

CHSA 5074(2)



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

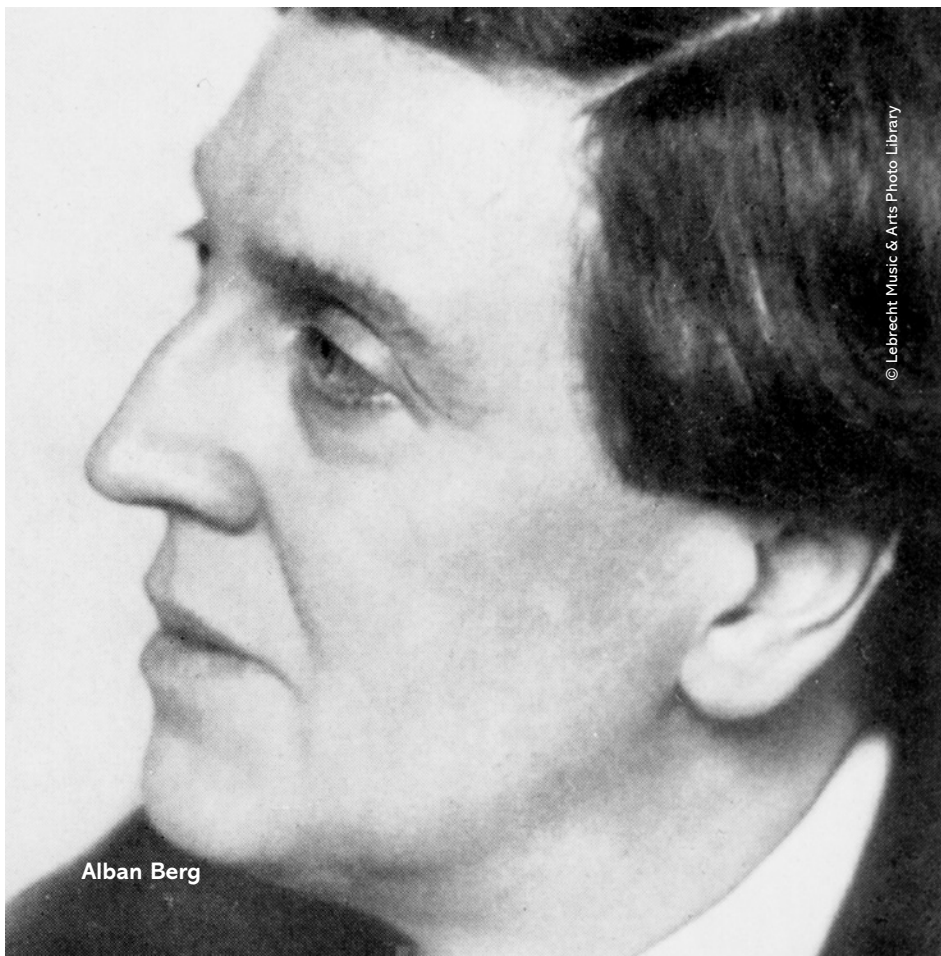
ALBAN BERG

ORCHESTRAL WORKS



Isabelle van Keulen · Geraldine McGreevy · Robert Murray
violin *soprano* *tenor*

Gothenburg Symphony Orchestra
Mario Venzago



© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Alban Berg

Alban Berg (1885–1935)

Orchestral Works

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Piano Sonata, Op. 1 (1908)
Orchestrated 1984 by Theo Verbey (b. 1959)
Mäßig bewegt – Viel langsamer (Quasi adagio) –
Tempo I – Langsames Tempo – Rasch – Quasi adagio | 12:43 |
| | Three Pieces, Op. 6 (1914–15, revised version 1929)
for Orchestra
Meinem Lehrer und Freunde Arnold Schoenberg in
unermeßlicher Dankbarkeit und Liebe | 20:57 |
| 2 | I Präludium. Langsam – Ein wenig bewegter (Tempo II) –
Tempo I | 4:46 |
| 3 | II Reigen. Anfangs etwas zögernd. Leicht beschwingt –
Langsames Walzertempo – Tempo I | 5:35 |
| 4 | III Marsch. Mäßiges Marschtempo (I) – Flottes Marschtempo (II) –
Tempo I – Flottes Marschtempo (III) – Tempo I – Tempo III –
Pesante – Ruhig und immer sehr langsam (gedehnt) –
Noch langsamer – Subito Tempo III | 10:35 |

	<i>premiere recording</i>	
5	Der Wein (1929)* Concert Aria (sung in French) Three Poems from Charles Baudelaire's <i>Le Vin</i> Sehr langsam – L'Âme du vin. Hauptzeitmaß – A Tempo di Tango – Le Vin des amants. Leicht bewegt – Beschwingtes Tempo – Le Vin du solitaire. Anfangstempo – Tempo di Tango – Hauptzeitmaß – Anfangstempo	12:52
6	Passacaglia (1913) Symphonic Fragment of theme and eleven variations, arranged 1999 by Christian von Borries (b. 1969) from Berg's unfinished score sketches; orchestration lightly modified by Mario Venzago Langsam	4:17
	Concerto for Violin and Orchestra (1935)† Für Louis Krasner Dem Andenken eines Engels Revised 1996 by Douglas Jarman	28:10
7	I Andante – Allegretto	11:11
8	II Allegro – Adagio	16:59
		TT 79:35

