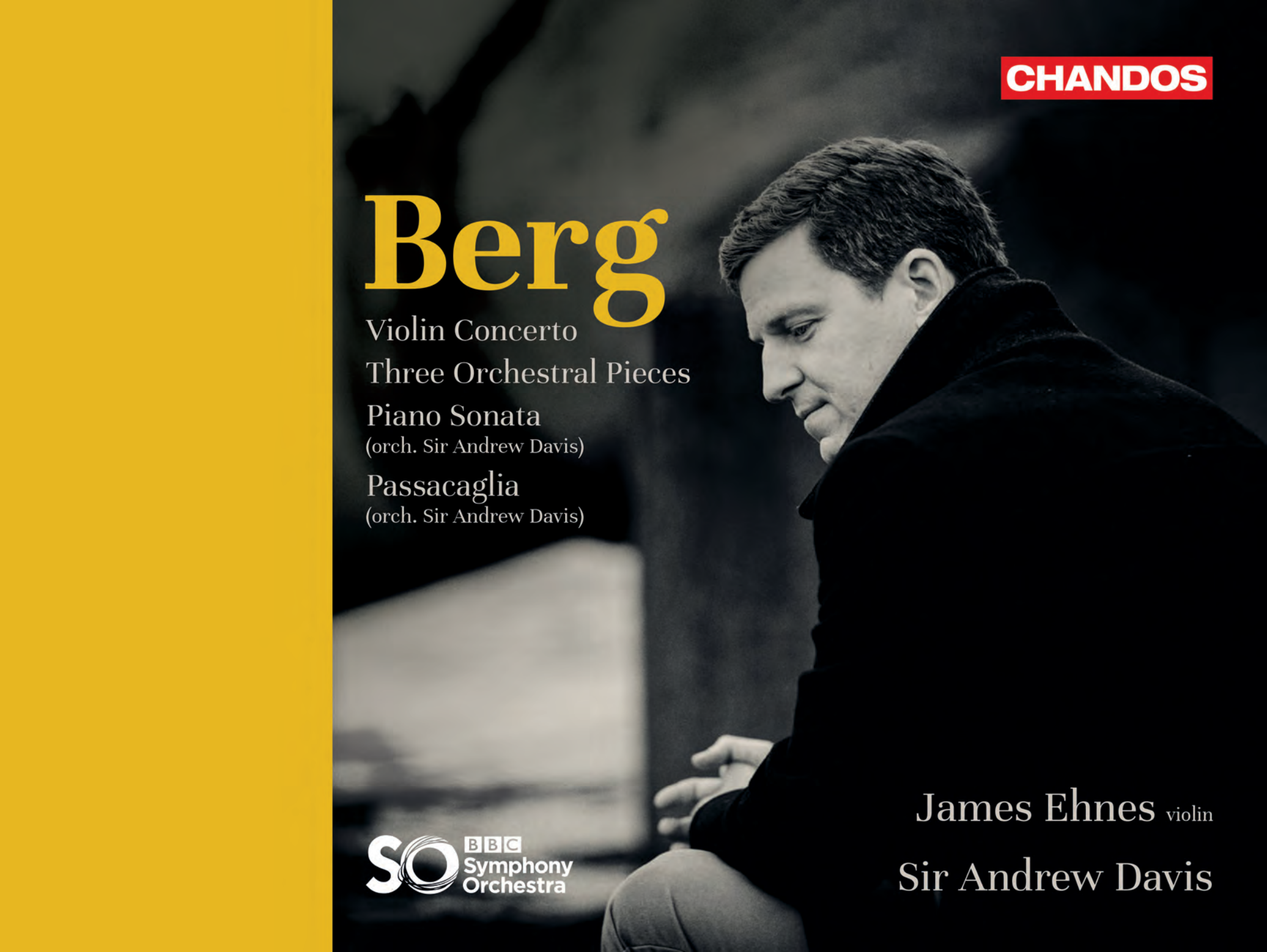




CHANDOS

Berg

Violin Concerto

Three Orchestral Pieces

Piano Sonata

(orch. Sir Andrew Davis)

Passacaglia

(orch. Sir Andrew Davis)

SO **BBC**
Symphony
Orchestra

James Ehnes violin

Sir Andrew Davis



Alban Berg, in the study at his home, in Trauttmansdorffgasse 27, Hietzing, Vienna, c. 1930, with the short score of 'Lulu', on which rests a pen that was a gift from Hanna Fuchs

Alban Berg (1885 – 1935)

- | | |
|--------------|--|
| <div>1</div> | <p>Piano Sonata, Op. 1 (1907 – 08) 11:57
in B minor • in h-Moll • en si mineur
Orchestrated 2021 by Sir Andrew Davis (b. 1944)
Mäßig bewegt – Rascher – Tempo I – Langsamer – Rasch –
Viel langsamer (Quasi adagio) – (Tempo I) –
Langsamer – Bewegt – Langsameres Tempo –
Tempo I – Nicht schleppen! – Langsames Tempo – Rasch –
Quasi adagio</p> |
| <div>2</div> | <p>Passacaglia (c. 1913) 4:16
Symphonic Fragment of theme and eleven variations
Orchestrated 2021 by Sir Andrew Davis
Langsam – Meno mosso – Sehr langsam</p> |

Three Orchestral Pieces, Op. 6 (1914–15, revised 1929) **20:57**

(Drei Orchesterstücke)

Meinem Lehrer und Freunde Arnold Schoenberg

in unermeßlicher Dankbarkeit und Liebe

- | | | |
|-----|---|-------|
| [3] | I Präludium. Langsam (Tempo I) – Ein wenig bewegter (Tempo II) –
Sehr langsam – Tempo I | 4:39 |
| [4] | II Reigen. Anfangs etwas zögernd – Leicht beschwingt –
Etwas fließender – Langsames Walzertempo –
Steigernd und drängend – Immer noch drängend –
Fließender – Immer fließend – (Langsames Walzertempo) –
Sehr langsam – [Tempo I] | 6:05 |
| [5] | III Marsch. Mäßiges Marschtempo (I) – (Flottes Marschtempo (II)) –
Viel langsamer, sehr zögernd – Tempo I –
Flottes Marschtempo (Tempo III) – Etwas breiter –
Tempo I – Allegro energico (Tempo III) – Höhepunkt –
Tempo I – Flottes Zeitmaß (Tempo II) – Tempo III –
Pesante – Sehr langsam – Ruhig und immer sehr langsam (gedehnt) –
Noch langsamer – Subito a tempo (III) | 10:13 |

	Violin Concerto (1935)*	28:30
	Für Louis Krasner	
	Dem Andenken eines Engels	
	Revised 1996 by Douglas Jarman (b. 1942)	
6	I Andante – Allegretto	11:57
7	II Allegro – Adagio – Coda	16:32
		TT 66:02

James Ehnes violin*
BBC Symphony Orchestra
 Igor Yuzefovich leader
Sir Andrew Davis

Berg: Orchestral Works

A Life's Work

Alban Berg lived for just fifty years, though that half-century saw some of the most seismic events in human history. Born in Vienna in 1885, as the Austro-Hungarian Empire teetered towards its dissolution, the composer died at the end of 1935, a time when fascism was tightening its grip, at home and abroad. Berg was, like many around him, far from immune to such forces and often responded to them in turn, fashioning an output that is both open to contextualisation and rich enough to withstand the tests of time.

Piano Sonata, Op. 1

His skills were already apparent in October 1904, when Berg began to study with Arnold Schoenberg. Even by the age of nineteen, he had created a significant body of work, largely lyrical in nature. Viewing his new bourgeois student with admiration, as well as envy, Schoenberg later explained to the head of Universal Edition that

Alban Berg is an extraordinarily gifted composer, but the state he was in when he came to me was such that his imagination

apparently could not work on anything but *Lieder*. [...] He was absolutely incapable of writing an instrumental movement or inventing an instrumental theme.

Under Schoenberg's aegis, Berg was encouraged to move outside his comfort zone. Song writing would continue, though a Piano Sonata was chosen as his first official opus. Originally conceived to have a slow movement and finale, it was eventually published as a single-movement work, in 1910, reflecting the lust which Schoenberg harboured for concision, and his insistence that Berg had already fulfilled the brief. The new orchestral version by Sir Andrew Davis likewise reflects trends within the Second Viennese School, in which orchestration and arrangement were crucial skills.

The grasp of harmonic consequence which Berg demonstrates, as well as his development of the material, is immediate and affecting. While the composer's increasingly curdled idiom may dislocate any handle on the structure, the work is nonetheless rooted in sonata form, complete with a repeated exposition. Throughout, Berg juxtaposes meek and vehement music, not

least during the development, though the conflict finally subsides in the coda, with the re-establishment of B minor, around which this short but intense work has orbited.

Passacaglia

Briefer still is the Passacaglia which Berg wrote at some point between the première of the Piano Sonata, in 1911, and the outbreak of the First World War. Reflecting his friend and fellow student Anton Webern's first official opus, of 1908, Berg's response to this 200-year-old variation structure was likely planned as part of a symphony. Heard on its own, however, and trailing off into silence, Berg's composition – first realised by Christian von Borries (b. 1969) – does not so much look to the past as to the future. The bedrock for its sequence of variations is a succession of the twelve notes of the chromatic scale, as if prognostic of later serial practice, while the sense of drama and the rich orchestral palette of the score prefigure the Three Orchestral Pieces, Op. 6 and *Wozzeck*, Op. 7.

Three Orchestral Pieces, Op. 6

Work on those two masterpieces doubtless overlapped. Berg had seen Georg Büchner's fragmentary drama *Woyzeck*, concerning a hapless, disturbed soldier, in Vienna shortly

before the assassination of Franz Ferdinand, by which time he had already embarked on his Three Orchestral Pieces. While the work recalls Schoenberg's Five Orchestral Pieces, Op. 16, of 1909, its musical language, like that of the earlier Passacaglia, nonetheless reveals Mahler's lingering shadow; in May 1911, Berg had dutifully kept watch outside the Löw Sanatorium, in Vienna, where the great man lay dying, and his Three Orchestral Pieces can therefore be heard as a tribute to his idol.

Opening with eerie, susurrating gestures, like Mahler's Ninth Symphony, the structure continues with 'Reigen', recalling the original title of Arthur Schnitzler's banned drama (now known more commonly as *La Ronde*). The set concludes, however, with a terrifying March, its final hammer blow raising the spectre of Mahler's Sixth, as well as suggesting encroaching war. This is the soundworld of *Wozzeck*, initial ideas for which were sketched on the very same pieces of paper. And when he began composing his first opera, in 1917, Berg chose to quote the March within the context of Act I.

