition d'un nouveau quatuor, avec peut-être dans l'idée de retranscrire en musique les événements tragiques de l'année 1908. C'est l'hypothèse du musicologue Anthony Beaumont, qui veut voir dans ce Quatuor n°2 un journal intime du compositeur, bien qu'aucun programme ou correspondance ne puisse venir confirmer complètement cette supposition.

Arrêtons-nous d'abord sur les faits. Se déployant sans interruption pendant plus de quarante minutes, l'œuvre est la plus étendue de toute la musique de chambre de Zemlinsky. Voulant la dédier à Schönberg, Zemlinsky lui indique qu'elle commence « prétendument en *fa* dièse mineur » – comme le Quatuor n°2 de Schönberg – avant de graviter autour de *ré* mineur – comme *La Nuit transfigurée* et le Quatuor n°1 de Schönberg, deux partitions adoptant également un flux continu. Complexe au premier abord, la forme du Quatuor n°2 ne laisse rien au hasard, mais pourrait se résumer simplement comme un grand rondo, où une brève figure, une devise, revient périodiquement entre des épisodes pouvant se rattacher aux formes traditionnelles de la musique instrumentale. Nous trouverons donc dans l'ordre : une première présentation de la devise, sous une forme assez brève ; un mouvement de forme sonate, mais sans réelle réexposition ; un premier retour de la devise un peu plus développée ; un premier mouvement lent, assez court et de forme tripartite (A-B-A) ; un deuxième mouvement lent plus développé, où un thème dépouillé de choral sert de base à quatre variations avant une transition faisant réentendre le thème du premier mouvement lent ; le deuxième retour de la devise ; un troisième mouvement lent de forme tripartite, d'un lyrisme débordant pendant plus de huit minutes, centre émotionnel de l'œuvre ; un scherzo grotesque avec deux trios, rappelant certaines pages de Mahler et faisant un usage spectaculaire des *glissandi* ; un dernier retour de la devise, cette fois-ci longuement développée et entrecoupée par des rappels thématiques des épisodes précédents ; un rondo final au caractère enflammé, dont les deux présentations extrêmement différentes du refrain alternent avec des deux couplets réutilisant ici aussi des motifs précédemment entendus ; une vaste coda très lente et comme suspendue, moment où les tensions accumulées viennent s'apaiser dans un sentiment de tristesse résignée. A cette œuvre colosse, il faut donc un auditeur athlète pour paraphraser Victor Hugo, mais on peut néanmoins s'appuyer sur quelques éléments concrets pour suivre la lecture biographique proposée par Anthony Beaumont. Tout d'abord, on note le retour fréquent d'un motif issu de *La Nuit transfigurée*, à la fois hommage à Schönberg et souvenir des premiers temps heureux de la passion du couple. Il y a également ce faux-début en *fa* dièse mineur, tonalité associée dans l'histoire à la passion du Christ, signe du tragique sous lequel le drame qui suit va se dérouler. Les lettres du prénom de Mathilde traduisibles en notes dans la terminologie allemande finissent aussi par devenir un véritable motif. La partie de violoncelle (l'instrument de Schönberg !) est enfin remarquable, avec de nombreux passages où il paraît s'isoler des autres en adoptant un ton complètement différent. Au-delà de ces indices et d'une lecture cryptée de l'œuvre, la musique de cette page sublime se suffit pourtant à elle-même et peut s'écouter en dehors de tout geste narratif.

Après l'affaire Gerstl, la vie du couple Schönberg ira son train, connaissant principalement la gêne, entre les privations de la guerre et la situation toujours précaire du compositeur, jusqu'au début des années 1920. Avec la complicité du couple Berg, Mathilde aurait un temps été attirée par Hugo Breuer, un nouvel élève de son mari de vingt ans son cadet, mais sa santé se détériore et elle meurt d'un cancer le 18 octobre 1923. Son frère Zemlinsky aura alors bien du mal à accepter le rapide remariage dix mois plus tard de son ex-beau-frère avec Gertrud Kolisch, la sœur du violoniste Rudolf Kolisch, un ancien élève de Schönberg qui défendra ardemment avec son quatuor à cordes la musique de la seconde école de Vienne.

Laurent Muraro



PORTRAIT OF A MUSE

The story begins in the spring of 1906.

Arnold Schoenberg meets Richard Gerstl, a 23-year-old Austrian painter. The composer, who is struggling to find success with his music, decides to invite Gerstl to his home in the 9th district of Vienna so that the young man can teach him – and his wife Mathilde, sister of Alexander Zemlinsky – how to paint.

Over the course of several months, Gerstl earns Schoenberg's trust and respect, with the composer, who is nine years Gerstl's senior, taking him under his wing and helping him acquire painting commissions. This uniquely close relationship gives the young painter the opportunity to meet numerous other artists and to befriend several of Schoenberg's students, including Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz and Erwin Stein, all of whom are part of what will later be referred to as the Second Viennese School, with Schoenberg as its founding father.

In February 1908, Gerstl and Schoenberg even decide to live under the same roof, at 68/70 Liechtensteinstraße. That same year, Schoenberg invites Gerstl to spend the summer holidays with his family on Lake Traunsee. Schoenberg spends the first few weeks of August completing the final three movements of his String Quartet No.2, Op.10, the finale of which contains his first steps towards atonality.

Everything changes dramatically when Schoenberg discovers that Mathilde is having an affair with Gerstl. The two lovers are obliged to leave in the middle of the night and take refuge in an inn. Returning to Vienna the following day, the fugitives spend a further three nights in the northern suburb of Nußdorf.

On 30 August, Mathilde comes back to Schoenberg for the first time, but continues to visit Gerstl in his new studio, which is not far from her house. However, concerned for the wellbeing of her children, and allowing herself to be talked round by Anton Webern, she eventually resigns herself to leaving Gerstl definitively and returning to her husband.

On 4 November 1908, Gerstl is refused entry to one of Schoenberg's afternoon musical gatherings, a regular meeting-place for Schoenberg's students. The humiliation he feels at this exclusion, combined with the still-fresh wounds of Mathilde's rejection, proves unbearable for him. He goes back to his small studio at 20 Liechtensteinstraße, and in front of the mirror, hangs and stabs himself, surrounded by his paintings. He is only 25 years old.

This tragic event devastated Mathilde, who, so the story goes, returned to her dead lover's grave every year to pray, accompanied by her husband.

15 years later.

Mathilde is diagnosed with cancer. The Schoenbergs are, at the time, on holiday at Lake Traunsee, that fateful location where Mathilde and Gerstl first consummated their clandestine relationship. Schoenberg remains at his wife's bedside until her final breath, on 18 October 1923.

It is difficult to say whether the events of summer 1908 played a significant role in Schoenberg's shift towards atonality. Nonetheless, it seems noteworthy that his monodrama *Erwartung* was written less than a year after Gerstl's suicide...

Moreover, Schoenberg dedicated his String Quartet No.2 to Mathilde, adding the dedication "Meiner Frau" ("To my wife") to the manuscript by hand.

Schoenberg was not the only composer to take Mathilde's tragic romance as a source of musical inspiration. A few traces of it are perceptible in Berg's opera *Wozzeck* and in his Chamber Concerto. Alexander von Zemlinsky, as Mathilde's brother and one of Schoenberg's students, was naturally even more deeply affected by the cruel turn of events. Several of his pieces were clearly written with them in mind, including his String Quartet, Op.15, which follows the evolution of the lovers' destructive passion.