COMPACT DISC TWO

	Three Fragments from 'Wozzeck' (1923–24)‡ for voice and orchestra from the opera <i>Wozzeck</i> (1914–22) after Georg Büchner's drama	19:58
1	I Act I, Scenes 2 and 3. Langsam – [Marschtempo] – Noch langsamer (Tempo II)	7:23
2	II Act III, Scene I. Grave (Theme with seven variations and fugue)	5:36
3	III Act III, Scenes 4 and 5: Langsam – Adagio – Bedeutend bewegter – Andante – Tempo I Saga Danielsson child soprano	6:58
	Symphonic Pieces from the Opera 'Lulu' (1934)‡ after Frank Wedekind's tragedies <i>Erdegeist</i> (Earth Spirit) and <i>Die Büchse der Pandora</i> (Pandora's Box) Arnold Schoenberg zum 60. Geburtstag	34:17
4	I Rondo. Andante. Introduzione – Tempo II – Tempo I – Hymne. Sostenuto	15:49
5	II Ostinato. Allegro – Tumultuoso – Agitato – Sempre vivace – Langsamer – Vivace – Sehr langsam	3:54
6	III Lied der Lulu (Anton v. Webern zum 50. Geburtstag). Comodo	2:44
7	IV Variationen. Moderato – Grandioso – Grazioso – Funèbre – Affettuoso – Thema	3:08
8	V Adagio. Sostenuto – Lento – Grave	8:40

9 **Der Wein** (1929)† 13:33
 Concert Aria (sung in German)
 Three Poems from Charles Baudelaire's *Le Vin*
 German text by Stefan George
 Sehr langsam –
 Die Seele des Weines. Hauptzeitmaß – A Tempo di Tango –
 Der Wein der Liebenden. Leicht bewegt – Beschwingtes Tempo –
 Der Wein des Einsamen. Anfangstempo – Tempo di Tango –
 Hauptzeitmaß – Anfangstempo

10 **Wein, Weib und Gesang!** 9:22
 Waltz, Op. 333 by Johann Strauss II (1825–1899)
 Transcribed 1921 for small ensemble by Alban Berg
 Andante, quasi religioso – Allegro moderato – Maestoso –
 Tempo di Valse

TT 77:45

Geraldine McGreevy soprano†
Robert Murray tenor*
Isabelle van Keulen violin†
Göteborg Symphony Orchestra
 (The National Orchestra of Sweden)
Mario Venzago

Alban Berg: Orchestral Works

The works on the present CDs span the creative career of Alban Berg from his first published piece, the Piano Sonata, Op. 1, to the Violin Concerto and the *Symphonic Pieces from the Opera 'Lulu'*, the last works that were fully completed when he died at the age of fifty in 1935.

Piano Sonata, Op. 1

Before starting his studies with Schoenberg in the autumn of 1904 Berg had been an autodidact whose output consisted almost entirely of songs: a gifted composer but, said Schoenberg in a letter to his publisher Emil Hertzka, 'absolutely incapable of writing an instrumental movement or inventing an instrumental theme'.

Berg continued as a Schoenberg student until 1910 but the single movement Piano Sonata, Op. 1 of 1908, recorded here in the orchestration by Theo Verbey, was, in effect, his graduation piece. In it Berg set out to demonstrate what he had learned from Schoenberg's music and teaching about how to handle an extended post-Wagnerian harmonic language and how to structure a large-scale instrumental movement in such a way that it was both formally clear

and thematically integrated. At the heart of Schoenberg's teaching lay the necessity of what Schoenberg would later call 'developing variation': the belief that the logic and coherence of a work depended on all its aspects' being variants of a single, basic idea. It is a principle that stands at the heart of Op. 1 in which, within a clearly defined sonata structure, a wealth of distinctive thematic ideas is generated from a minimum of motivic material.

Passacaglia

Although, as one might expect, there exists a number of incomplete student pieces (there are, for example, five unfinished piano sonata movements that pre-date Op. 1) the two symphonic fragments of 1913 are exceptional in that, together, they represent the only work by the mature Berg that we know him to have abandoned. The two fragments consist of forty-one bars of a symphonic movement and the short score of the more substantial Passacaglia included in this set. Berg's manuscript, which runs to 101 bars, consists of a nine-bar Theme and ten Variations (Variation XI peters out after three bars); it contains some instrumental details and some

rudimentary dynamic indications which have been amplified in the present realisation by Christian von Borries, in turn slightly modified by Mario Venzago.