* * * * *

By the time *Wozzeck* came to the stage, in Berlin on 14 December 1925, the world had

changed irrevocably. The war was over, Vienna was no longer an imperial capital, and the specifics of the environment that Berg had captured in his early scores had ceased to be. Cultural figures in the German-speaking world were now seeking a greater sense of detachment, what, in the visual arts, came to be known as *Neue Sachlichkeit* (new objectivity). The Second Viennese School had, in many ways, predicted such a shift by espousing greater formal rigour, a return to established musical structures, and, eventually, the marshalling of its musical means. But it was Schoenberg, as ever, who led the charge, composing a serial Waltz as part of his Five Piano Pieces, Op. 23.

While much of the earlier music of Schoenberg, Webern, and Berg had employed all twelve notes of the scale, and often placed those pitches in specific sequences – as at the opening of Berg's Passacaglia – Schoenberg went further in the Waltz (1923). It marked a new beginning, his former students quickly following suit. Webern, the most dutiful of acolytes, was particularly avid in his adoption of the technique, though Berg was no less true to type when he responded with Lied-like lyricism in the Chamber Concerto, composed between 1923 and 1925 – and promptly dedicated to Schoenberg – and the *Lyric Suite* for string quartet, of 1925 – 26. Berg

would also apply the twelve-tone method to dramatic material, as when he began to adapt two of Frank Wedekind's 'Lulu' plays for a project that would dominate his focus until his death in 1935.

Violin Concerto

It was no doubt in response to the financial pressures of life in the comfortable Viennese district of Hietzing and at the Waldhaus, his summer home in Carinthia, that Berg accepted the commission for a Violin Concerto at the start of his final year. *Lulu* was still not ready for performance and the valuable royalties from *Wozzeck* were beginning to dry up, largely due to Nazi proscription of the work.

The US violinist Louis Krasner had seen Berg's first opera in Philadelphia in 1931 – Gershwin was present at a New York performance of the same production later that year – and found himself completely overwhelmed. The experience led him to commission a new work from Berg, with the aim to

break down the prejudice against 12-tone compositions as being rigidly intellectual and devoid of human concerns, which was the opposite of the truth.

Finally, in February 1935, Krasner approached the composer.

Two months later, Manon Gropius, the daughter of Alma Mahler and the architect and Bauhaus founder Walter Gropius, died of polio. According to numerous accounts, her death provided Berg with the necessary inspirational spark to write the Violin Concerto, which he dedicated 'to the memory of an angel'. The short score was completed that July, before Berg created a full orchestral version, in which form it received its première, at the International Society for Contemporary Music Festival in Barcelona, in 1936. Sadly, by that time, Berg was dead, the result of an abscess caused by an insect sting; the facts about the Violin Concerto went with him to his Hietzing grave, along with his final thoughts on *Lulu*, later completed by Friedrich Cerha.

There can be no doubt that the Violin Concerto, across two bipartite movements, deftly adumbrates the life and death of the glamorous young Manon, telling of her birth, vivacious youth, illness, and troubled demise. The emergence of a Bach chorale, 'Es ist genug', at the end of the second of these structures – its melody evolving from the final four notes of Berg's twelve-tone row – provides a fitting lament. Throughout, indeed, the score is drawn from that row, so carefully constructed by Berg to provide an ingenious alternation of triads, major and minor, which give the Concerto its quasi-tonal feel.

Yet for all the work's lyrical-cum-funereal qualities, the conception of the Violin Concerto was much more complex. After all, Berg had already decided to incorporate a set of chorale variations by March 1935, a whole month before Manon died. And as well as including references to her life, the work alludes to various other women in Berg's life, among them Hanna Fuchs, Berg's sometime mistress and inspiration for the *Lyric Suite*, as suggested by numerological codes. Also present is a quotation from a bawdy Carinthian folksong, citing a girl called Mizzi, the name of the kitchen maid who, in 1902, gave birth to Berg's illegitimate child. And, even more strangely, the sketches included the words 'frisch, fromm, fröhlich, frei' (fresh, devout, happy, free), the motto of the Turnerbund, a gymnastics association banned in Austria owing to its links with the Nazi Party. Yet even this is ambiguous, given that Berg reversed the order of the words, perhaps as an act of negation.

None of these facets are mutually exclusive. Berg may well have felt obliged to dedicate the work to the memory of Manon because her mother had close knowledge of his infidelities; she had, for example, acted as messenger during his affair with Hanna, the sister of her husband, Franz Werfel. After Manon's death, she felt compelled to write

to Berg and his wife, Helene, demanding to know how they could have abandoned her in her hour of need. The Concerto was, arguably, a peace offering to Alma. And then there are the political details of her Viennese circle, including her half-brother-in-law Richard Eberstaller, a prominent Nazi sympathiser who was closely associated with the ruling Austro-Fascist party, various members of which had been paraded by Alma as potential fiancés for her daughter. Given the political uncertainties in Vienna in 1935, Berg may have been trying to secure himself a less precarious situation within such a crowd, however nefarious. Even the moving allusion to Bach could be freighted with political concerns, as Berg sought to declare his work part of a long tradition of Austro-German music, thereby placating those who might call – or had already called – his compositions 'degenerate'.

Looking back to a less anxious age, the richly equivocal Concerto nonetheless reveals Berg's anxieties about a culture facing its destruction. And these are the thoughts that reverberate through the violin's open strings in the final bars, again derived by Berg from that original row – specifically, its first, third, fifth, and seventh notes – and recalling the opening of the Concerto. Beguiling and bewildering in turn, his final masterpiece ultimately offers the perfect memorial to his life's work, created

during one of the most fraught but fascinating periods in the recent past.

© 2022 Gavin Plumley

A note by the conductor

Berg studied harmony and counterpoint with Schoenberg in 1904, but returned in 1907 as a composition student. It was a long apprenticeship and the older composer remained an enormous influence for the rest of Berg's life. The examination of sonata form was of course a significant element of these studies so it was unsurprising that the work with which Berg wished to emerge as a composer to be taken seriously should have been a piano sonata. It is unclear when the work was written but the years shortly before the publication, in 1910, seem most likely. Berg intended a three-movement work, but after he had completed the sonata form movement ideas refused to come for the rest. Schoenberg deduced that Berg had said all he needed to say and encouraged his pupil to publish the single movement as a self-sufficient opus. Relatively brief though it is, it is indeed a work that stands on its own as completely satisfying.

Its emotional and dramatic range is enormous and the idea of transcribing it for orchestra is far from a new one. I am aware of

two versions and there may be others, but I felt that the sonorities of the era – Berg was greedily immersing himself in the Vienna of Mahler, Schoenberg, Zemlinsky, Schreker, *et al.* – had yet to be matched.

The orchestra that I have used is large and includes triple woodwind, with an extra clarinet; it also features alto flute and oboe d'amore, instruments which Berg never used but the timbres of which I felt could bring certain special colours to the undertaking. Though subsequent works, most notably the *Three Orchestral Pieces*, use an expanded, one might even say a profligate, percussion section, my view was that in this case the style and substance of the work were such that the participation of this section should be reserved solely to underpin the climactic moments. Those moments verge at times on the hysterical and I have not held back in allowing the upper instruments to break into a kind of primal screaming that seems to me to lie alarmingly close to the surface of much of the art of the time.

But of course there are also moments of remarkable intimacy, tenderness, and inner musing. One of these occurs right at the beginning of the development section, after the end of the repeat of the exposition has taken a radically different turn from that of its first appearance. A solo viola accompanied

only by soft harp and clarinet sings with such a prescient look towards the scene of Marie with her child in Act I of *Wozzeck* (still ten years in the future) that I tried to summon the mood and colours of that moment as closely as I could.

The harp plays an important role in these moments and so does the celeste, the first appearance of which I have withheld, however, until more than halfway through the piece. The celeste also is a vital element at the very end, where the acceptance of a simple B minor tonality concludes this extraordinary Opus 1 with a sense of release, almost of serenity, which is immensely convincing and clearly the work of an artist who has found his own voice.

Subsequent years found Berg becoming much more experimental. His new works tended in particular to the aphoristic – the *Four Pieces* for clarinet and the 'Altenberg' *Lieder* are examples. Schoenberg was somewhat disturbed by this development and encouraged his follower to write a set of 'characteristic pieces', which became the *Three Pieces for Orchestra*, completed in 1915 – and taking a final form that was far beyond what I believe Schoenberg had had in mind! They are truly remarkable, not least in the sheer number of musicians required – in emulation, no doubt, of what Mahler had

been demanding. The third piece, the March, is especially imbued with Mahler's spirit, or rather ghost.

One of the tentative steps that Berg took towards his goal of writing on a grander scale is the Passacaglia fragment from around 1913, lasting a mere four minutes but foreshadowing much that would come. Left in short score, it is perhaps the music in which Berg at times more nearly approached Schoenberg's own style than in any of his other output. The score contains frequent and detailed indications of instrumentation, so that much of the work of an orchestrator is done for him. Nonetheless, there are ambiguities on which decisions have to be made, and tempo relationships are not always clear.

The variations vary considerably in both length and complexity and it must be said that the connection to the theme is at times obscure. In particular, the penultimate completed variation – quietly throbbing widely spaced chords against which muted horns battle, then an outburst from the trumpet, two gentle chords from cellos, and finally an insane ranting from the double-basses – takes one to a very bizarre place! The answer to this variation appears at first to be a grand, straightforward harmonisation of the theme, but this then loses confidence

in itself; it is perhaps not surprising that Berg should therefore barely have begun the variation before his courage fails him, and after the first two phrases of the theme, on piccolo and clarinet in my version, the manuscript breaks off.

It is nevertheless marvellous to have even these four minutes, because they are indicative of the experimental nature of what Berg was contemplating at the time and offer clues to the genesis of the Orchestral Pieces, which indeed incorporate some of the ideas and procedures of the Passacaglia.

But then, what a leap forward the Three Pieces represent! The first movement emerges from silence, first on unpitched percussion before gradually acquiring harmonic clothing. An important rhythmic leitmotiv on one note (a unifying component of the piece) leads to yearning Mahlerian phrases passed back and forth across the orchestra (they are an excellent example of Schoenberg's continuously evolving and developing melody), which build to a tremendous peroration before receding into silence: a short movement which, however, covers a great range of emotion in its brief span.

The second is longer and is remarkable for the way in which different influences – for example, the Viennese fixation with the

waltz and the *Ländler* as well as Debussy-like impressionistic textures – are fused into a style uniquely its own. The mood is fantastical and otherworldly, expressionistic, and the piece ends with distant, mysterious, high muted trumpets and horns.

From this atmosphere the March begins, tentatively. Berg marks three different, gradually increasing *tempi*, and I have to say (forgive me!) that many of my colleagues make the mistake of starting the movement too fast! It is the cumulative effect of ever-growing hysteria that gives this piece the manic energy that marks it out as one of the most striking products of an era which seemed to presage its own demise. One wonders at times where, after his Tenth Symphony, the music of Mahler might have gone had Mahler lived. It is as though Berg is wondering the same thing. The defiant declamation by blaring trombone just before the end seems to bring us to the very gates of hell, which, after the trumpets scream in terror, close with a great crack behind us.