What about Webern's *Langsamer Satz*, a standalone slow movement included here, which was composed in 1905 at the end of the aspiring composer's first year of study under Schoenberg? At that point in time, Webern's teacher still had a few carefree years ahead of him. Nonetheless, adding the *Langsamer Satz* to a programme centred around the figure of Mathilde von Zemlinsky can be justified in more ways than one. Firstly, the piece was inspired by a walk with Webern's cousin Wilhelmine, whom he would later marry; moreover, the composition clearly bears the hallmarks of Brahms's influence, which is no surprise, given that Schoenberg had a great admiration for him, evident both in his music and his teaching.

Passions are not natural to human beings: they are always exceptions or excrescences. He in whom they overstep the limits should consider himself unwell, and must seek a remedy for his life and for his health ... If passions do not subside quickly, they must be driven out.

These words, which could easily have been spoken by Mathilde von Zemlinsky before crossing the threshold of her marital home, were in fact written by Brahms, as he tried to stifle his feelings for Clara Schumann. The similarities between his story and Mathilde's are unsettling. From the moment he met the young Johannes Brahms, Robert Schumann declared himself bowled over by the composer's genius and did not hesitate to share his conviction with his wife Clara. Brahms soon became a regular visitor to their home, invited every day to share meals with the Schumanns, who took pains to help further his career. Robert notably assisted him in securing publication for his first piano works. Clara Schumann, the primary performer of her husband's compositions, gradually became Brahms's muse. After Robert's death in 1856, Brahms moved into the Schumanns' home to take care of Clara.

In bringing together three composers under the banner of the Second Viennese School, and three works which balance faithfulness towards tradition against the desire for emancipation, this album is intended to tell the story of a woman, an involuntary muse, whose impact on early 20th-century art and music was considerable.

Aurélie Barbuscia and Quatuor Arod

Excerpted from the 2018 concert programme, by kind permission of the Festival d'Aix-en-Provence

The Three Musketeers of the Second Viennese School – Schoenberg, Berg and Webern – would in fact be four (just like Dumas’s originals) if we included their elder Alexander von Zemlinsky in their ranks. Born in 1871, Zemlinsky played a crucial role in establishing Schoenberg’s creative direction in the late 1800s, a period during which the imperial capital was at the height of its artistic dynamism. Let us step back in time for a moment. In the 1890s, Zemlinsky’s star is rising: Brahms has noticed his talent and is spurring him on, despite a few reprimands about his modernistic tendencies; he is gradually climbing the ladder of the noted Wiener Tonkünstlerverein (Viennese Composers’ Society); and his opera *Sarema* and Symphony in B flat major have received the prestigious Luitpold and Beethoven prizes respectively. In 1895 and 1896, he works as the conductor of Polyhymnia, a student orchestra made up mainly of amateurs, among whose ranks a particular cellist “who abused his instrument with equal parts enthusiasm and inaccuracy” catches his attention in particular. This cellist, three years his junior, is none other than Arnold Schoenberg (who at the time had had no real musical training to speak of). Having lost his father at the age of 16, Schoenberg has to spend the majority of his time working in a bank in order to earn his living, but uses every spare moment available to immerse himself in music. Zemlinsky takes him under his wing, gives him lessons and advice, and goes to some lengths to have his works debuted, either in Polyhymnia concerts or in those organised by the Tonkünstlerverein, whose selection committee accepts Schoenberg’s Quartet in D major after he agrees to revise it in accordance with Zemlinsky’s recommendations. Much later, the independently minded Schoenberg admitted that Zemlinsky taught him “most of what I know about technical questions and about problems of musical composition”.

For the moment, there is not only mutual respect between the two men but also a close friendship. In 1899, they holiday together in the mountains near Payerbach, accompanied by Zemlinsky’s younger sister Mathilde, who very much catches Schoenberg’s eye. The singer Marya Freund, a friend of Schoenberg’s and a noted performer of his *Pierrot lunaire*, would later describe her as “a small, remarkable woman with blonde hair and blue eyes, highly cultivated, with great graciousness and beauty”. It is primarily during this trip that Schoenberg writes *Verklärte Nacht*, a sextet for strings inspired by a poem by Richard Dehmel in which a man and a woman fall in love despite the woman being pregnant with another man’s child. The work’s structural freedom, which succeeds in translating the characteristics of the symphonic poem into the inherently more abstract domain of chamber music, as well as its opulent harmonies, its profusion of themes, its seemingly impossible fusion of the worlds of Brahms, Wagner and Richard Strauss, and its overarching expressiveness and sensuality all combine to make this one-movement work a masterpiece. Not only that, the piece served as a model for an entire generation of composers – and one which Zemlinsky would use 15 years later when writing his Quartet No.2.

The creative and the personal spheres are inseparably intertwined in this story, and thus Zemlinsky’s former pupil becomes his brother-in-law, marrying Mathilde on 7 October 1901. After a short stint in Berlin, where Schoenberg works for the Überbrettel cabaret, the newlyweds return to Vienna in the summer of 1903, taking residence in the same building as the Zemlinsky family on the Liechtensteinstraße. Concerned about the couple’s financial stability, Zemlinsky procures his brother-in-law various bill-paying jobs such as arrangements and transcriptions, and even recommends him for a role as a professor of harmony and counterpoint in the schools founded by well-known educator Eugenie Schwarzwald. Thus, his former student becomes a teacher much sought after by a new generation of musicians, such as Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz and Erwin Stein. This new set begins to meet regularly in the Schoenbergs’ home for musical gatherings hosted by Mathilde. It is in this context that we can imagine a young Webern, in June 1905 after a year of study under Schoenberg, writing his *Langsamer Satz* for string quartet, employing a style which seems to combine the influence of Brahms, Wagner and Mahler almost indiscriminately.

Music is not the only topic of conversation in Schoenberg's circle, and other disciplines are also brought to the discussion table. Schoenberg is in regular contact with Gustav Mahler, to whom he is introduced in 1903, and therefore also with the highly sociable Alma Mahler (Gustav's wife, with whom Zemlinsky had previously had a somewhat tumultuous relationship). Thanks to this connection, he takes an interest in the visual arts, becoming a great admirer of the work of set designer Alfred Roller in the operas conducted by Mahler in the Vienna Opera House, and later becoming acquainted with the painters Oskar Kokoschka, Max Oppenheimer and Wassily Kandinsky. Before all that, however, in the spring of 1906, Schoenberg meets a young painter named Richard Gerstl, born in the same year as Webern (1883), at a Van Gogh retrospective in the Miethke Gallery which is currently the talk of the town. In search of new ways to express his inner torment (and perhaps also other sources of income?), Schoenberg decides to learn the foundations of painting from Gerstl. The young man soon becomes their neighbour, produces portraits of Schoenberg as well as of Mathilde with their daughter Gertrud, and gives painting lessons to both members of the married couple.