Three Pieces, Op. 6

The idea of tackling a large-scale symphonic work was probably prompted by Schoenberg's criticism of the aphoristic nature of Berg's two previous works, the *Altenberg-Lieder*, Op. 4 (the performance in March 1913 of two of which had led to a riot and the concert's being abandoned) and the *Four Pieces*, Op. 5 for clarinet and piano. Schoenberg had urged Berg to write an orchestral suite, and having, for whatever reason, abandoned the symphony, Berg took his advice and turned to the composition of the *Three Pieces*, Op. 6 for orchestra. It is a work that has much in common with the symphonic fragments, since behind both, as indeed behind *Wozzeck*, stands the musical language of late Mahler – a composer to whom Berg was devoted. The Op. 6 Pieces, written only shortly after Mahler's death and almost immediately after the premiere of the *Ninth Symphony*, is perhaps Berg's most overtly Mahlerian work – an influence which Berg implicitly acknowledges in his adopting, in the last piece, the fateful hammer blows of the finale of Mahler's *Sixth Symphony*. It is also the work in which the motivic complexity

of Berg's music reaches its height. Starting with soft noises on unpitched percussion, the music of the opening 'Präludium' gradually forms itself into a motivic cell consisting of a rising minor third and a semitone, which will, in various forms, dominate the whole work and give rise to a wealth of inter-related melodic figurations. Constantly developing – through extension, inversion, rhythmic transformation – the figurations produce a profusion of material that links the 'Präludium' with the following 'Reigen' (Round Dance) and 'Marsch'. Dedicated to Schoenberg on the occasion of his fortieth birthday, the Op. 6 Pieces take the technique of 'developing variation' to its most extreme point, the 'Marsch' in particular presenting so many variants of its basic material that the more obviously recurring themes act merely as signposts to which the ear clings amid the unrelenting flow of thematic ideas. Completed in the weeks immediately after the assassination of the Archduke Franz Ferdinand at Sarajevo, this final piece, which George Perle has aptly described as a 'marche macabre', possesses an atmosphere that seems to anticipate the horrors of the war which would soon engulf Europe.

Wein, Weib und Gesang!

Four months before completing the 'Marsch' of the Op. 6 Berg had attended

the first performance in Vienna of Georg Büchner's *Wozzeck* at the Residenzbühne and, overwhelmed by the experience, had immediately started to jot down ideas for an opera based on the play. He was forced to put the project to one side, firstly because of the need to finish work on the Op. 6 Pieces and then because of his being called up for military service, and it was only at the end of the First World War that he was able to begin work on the opera in earnest.

Even then the work on *Wozzeck* proceeded slowly, not least because of Berg's time-consuming involvement with the Verein für musikalische Privataufführungen (Society for Private Musical Performances) which Schoenberg had founded in November 1918. The Verein was an association for members only (no critics were allowed to attend and no applause was permitted), which concentrated on the rehearsal and performance of a wide range of contemporary music. Berg, Webern and the pianist Eduard Steuermann were 'performance directors', responsible for supervising the rehearsal of new works. The Verein finally closed, due to financial difficulties, in November 1922 but a financial crisis a year earlier had led it to mount a 'Walzerabend' which consisted of arrangements of waltzes by Johann Strauss II for a salon orchestra of piano, harmonium and string quartet. Schoenberg himself was

responsible for arranging *Rosen aus dem Süden* (Roses from the South), Webern for the 'Schatzwalzer' (Treasure Waltz) from *Der Zigeunerbaron* (The Gypsy Baron) and Berg for *Wein, Weib und Gesang!* (Wine, Women and Song!). The arrangements were performed on 27 May 1921 by an ensemble that included Schoenberg as one of the first violins, Webern on cello and Berg on harmonium. The manuscripts were auctioned in aid of the Verein at the end of the evening, when, to his undisguised delight, Schoenberg saw his arrangement fetch three times as much as Berg's.

Three Fragments from 'Wozzeck'

Once *Wozzeck* was completed (the short score was finished in October 1921 and the full score seven months later) a piano score was published, the cost of which was eventually underwritten by Alma Mahler to whom Berg dedicated the score as a token of gratitude, and copies sent to various opera companies and critics. It was, however, difficult to persuade an opera company to take on a complex atonal work by a composer who was little known outside (or even in) his native Vienna.

The turning point came in August 1923 when the String Quartet, Op. 3 was performed at the ISCM Festival in Salzburg. In the audience was the conductor Hermann

Scherchen who suggested that Berg make a concert suite from the music of the opera. The resulting *Three Fragments from 'Wozzeck'* were performed under Scherchen in Frankfurt in June 1924, by which time Erich Kleiber had resolved to stage the opera at the Staatsoper in Berlin. The Berlin premiere of *Wozzeck* on 14 December 1925 established Berg overnight as a composer of international standing.

The *Three Fragments* centre on the figure of Marie, the common-law wife of Wozzeck, and mother of his child, whose seduction by the Drum Major inflames the jealousy of the down-beaten Wozzeck and precipitates the ensuing tragedy. The first fragment, taken from Act I, Scenes 2 and 3 of the opera, is a March, heard as Marie watches the military parade led by the Drum Major pass by, followed by a Lullaby as she sings her child to sleep. The second fragment, structured as a theme, a set of variations and a fugue, is the opening scene of Act III, in which, overcome by guilt at having given in to the blandishments of the Drum Major, Marie seeks comfort in reading in her Bible the story of the woman taken in adultery. The third fragment comes from the end of the opera, when, after Wozzeck has murdered Marie and drowned himself, the great orchestral Interlude in D minor reflects on the tragedy and the curtain rises to reveal the

son of Wozzeck and Marie, now an orphan, playing with other children. A child runs on to announce the discovery of Marie's body and, after a moment's hesitation, Marie's son follows his comrades to see the corpse.