It was to the private hell of *Wozzeck* that the composer took us next. Long in its creation, which was severely delayed by the First World War, it burst on the musical world as a fresh view of what opera could be. The fifteen short scenes, each adopting its own distinctive musical form, tell the

tragic story of a new kind of antihero, a man unable to escape the hopelessness of life, in a work of art in which all previously accepted norms were questioned and rejected. Its uncompromising sense of loss of love, of fellow feeling, and indeed of all human dignity still startles.

Many years would elapse before Berg wrote his final work, the Violin Concerto, but that period would see the production of only a handful of compositions, both because Berg worked very slowly and because his major undertaking was the opera *Lulu*, which is twice as long as *Wozzeck*. Before that came the Chamber Concerto, a very late birthday present for Schoenberg, followed by the *Lyric Suite* for string quartet, for which the inspiration was Hanna Fuchs, the sister of Alma Mahler's third, and last, husband, Franz Werfel, who had married a Czech industrialist. She and Alban had a brief affair when he stayed with the Fuchs, in Prague, for an international music convention. I am convinced that for her it was merely an enjoyable infidelity and not much more, but for him it became an obsession which lasted the rest of his life. This is important because everything that he subsequently wrote makes use of secret musical references to Hanna, very clearly in *Lulu*, but also in the Violin Concerto, in which the last four notes

of the row (or sequence of the twelve notes of the chromatic scale in a specific order) on which the work is based begin and end with Hanna's initials (H, the German for B natural, and F). The fact that these four notes are also the opening ones of the Bach chorale that Berg finally lit upon in the course of composition is, I believe, a notable example of synchronicity, 'the simultaneous occurrence of events which appear significantly related but have no causal connection', a phenomenon which fascinated Carl Jung and which I have experienced surprisingly often.

However, the immediate impetus that caused Berg temporarily to abandon work on *Lulu* and to honour a commission from the American violinist Louis Krasner was the untimely death, at the age of only eighteen, of Manon Gropius, the daughter of Alma Mahler and her second husband, Walter Gropius, the famous architect who founded the Bauhaus. The girl was much loved by Berg and his wife, Helene, and was by all reports an extraordinary creature whose way with animals was such that deer would eat out of her hand, who wished to become an actress, and who was remarkably serene in the face of Alma's tendency to present her as some kind of trophy. The Concerto bears the dedication 'to the memory of an angel'.

For Berg the composition went very

quickly and the piece displays a fluency and lucidity towards which he had been moving over the years but which now seemed to blossom as never before. The lyricism of the writing is breathtaking and the structure simple: the first movement depicts Manon and the second her struggle with death and final release to peace through the medium of the Bach chorale already mentioned. Bach had set the fifth stanza:

Es ist genug,
Herr, wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus...
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus...

[It is enough,
oh Lord, when it pleases you,
release me...
Now, oh world, good night!
I journey to the house of heaven...]

This structure provides a framework for a deeply evocative portrait of Manon coupled with a visionary facing-up to death that together are intensely moving. Alas, the Concerto would become a requiem for Berg himself, as he died, from blood poisoning, at the distressingly early age of fifty.

I fell in love with the work at the age of fourteen and have not for a second fallen out of that love. I have performed it with many

violinists but never with more pleasure than with James Ehnes. We were in total accord from the moment we first began to discuss it and this recording therefore has truly become the realisation of a dream.

© 2022 Sir Andrew Davis

James Ehnes has established himself as one of the foremost musicians of his generation. He began violin studies at the age of four, became a protégé of the noted Canadian violinist Francis Chaplin aged nine, made his orchestral début aged thirteen, with the Orchestre symphonique de Montréal, and graduated from The Juilliard School in 1997, having won the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music. Gifted with a rare combination of stunning virtuosity, serene lyricism, and unfaltering musicality, he is a favourite guest at the world's most celebrated concert halls. Recent orchestral highlights include performances with the Metropolitan Opera Orchestra at Carnegie Hall, Gewandhausorchester Leipzig, San Francisco Symphony, New York Philharmonic, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, London Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, and Münchner Philharmoniker. As a chamber musician, he is the Artistic Director of the

Seattle Chamber Music Society and the leader of the Ehnes Quartet. James Ehnes is a Fellow of the Royal Society of Canada, and a Member of the Order of Canada and the Order of Manitoba. In 2017 he received the Royal Philharmonic Society Award in the Instrumentalist category, and in 2021 was named Artist of the Year by the magazine *Gramophone*. He plays the 'Marsick' Stradivarius, of 1715.

At the heart of British musical life since its foundation in 1930, the **BBC Symphony Orchestra** plays a central role at the BBC Proms, during which it performs around a dozen concerts each year, including the First and Last Nights. It undertakes an annual season of concerts at the Barbican, where it is Associate Orchestra. In addition to giving performances under its Chief Conductor, Sakari Oramo, Principal Guest Conductor, Dalia Stasevska, and Creative Artist in Association, Jules Buckley, the Orchestra works regularly with Semyon Bychkov, holder of the Günter Wand Conducting Chair, and Sir Andrew Davis, Conductor Laureate. Its commitment to contemporary music is demonstrated by a range of premières each season, as well as Total Immersion days devoted to specific composers or themes. Central to the life of the Orchestra are studio

recordings for BBC Radio 3, which are free to attend, as well as performances around the world; the vast majority of performances are broadcast on BBC Radio 3 and available for thirty days after broadcast on BBC Sounds. The BBC Symphony Orchestra and Chorus, as part of Get Involved alongside the BBC Concert Orchestra, BBC Singers, and BBC Proms, offer family concerts and enjoyable, adventurous, and innovative education work which includes singing workshops, family-friendly introductions to concerts, the BBC Family Orchestra and Chorus, and more. There is something for everyone – schools, families, students, and amateur musicians of all ages.

One of today's most recognised and acclaimed conductors, **Sir Andrew Davis** has enjoyed a career that spans more than fifty years, during which he has been the musical and artistic director at several of the world's most distinguished opera and symphonic institutions. These include Lyric Opera of Chicago (Music Director and Principal Conductor 2000 – 21), BBC Symphony Orchestra (Chief Conductor 1988 – 2000, now Conductor Laureate), Glyndebourne Festival Opera (Music Director 1988 – 2000), Melbourne Symphony Orchestra (Chief Conductor 2013 – 19, now Conductor Laureate), and Toronto Symphony Orchestra

(Principal Conductor 1975 – 88, now Conductor Laureate). He also holds the honorary title Conductor Emeritus from the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Maestro Davis has performed at many of the world's important opera houses, among them The Metropolitan Opera, Teatro alla Scala, and The Royal Opera, Covent Garden, and appeared with virtually every internationally prominent orchestra, including the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, and all the major British orchestras.

A vast and award-winning discography documents the artistry of Sir Andrew, his CDs including recordings of the works of Berlioz, Bliss, Elgar (winner of the 2018 Diapason d'Or de l'Année in the category Musique Symphonique), Finzi, Grainger, Delius, Ives, Holst, Handel (nominated for a 2018 GRAMMY® for Best Choral Performance), and York Bowen (nominated for a 2012 GRAMMY® for Best Orchestral Performance). His lauded recordings with the BBC Symphony Orchestra and Chorus celebrating British composers were recently released as a sixteen-CD retrospective collection. He currently records for Chandos Records, with whom he has been an exclusive artist since 2009.

Born in 1944, in Hertfordshire, England, Maestro Davis studied at King's College,

Cambridge, where he was Organ Scholar before taking up conducting. His diverse repertoire ranges from baroque to contemporary works, and spans the symphonic, operatic, and choral worlds. He is a great proponent of twentieth-century music, including works by Janáček, Messiaen,

Boulez, Elgar, Tippett, Britten, and Vaughan Williams, in addition to the core symphonic and operatic works.

In 1992, Sir Andrew Davis was made a Commander of the Order of the British Empire, and in 1999 was designated a Knight Bachelor in the New Year Honours List.



The producer, Brian Pidgeon, and Sir Andrew Davis in the control room during playback

Jonathan Cooper



James Ehnes

© Benjamin Ealo Vega Photography

Berg: Orchesterwerke

Ein Lebenswerk

Alban Berg lebte nur fünfzig Jahre, doch dieses halbe Jahrhundert war von einigen der seismischsten Ereignisse der menschlichen Geschichte geprägt. Der Komponist wurde 1885, als Österreich-Ungarn seiner Auflösung entgegen taumelte, in Wien geboren, und er starb 1935, zu einer Zeit als der Faschismus sowohl in seiner Heimat als auch anderswo erstarkte. Wie viele andere in seinem Umfeld war auch Berg solchen Kräften gegenüber alles andere als immun, und er ging oft auf sie ein, wodurch ein Œuvre entstand, welches sowohl eine Kontextualisierung erlaubt, als auch bedeutungsvoll genug ist, um die Zeit zu überdauern.

Klaversonate op. 1

Bereits im Oktober 1904, als Berg begann, bei Arnold Schönberg Unterricht zu nehmen, waren seine Fähigkeiten offensichtlich. Schon im Alter von neunzehn Jahren hatte er eine beträchtliche Anzahl von Werken geschaffen, die zum großen Teil lyrischer Natur waren. Schönberg, der seinen neuen bürgerlichen Schüler mit Bewunderung, aber

auch mit Neid betrachtete, erklärte später dem Direktor der Universal Edition:

Berg ist ein außerordentliches
Kompositionstalent. Aber in dem Zustande,
in dem er zu mir gekommen ist, war es
seiner Phantasie scheinbar versagt, was
anderes als *Lieder* zu komponieren. [...]
Einen *Instrumentalsatz* zu schreiben, ein
Instrumentalthema zu erfinden, war ihm
absolut unmöglich.

Unter Schönbergs Fittichen wurde Berg dazu ermutigt, sich aus seiner Komfortzone heraus zu bewegen. Er sollte weiter Lieder schreiben, doch die Wahl seines ersten offiziellen Opus fiel auf eine Klaversonate. Zunächst mit langsamem Satz und Finale geplant, wurde sie jedoch schließlich 1910 als einsätziges Werk veröffentlicht, worin sich die Schönbergs eigene Lust an Prägnanz widerspiegelt, sowie auch sein Beharren darauf, dass Berg die Aufgabe bereits erfüllt habe. Gleichmaßen reflektiert die neue Orchesterfassung von Sir Andrew Davis Strömungen innerhalb der Neuen Wiener Schule, für die Orchestrierung und Bearbeitung Kernkompetenzen waren.