Now devoting his time to both music and painting, Schoenberg most likely begins to spend less time with his wife. For her part, after the birth of their second child Georg in September 1906, Mathilde undoubtedly begins to feel confined in a maternal role which does little justice to her culture, education and musical talent. It is at this time that she begins an affair with Gerstl, who has now become a fully fledged member of Schoenberg's circle – he is even invited to spend the summer holidays of 1907 and 1908 with the family in Gmunden, a resort on Lake Traunsee. In late August 1908, drama erupts: Schoenberg catches the pair red-handed, and Mathilde flees to Vienna with her lover, before coming back to her husband a few days later (apparently, Webern spent an entire night negotiating with Mathilde to try to convince her to return to her marital home). Gerstl becomes a persona non grata in Schoenberg's circle, but starts to see Mathilde in secret again. However, he is unable to bear the pain of a second rejection by Mathilde, and on 4 November, he commits suicide, sending a shockwave through the entire artistic community of Vienna.

When exactly did Mathilde and Gerstl's relationship begin? When did Schoenberg become aware of it, and to what extent did he intend to incorporate the traumatic incident into his work? Although these questions have no definite answer, we do know that Schoenberg's String Quartet No.2 was written during the Gerstl affair. It was first sketched in March 1907, and completed in the summer of 1908 after several interruptions, before being premiered on 21 December 1908 by the Rosé Quartet and Marie Gutheil-Schoder (a performance that met with a chaotic and hostile reception). Schoenberg dedicated the piece simply "to my wife".

Hence, 1908 was not only a year of personal shock for Schoenberg, but a significant date in musical history. With this piece, in which the intrusion of a soprano in the two latter movements completely subverts the established order of the string quartet (much like a lover upsetting the established order of a marriage?), Schoenberg made a musical gesture as iconoclastic in the domain of chamber music as Beethoven's introduction of a chorus into his Symphony No.9 had been for symphonic music a century beforehand. And that is not all: in addition to stretching the definition of what a string quartet could be, the work marks a conquest of a new harmonic language, progressing over the course of its four movements and eventually arriving in the uncharted territory of atonality. In the fourth movement, we hear a poem by Stefan George which opens with this invitation to move beyond familiar, fertile lands: "Ich fühle Luft von anderem Planeten" (I feel air from other planets). Was this Schoenberg's assertion of a new artistic credo, or was he thinking of his wife's desire to escape to other spheres? When, right in the middle of the scherzo, the composer borrows from the melody of the Viennese folk song *O du lieber Augustin* – prompting his listeners to think of the opening line "O, du lieber Augustin, alles ist hin!" (O, dear Augustin, all is lost!) – did he have his own marriage in mind? There are no certainties in this thoroughly ambiguous work, which begins with a proudly stated theme in F sharp minor before gradually broadening and eventually "dissolving in sounds", to quote George's poem ("Ich löse mich in Tönen").

In contrast to the continuous flow of *Verklärte Nacht* and of his String Quartet No.1, here Schoenberg opts for a classical division into four distinct movements. That does not prevent him, however, from emphasizing the thematic links between them, especially in the third movement (Litanei), which, at the moment when the voice enters, adopts the traditional form of a theme and variations, with the theme here made up of short melodic ideas borrowed from the earlier movements. George's words again seem to speak of the composer's emotional state: "Tief ist die Trauer, / die mich umdüstert, / Ein tret ich wieder, / Herr! In dein Haus..." (Deep is the grief / which darkens my sight / I enter once more / your house, O Lord". For Schoenberg, nostalgia for an older world and the temptation of the new are in constant tension. One moment above all is particularly arresting in this piece: the start of the finale, when, before the singer enters, the four instruments roll out a carpet of ethereal demisemiquavers, notes which seem to be liberated from their previous tonal function – perhaps a musical representation of the "sea of crystal" to which the poem later refers.

Gerstl's suicide and Schoenberg's quartet are not the end of the story. Schoenberg evoked the incident again the following year in *Erwartung*, a monologue for soprano and orchestra in which a woman, alone in a forest one evening, stumbles across her lover's dead body, before remembering that it was in fact she who killed him. The first performance of the work did not take place until 1924 (15 years later), conducted by – who else? – Zemlinsky, still loyal to his former student despite the fact that the two had grown apart artistically and personally, and even though his own compositions, which never fully relinquished tonality, might well have marked him as a member of the "old world" for Schoenberg's disciples. Before then, in June 1913, it was Zemlinsky's turn to embark on a quartet which appears to be an attempt to express the tragic events of 1908 through music; that is, in any case, the view of musicologist Anthony Beaumont, who sees Zemlinsky's Quartet No.2 as a kind of personal account of those events, although we have no programme or correspondence to serve as evidence for this theory.

Let us focus for a moment on the facts of the piece. Lasting for over forty minutes without interruption, it is the longest of the composer's chamber works. Intending to dedicate the piece to Schoenberg, Zemlinsky wrote to him that the beginning is "seemingly in F sharp minor" – like Schoenberg's Second Quartet – before the music shifts its tonal centre of gravity to D minor – like *Verklärte Nacht* or Schoenberg's First Quartet, which also share the work's uninterrupted flow. While at first glance, the piece seems complex, its form leaves nothing to chance, and could be summarized in simple terms as a long rondo, in which a short motif returns periodically in between episodes which could be seen to correspond to traditional forms of instrumental music. Specifically, in order: an initial and brief exposition of the motif; a movement in sonata form but without any real recapitulation; a return of the motif in slightly more developed form; a first, fairly short slow movement, in tripartite (ABA) form; a second, more developed slow movement, in which a sparse, chorale-like theme serves as the basis for four variations before a transition reintroduces the theme of the first slow movement; the second reappearance of the motif; a third, deeply lyrical slow movement in tripartite form which lasts for over eight minutes – the emotional heart of the work; a grotesque scherzo accompanied by three trios, reminiscent of several of Mahler's works and employing *glissandi* to spectacular effect; the final return of the motif, this time extensively developed and interrupted by reminiscences of earlier themes; an ultimate, fiery rondo, in which the two contrasting statements of the refrain alternate with two episodes which also borrow themes heard previously; and finally, a vast coda so slow as to feel almost suspended, during which the tensions which have built up over the course of the piece dissipate, leaving behind a feeling of resigned sadness. It is a colossal work which demands an athletic listener (to paraphrase Victor Hugo). Within it, though, it is possible to single out a few concrete elements which fit with Beaumont's biographical reading. Firstly, the frequent appearance of a theme from *Verklärte Nacht* serves both as a homage to Schoenberg and a reminder of the couple's early, happier and more passionate years. Secondly, we have the "false start" in F sharp minor, a key associated with the story