Der Wein

In May 1925, seven months before the Berlin premiere of *Wozzeck*, Berg went to Prague to attend a performance of the *Three Fragments* conducted by Alexander von Zemlinsky, and stayed with the industrialist Herbert Fuchs Robettin and his wife, Hanna. Berg's next work, the *Lyric Suite* for string quartet, which charts the course of the secret love affair that developed between Berg and Hanna during this short stay, is the most obvious outcome of the relationship between the two, but the concert aria *Der Wein*, written four years later, is also a reflection of the emotional crisis that the affair precipitated. By then already working on his second opera, *Lulu*, Berg was approached by the Czech soprano Ruzena Herlinger (to whom *Der Wein* is dedicated) with the suggestion that he write a concert aria for her. Berg accepted the commission, partly for financial reasons but also because it offered the opportunity to explore in advance some aspects of the sound world of *Lulu*, most notably the use of the saxophone and, in a 'Tempo di Tango', jazz elements.

For the text Berg turned to Stefan George's translations of Baudelaire, which had provided the secret, unsung, text of the finale of the *Lyric Suite*, and chose three of the five poems of *Le Vin*. In *Der Wein* the three poems are arranged to form an ABA structure in which the B section is constructed as a palindrome, with the music turning at its central point and running backwards into the final section – a feature which Berg saw as a symbol of his own situation, the retrograde portion of 'Der Wein der Liebenden' (The Wine of Lovers) leading inexorably to the final 'wine of the solitary one' – Baudelaire's 'Le Vin du solitaire': 'What follows [The Wine of Lovers]', wrote Berg to Hanna, 'can only be the song of the wine of the solitary one – for that I am and that I remain'.

Symphonic Pieces from the Opera 'Lulu'

After the premiere of *Wozzeck* Berg had been able to rely on performances of his music to provide a steady income, but by the early 1930s political pressures had become such that, even before the Nazis came to power in Germany in January 1933, many opera houses had withdrawn from commitments to stage the opera and Berg began to experience serious financial difficulties. By mid-1934, by which time he had completed the short score of *Lulu*, it had become clear

that no performances of his new opera would be possible in either Germany or Austria. Berg, therefore, suggested to his publishers that he devise an orchestral suite from the opera – a 'propaganda suite' which, since the music was no longer linked to the sensational libretto, might be performed in Germany and attract the attention of non-Austro-German, or even American, opera companies. He consequently began to work on orchestrating the opera, starting with those sections that he wanted to include in the suite.

Based on two plays by Frank Wedekind, the opera tells, in deliberately shocking and often absurd terms, the story of the rise and fall of Lulu, a figure who embodies the primal, sensual spirit of womanhood. During the first half of the work she ascends the social ladder, eventually becoming the wife of the wealthy newspaper magnate Dr Schön, and then, having shot him, descends into the criminal underworld where she ends as a prostitute and is murdered by Jack the Ripper.

The *Symphonic Pieces* are taken from Acts II and III of the opera. The first ('Rondo'; 'Hymne'), from Act II, is the music of a love scene between Lulu and Dr Schön's son, Alwa. In the opera this music is spread over two scenes and is constantly interrupted by other events; in the *Symphonic Pieces* Berg simply excises the interruptions and turns Alwa's music from the different scenes

into a continuous whole. The second piece ('Ostinato') forms the orchestral interlude between the scenes of Act II. In the opera this interlude accompanies a silent film which shows the arrest of Lulu for the murder of Dr Schön, her trial and imprisonment, and her eventual escape from prison. As the central point of the central act, the 'Ostinato' marks the turning point of the whole work – a significance symbolised by its palindromic structure. The 'Lied der Lulu', which forms the third piece, is Lulu's great aria of self-justification from Act II, Scene 1, the number in which the text (in Berg's own words) stands as 'an explanation for her actions... an explanation of Lulu's nature which stands outside all human conception of morality'. The fourth of the pieces is a set of orchestral variations on a cabaret tune by Wedekind, which acts as a transition between the big society scene of Act III, Scene 1 and the London garret of the final scene. Beginning in a clear C major, with deliberately gaudy orchestration, the variations gradually move through polytonality and free atonality to a twelve-note variation, after which the theme itself is heard briefly played on a barrel organ in the street outside Lulu's London attic. The fifth piece (*Adagio*) is the music that ends the opera, as Lulu returns with her final client. It culminates in a strident twelve-note chord as Jack murders her, then stabs the Countess

Geschwitz who has rushed to Lulu's aid, and ends with the *Liebeshod* of the Countess as she dies alone on stage.