Das von Berg demonstrierte Verständnis für harmonische Konsequenz sowie seine

Entwicklung des Materials sind unmittelbar und ausdrucksstark. Während die zunehmend verdichtete musikalische Sprache des Komponisten jeden Zugriff auf die Struktur beeinträchtigen mag, ist das Werk dennoch in der Sonatenhauptsatzform verwurzelt und zwar komplett mit wiederholter Exposition. Das ganze Stück hindurch und nicht zuletzt in der Durchführung kontrastiert Berg milde mit vehementer Musik, obwohl der Konflikt schließlich mit der Wiederherstellung der Tonart h-Moll, um die sich dieses kurze aber intensive Werk gedreht hat, in der Coda abflaut.

Passacaglia

Die Passacaglia, welche Berg irgendwann zwischen der Uraufführung der Klaviersonate im Jahr 1911 und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs schrieb, ist noch kürzer. Bergs Antwort auf diese 200 Jahre alte Variationsform, die das 1908 erschienene erste offizielle Opus seines Freundes und Kommilitonen Anton Webern widerspiegelt, war wohl ursprünglich als Teil einer Sinfonie geplant. Alleine für sich stehend und in Stille verklingend, weist Bergs Komposition, die erstmalig von Christian von Borries (geb. 1969) realisiert wurde, jedoch weniger in die Vergangenheit als in die Zukunft. Die Basis ihrer Variations-Abfolge ist eine

Aneinanderreihung der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, die wie ein Vorbote späterer serieller Praktiken wirkt, während der Sinn für Drama und die reichhaltige orchestrale Palette der Partitur bereits die Drei Orchesterstücke op. 6 und *Wozzeck* op. 7 ankündigen.

Drei Orchesterstücke op. 6

Die Arbeit an diesen beiden Meisterwerken überschneidet sich zweifellos. Berg hatte Büchners Dramafragment *Woyzeck* über einen glücklosen, verstörten Soldaten kurz vor dem Attentat auf Erzherzog Franz Ferdinand in Wien gesehen, als er bereits mit der Komposition der Drei Orchesterstücke begonnen hatte. Während das Werk an Schönbergs Fünf Orchesterstücke op. 16 aus dem Jahr 1909 erinnert, offenbart seine musikalische Sprache wie schon jene der früher entstandenen Passacaglia, dennoch den omnipräsenten Schatten Mahlers. Im Mai 1911 hatte Berg pflichtbewusst vor den Toren des Sanatoriums Löw in Wien, wo der große Mann im Sterben lag, Wache gehalten und seine Drei Orchesterstücke können daher als Tribut an sein Idol gehört werden.

Das Werk beginnt wie Mahlers Neunte Sinfonie mit gespenstischen, flüsternden Gesten und setzt sich mit "Reigen" fort, womit an den Originaltitel von Schnitzlers verbotenen Drama (heute auch als *La Ronde* bekannt)

erinnert wird. Die Gruppe schließt jedoch mit einem furchterregenden Marsch, dessen abschließender Hammerschlag den Geist von Mahlers Sechster Sinfonie heraufbeschwört aber ebenso einen sich ausbreitenden Krieg andeutet. Dies ist die Klangwelt des *Wozzeck*, und erste Ideen dazu notierte der Komponist auf genau den gleichen Papierbögen. Als Berg 1917 mit der Arbeit an seiner ersten Oper begann, entschied er sich, den Marsch im Kontext des ersten Akts zu zitieren.

* * * * *

Als *Wozzeck* am 14. Dezember 1925 in Berlin auf die Bühne kam, hatte sich die Welt unwiederbringlich verändert. Der Krieg war vorbei, Wien war nicht länger Reichshauptstadt und die Besonderheiten des Umfelds, das Berg in seinen frühen Partituren eingefangen hatten, existierten nicht mehr. Die kulturellen Persönlichkeiten der deutschsprachigen Welt suchten nun ein größeres Gefühl von Distanziertheit, welches in den bildenden Künsten als *Neue Sachlichkeit* bekannt wurde. In vielerlei Hinsicht hatte die Neue Wiener Schule eine solche Veränderung vorhergesehen, indem sie größere formale Strenge, eine Rückkehr zu hergebrachten musikalischen Strukturen und schließlich die Bündelung

ihrer musikalischen Mittel verfochten hatte. Doch wie immer war es Schönberg, der die Führung übernahm und als Teil seiner Fünf Klavierstücke op. 23 einen seriellen Walzer komponierte.

Während viele frühe Stücke Schönbergs, Weberns und Bergs alle zwölf Töne der Tonleiter eingesetzt und diese auch – wie etwa in der Eröffnung von Bergs *Passacaglia* – in spezifischen Sequenzen angeordnet hatten, ging Schönberg mit seinem Walzer aus dem Jahr 1923 noch einen Schritt weiter. Das Stück markierte einen Neuanfang, dem seine ehemaligen Schüler bald folgten. Webern, sein pflichtschuldigster Anhänger, war besonders eifrig darum bemüht, die Technik zu übernehmen, doch Berg blieb sich nicht weniger treu, indem er mit der liedhaften Lyrik des zwischen 1923 und 1925 entstandenen Kammerkonzerts – welches er prompt Schönberg widmete – und der *Lyrischen Suite* für Streichquartett (1925/26) reagierte. Berg sollte die Zwölftontechnik auch für dramatisches Material anwenden, wie etwa bei der Adaption von zwei von Frank Wedekinds "Lulu"-Theaterstücken für ein Projekt, das bis zu seinem Tod 1935 seine Arbeit dominieren würde.

Violinkonzert

Es war zweifelsohne aufgrund des finanziellen

Drucks, den sein Leben im komfortablen Wiener Bezirk Hietzing und im Waldhaus, seinem Sommerhaus in Kärnten, mit sich brachte, dass Berg zu Beginn seines letzten Lebensjahrs einen Kompositionsauftrag für ein Violinkonzert annahm. *Lulu* war noch immer nicht zur Aufführung bereit, und die wertvollen Tantiemen für *Wozzeck* begannen – in erster Linie wegen der Ächtung des Werks durch die Nationalsozialisten – zu versiegen.

Der amerikanische Geiger Louis Krasner hatte Bergs erste Oper 1931 in Philadelphia gesehen (George Gershwin war später im gleichen Jahr bei einer New Yorker Aufführung der gleichen Produktion anwesend) und war vollkommen überwältigt. Dieses Erlebnis führte dazu, dass er ein neues Werk bei Berg in Auftrag gab, mit dem Ziel

das Vorurteil gegenüber der Zwölftonmusik
als rigide intellektuell und bar jedweder
menschlichen Belange abzubauen, was
nicht weiter von der Wahrheit entfernt
sein könnte.

Im Februar 1935 wandte sich Krasner schließlich an den Komponisten.

Zwei Monate später starb Manon Gropius, die Tochter von Alma Mahler und dem Architekten und Bauhaus-Gründer Walter Gropius an Polio. Zahlreichen Berichten zufolge verschaffte ihr Tod Berg den nötigen Inspirationsfunken, um das Violinkonzert

zu komponieren, welches er "dem Andenken eines Engels" widmete. Das Particell wurde im Juli fertiggestellt, bevor Berg eine volle Orchesterfassung schuf, in welcher Form das Werk dann 1936 beim Musikfestival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona uraufgeführt wurde. Leider war Berg zu diesem Zeitpunkt bereits aufgrund eines von einem Insektenstich verursachten Abszesses verstorben. Die wahren Umstände des Violinkonzerts nahm er, ebenso wie seine letzten Gedanken zu *Lulu* (später von Friedrich Cerha fertiggestellt) mit in sein Hietzinger Grab.

Das Violinkonzert deutet ohne Zweifel über zwei jeweils zweigeteilte Sätze geschickt das Leben und den Tod der glamourösen jungen Manon an – es erzählt von ihrer Geburt, ihrer lebhaften Jugend, ihrer Krankheit und ihrem traurigen Ende. Das Auftauchen eines Bach-Chorals, "Es ist genug", dessen Melodie sich aus den letzten vier Tönen von Bergs Zwölftonreihe entwickelt, am Ende des zweiten dieser Abschnitte bildet eine gebührende Klage. Tatsächlich erwächst die Partitur die ganze Zeit dieser Reihe, die von Berg so sorgsam konstruiert ist, dass sie ausgeklügelt Dur- und Moll-Dreiklänge miteinander alterniert und so dem Konzert sein quasi-tonales Gefühl verleiht.

Doch trotz all seiner lyrisch-düsteren Eigenschaften war die Entstehung des

Violinkonzerts noch viel komplexer. Schließlich hatte Berg sich schon im März 1935, einen ganzen Monat vor Manons Tod, entschlossen, eine Gruppe von Choralvariationen einzubeziehen. Neben Hinweisen auf ihr Leben spielt das Werk auch auf verschiedene andere Frauen in Bergs Leben an, unter ihnen Hanna Fuchs, Bergs zeitweilige Geliebte und, wie zahlensymbolische Schlüssel suggerieren, die Inspiration für die *Lyrische Suite*. Außerdem kommt ein Zitat aus einem derben kärntnerischen Volkslied vor, das ein Mädchen namens Mizzi erwähnt, welches der Name der Küchenmagd war, die 1902 Bergs uneheliches Kind zur Welt brachte. Noch eigentümlicher mutet an, dass in den Entwürfen die Worte "frisch, fromm, fröhlich, frei" auftauchen, wobei es sich um das Motto des Turnerbunds handelt, einer Vereinigung, die in Österreich aufgrund ihrer Verbindungen zur nationalsozialistischen Partei verboten war. Doch sogar dies ist nicht eindeutig, denn Berg kehrte die Reihenfolge der Worte um, vielleicht in einem Akt der Negierung.

Keine dieser Facetten schließt jedoch die anderen aus. Es ist durchaus möglich, dass sich Berg verpflichtet fühlte, das Werk dem Angedenken Manons zu widmen, da ihre Mutter genaue Kenntnis seiner Untreue besaß. Beispielsweise hatte sie während

seiner Affäre mit Hanna, der Schwester ihres Ehemanns Franz Werfel, Botendienste übernommen. Nach Manons Tod sah sie sich veranlasst, an Berg und dessen Ehefrau Helene zu schreiben, um eine Erklärung dafür zu verlangen, wie die beiden sie in ihrer schwersten Stunde im Stich lassen konnten. Das Konzert könnte wohl ein Friedensangebot an Alma gewesen sein. Und dann waren da noch die politischen Feinheiten ihres Wiener Zirkels, zu dem auch ihr Halb-Schwager Richard Eberstaller gehörte, ein prominenter Nazi-Sympathisant, der enge Verbindungen zur regierenden austrofaschistischen Partei pflegte, einzelne Mitglieder derer von Alma als potentielle Verlobte für ihre Tochter gehandelt worden waren. Angesichts der politischen Unsicherheiten im Wien des Jahres 1935 mag Berg versucht haben, sich eine weniger bedenkliche Position innerhalb einer solchen Schar zu sichern, wie schändlich das auch erscheinen mag. Selbst die bewegende Anspielung auf Bach könnte von politischen Beweggründen belastet gewesen sein, da Berg sich darum bemühte, sein Werk als Teil einer langen österreichisch-deutschen Musiktradition zu proklamieren und damit all jene zu beschwichtigen, die – wie es bereits geschehen war – seine Kompositionen als "degeneriert" bezeichnen könnten.