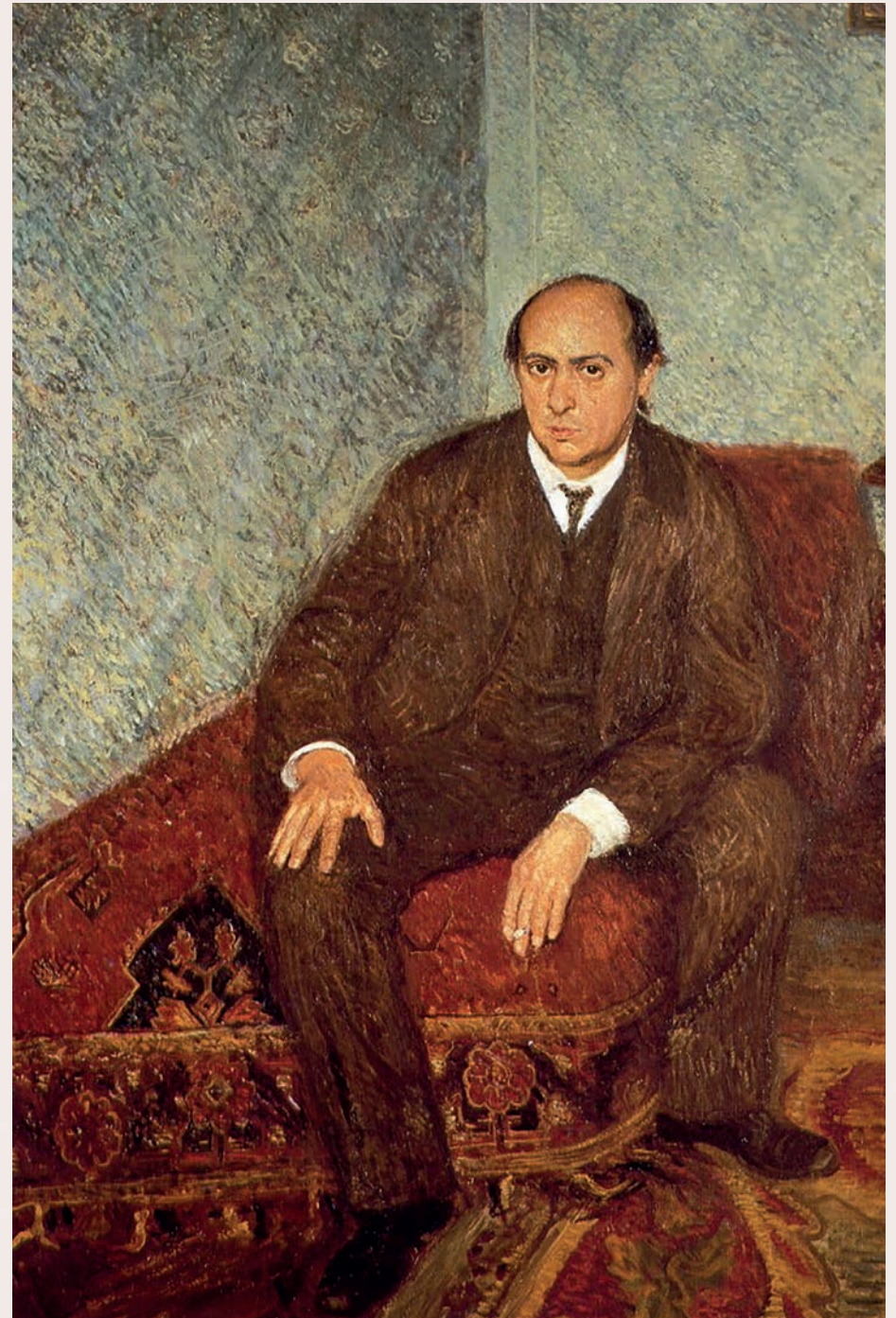
of Christ's Passion, an evocation of tragedy which will overshadow the rest of the piece. Thirdly, one of the piece's themes is made up of the notes corresponding to the letters of Mathilde's name in German notation. Finally, the cello part (Schoenberg's instrument, as we know) is remarkable, containing several passages in which it seems to isolate itself from the other instruments, taking on a sharply contrasting tone. Regardless of these clues that might enable us to make a cryptic reading of the work, however, the music itself is sublime enough to transcend any requirement for narrative or programmatic associations.

After the Gerstl affair, the Schoenbergs' life together continued more or less as normal, but was dominated by financial difficulties, caused by a combination of wartime hardship and Arnold's unreliable income, until the early 1920s. Mathilde apparently experienced an attraction towards another young student of her husband's, Hugo Breuer, twenty years her junior (a secret in which Alban Berg and his wife were complicit), but her health began to deteriorate soon after and she died of cancer on 18 October 1923. Her brother (Alexander von Zemlinsky) found it difficult to stomach his former brother-in-law's rapid remarriage, ten months later, to Gertrud Kolisch, sister of the violinist Rudolf Kolisch, another of Schoenberg's former students, who went on to form a string quartet devoted in large part to performing music from the Second Viennese School.

Laurent Muraro

Translations: Sam Brightbart

Arnold Schönberg, Richard Gerstl (spring/summer 1906)



PORTRÄT EINER MUTMASSLICHEN MUSE

Es begann im Frühling 1906.

Arnold Schönberg lernt den dreiundzwanzigjährigen österreichischen Maler Richard Gerstl kennen. Der Komponist, der mit seiner Musik noch kaum Erfolg hat, lädt den jungen Mann schließlich zu sich nach Hause in den 9. Wiener Bezirk ein, damit er ihm und seiner Frau Mathilde (Alexander von Zemlinskys Schwester) Zeichenunterricht gibt.

Im Laufe der Zeit gewinnt Gerstl Schönbergs Achtung und Vertrauen; der neun Jahre ältere Komponist nimmt ihn unter seine Fittiche und verhilft ihm zu ersten Porträtaufträgen. Die unerreichte enge Beziehung ermöglicht dem jungen Maler Kontakte mit zahlreichen Künstlern und Freundschaften mit Schönbergs Schülern, darunter Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz und Erwin Stein. Sie alle gehören zu dem, was man später die *Zweite Wiener Schule* nennen würde; Schönberg war ihr geistiger Vater.

Ab Februar 1908 wohnen Gerstl und Schönberg sogar unter einem Dach in der Liechtensteinstraße 68/70. Im gleichen Jahr lädt der Komponist Gerstl ein, die Sommerferien mit den Schönbergs am Traunsee zu verbringen. Die ersten Augustwochen nutzt Schönberg, um die letzten drei Sätze seines *Zweiten Streichquartetts op. 10* fertigzustellen; das Finale markiert erste Schritte in Richtung Atonalität.

Alles gerät aus den Fugen, als Schönberg entdeckt, dass Mathilde und Gerstl eine Affäre haben. Das Liebespaar muss mitten in der Nacht fliehen und findet Zuflucht in einem Gasthaus. Am nächsten Morgen fahren sie nach Wien zurück, bleiben aber drei weitere Tage im nördlichen Stadtteil Nußdorf.

Am 30. August kehrt Mathilde ein erstes Mal zu Schönberg zurück, besucht aber weiterhin Gerstl in seinem neuen Atelier, das nicht weit weg liegt. Aus Sorge um das Wohl ihrer Kinder und dank der Überredungskunst von Anton Webern beschließt sie letztendlich, Gerstl endgültig zu verlassen und zu ihrem Mann zurückzukehren.

Am 4. November 1908 wird Gerstl die Teilnahme am täglichen Musiknachmittag verwehrt, eine Veranstaltung der Schönberg-Schüler. Das Gefühl der Demütigung ob dieses Ausschlusses sowie die noch frische, schmerzhaft Trennung von Mathilde sind zu viel für ihn. Zurück in seinem kleinen Atelier in der Liechtensteinstraße 20 erhängt er sich vor dem Spiegel, von einem Messer durchbohrt und umgeben von seinen Gemälden. Er ist gerade einmal fünfundzwanzig.

Der tragische Vorfall erschüttert Mathilde zutiefst, sie soll jedes Jahr gemeinsam mit ihrem Mann das Grab ihres verstorbenen Liebhabers besucht haben.