The first performance of the *Symphonic Pieces* took place under Erich Kleiber on 30 November 1934. It was the last time that Berg's music would be performed in Germany for ten years. Four days after the performance Kleiber resigned his post as General Music Director of the Staatsoper.

Concerto for Violin and Orchestra

Having completed the orchestration of the *Symphonic Pieces* Berg went back to the opening Prologue of *Lulu* and began to score the whole opera chronologically. His work on it was, however, again interrupted when, in February 1935, the American violinist Louis Krasner approached him with a commission for a violin concerto. Berg was reluctant to stop work on the opera but his financial position made refusal almost impossible. Two months later, on 22 April, there occurred the tragedy that was to determine the programme and the final shape of the concerto, when Manon Gropius, the teenage daughter of Alma Mahler and Walter Gropius, died of poliomyelitis. Deeply shaken by the event, Berg wrote to Alma Mahler to announce his intention of dedicating the concerto 'To the memory of an Angel' in commemoration of Manon. The work turned into a tone poem in which the

two movements of Part I (*Andante; Allegretto*) became a portrait of Manon while the opening *Allegro* of Part II depicted her illness and death. The final *Adagio* of Part II, a set of variations on the funeral chorale 'Es ist genug' from Bach's cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*, offers some consolation.

Berg never heard the concerto performed. In August 1935, a few weeks after completing the work, he received an insect sting which gradually led to septicaemia. He attended the Vienna premiere of the *Symphonic Pieces* on 11 December but was rushed to hospital on 16 December and died one week later.

© 2009 Douglas Jarman

Winner of the Kathleen Ferrier award in 1996, **Geraldine McGreevy** graduated in music from the University of Birmingham and was a postgraduate student at the Royal Academy of Music, of which she has since become an Associate. She continued her studies at the National Opera Studio and currently studies with Richard Smart. In concert she has recently appeared with such renowned conductors as Trevor Pinnock, Kurt Masur, Petr Altrichter, Libor Pešek, Sir Neville Marriner, Nicholas McGegan, Emmanuelle Haïm and Paul Goodwin. She made her operatic debut with Welsh National Opera as First Lady (*Die Zauberflöte*), returning for

Miss Jessel (*The Turn of the Screw*), Micaëla (*Carmen*), Countess (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna, Rosalinde (*Die Fledermaus*) and Vitellia (*La clemenza di Tito*). She has sung Fiordiligi for Opera Zuid and, at the Edinburgh Festival, Female Chorus (*The Rape of Lucretia*), Vitellia and Honegger's *Le Roi David*. She made her debut at the 2001 Aix-en-Provence Festival as Alice Ford (*Falstaff*), a performance also seen at the Théâtre des Champs Élysées, and appeared in *Die Walküre* and *Parsifal* at The Royal Opera, Covent Garden. She has also sung at the Frankfurt Opera, Komische Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Munich and Théâtre royal de la Monnaie, Brussels. In recital Geraldine McGreevy has appeared at the Wigmore Hall and St John's, Smith Square, London, at the KlavierFest Ruhr with Graham Johnson and at the Edinburgh Festival with Julius Drake. She has made numerous recordings.

Born in Essex, **Robert Murray** studied at the Royal College of Music and the National Opera Studio. At The Royal Opera, Covent Garden he has sung Agenore (*Il re pastore*), Belfiore (*La finta giardiniera*), Don Ottavio, Tamino, Jacquino (*Fidelio*), Borsa (*Rigoletto*), Gastone (*La traviata*), Harry (*La fanciulla del West*) and Lysander (*A Midsummer Night's Dream*). He recently sang the title role in *Albert Herring* for Glyndebourne on Tour,

Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) for Garsington Opera, The Simpleton (*Boris Godunov*) for English National Opera and Benvolio (*Roméo et Juliette*) at the Salzburg Festival. In concert he has performed, among others, Haydn's *Nelson* Mass with Sir John Eliot Gardiner at the BBC Proms, Mozart's C minor Mass with the City of Birmingham Symphony Orchestra under Sir Charles Mackerras, Bach's St John Passion at the London Handel Festival, Handel's *Acis and Galatea* with the Gabrieli Consort & Players, and Mozart's Requiem with Harry Christophers and The Sixteen at the Mostly Mozart Festival at London's Barbican Centre. Having performed at the Aldeburgh and Edinburgh festivals and with the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Robert Murray has also appeared in recital at the Wigmore Hall, London, among other venues, and recorded for BBC Radio 3.

As a violinist and violist of world class status, **Isabelle van Keulen** has an established reputation on many renowned concert stages. Due to her charisma and musical versatility, she is one of the most sought-after musicians of her generation. She appears regularly with the leading orchestras of Europe, North America and Japan under conductors such as Thomas Dausgaard, Sir Mark Elder, Valery Gergiev, Philippe Herreweghe, Neeme and Paavo Järvi, Sir Neville Marriner, Andris Nelsons, Sir Roger

Norrington, Joseph Swensen, Osmo Vänskä, Mario Venzago, Hugh Wolff and David Zinman. Her intensive engagement in the performance of contemporary music is also reflected in her extensive discography which, in addition to concertos by Haydn, Mozart, Vieuxtemps, Saint-Saëns and Bruch, includes works by Stravinsky, Lutosławski, Schnittke and Dutilleux as well as the Violin Concerto by Erkki-Sven Tüür, which also is dedicated to her. In the field of chamber music, Isabelle van Keulen will celebrate twenty years of successful duo performances with the pianist Ronald Brautigam in 2010. She plays a violin made by Joseph Guarnerius del Gesù in 1734; her viola was made by Peter Greiner.