Während es auf ein weniger beklommenes Zeitalter zurückblickt, enthüllt das reichhaltig mehrdeutige Konzert dennoch Bergs Sorge um eine Kultur, die ihrer Zerstörung ins Auge blickt. Und dies sind die Gedanken, welche in den letzten Takten auf den leeren Saiten der Violine widerhallen, welche Berg wiederum von jener Originalreihe ableitet (speziell von ihrem ersten, dritten, fünften und siebten Ton) und die an die Eröffnung des Konzerts erinnern. Abwechselnd bezaubernd und verwirrend bietet dieses letzte Meisterwerk letztendlich das perfekte Denkmal seines Lebenswerks, entstanden in einer der schwierigsten aber auch faszinierendsten Zeiten der jüngeren Vergangenheit.

© 2022 Gavin Plumley

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Dirigenten

Berg nahm bereits seit 1904 Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Schönberg, doch 1907 kehrte er als Kompositionsstudent wieder. Es waren lange Lehrjahre, und der ältere Komponist blieb auch für den Rest von Bergs Leben ein kolossaler Einfluss. Die Auseinandersetzung mit der Sonatenhauptsatzform war selbstredend ein wichtiges Element dieser Studien, und so ist es nicht weiter

verwunderlich, dass das Werk, mit welchem Berg als ernstzunehmender Komponist in Erscheinung treten wollte, eine Klaviersonate war. Es ist unklar, wann das Stück entstand, aber die Jahre vor seiner Veröffentlichung im Jahr 1910 scheinen dafür am wahrscheinlichsten. Berg hatte ursprünglich ein dreisätziges Werk vor, doch nach der Vollendung des Sonatenhauptsatzes wollten sich keine Ideen für den Rest einstellen. Schönberg schloss daraus, dass Berg alles Nötige gesagt hatte, und ermutigte seinen Schüler, den einzelnen Satz als eigenständiges Opus zu veröffentlichen. Obwohl das Werk relativ kurz ist, steht es in der Tat vollkommen überzeugend für sich allein.

Es besitzt eine enorme emotionale und dramatische Bandbreite, und die Idee, es für Orchester zu bearbeiten, ist keineswegs neu. Mir sind zwei Fassungen bekannt, und es mag durchaus noch andere geben, aber meiner Auffassung nach war es noch nicht gelungen, der Klangfülle der Ära – Berg tauchte ja gierig in das Wien Mahlers, Schönbergs, Zemlinskys, Schreckers und anderer ein – gerecht zu werden.

Das von mir eingesetzte Orchester ist groß besetzt, mit dreifachen Holzbläsern und einer zusätzlichen Klarinette; außerdem sind Altflöte und Oboe d'Amore vertreten –

Instrumente, die Berg zwar nie benutzt hat, deren Timbre meiner Meinung nach aber bestimmte besondere Farben beisteuern konnten. Obwohl spätere Werke, besonders die Drei Orchesterstücke, eine erweiterte, ja sogar verschwenderische Schlagwerkerriege einsetzen, war ich der Meinung, dass in diesem Fall die Stilistik und Substanz des Stücks danach verlangten, den Einsatz dieser Instrumentengruppe lediglich dem Unterstreichen höhepunktartiger Momente vorzubehalten. Diese Momente grenzen zeitweise an Hysterie, und ich habe mich nicht gescheut, den höheren Instrumenten zu erlauben, in eine Art Urgeschrei auszubrechen, welches mir bedrohlich nahe an der Oberfläche eines großen Teils der Kunst jener Zeit zu liegen scheint.

Doch selbstverständlich gibt es auch Momente bemerkenswerter Intimität, Zärtlichkeit und innerlichen Sinnierens. Einer davon ereignet sich ganz am Anfang der Durchführung, nachdem das Ende der Wiederholung der Exposition eine radikal andere Wendung genommen hat als beim ersten Mal. Eine nur von leisen Harfentönen und Klarinette begleitete Solo-Bratsche singt mit einem derart vorausahnenden Blick auf die Szene mit Marie und ihrem Kind im ersten Akt des *Wozzeck* (der noch zehn Jahre in der Zukunft lag), dass ich mich bemüht habe, die

Stimmung und die Farben jenes Moments möglichst genau heraufzubeschwören.

Ebenso wie die Harfe spielt auch die Celesta, deren Auftreten ich allerdings bis weit nach der Mitte des Stücks hinausgezögert habe, in diesen Momenten eine wichtige Rolle. Auch ganz am Ende stellt die Celesta ein entscheidendes Element dar, und zwar wenn die Auflösung in eine einfache Tonalität von h-Moll dieses außergewöhnliche Opus 1 mit einem ungemein überzeugenden Gefühl von Befreiung, ja fast Gleichmut abschließt, das eindeutig das Werk eines Komponisten ist, der seine eigene Stimme gefunden hat.

In den folgenden Jahren experimentierte Berg immer mehr. Seine neuen Werke tendierten insbesondere zum Aphoristischen – Beispiele hierfür sind die Vier Stücke für Klarinette sowie die "Altenberg"-Lieder. Schönberg war von dieser Entwicklung etwas beunruhigt und ermutigte seinen Schüler eine Gruppe von "Charakterstücken" zu schreiben, woraus die 1915 fertiggestellten Drei Orchesterstücke wurden, welche eine endgültige Form annahmen, von der ich denke, dass sie weit über das hinausging, was Schönberg im Sinn gehabt hatte! Sie sind wirklich bemerkenswert – nicht zuletzt was die schiere Anzahl der benötigten Musikerinnen und Musiker angeht – und

bilden zweifellos die Ansprüche Mahlers nach. Das dritte Stück, der Marsch, ist besonders von Mahlers Geist, oder vielmehr Gespenst, durchdrungen.

Einer von Bergs vorsichtigen Schritten in Richtung seines Ziels, größer angelegte Werke zu schreiben, ist das Passacaglia-Fragment wahrscheinlich aus dem Jahr 1913, welches nur vier Minuten lang ist, aber vieles, was noch kommen sollte, erahnen lässt. In dieser als Particell überlieferten Musik kommt Berg dem Stil Schönbergs wohl zeitweise näher als irgendwo sonst in seinem Œuvre. Die Partitur enthält zahlreiche und detaillierte Hinweise zur Instrumentierung, so dass ein Großteil der Arbeit des Orchestrifiers schon getan ist. Dennoch gibt es einige Unklarheiten bezüglich welcher Entscheidungen getroffen werden müssen, und auch das Verhältnis zwischen den Tempi ist nicht immer eindeutig.

Die Variationen sind, sowohl was ihre Länge als auch was ihre Komplexität angeht, sehr unterschiedlich, und man muss sagen, dass die Verbindung zum Thema manchmal recht undurchsichtig ist. Insbesondere durch die vorletzte vollendete Variation – leise pulsierende weit gesetzte Akkorde, denen gegenüber gedämpfte Hörner einander bekämpfen, dann ein Ausbruch der Trompete, zwei sanfte Akkorde der Celli und

schließlich eine irrsinnige Schimpftirade der Kontrabässe – wird man an einen höchst bizarren Ort transportiert! Die Antwort auf diese Variation scheint zunächst eine prachtvolle, geradlinige Harmonisierung des Themas zu sein, doch sie verliert bald an Selbstvertrauen. Es ist vielleicht nicht weiter überraschend, dass Berg daher die Variation kaum begonnen hatte, als ihn der Mut verließ und das Manuskript nach zwei in meiner Version von Piccolo und Klarinette gespielten Phrasen des Themas abbricht.

Es ist dennoch fabelhaft, wenigstens diese vier Minuten zu haben, denn sie weisen auf die experimentelle Natur dessen hin, was Berg zu jener Zeit im Sinn hatte, und sie bieten Hinweise auf die Entstehung der Orchesterstücke, welche tatsächlich einige der Ideen und Verfahrensweisen der Passacaglia aufnehmen.

Doch welch einen Sprung vorwärts bedeuten dann die Drei Stücke! Der erste Satz tritt, zunächst im Schlagwerk mit unbestimmter Tonhöhe, aus der Stille hervor und wird dann nach und nach harmonisch ausgekleidet. Ein wichtiges rhythmisches Leitmotiv auf einem Ton (eine vereinheitlichende Komponente des Stücks) leitet zu sehnsuchtsvollen an Mahler erinnernden Phrasen über, die durch das gesamte Orchester hin und her gereicht

werden (ein hervorragendes Beispiel für Schönbergs sich ständig verändernde und entwickelnde Melodie). Diese bauen sich zu einem gewaltigen Schlusswort auf, bevor sie sich wieder in die Stille zurückziehen: ein kurzer Satz, der jedoch in seiner Kürze eine große Breite an Emotionen abdeckt.

Der zweite Satz ist länger und bemerkenswert für die Art und Weise, in der verschiedene Einflüsse – wie etwa die Wiener Fixiertheit auf den Walzer und den Ländler sowie an Debussy erinnernde impressionistische Texturen – zu einem ganz eigenen Stil zusammengeschweißt werden. Die Stimmung ist phantastisch und jenseitig, ja expressionistisch, und das Stück endet mit entfernten, mysteriösen, hohen gedämpften Trompeten und Hörnern.

In dieser Atmosphäre beginnt zögerlich der Marsch. Berg weist drei verschiedene, nach und nach zunehmende Tempi aus, und ich muss sagen (worum ich um Verzeihung bitte!), dass viele meiner Kollegen den Fehler machen, den Satz zu schnell zu beginnen! Es ist der kulminierende Effekt immer größer werdender Hysterie, der diesem Stück die manische Energie verleiht, die es als eines der eindrucksvollsten Produkte einer Ära auszeichnet, die ihren eigenen Untergang zu ahnen scheint. Man fragt sich manchmal, wohin sich die Musik Mahlers nach seiner

Zehnten Sinfonie entwickelt hätte, wäre er am Leben geblieben. Es ist, als frage sich Berg das gleiche. Die trotzig-deklamatorische der plärrenden Posaunen kurz vor dem Ende scheint uns bis hin zu den Höllentüren zu führen, welche sich, nachdem die Trompeten voller Schrecken aufschreien, mit einem großen Knall hinter uns schließen.