15 Jahre später.

Bei Mathilde wird Krebs diagnostiziert. Die Schönbergs sind gerade im Urlaub am Traunsee, jenem fatalen Ort, an dem Mathilde und Gerstl ihre heimliche Liebe erstmals auslebten. Schönberg bleibt bis zum letzten Atemzug seiner Frau am 18. Oktober 1923 an ihrer Seite.

Schwer zu sagen ob die Ereignisse im Sommer 1908 einen wesentlichen Einfluss auf Schönbergs Hinwendung zur Atonalität hatten. Immerhin schrieb er sein Monodram „Erwartung“ weniger als ein Jahr nach Gerstls Tod...

Außerdem widmete er sein *Zweites Streichquartett* Mathilde. Auf der handgeschriebenen Partitur steht im Übrigen die vom Komponisten hinzugefügte Widmung „Meiner Frau“.

Schönberg war längst nicht der Einzige, der aus Mathildes tragischer Romanze Inspiration schöpfte. Vereinzelt finden sich Spuren in Alban Bergs Oper *Wozzeck* oder in seinem *Kammerkonzert*. Alexander von Zemlinsky, der sowohl Mathildes Bruder als auch Schönbergs Schüler war, hat die verhängnisvolle Geschichte sicher noch stärker geprägt. Mehrere seiner Stücke tragen entsprechende Züge, darunter sein *Streichquartett Nr. 2 op. 15*, das sieben Jahre nach den Geschehnissen entstand und den Gang dieser zerstörerischen Leidenschaft nachzeichnet.

Wie steht es mit *Langsamer Satz für Streichquartett* von Anton Webern? Das Stück entstand 1905 am Ende des ersten Studienjahres dieses ehrgeizigen jungen Komponisten, ebenfalls ein Schützling Schönbergs. Damals hatte der Meister allerdings noch ein paar unbeschwerte Jahre vor sich ... Dass der *Langsame Satz* in ein Programm rund um Mathilde von Zemlinsky aufgenommen wurde, ist in vielerlei Hinsicht relevant. Zunächst einmal hatte eine Wanderung mit seiner Cousine und späteren Frau Wilhelmine Mörtl Webern zu dem Stück inspiriert. Außerdem ist das Streichquartett besonders von Brahms' Erbe geprägt, was nicht weiter verwunderlich ist, wenn man bedenkt, wie groß Schönbergs Interesse an jenem Komponisten war; die Bewunderung schimmerte sowohl in seiner Musik als auch in seiner Didaktik durch.

Leidenschaften gehören nicht zum Menschen als etwas Natürliches. Sie sind immer Ausnahme oder Auswüchse. Bei wem sie das Maß überschreiten, der muss sich als Kranken betrachten und durch Arznei für sein Leben und seine Gesundheit sorgen. (...) Leidenschaften müssen bald vergehen, oder man muss sie vertreiben.

Jene Worte, die durchaus Mathilde von Zemlinsky hätte äußern können, bevor sie über die Schwelle der ehelichen Wohnung trat, stammen von Brahms. Er versuchte, seine Gefühle für Clara Schumann zu zügeln. Die Parallelen zu der Mathilde-Gerstl-Affäre sind verstörend. Seit seiner ersten Begegnung mit dem jungen Johannes Brahms war Robert Schumann vom Genie des Komponisten überwältigt; seine Frau Clara teilte diese persönliche Überzeugung. Brahms wurde rasch ein Freund der Familie und nahm täglich die Mahlzeiten mit den Schumanns ein; das Paar unterstützte ihn bei seiner Karriere. Robert Schumann half ihm vor allem bei der Veröffentlichung seiner Klavierstücke. Clara Schumann, erste Interpretin der Werke ihres Mannes, wurde nach und nach zur Muse des Freundes Brahms; der zog nach Roberts Tod 1856 zu ihr, damit er sich um sie kümmern konnte.

Drei Komponisten der *Zweiten Wiener Schule*, drei Werke, die zwischen Traditionstreue und Emanzipationswillen schwanken: Das vorliegende Programm soll das Schicksal einer Frau schildern, die ungewollt zur Muse wurde und die Kunst und Musik Anfang des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitgeprägt hat.

Aurélie Barbuscia und Quatuor Arod

Auszug aus dem Programmheft 2018, mit freundlicher Genehmigung des Aix-en-Provence-Festivals

Ähnlich wie die drei Musketiere von Alexandre Dumas gehört zu den drei Größen der Zweiten Wiener Schule – Schönberg, Berg und Webern –, eigentlich noch ein vierter, wenn man sich die Mühe macht, den etwas älteren Vorgänger Alexander von Zemlinsky mit einzubeziehen. Zemlinsky (1871 geboren) spielte in der Tat eine wichtige Rolle bei der Entfaltung von Schönbergs kreativem Schaffen Ende des 19. Jahrhunderts, eine Zeit, in der die königlich-kaiserliche Hauptstadt vor künstlerischer Energie nur so sprühte. Ein kurzer Rückblick: Im Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende gehörte Zemlinsky zu den aufsteigenden Komponisten. Brahms erkannte seine Begabung und ermutigte ihn, obwohl er ab und an seine modernistischen Neigungen rügte. Zemlinsky erklimmte nach und nach die Sprossen der Karriereleiter im angesehenen Wiener Tonkünstlerverein; mit seiner Oper *Sarema* gewann er den prestigeträchtigen Luitpoldpreis, für seine *Symphonie B-Dur* erhielt er den Beethoven-Preis. 1895 und 1896 dirigierte er außerdem Polyhymnia, ein Studentenorchester, das hauptsächlich aus Laien bestand; besonders ein junger Mann am Cellopult, „der ebenso feurig wie falsch sein Instrument misshandelte“, fiel ihm auf. Jener Cellist war der drei Jahre jüngere Arnold Schönberg, der bis dahin keine richtige musikalische Ausbildung genossen hatte. Nach dem Tod seines Vaters musste der sechzehnjährige Halbweise als Bankangestellter seinen Lebensunterhalt verdienen, aber nutzte jede freie Minute, in Musik zu schwelgen. Zemlinsky nahm ihn unter seine Fittiche, überschüttete ihn mit Lektionen und guten Ratschlägen und bemühte sich um die Aufführung seiner Werke, sei es bei Polyhymnia-Konzerten, sei es bei Veranstaltungen des Tonkünstlervereins – das Auswahlkomitee nahm schließlich sein *Quartett (D-Dur) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello* an, das Schönberg auf Zemlinskys Ratschläge hin überarbeitet hatte. Viele Jahre später bekannte der Freigeist Schönberg, dass er Zemlinsky „das meiste [s]einer Kenntnisse über die Technik und die Probleme des Komponierens“ zu verdanken habe.