The **Gothenburg Symphony Orchestra**, the National Orchestra of Sweden, was founded in 1905. Wilhelm Stenhammar, the great Swedish composer and conductor of the early twentieth century, contributed strongly to the Nordic profile of the Orchestra, inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Since then the Orchestra has performed with legendary conductors such as Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux and Herbert von Karajan, and it has developed close relationships with many of today's most sought-after podium stars, among them Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski and Herbert

Blomstedt. During Neeme Järvi's leadership from 1982 to 2004 the Orchestra became a major international force. Described by *The Guardian* as 'one of the world's most formidable orchestras', it has toured the USA, Japan and Far East and performed at major music centres and festivals throughout Europe. Mario Venzago, Principal Conductor from 2004 to 2007, introduced new repertoire and led the Orchestra on successful tours in England, Switzerland and the former Yugoslavia. Under his successor, the celebrated Venezuelan conductor Gustavo Dudamel, the Orchestra has visited several countries in Europe, making particularly acclaimed appearances in Vienna and at the BBC Proms. Its Principal Guest Conductors are Christian Zacharias and Peter Eötvös. The Gothenburg Symphony Orchestra is a company owned by the Region Västra Götaland.

Born in Switzerland in 1948, **Mario Venzago** began playing piano at the age of five, attended the conservatory and the university in his native Zurich, and continued his studies with Hans Swarowsky in Vienna. He assumed the post of Music Director of the Indianapolis Symphony Orchestra in 2002 and from

2004 to 2007 was Principal Conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra (The National Orchestra of Sweden). He had previously served as Music Director of the Basel Symphony Orchestra (1997–2003), Basque National Orchestra (1998–2001), Graz Opera House (1990–1995), Deutsche Kammerphilharmonie (1989–1992), Heidelberg Opera (1986–1989), Musikkollegium Winterthur (1978–1986) and Lucerne Opera House, and he served as principal conductor for the broadcast recordings of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva until 1986. His distinguished conducting career has included engagements with the Berlin Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestra of Teatro alla Scala in Milan, Boston Symphony Orchestra and Philadelphia Orchestra. He has also conducted at the Salzburg and Lucerne festivals, among many others. His varied discography has earned him several major awards. Mario Venzago has collaborated with such famous stage directors as Ruth Berghaus, Peter Konwitschny and Hans Neuenfels, as well as with the world's finest concert artists and singers.

Alban Berg: Orchesterwerke

Die auf den vorliegenden CDs eingespielten Werke umspannen die gesamte schöpferische Laufbahn von Alban Berg von seiner ersten veröffentlichten Komposition, der Klaviersonate op. 1, bis zum Violinkonzert und den *Symphonischen Stücken aus der Oper "Lulu"*, den letzten von ihm vollendeten Werken, bevor er 1935 im Alter von fünfzig Jahren starb.

Klaviersonate op. 1

Bevor er im Herbst des Jahres 1904 seine Studien bei Schönberg aufnahm, war Berg Autodidakt und komponierte nahezu ausschließlich Lieder; ein begabter Komponist, meinte Schönberg in einem Brief an seinen Verleger Emil Hertzka, doch "einen Instrumentalsatz zu schreiben, ein Instrumentalthema zu erfinden, war ihm absolut unmöglich".

Berg blieb bis 1910 Schönbergs Student; tatsächlich jedoch war die hier in der Orchestrierung von Theo Verbey eingespielte, 1908 entstandene einsätzige Klaviersonate op. 1 sein Examenstück. In diesem Werk versuchte Berg zu demonstrieren, was er von Schönbergs Musik und Unterricht über den Umgang mit einer erweiterten

nach-Wagnerischen harmonischen Sprache und über die Anlage eines ausgedehnten, sowohl formal klaren als auch thematisch integrierten Instrumentalsatzes gelernt hatte. Im Mittelpunkt von Schönbergs Unterweisung stand die Notwendigkeit dessen, was er später als das Prinzip der "entwickelnden Variation" bezeichnen sollte – die Überzeugung, dass Logik und Zusammenhalt eines Werks darauf beruhen, dass alle seine Aspekte Ausprägungen einer einzigen Grundidee sind. Dieses Prinzip bildet auch das Rückgrat von op. 1, in dessen klar definierter Sonatenstruktur aus einem Minimum an motivischem Material eine Fülle von unterschiedlichen thematischen Gedanken entwickelt wird.