Es war die private Hölle des *Wozzeck*, in die uns der Komponist als nächstes führte. Nach einer langen Entstehungsgeschichte, die durch den Ersten Weltkrieg massiv verzögert wurde, brach das Werk mit einem frischen Blick auf das, was Oper sein konnte, in die Musikwelt ein. Die fünfzehn kurzen Szenen, die jede ihre ganz eigene musikalische Form annehmen, erzählen die tragische Geschichte eines neuartigen Anti-Helden, eines Mannes, der nicht in der Lage ist, der Hoffnungslosigkeit des Lebens zu entrinnen, und das in einem Kunstwerk, in dem alle vormalig akzeptierten Normen hinterfragt und abgelehnt wurden. Der kompromisslose Sinn für den Verlust der Liebe, des Mitgefühls und tatsächlich aller menschlichen Würde ist nach wie vor erschreckend.

Bevor Berg sein letztes Werk, das Violinkonzert, schrieb, sollten viele Jahre vergehen, doch in diesem Zeitraum entstanden nur eine Handvoll Kompositionen, zum einen, weil Berg sehr langsam

arbeitete und zum anderen, weil sein Hauptunterfangen die Oper *Lulu* war, die doppelt so lang ist wie *Wozzeck*. Davor kam noch das Kammerkonzert – ein sehr spätes Geburtstagsgeschenk für Schönberg –, gefolgt von der *Lyrischen Suite* für Streichquartett, welche durch Hanna Fuchs inspiriert wurde, die Schwester von Alma Mahlers drittem und letzten Ehemann Franz Werfel, die einen tschechischen Industriellen geheiratet hatte. Sie und Alban hatten eine kurze Affäre, als er für eine internationale Musiktagung bei den Fuchs in Prag zu Besuch war. Ich bin sicher, dass es für sie lediglich ein amüsanter Seitensprung war und nicht viel mehr, doch für ihn wurde es zu einer Obsession, die den Rest seines Lebens anhalten sollte. Dies ist insofern wichtig, als dass alles, was er später komponierte, heimliche musikalische Hinweise auf Hanna aufweist, ganz eindeutig in *Lulu*, doch auch im Violinkonzert, in dem die letzten vier Töne der Reihe (oder der Sequenz der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter in einer bestimmten Reihenfolge), auf welcher das Werk basiert, mit Hannas Initialen beginnt und endet (H und F). Der Umstand, dass mit diesen vier Tönen auch der Bach-Choral beginnt, auf den Berg schließlich im Laufe der Komposition stieß, ist, wie ich glaube, ein bemerkenswertes Beispiel von Synchronizität, also "zeitlich

korrelierenden Ereignissen, die nicht über eine Kausalbeziehung verknüpft sind (die also *akausal* sind), jedoch als miteinander verbunden, aufeinander bezogen wahrgenommen und gedeutet werden", ein Phänomen, das Carl Jung faszinierte und das ich überraschend oft erlebt habe.

Der unmittelbare Anstoß, der Berg dazu veranlasste, die Arbeit an *Lulu* zeitweilig auszusetzen, um einem Kompositionsauftrag des amerikanischen Geigers Louis Krasner nachzukommen, war jedoch der viel zu frühe Tod im Alter von nur achtzehn Jahren von Manon Gropius, der Tochter von Alma Mahler und ihrem zweiten Ehemann, dem berühmten Architekten und Bauhaus-Gründer Walter Gropius. Das Mädchen, das allen Berichten zufolge ein wirklich außergewöhnliches Wesen war, das in einer Art und Weise mit Tieren umging, dass ihm Rehe aus der Hand fraßen, das Schauspielerinnen werden wollte und das bemerkenswert gelassen mit der Tendenz Almas umging, es als eine Art Trophäe zu präsentieren, war Berg und seiner Frau Helene sehr lieb geworden. Das Konzert ist "dem Andenken eines Engels" gewidmet.

Für Bergs Verhältnisse verlief die Kompositionsarbeit sehr schnell, und das Werk zeigt einen Fluss und eine Klarheit, auf die er sich im Laufe der Jahre zu

bewegt hatte, die nun jedoch wie nie zuvor aufblühte. Der lyrische Stil ist atemberaubend, und die Struktur einfach: Der erste Satz beschreibt Manon und der zweite dann ihren Kampf mit dem Tod und die schließliche Erlösung zum Frieden durch das Medium des bereits erwähnten Bach-Chorals. Bach vertonte die fünfte Strophe:

Es ist genug,
Herr, wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus ...
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus ...

Diese Struktur bietet einen Rahmen für ein zutiefst evokatives Porträt Manons, gepaart mit einer visionären Auseinandersetzung mit dem Tod, die zusammen ungemein bewegend

sind. Tatsächlich sollte das Violinkonzert zu einem Requiem für Berg selbst werden, da er im erschütternd frühen Alter von fünfzig Jahren an einer Blutvergiftung starb.

Ich habe mich bereits im Alter von vierzehn Jahren in das Werk verliebt, und das hat sich keine Sekunde lang geändert. Ich habe es mit vielen Geigern aufgeführt, aber nie mit größerer Freude als mit James Ehnes. Vom ersten Moment unseres Austauschs über das Werk und während der gesamten Aufnahme waren wir uns vollkommen einig, und daher ist diese Einspielung wahrhaftig die Verwirklichung eines Traums geworden.

© 2022 Sir Andrew Davis
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Berg: Œuvres orchestrales

L'œuvre d'une vie

Alban Berg vécut cinquante ans à peine, mais au cours de ce demi-siècle eurent lieu certains des événements les plus sismiques de l'histoire de l'humanité. Né à Vienne en 1885, alors que l'Empire austro-hongrois progressait en vacillant vers sa dissolution, le compositeur décéda à la fin de l'année 1935, une époque à laquelle le fascisme resserrait son étreinte, à la fois dans le pays et à l'étranger. Berg, comme bien d'autres autour de lui, était loin d'être insensible à ces forces et il y répondait souvent par une production à la fois ouverte à la contextualisation et suffisamment riche pour résister aux défis du temps.

Sonate pour piano, op. 1

Les dons de Berg se manifestaient déjà en octobre 1904 lorsqu'il commença à étudier avec Arnold Schoenberg. À l'âge de dix-neuf ans seulement, il avait créé une importante série d'œuvres, de nature essentiellement lyrique. Considérant son nouvel élève bourgeois avec admiration, et envie, Schoenberg, plus tard, expliqua ceci au directeur d'Universal Edition:

Alban Berg est un compositeur extraordinairement talentueux. Mais l'état dans lequel il était quand il vint me voir ne permettait apparemment pas à son imagination de composer autre chose que des *Lieder*. [...] Il était absolument incapable d'écrire un mouvement instrumental ou d'inventer un thème instrumental.

Sous l'égide de Schoenberg, Berg fut encouragé à sortir de sa zone de confort. Il poursuivit la composition de mélodies, mais c'est une Sonate pour piano qui fut choisie comme premier opus officiel. Comportant dans sa conception d'origine un mouvement lent et un finale, elle fut en définitive publiée comme œuvre en un seul mouvement en 1910, reflétant à quel point Schoenberg était attaché à la concision, mais aussi le fait que pour lui Berg avait de toute évidence fait ses preuves. La nouvelle version orchestrale de Sir Andrew Davis reflète aussi certains courants présents au sein de la Seconde École de Vienne pour laquelle orchestration et arrangement étaient des talents cruciaux.

La maîtrise de la logique harmonique chez Berg est immédiate et éloquente, tout comme la manière dont il développe le

matériau. Si le langage de plus en plus figé du compositeur peut disloquer toute maîtrise de la structure, l'œuvre est néanmoins enracinée dans la forme sonate, une forme sonate complète avec réexposition. Tout au long de l'œuvre, Berg juxtapose musique douce et impétueuse, certainement dans le développement, mais le conflit s'apaise finalement dans la coda, avec le retour de la tonalité de si mineur autour de laquelle cette œuvre brève, mais intense, a décrit son orbite.

Passacaille

La Passacaille, écrite par Berg entre la création de la Sonate pour piano en 1911 et le début de la Première Guerre mondiale, est plus brève encore. Reflétant le premier opus officiel (1908) de son ami et condisciple Anton Webern, la réponse de Berg à cette structure de variations vieille de 200 ans fut sans doute projetée comme devant faire partie d'une symphonie. Entendue seule, toutefois, et s'évanouissant dans le silence, la composition de Berg – dont Christian von Borries (né en 1969) fit le premier arrangement pour orchestre – se tourne moins vers le passé que vers le futur. Le socle de sa succession de variations est une série de douze notes de la gamme chromatique, comme s'il s'agissait de l'annonce du recours

plus tard à une technique sérielle, tandis que le sens du drame et la riche palette orchestrale de la partition préfigurent les Trois Pièces orchestrales, op. 6, et *Wozzeck*, op. 7.

Trois Pièces orchestrales, op. 6

Berg travailla sans doute en même temps à ces deux chefs-d'œuvre. Le compositeur avait vu le drame fragmentaire *Woyzeck* de Georg Büchner qui met en scène un soldat égaré, infortuné, à Vienne peu avant l'assassinat de Franz Ferdinand, mais à ce moment il s'était déjà lancé dans les Trois Pièces orchestrales. Si l'œuvre rappelle les Cinq Pièces orchestrales de Schoenberg, op. 16, de 1909, son langage musical, comme celui de la Passacaille composée antérieurement, laisse entrevoir néanmoins l'ombre persistante de Mahler; en mai 1911, Berg avait assuré une garde vigilante devant le Löw Sanatorium, à Vienne, où le grand homme agonisait, et les Trois Pièces orchestrales peuvent donc être entendues comme un hommage à son idole.

Commençant par des motifs étranges, comme la Neuvième Symphonie de Mahler, l'œuvre se poursuit avec "Reigen", rappelant le titre original du drame interdit d'Arthur Schnitzler (à présent plus communément connu comme *La Ronde*). La série se termine

toutefois par une Marche terrifiante, son coup de marteau final faisant surgir le spectre de la Sixième de Mahler, tout en suggérant la survenue d'une guerre. Ceci est l'univers sonore de *Wozzeck*, dont quelques-unes des idées initiales étaient esquissées sur les mêmes feuilles de papier. Et quand il commença à composer son premier opéra, en 1917, Berg choisit de citer la Marche dans le contexte de l'Acte I.