Zunächst einmal wurde aus der gegenseitigen Achtung eine enge Freundschaft. 1899 verbrachten sie gemeinsam mit Zemlinskys kleiner Schwester Mathilde ihre Ferien in Payerbach, und Schönberg blieb vom Charme der jungen Dame nicht unberührt. Die Sängerin Marya Freund, eine Freundin Schönbergs und ausgewiesene Interpretin des Melodrams *Pierrot lunaire*, beschrieb sie später als „kleine bemerkenswerte Frau, blond, blauäugig, sehr kultiviert, anmutig und von großer Schönheit.“ Jedenfalls entwarf Schönberg vor allem in dieser Zeit *Verklärte Nacht*, ein Streichsextett, zu dem ihn ein Gedicht von Richard Dehmel inspirierte; darin sind die Liebenden einander weiterhin zugetan, obwohl die Frau das Kind eines anderen Mannes erwartet. Die Freiheit in der Gestaltung, bei der die Ideen der Sinfonischen Dichtung in den ihrem Wesen nach abstrakteren Bereich der Kammermusik übertragen werden, der Überfluss an Harmonie, die Fülle an Themen, die eigentlich unmögliche Verschmelzung der Welten von Brahms, Wagner und Richard Strauss, die Ausdruckskraft und Sinnlichkeit, die es ausstrahlt: All das macht jenes Stück, das nur aus einem Satz besteht, zu einem wahren Meisterwerk, es wurde sogar zu einem Vorbild für eine ganze Generation. Ein Vorbild, an das Zemlinsky sich noch gut erinnerte, als er fünfzehn Jahre später sein *Streichquartett Nr. 2* komponierte.

In dieser Geschichte sind die schöpferischen Wege untrennbar mit den persönlichen verbunden, und aus dem ehemaligen Schüler wurde ein Schwager: Am 7. Oktober 1901 heiratete Schönberg Mathilde von Zemlinsky. Nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin, wo Schönberg für das Kabarett *Überbrettl* arbeitete, kehrte das Paar im Sommer 1903 nach Wien zurück und ließ sich im selben Haus wie Familie Zemlinsky in der Liechtensteinstraße nieder. Zemlinsky war um die finanzielle Lage des jungen Ehepaars besorgt und verschaffte seinem Schwager verschiedene Brotarbeiten (Transkriptionen oder Arrangements), empfahl ihn sogar als Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt in den Schulen der Pädagogin Eugenie Schwarzwald. So wurde aus Zemlinskys ehemaligem Schüler ein gefragter Mentor für eine neue Musikergeneration, darunter Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz und Erwin Stein. Die ganze Bagage fand sich für gewöhnlich

zu Musikabenden in Schönbergs Wohnung ein, Mathilde gab die gewandte Gastgeberin. Dies muss man sich als Rahmen denken, wenn man sich den jungen Webern vorstellt, wie er im Juni 1905 nach einem Jahr Unterricht bei Schönberg seinen *Langsamen Satz für Streichquartett* komponierte, und zwar in einem bunten Allerlei aus Brahms', Wagners und Mahlers Einflüssen.

Im Kreis um Schönberg wurde natürlich nicht nur über Musik gesprochen, auch andere Bereiche waren Gegenstand der Diskussion. Gustav Mahler, dem Schönberg 1903 vorgestellt worden war, ging bei ihm ebenso ein und aus wie seine äußerst kontaktfreudige Gattin Alma (mit der Zemlinsky einst eine turbulente Liebesbeziehung gehabt hatte...), und Schönberg entwickelte Interesse an der ‚Kunst fürs Auge‘; so bewunderte er beispielsweise die Bühnenbilder von Alfred Roller in den Opern, die Mahler an der Wiener Staatsoper dirigierte, und hatte später Umgang mit Oskar Kokoschka, Max Oppenheimer und Wassily Kandinsky. Erst einmal lernte er im Frühjahr 1906 aber den jungen Maler Richard Gerstl kennen, Jahrgang 1833 wie Webern; damals fand gerade eine Van Gogh-Ausstellung in der Galerie Miethke statt, die ganz Wien in Atem hielt. Auf der Suche nach einem neuen Ausdrucksmittel für seine inneren Konflikte (und vielleicht auch nach einer neuen Einnahmequelle) beschloss Schönberg, sich von Gerstl die Grundlagen der Malerei beibringen zu lassen. Der wurde bald zu einem Nachbarn, fertigte Porträts von Schönberg sowie von Mathilde und der gemeinsamen Tochter Getrud an und gab dem Paar Zeichenunterricht.

Schönberg, der von da an seine Zeit entweder mit Musik oder Malerei verbrachte, vergaß darüber höchstwahrscheinlich seine Gattin. Nach der Geburt des zweiten Kindes, Georg, im September 1906, fühlte Mathilde sich wohl als Gefangene einer Rolle, die weder ihrer Kultur, noch ihrer Bildung oder ihren Talenten entsprach. Zwischen Mathilde und Gerstl, der nun ein vollwertiges Mitglied in Schönbergs Kreis war, entspann sich eine Liebesgeschichte. 1907 und 1908 verbrachte er sogar den Sommerurlaub mit den Schönbergs in Gmunden, einem Kurort am Traunsee. Ende August kam es dann zum Eklat: Schönberg überraschte Mathilde mit ihrem Geliebten, und die beiden flüchteten nach Wien, ehe Mathilde einige Tage später zu ihrem Mann zurückkehrte (Webern soll eine ganze Nacht lang in diesem Sinne auf sie eingeredet haben). Der Maler, von da ab *persona non grata* im Kreis um Schönberg, traf sich dennoch weiterhin heimlich mit Mathilde, ertrug jedoch eine neuerliche Trennung nicht. Am 4. November beging er Selbstmord, die gesamte Künstlerszene Wiens war tief betroffen.

Wann hatte die Affäre wirklich begonnen? Und wann hatte Schönberg das Ganze vor allem bemerkt, wie sehr hatte er diese schmerzhaft Episode in sein Werk einfließen lassen wollen? Man kann diese Fragen nicht mit Gewissheit beantworten, nur eins ist sicher: Die Geschichte mit Gerstl passt perfekt zur Entstehung des *Zweiten Quartetts (fis-Moll)*, das er 1907 entwarf, nach mehreren Unterbrechungen im Sommer 1908 vollendete und in einem unbeschreiblichen Chaos am 21. Dezember desselben Jahres mit dem Rosé-Quartett und der Sopranistin Marie Gutheil-Schoder zur Aufführung brachte...es ist „meiner Frau“ gewidmet.

Eine Erschütterung in Schönbergs Leben, aber noch viel mehr ein historisches Datum in der Musikgeschichte, denn in jenem Werk, in dem ein Sopran die etablierte Ordnung des Streichquartetts in den letzten zwei Sätzen durcheinander bringt (ein wenig wie ein Liebhaber, der sich in einen geordneten Haushalt stiehlt?), wiederholt Schönberg für die Kammermusik jene bilderstürmerische Geste, die Beethoven ein Jahrhundert früher gewagt hatte, indem er einen Chor in seine 9. *Sinfonie* integrierte. Abgesehen von dieser seltsamen Besetzung, durch die das Streichquartett eigentlich keins mehr ist, markiert das Werk vor allem in jedem der vier Sätze einen Vorstoß bei der Erschließung einer neuen Harmoniesprache, was schließlich in die *terra incognita* der Atonalität mündete. Im vierten Satz laden die Worte aus Stefan Georges Gedicht *Entrückung* dazu ein, sich in neue Gefilde aufzumachen: „Ich fühle Luft von anderem Planeten“. Wollte Schönberg sein neues Credo als Künstler propagieren,

oder hatte er womöglich seine Gattin im Sinn, die ebenfalls ein wenig fremde Luft geschnuppert hatte? Wollte er etwa mitten im Scherzo mit dem Zitat des Volkslieds „O du lieber Augustin“, das seine Zuhörer mit Sicherheit auswendig kannten („Oh du lieber Augustin, alles ist hin“), auf seine eigene häusliche Situation anspielen? In diesem widersprüchlichen Stück ist nichts gewiss; es eröffnet stolz mit einem Motiv in fis-Moll, anschließend wird es allmählich weiter, „löst sich in Tönen“, um erneut George zu zitieren.