Passacaglia

Obwohl es erwartungsgemäß eine Reihe von nie fertiggestellten Werken aus seiner Studienzeit gibt (so existieren zum Beispiel fünf unvollendete Klaviersonatensätze aus der Zeit vor op. 1), sind die beiden sinfonischen Fragmente von 1913 insofern außergewöhnlich, als es sich hier um die einzigen Werke des reifen Berg handelt, von denen wir wissen, dass er die Arbeit

an ihnen abbrach. Die beiden Fragmente bestehen aus einundvierzig Takten eines sinfonischen Satzes und der in dieser Einspielung vorgestellten gewichtigeren Passacaglia. Bergs Particell umfasst 101 Takte und besteht aus einem neuntaktigen Thema und zehn Variationen (Variation XI verklingt nach nur drei Takten); es enthält einige instrumentale Details und rudimentäre dynamische Anweisungen, die in der hier vorgestellten Ausführung von Christian von Borries besonders deutlich herausgestellt und von Mario Venzago geringfügig modifiziert werden.

Drei Stücke op. 6

Die Idee, sich an ein großangelegtes sinfonisches Werk zu wagen, wurde wahrscheinlich durch Schönbergs Kritik am aphoristischen Charakter der beiden zuvor entstandenen Kompositionen Bergs ausgelöst – der *Altenberg-Lieder* op. 4 (im März 1913 hatte es nach der Aufführung von zweien dieser Lieder einen Tumult gegeben und das Konzert war abgebrochen worden) und der Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5. Schönberg hatte Berg gedrängt, eine Orchestersuite zu schreiben, und nachdem dieser aus unbekanntem Gründen seine Sinfonie abgebrochen hatte, griff er Schönbergs Vorschlag auf und machte sich an die Komposition der Drei

Stücke für Orchester op. 6. Diese Komposition weist zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den sinfonischen Fragmenten auf, da hinter beiden Werken – wie auch hinter dem *Wozzeck* – die musikalische Sprache des späten Gustav Mahler steht, den Berg zutiefst verehrte. Die Stücke aus op. 6 entstanden nur kurze Zeit nach Mahlers Tod und fast unmittelbar nach der Uraufführung von dessen Neunter Sinfonie; sie sind vielleicht Bergs am offensichtlichsten Mahler nachempfundene Kompositionen – diesen Einfluss bestätigt Berg indirekt, indem er im letzten Stück die schicksalhaften Hammerschläge des Finale aus Mahlers Sechster Sinfonie zitiert. Zudem erreicht die motivische Komplexität von Bergs Musik in diesem Werk ihren Höhepunkt. Nach anfänglichen leisen Klängen auf ungestimmtem Schlagzeug formiert die Musik des zu Beginn stehenden "Präludiums" sich zu einer motivischen Zelle, die aus einer aufsteigenden kleinen Terz und einem Halbton besteht, welche in unterschiedlichen Ausformungen das gesamte Werk dominieren und zu einer Fülle von miteinander verbundenen melodischen Figuren führen. Indem sie sich ständig weiterentwickeln – mittels Ausdehnung, Umkehrung und rhythmischer Verwandlung – produzieren diese Figurationen eine Fülle von Material, das das "Präludium" mit dem nachfolgenden "Reigen" und "Marsch" verbindet. Die

Schönberg zu seinem vierzigsten Geburtstag gewidmeten Stücke von op. 6 verfolgen die Technik der "entwickelnden Variation" bis zu ihrem extremsten Punkt, wobei vor allem der "Marsch" so viele Varianten des zugrunde liegenden musikalischen Materials präsentiert, dass die offensichtlicheren unter den wiederkehrenden Themen lediglich als Orientierungshilfen dienen, an die das Ohr sich inmitten des nicht nachlassenden Flusses thematischer Gedanken klammert. Dieses letzte Werk, das in den Wochen unmittelbar nach der Ermordung von Erzherzog Franz Ferdinand in Sarajewo vollendet wurde und das George Perle passend als "marche macabre" bezeichnet hat, vermittelt eine Atmosphäre, die die Schrecken des Krieges vorwegzunehmen scheint, der Europa schon bald verschlingen sollte.

Wein, Weib und Gesang!

Vier Monate, bevor er den "Marsch" aus op. 6 vollendete, hatte Berg die erste Wiener Aufführung von Georg Büchners *Wozzeck* auf der Residenzbühne gesehen und sich unter dem überwältigenden Eindruck dieser Erfahrung unmittelbar daran gemacht, seine Ideen zu einer auf dem Schauspiel basierenden Oper zu notieren. Er sah sich jedoch gezwungen, das Projekt beiseite zu legen, zum einen weil er seine Arbeit an den Stücken von op. 6 abschließen musste,

und zum anderen weil er zum Militärdienst einberufen wurde. Erst am Ende des Ersten Weltkriegs konnte er sich daher ernsthaft mit der Oper befassen.