* * * * *

Quand vint l'heure de porter *Wozzeck* à la scène, à Berlin le 14 décembre 1925, le monde avait irrévocablement changé. La guerre était finie, Vienne n'était plus une capitale impériale et les spécificités de l'environnement que Berg avait illustrées dans ses premières partitions n'étaient plus. Les personnalités culturelles du monde germanique recherchaient à présent un plus profond détachement, ce qui dans les arts visuels fut connu sous le nom de *Neue Sachlichkeit* (nouvelle objectivité). La Seconde École de Vienne avait, de diverses manières, prédit un tel changement en adoptant une plus grande rigueur formelle, un retour aux structures musicales établies et, enfin, la mobilisation de ses moyens musicaux. Mais ce fut Schoenberg, comme

toujours, qui mena la charge, composant une Valse sérielle faisant partie de ses Cinq Pièces pour piano, op. 23.

Si une grande partie de la musique composée par Schoenberg, Webern et Berg à leurs débuts faisait appel aux douze notes de la gamme, souvent placées dans un ordre spécifique – comme dans le début de la Passacaille de Berg –, Schoenberg alla plus loin dans la Valse (1923). Avec cette œuvre, il marqua un nouveau début, ses anciens étudiants suivant dans la foulée. Webern, le plus docile de ses acolytes, se montrait particulièrement intéressé d'adopter cette technique, mais Berg, fidèle à lui-même, l'illustra parfaitement quand il répondit avec un lyrisme à l'allure de Lied dans le Concerto de chambre composé entre 1923 et 1925 – et dédié aussitôt à Schoenberg – et *Suite lyrique* pour quatuor à cordes, de 1925 – 1926. Berg allait aussi utiliser la méthode sérielle dans des œuvres dramatiques, comme lorsqu'il commença à adapter deux des pièces concernant "Lulu" de Franz Wedekind pour un projet qui allait être au centre de ses préoccupations jusqu'à son décès en 1935.

Concerto pour violon

C'est sans nul doute les pressions financières de la vie dans le confortable district viennois de Hietzing et au Waldhaus, sa résidence

d'été en Carinthie, qui firent que Berg accepta la commande d'un concerto pour violon au début de sa dernière année. *Lulu* n'était toujours pas prêt à être exécuté et les droits d'auteur importants pour *Wozzeck* commençaient à se tarir, en raison surtout de son interdiction par le régime nazi.

Le violoniste américain Louis Krasner avait vu le premier opéra de Berg à Philadelphie en 1931 – Gershwin fut présent lors d'une représentation à New York plus tard cette année-là – et fut bouleversé. Son expérience l'amena à commander une nouvelle œuvre à Berg dans le but d'

éliminer tout préjugé contre les
compositions sérielles sous prétexte
qu'elles étaient d'un intellectuelisme rigide
et dépourvues de toute considération
humaine, ce qui était à l'opposé de la vérité.

Finalement, en février 1935, Krasner prit contact avec le compositeur.

Deux mois plus tard, Manon Gropius, la fille d'Alma Mahler et de l'architecte et fondateur du Bauhaus Walter Gropius, décéda des suites d'une poliomyélite. Selon plusieurs avis, son décès fut pour Berg l'étincelle qui l'incita à écrire le Concerto pour violon qu'il dédia "à la mémoire d'un ange". La partition réduite fut achevée en juillet, avant que Berg ne crée une version orchestrale complète, et c'est sous cette forme que l'œuvre fut créée

au festival de la Société internationale pour la musique contemporaine à Barcelone, en 1936. Malheureusement, Berg n'était alors plus de ce monde; il s'éteignit des suites d'un abcès causé par une piqûre d'insecte. Berg emporta dans sa tombe, à Hietzing, les faits qui entourèrent la composition du Concerto pour violon ainsi que ses ultimes pensées au sujet de *Lulu*, que Friedrich Cerha compléta plus tard.

Il n'y a aucun doute que le Concerto pour violon esquisse habilement, au travers de ses deux mouvements bipartites, la vie et la mort de la belle Manon, évoquant sa naissance, sa jeunesse pétillante, sa maladie et les tourments de sa disparition. Le choral de Bach "Es ist genug" émergeant à la fin de la seconde de ces structures – sa mélodie se développant au départ des quatre notes finales de la série de douze notes de Berg – est une lamentation venant bien à propos. Tout du long en effet, la partition se construit à partir de cette série de notes, élaborée par Berg avec beaucoup d'application pour offrir une alternance ingénieuse de triades, majeures et mineures, donnant l'impression que le Concerto est presque tonal.

Mais la conception du Concerto pour violon est beaucoup plus complexe que ne le laissent supposer ses qualités lyrico-funébres. Après tout, Berg avait déjà décidé

d'y incorporer une série de variations chorales en mars 1935, un mois avant le décès de Manon. Et outre les références à sa vie, l'œuvre fait allusion à diverses autres femmes faisant partie de la vie de Berg, dont Hanna Fuchs qui fut à un moment sa maîtresse et qui lui inspira la *Suite lyrique*, comme le suggèrent des codes numérogiques. S'y trouve aussi une citation d'un air folklorique paillard de Carinthie, évoquant une jeune fille appelée Mizzi, le nom de la fille de cuisine qui donna naissance en 1902 à l'enfant illégitime de Berg. Et plus étrangement encore, les esquisses contenaient les mots "frisch, fromm, fröhlich, frei" (frais, pieux, joyeux, libre), la devise du Turnerbund, une association de gymnastique interdite en Autriche en raison de ses liens avec le parti nazi. Même ceci est ambigu cependant, étant donné que Berg inversa l'ordre des mots, peut-être par volonté de négation.

Aucune de ces facettes ne s'excluent l'une l'autre. Berg a pu se sentir obligé de dédier son œuvre à la mémoire de Manon car Alma, sa mère, avait connaissance de ses infidélités. Elle était par exemple intervenue comme messagère lors de sa liaison avec Hanna, la sœur de son mari Franz Werfel. Après la mort de Manon, elle ne put faire autrement que d'écrire à Berg et à sa femme,

Helene, demandant comment ils avaient pu l'abandonner dans les heures difficiles qu'elle avait traversées. Le Concerto fut sans doute conçu comme un geste envers Alma pour apaiser les tensions. Puis il y a les circonstances politiques entourant le cercle viennois d'Alma, et ce semi beau-frère Richard Eberstaller, un sympathisant nazi notoire étroitement associé au parti austro-fasciste qui gouvernait le pays et dont différents membres avaient été cités par Alma comme fiancés potentiels pour sa fille. Vu les incertitudes politiques à Vienne en 1935, Berg peut avoir essayé de s'assurer une situation moins précaire dans cette foule, si funeste soit-elle. Même l'allusion émouvante à Bach fut peut-être alimentée par des préoccupations politiques, comme Berg cherchait à déclarer que son œuvre faisait partie d'une longue tradition de musique austro-germanique, rassurant ainsi ceux qui auraient pu qualifier – ou avaient déjà qualifié – ses compositions de "dégénérées".

Regardant vers un passé moins angoissant, le Concerto richement équivoque révèle malgré tout l'anxiété de Berg face à la culture menacée de destruction. Et ceci sont les réflexions que laissent filtrer les cordes à vide des violons dans les mesures finales, issues de nouveau de cette série originale – particulièrement ses première, troisième,

cinquième et septième notes – et rappelant le début du Concerto. Tour à tour séduisant et étonnant, son dernier chef-d'œuvre est un mémorial parfait et ultime au travail de toute une vie, créé au cours d'une des périodes les plus complexes du passé récent, une période néanmoins fascinante.

© 2022 Gavin Plumley

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note du chef d'orchestre

Berg étudia l'harmonie et le contrepoint avec Schoenberg en 1904, puis reprit des cours de composition avec lui en 1907. Cette formation fut longue, et le compositeur eut sur Berg une influence énorme tout au long de sa vie. L'étude de la forme sonate fut bien sûr un volet important de ces études, et donc il n'est pas surprenant que l'œuvre avec laquelle Berg espéra se faire un nom en tant que compositeur à part entière fut une sonate pour piano. On ignore quand l'œuvre fut écrite, mais il semble qu'elle date des années qui ont immédiatement précédé sa publication en 1910. Berg avait l'intention de concevoir une œuvre en trois mouvements, mais quand la forme sonate fut complète, il ne fut plus inspiré pour la suite. Schoenberg en déduisit que Berg avait dit tout ce qu'il avait à dire et il encouragea son élève à

publier ce mouvement unique en tant qu'opus indépendant. En dépit de sa brièveté, c'est en effet une œuvre tout à fait satisfaisante en soi.

Sa palette émotionnelle et dramatique est énorme, et l'idée de la transcrire pour orchestre est loin d'être nouvelle. J'ai connaissance de deux versions de ce type et il peut en exister d'autres, mais mon impression a été que les sonorités du siècle – Berg s'immergeait avec passion dans l'univers de Vienne à l'époque de Mahler, Schoenberg, Zemlinsky, Schreker, *et al.* – avaient encore à être égalées.

L'orchestre que je dirige est important et comporte des bois par trois, avec une clarinette supplémentaire; il y a aussi une flûte alto et un hautbois d'amour, des instruments que Berg n'utilisa jamais, mais dont les timbres pouvaient, selon moi, rehausser la transcription de coloris particuliers. Bien que dans certaines œuvres ultérieures, surtout les Trois Pièces pour orchestre, Berg ait eu recours à une section de percussion étendue, généreuse même, je suis d'avis qu'ici le style et le contenu de l'œuvre sont tels que l'intervention de cette section doit servir uniquement à étayer les moments paroxystiques. Ces moments frisent l'hystérie parfois et je n'ai pas hésité à laisser les instruments du registre aigu exprimer une sorte de cri primal

qui me semble affleurer dangereusement à la surface d'une grande partie de l'art à l'époque.

Mais évidemment, il y a aussi des moments remarquables d'intimité, de tendresse et de rêverie. L'un de ceux-ci se fait jour tout au début de la section du développement, après que la fin de la réexposition a pris une allure radicalement différente de la première apparition de l'épisode. Un solo d'alto accompagné seulement par les douces sonorités de la harpe et de la clarinette chante en présageant tellement de la scène de Marie et son enfant dans l'Acte I de *Wozzeck* (apparu dix ans plus tard seulement) que j'ai tenté de dépeindre l'atmosphère et les coloris de ce moment aussi fidèlement que possible.

La harpe joue un rôle important dans ces moments, tout comme le célesta dont j'ai toutefois reporté l'entrée jusqu'un peu au-delà la première moitié de la pièce. Le rôle du célesta est vital aussi à la toute fin de l'œuvre où l'adoption d'une simple tonalité de si mineur sert à conclure cet extraordinaire opus 1 dans un climat de libération et presque de sérénité très convaincant; c'est clairement l'œuvre d'un artiste qui a trouvé sa propre voix.

Dans les années qui suivirent, la démarche de Berg devint beaucoup plus expérimentale.