Im steten Fluss von *Verklärte Nacht* und *Quartett D-Dur* nimmt Schönberg hier lieber die klassische Form in vier klar getrennten Sätzen wieder auf, betont allerdings weiterhin die motivischen Bezüge innerhalb des Ganzen, vor allem im dritten Satz *Litanei*, der sich, als die Vokalstimme dazukommt, die traditionelle Form von Thema (ein Thema aus kurzen Motiven der ersten Sätze) und Variationen zu eigen macht. Und wieder drückt Georges Textvorlage den Zustand des Komponisten aus: „Tief ist die Trauer/die mich umdüstert,/ Ein tret ich wieder,/ Herr! In dein Haus...“. Bei Schönberg ist die Spannung zwischen Wehmut nach der alten Welt und Versuchung nach einer neuen stets präsent. Ein besonders köstlicher Moment sticht hervor: Die Eröffnung des Finales, in dem die vier Instrumente kurz vor dem Auftritt der Sängerin einen Klangteppich aus luftigen Zweiunddreißigsteln ausbreiten, sämtliche Töne scheinen sich von ihrer üblichen tonalen Funktion zu befreien, ein wahres „Meer kristallinen Glanzes“, wie später in Georges Gedicht *Entrückung*.

Natürlich war die Gerstl-Affäre mit dem Selbstmord des jungen Malers und Schönbergs *Zweitem Streichquartett* nicht einfach beendet. Insbesondere im Monodram *Erwartung* kam der Komponist wieder auf die tragischen Ereignisse zurück – in dem Monolog für Sopran und Orchester stolpert eine Frau nachts im Wald über die Leiche ihres Geliebten, ehe sie sich erinnert, dass sie selbst ihn umgebracht hat. Das Werk wurde erst fünfzehn Jahre später aufgeführt, 1924, den Taktstock führte kein anderer als...der seinem ehemaligen Schüller immer treu ergebene Alexander von Zemlinsky – trotz gewisser künstlerischer und persönlicher Meinungsverschiedenheiten, und obwohl er, der nie so ganz die Leinen zur Tonalität gekappt hatte, in den Augen von Schönbergs Anhängern mit seinem Werk zur „alten Welt“ zählte. Im Juni 1913 jedenfalls machte Zemlinsky sich an die Komposition eines neuen Quartetts, vielleicht mit dem Gedanken, die Tragödie von 1908 musikalisch zu verarbeiten. So lautet zumindest die Hypothese des Musikwissenschaftlers Anthony Beaumont, der das *Streichquartett Nr. 2* als Tagebuch des Komponisten sieht, auch wenn kein Programmheft oder irgendein Briefwechsel diese Vermutung wirklich bestätigen.

Bleiben wir bei den Fakten. Das Musikstück entfaltet sich ohne Unterbrechung über vierzig Minuten und ist damit die längste Kammermusik, die Zemlinsky je geschrieben hat. Er wollte sie Schönberg widmen und wies Letzteren darauf hin, die Musik beginne „vorgeblich in fis-Moll“ – wie Schönbergs *Zweites Streichquartett* – und pendele sich dann in d-Moll ein – ähnlich wie Schönbergs *Verklärte Nacht* und das *Quartett (D-Dur)*, wobei die beiden Stücke ebenfalls den Eindruck eines steten Flusses vermitteln. Das auf den ersten Blick komplexe *Streichkonzert Nr. 2* überlässt nichts dem Zufall, kann aber einfach als großes Rondo durchgehen, in dem eine kurze Illustration wie ein Motto zwischen den einzelnen Episoden (die wiederum an traditionelle Formen der Instrumentalmusik anknüpfen) periodisch wiederkehrt. Die Reihenfolge gestaltet sich so: eine erste, relativ kurze Präsentation des Mottos; ein Satz in Sonatenhauptsatzform, allerdings ohne wirklich Reprise; dann wird das Motto weiterentwickelt und wiederholt; es folgt ein erster langsamer Satz, ziemlich kurz und dreiteilig (A-B-A); darauf ein zweiter langsamer, stärker ausgearbeiteter Satz, in dem das Thema ohne Chor als Grundlage für vier Variationen dient, woraufhin in einem Übergang das Thema des ersten langsamen Satzes zu hören ist; dann kommt zum zweiten Mal eine Wiederholung des Mottos; es folgt ein dritter langsamer Satz (dreiteilig) voller Poesie, der über acht Minuten dauert und den emotionalen Kern des Stückes darstellt; nun kommt ein groteskes Scherzo mit zwei Terzetten,

das an Mahler erinnert und auf spektakuläre Weise *glissandi* einsetzt; es folgt ein letztes Mal das Motto, diesmal stark weiterentwickelt und von thematischen Wiederholungen der vorherigen Episoden unterbrochen; dann ein finales, feuriges Rondo, dessen zwei extrem unterschiedliche Präsentationen des Refrains sich mit zwei Strophen abwechseln, die ihrerseits vorangegangene Motive aufgreifen; und schließlich eine umfassende, sehr langsame Coda, die sich in der Schweben zu befinden scheint; die aufgestaute Spannung entlädt sich sanft in einer Art resignierter Traurigkeit. Dieses Mammutwerk erfordert sportliche Zuhörer, könnte man in Anlehnung an Victor Hugos sagen, dennoch kann man sich auf einige konkrete Elemente stützen, die Beaumonts biografische Lesart untermauern. Zunächst einmal ist da die häufige Wiederholung eines Motivs aus *Verklärte Nacht*, was zugleich eine Hommage an Schönberg sowie eine Erinnerung an die erste glückliche Zeit des Paares darstellt. Außerdem gibt es den Scheinbeginn in fis-Moll – eine Tonart, die historisch mit der Passion Christi in Verbindung gebracht wird und ein tragisches Symbol für das folgende Drama ist. Außerdem wird aus den Buchstaben des Namens Mathilde ein echtes Motiv entwickelt. Zudem ist der Cellopart (Schönbergs Instrument!) äußerst bemerkenswert, in vielen Passagen scheint er sich vom Rest zu isolieren und schlägt einen völlig anderen Ton an. Doch auch wenn man jene Anzeichen und die verschlüsselte Lesart beiseitelässt, ist die Musik einfach wunderbar, sie genügt sich selbst und lässt sich sehr gut jenseits erzählerischer Gesten hören.

Nach der Gerstl-Affäre verlief das Eheleben der Schönbergs in ruhigen Bahnen, bis in die 1920er Jahre hatten sie allerdings mit einigen Unannehmlichkeiten zu kämpfen (Kriegsentebehrungen, die ständig prekäre Lage des Komponisten). Im Einvernehmen der eingeweihten Berge soll Mathilde eine Zeitlang für den zwanzig Jahre jüngeren Hugo Breuer, einen neuen Schüler ihres Mannes, geschwärmt haben, aber ihre Gesundheit verschlechterte sich zusehends, und am 18. Oktober 1923 erlag sie ihrem Krebsleiden. Ihrem Bruder fiel es schwer zu akzeptieren, dass sein ehemaliger Schwager bereits zehn Monate später Gertrud Kolisch ehelichte; sie war die Schwester des Violinisten Rudolf Kolisch, ein ehemaliger Schüler Schönbergs, der mit seinem Kolisch-Quartett die Musik der Zweiten Wiener Schule glühend verteidigte.

Laurent Muraro

Übersetzungen: Anne Thomas





Mathilde Schönberg:II,
Richard Gerstl (likely summer 1907)

Litanie

Profonde est l'affliction qui m'assombrit,
Je reviens vers Toi, Seigneur.

Long fut le voyage, éreintés mes membres.
Mes coffres sont vides, mais entière ma souffrance.

Ma langue assoiffée implore du vin.
Rude fut la bataille, raide est mon bras.

Accorde le repos aux pas chancelants,
Avec l'affamé partage ton pain !

Faible est mon souffle convoquant les chimères,
Mes mains sont vides, ma bouche enfiévrée.

Offre-moi ta fraîcheur, étouffe l'embrassement,
Anéantis l'espoir, envoie la lumière !

En mon cœur brûlent encore des braises,
Au plus profond de moi sourd encore un cri.

Tue le désir, referme la blessure,
Ôte-moi l'amour, accorde-moi ta paix.

Litanei

4 Tief ist die trauer die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder, Herr! in dein haus.

Lang war die reise, matt sind die glieder,
Leer sind die schreine, voll nur die qual.

Durstende zunge darbt nach dem weine.
Hart war gestritten, starr ist mein arm.

Gönne die ruhe schwankenden schritten,
Hungrigem gaume bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem rufend dem traume,
Hohl sind die hände, fiebernd der mund.

Leih deine kühle, lösche die brände.
Tilge das hoffen, sende das licht!

Gluten im herzen lodern noch offen,
Innerst im grunde wacht noch ein schrei.

Töte das sehnen, schliesse die wunde!
Nimm mir die liebe, gib mir dein glück!

Stefan George

Litany

Deep is the sadness that gloomily comes over me,
Again I step, Lord, in your house.

Long was the journey, my limbs are weary,
The shrines are empty, only anguish is full.

My thirsty tongue desires wine.
The battle was hard, my arm is stiff.

Grudge peace to my staggering steps,
for my hungry gums break your bread!

Weak is my breath, calling the dream,
my hands are hollow, my mouth fevers.

Lend your coolness, douse the fires,
rub out hope, send the light!

Fires in my heart still glow, open,
inside my heart a cry wakes.

Kill the longing, close the wound!
Take my love away, give me your joy!



Portrait of Alexander von Zemlinsky,
Richard Gerstl (Gmunden, VII.1908)

Eloignement

Je perçois l'aura de l'autre planète.
L'obscurité voile les visages amis
qui à l'instant encore se tournaient vers moi.

Et les arbres et chemins que j'aimais s'estompent
à devenir méconnaissables, et toi, flambeau des
Ombres aimées -- messenger de mes tourments --

Tu es désormais éteint au cœur du brasier
Pour, après le tourbillon des fureurs combattantes,
Irradier la fièvre sacrée.

Je me dissous en sons, tournoyants, entremêlés,
En remerciements sans fond et louanges sans nom
Me livrant, comblé, à l'Eternel.

Un souffle tumultueux me transporte
Dans l'ivresse de la bénédiction d'où s'élèvent
Les supplications ferventes des implorantes
devenues poussières :

Alors je vois monter les nuées parfumées
Dans l'immensité claire et ensoleillée
Qui embrasse les moindres recoins des plus
lointaines montagnes.

Le sol se dérobe, blanc et doux comme du petit lait.
Je m'élève au-dessus des gorges abyssales
Et passé l'ultime nuage, je me sens nager

Dans l'éclat d'une mer de cristal –
Je ne suis qu'une étincelle du feu sacré
Je ne suis qu'un écho de la voix sacrée.

Entrückung

5 Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten –rufer meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterrinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüffert weiss und weich wie molke.
Ich steige über schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallnen glanzes schwimme –
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Stefan George

Rapture

I feel air from another planet.
I faintly through the darkness see faces
Friendly even now, turning toward me.

And trees and paths that I loved fade
So I can scarcely know them and you bright
Beloved shadow-summoner of my anguish –

Are only extinguished completely in a deep glowing
In the frenzy of the fight
With a pious show of reason.

I lose myself in tones, circling, weaving,
With unfathomable thanks and unnamed praise,
Bereft of desire, I surrender myself to the great breath.

A violent wind passes over me
In the thrill of consecration where ardent cries
In dust flung by women on the ground:

Then I see a filmy mist rising
In a sun-filled, open expanse
That includes only the farthest mountain hatches.

The land looks white and smooth like whey,
I climb over enormous canyons.
I feel as if above the last cloud

Swimming in a sea of crystal radiance –
I am only a spark of the holy fire
I am only a whisper of the holy voice.



Quatuor Arod receive ongoing support from the Mécénat Musical Société Générale (Société Générale Music Fund).



fondation **boubo** music

Quatuor Arod perform on this recording with instruments loaned by the Boubo Music foundation.



Quatuor Arod received support from Région Sud for the creation and promotion of *The Mathilde Album*.



Quatuor Arod are members of BBC Radio 3's New Generation Artists scheme.

Recorded: 23–29.IV.2019, Théâtre populaire romand, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds, Switzerland

Publishers: Alphonse Leduc Editions Musicales (1); Universal Edition (2–10)

Executive producer: Alain Lanceron

Recording producer & Engineer: Ken Yoshida

Photography: Marco Borggreve (portraits of Quatuor Arod); Paul Bates (session stills, p.23);

Simon Fowler (portrait of Elsa Dreisig, p.23); © Aline Henchoz (Salle de musique, p.27)

Cover design: RestezVivants

Booklet design and editorial: WLP Ltd 

Sung text translation (Français): © Roseline Kassap-Riefenstahl / LiederNet Archive, used by kind permission

© 2019 Quatuor Arod under exclusive licence to Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

quatuorarod.com · elsadreisig.fr · erato.com

Self-portrait (full-length nude),
Richard Gerstl (12.IX.1908)

Théâtre populaire romand, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds



La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les joyaux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1,200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music halls, boasting extraordinary acoustics. Inaugurated in 1955, it is a treasure that enhances the characteristics of each musical genre: whether instrumental or vocal – classical, jazz or gospel. It is an extension of an instrument, a voice, an emotion.

With its 1,200 seats, it represents a privileged meeting place between audience and artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time stands still. The journey can begin.

La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen, mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt: von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme – er weckt Emotionen.

Mit seinen 1,200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.



Théâtre populaire romand
La Chaux-de-Fonds
Centre neuchâtelois des arts vivants



VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

Depuis plus de 30 ans,
Mécénat Musical Société Générale
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS
L'AVENIR**

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Société Générale, S.A. au capital de 1 059 665 810 € – 552 120 222 RCS PARIS – Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS. Juin 2019



WARNER
CLASSICS