Ses nouvelles œuvres revêtaient en particulier un aspect aphoristique – les *Quatre Pièces pour clarinette* et l'"*Altenberg Lieder*" en sont des exemples. Schoenberg était quelque peu perturbé par cette évolution et il encouragea son disciple à composer une série de "pièces caractéristiques" qui devinrent les *Trois Pièces pour orchestre*, achevées en 1915 – et qui dans leur forme finale allaient bien au-delà de ce que Schoenberg avait, à mon sens, à l'esprit! Elles sont véritablement remarquables, pas uniquement par le nombre de musiciens requis – à l'instar, sans aucun doute, de ce que Mahler avait voulu. La troisième pièce, la *Marche*, est particulièrement imprégnée de l'esprit de Mahler, ou hantée plutôt par son fantôme.

L'une des tentatives que fit Berg de composer à plus grande échelle est le fragment de *Passacaille* de 1913 environ, qui ne dure que quatre minutes, mais qui annonce dans une large mesure ce qui suivra. Par moment, la musique de cette pièce, laissée sous forme de partition réduite, s'approche, sans doute plus que toute autre œuvre de Berg, du style de Schoenberg. Cette partition contient des indications d'instrumentation fréquentes et détaillées, si bien qu'une grande partie du travail de l'orchestrateur est déjà faite. Il y a néanmoins des ambiguïtés qui demandent

des décisions, et les relations de tempo ne sont pas toujours claires.

Les variations diffèrent considérablement du point de vue de leur longueur et de leur complexité et il est vrai que la connexion avec le thème est parfois obscure. C'est le cas en particulier de l'avant-dernière variation complète – la douce pulsation d'accords fort espacés y sert de toile de fond à des cors en sourdine qui bataillent, puis à un éclat de la trompette suivi de deux doux accords des violoncelles et enfin d'une vocifération insensée des contrebasses – qui nous conduit en un lieu très étrange! La réponse à cette variation semble au premier abord être une grande et simple harmonisation, mais cet épisode perd toute confiance en ses possibilités. Il n'est peut-être pas surprenant que Berg ait dès lors à peine commencé la variation que, le courage lui faisant défaut et après les deux premières phrases du thème au piccolo et à la clarinette dans ma version, le manuscrit s'interrompe.

Il est néanmoins merveilleux d'avoir ne fût-ce que ces quatre minutes, car la pièce donne une indication quant à la nature expérimentale de ce que Berg envisageait à l'époque et offre les clés de la genèse des Pièces pour orchestre, qui reprennent en effet certaines idées et quelques procédés de la Passacaille.

Mais quel bond en avant dans ces Trois Pièces! Le premier mouvement émerge du silence, d'abord aux percussions à hauteur indéterminée avant d'acquiescer graduellement une parure harmonique. Un important leitmotiv rythmique sur une note (un élément unificateur de la pièce) conduit à des phrases ardentes évoquant Mahler, faisant des allers-retours dans l'orchestre (elles sont un excellent exemple de la constante évolution de la mélodie de Schoenberg, de son perpétuel développement), qui mènent à une superbe péroration avant de s'évanouir dans le silence: un mouvement bref qui couvre néanmoins une large palette d'émotions.

Le deuxième mouvement est plus long et est remarquable par la manière dont différentes influences – par exemple, l'attachement viennois à la valse et au *Ländler* ainsi que les textures impressionnistes à la manière de Debussy – sont fondues en un style propre unique. L'atmosphère est fantastique, d'un autre monde, expressionniste, et la pièce se termine avec les sonorités distantes, mystérieuses de trompettes et de cors en sourdine jouant dans les aigües.

Et c'est dans cette même atmosphère que la Marche commence, timidement. Berg indique trois *tempi* s'accélération progressivement, et je dois dire (pardonnez-moi!) que bon nombre de mes confrères font l'erreur de commencer

le mouvement trop vite! C'est l'effet cumulatif de l'hystérie de plus en plus intense qui donne à cette pièce l'énergie frénétique qui fait d'elle l'un des produits les plus étonnants d'une ère qui semblait présager de sa propre disparition. On se demande parfois vers quoi Mahler aurait pu s'orienter après sa Dixième Symphonie, s'il était resté en vie. C'est comme si Berg se posait cette même question. Le discours provocant, bruyant du trombone juste avant la fin semble réellement nous mener aux portes de l'enfer qui, après le cri de terreur des trompettes, se referment derrière nous en un claquement sourd.

C'est dans l'enfer privé de *Wozzeck* que le compositeur nous emmena ensuite. L'œuvre dont la création se fit longtemps attendre, fortement retardée par la Première Guerre mondiale, explosa dans l'univers musical générant un souffle d'air frais annonciateur de ce que pouvait être l'opéra. Les quinze courtes scènes, chacune avec sa propre forme musicale, racontent l'histoire tragique d'un nouveau type d'antihéros, un homme incapable d'esquiver les désillusions de l'existence, en une œuvre d'art dans laquelle toutes les normes acceptées précédemment sont remises en question et rejetées. Son sentiment implacable de l'amour perdu, d'absence de toute solidarité et en fait de toute dignité humaine étonne encore.

De nombreuses années s'écoulèrent avant que Berg n'écrive sa dernière œuvre, le Concerto pour violon, et au cours de cette période seules quelques compositions virent le jour, à la fois parce que Berg travaillait très lentement et parce que son entreprise majeure était l'opéra *Lulu* qui est deux fois plus long que *Wozzeck*. Avant cela il composa le Concerto de chambre, un cadeau d'anniversaire un peu tardif pour Schoenberg, qui fut suivi de la *Lyrische Suite* pour quatuor à cordes, inspirée par Hanna Fuchs, la sœur du troisième et dernier époux d'Alma Mahler, Franz Werfel, qui était mariée à un industriel tchèque. Elle eut avec Alban une courte relation quand il séjourna chez les Fuchs, à Prague, pour un congrès musical international. Je suis certain que pour elle ce ne fut qu'une agréable incartade et rien de plus, mais pour lui cette relation devint une obsession qui le tirailla jusqu'à la fin de sa vie. Ce n'est pas sans importance parce que toutes les œuvres qu'il écrivit ensuite contiennent des références musicales secrètes à Hanna. C'est très clairement le cas pour *Lulu*, mais aussi pour le Concerto pour violon dans lequel les quatre dernières notes de la série (ou la succession des douze notes de la gamme chromatique dans un ordre spécifique) sur laquelle l'œuvre est fondée sont, au début et à la fin, les initiales de Hanna (H, le si naturel

allemand, et F, le fa naturel). Le fait que ces quatre notes sont aussi les notes du début du chorale de Bach que Berg découvrit au cours de la composition est, je pense, un exemple éloquent de synchronicité, "l'occurrence simultanée d'événements dont l'apparition prend un sens pour la personne qui les perçoit, mais qui ne présentent pas de lien de causalité physique", un phénomène qui fascina Carl Jung et que j'ai expérimenté avec une fréquence surprenante.

Toutefois, ce qui incita directement Berg à abandonner temporairement la composition de *Lulu* pour honorer une commande du violoniste américain Louis Krasner fut le décès prématuré à l'âge de dix-huit ans seulement de Manon Gropius, la fille d'Alma Mahler et de son deuxième époux, Walter Gropius, le célèbre architecte fondateur du Bauhaus. Berg et sa femme, Helene, avait beaucoup d'affection pour la jeune fille qui, de l'avis général, était un personnage extraordinaire ayant avec les animaux un contact tel que des chevreuils venaient lui manger dans la main; elle souhaitait devenir actrice et restait remarquablement calme face à la tendance qu'avait Alma de la présenter comme une sorte de trophée. Le Concerto porte la dédicace suivante: "à la mémoire d'un ange".

Pour Berg, la composition de la pièce fut très rapide; elle fait preuve d'une fluidité et

d'une clarté qu'il avait recherchées au fil des ans et qui maintenant semblaient s'épanouir plus que jamais. Le lyrisme de l'écriture est stupéfiant et la structure de la pièce, très simple: le premier mouvement dépeint Manon et le second, son combat avec la mort et la paix qui s'ensuit par l'évocation du chorale de Bach déjà cité. Bach avait mis en musique la cinquième strophe:

Es ist genug,
Herr, wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus...
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus...

[C'est assez,
ô Seigneur, quand il vous plaira,
libérez-moi...
Bonsoir maintenant, ô monde!
Je pars vers la maison des cieux...]

Cette structure sert de cadre à un portrait profondément évocateur de Manon, couplé à une rencontre visionnaire avec la mort – un tableau d'une intense émotion. Hélas, le Concerto allait servir de requiem pour Berg lui-même qui mourut d'un empoisonnement du sang, une fin tragique à l'âge de cinquante ans à peine.

Je suis tombé amoureux de cette œuvre à quatorze ans et depuis, pas une seconde ce sentiment ne m'a quitté. Je l'ai dirigée

avec de nombreux violonistes, mais
jamais avec plus de plaisir qu'avec
James Ehnes. Nous fûmes parfaitement
en accord dès le moment où nous
commençâmes à en discuter et donc

cet enregistrement est véritablement devenu
la réalisation d'un rêve.

© 2022 Sir Andrew Davis

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs



BBC Symphony Orchestra, July 2018, at Tate Modern

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Alexander James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Watford Colosseum; 20 and 21 February 2022

Front cover Photograph of James Ehnes © Benjamin Ealovega Photography

Back cover Photograph of Sir Andrew Davis © Dario Acosta Photography

Inner inlay card Photograph of James Ehnes © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Sir Andrew Davis (orchestrations of Piano Sonata, Passacaglia), Universal Edition A.G., Wien (other works)

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Sir Andrew Davis

© Dario Acosta Photography

CHANDOS

Ehnes/BBC Symphony Orchestra/Davis

CHSA 5270

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5270

CHANDOS

BERG: VIOLIN CONCERTO, ETC.

CHSA 5270

Alban Berg (1885–1935)

- | | | |
|-----|---|----------|
| 1 | Piano Sonata, Op. 1 (1907–08)
in B minor · in h-Moll · en si mineur
Orchestrated 2021 by Sir Andrew Davis (b. 1944) | 11:57 |
| 2 | Passacaglia (c. 1913)
Symphonic Fragment of theme and eleven variations
Orchestrated 2021 by Sir Andrew Davis | 4:16 |
| 3-5 | Three Orchestral Pieces, Op. 6 (1914–15, revised 1929)
(Drei Orchesterstücke) | 20:57 |
| 6-7 | Violin Concerto (1935)*
Revised 1996 by Douglas Jarman (b. 1942) | 28:30 |
| | | TT 66:02 |

BBC
RADIO

90–93FM

The BBC word mark and logo
are trade marks of the British
Broadcasting Corporation
and used under licence.
BBC Logo © 2011

James Ehnes violin*
BBC Symphony Orchestra
Igor Yuzefovich leader
Sir Andrew Davis

© 2022 Chandos Records Ltd © 2022 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are trade-
marks of Sony.



All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD can
be played on most
standard CD players.