Doch selbst dann schritt das Projekt nur langsam voran, nicht zuletzt wegen Bergs zeitaufwendigem Engagement für den "Verein für musikalische Privataufführungen", den Schönberg im November 1918 gegründet hatte. Zugang hatten nur Vereinsmitglieder (Kritiker waren nicht zugelassen und auch Applaus war nicht gestattet) und konzentrierte sich auf das Einstudieren und die Aufführung einer breiten Palette von zeitgenössischen Kompositionen. Berg, Webern und der Pianist Eduard Steuermann waren als "Vortragsmeister" verantwortlich für die Beaufsichtigung der Proben von neuen Werken. Im November 1922 schließlich löste der Verein sich aufgrund finanzieller Schwierigkeiten auf, doch ein Jahr zuvor hatte der Geldmangel dazu geführt, dass man einen "Walzerabend" veranstaltete, für den eine Reihe von Walzern von Johann Strauss II für ein aus Klavier, Harmonium und Streichquartett bestehendes Salonorchester arrangiert wurden. Schönberg selbst war für die Bearbeitung von *Rosen aus dem Süden* verantwortlich, Webern für den "Schatzwalzer" aus dem *Zigeunerbaron* und Berg für *Wein, Weib und Gesang!* Die Arrangements wurden am 27. Mai 1921 aufgeführt von einem

Ensemble, in dem Schönberg eine der ersten Geigen übernahm, Webern auf dem Cello zu hören war und Berg das Harmonium spielte. Die Notenhandschriften wurden am Ende des Abends zugunsten des Vereins versteigert, wobei Schönberg mit unverhüllter Freude sah, dass seine Bearbeitung dreimal soviel einbrachte wie die von Berg.

Drei Bruchstücke aus "Wozzeck"

Nachdem *Wozzeck* vollendet war (das Particell war im Oktober 1921 abgeschlossen, die Orchesterpartitur sieben Monate später), wurde ein Klavierauszug veröffentlicht, den schließlich Alma Mahler finanzierte, der Berg das Werk als Zeichen seiner Dankbarkeit widmete; sodann wurden Exemplare an verschiedene Opernhäuser und Kritiker gesandt. Es stellte sich jedoch als schwierig heraus, ein Opernhaus zu überzeugen, ein komplexes atonales Werk von einem außerhalb seiner Heimatstadt Wien (und selbst innerhalb der Stadt) kaum bekannten Komponisten in den Spielplan aufzunehmen.

Die Wende kam im August 1923, als das Streichquartett op. 3 auf dem Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg aufgeführt wurde. Im Publikum saß der Dirigent Hermann Scherchen, der vorschlug, Berg solle aus der Musik der Oper eine Konzertsuite zusammenstellen. Das Ergebnis

waren die *Drei Bruchstücke aus "Wozzeck"*, die im Juni 1924 in Frankfurt unter Scherchen aufgeführt wurden; zu diesem Zeitpunkt hatte Erich Kleiber bereits beschlossen, die Oper an der Berliner Staatsoper zu inszenieren. Die Berliner Premiere von *Wozzeck* am 14. Dezember 1925 etablierte Berg über Nacht als Komponisten von internationalem Rang.

Die *Drei Bruchstücke* konzentrieren sich auf die Figur der Marie, Wozzecks Lebensgefährtin und die Mutter seines Kindes, deren Verführung durch den Tambourmajor die Eifersucht des unterdrückten Wozzeck entfacht und die nachfolgende Tragödie auslöst. Das erste Fragment, ein Marsch, ist der zweiten und dritten Szene des ersten Aktes der Oper entnommen und erklingt, während Marie der von dem Tambourmajor angeführten Militärparade zuschaut. Hierauf folgt ein Wiegenlied, mit dem sie ihr Kind in den Schlaf singt. Das zweite Fragment ist als Thema mit einer Reihe von Variationen und einer Fuge strukturiert und stellt die Eröffnungsszene des dritten Aktes dar, in der Marie voller Reue darüber, dass sie den Schmeicheleien des Tambourmajors nachgegeben hat, Trost sucht, indem sie in der Bibel die Geschichte der beim Ehebruch ertappten Frau nachliest. Das dritte Fragment stammt vom Ende der Oper, wo, nachdem Wozzeck

Marie ermordet und sich ertränkt hat, das große Orchesterzwischenpiel in d-Moll die Tragödie nachempfunden und der Vorhang über einer Szene aufgeht, in der der nun verwaiste Sohn von Wozzeck und Marie beim Spiel mit anderen Kindern zu sehen ist. Ein Kind läuft herbei und verkündet, dass man Maries Leiche gefunden hat, und nach einem Augenblick des Zögerns folgt Maries Sohn seinen Kameraden, um sich den Leichnam anzuschauen.

Der Wein

Im Mai 1925, sieben Monate vor der Berliner Premiere von *Wozzeck*, ging Berg nach Prag, um einer von Alexander von Zemlinsky dirigierten Aufführung der *Drei Bruchstücke* beizuwohnen; während dieser Zeit wohnte er bei dem Industriellen Herbert Fuchs Robettin und seiner Frau Hanna. Bergs nächste Komposition, die *Lyrische Suite* für Streichquartett, die den Verlauf der heimlichen Affäre nachvollzieht, welche sich während dieses kurzen Aufenthalts zwischen Berg und Hanna Robettin entwickelte, ist das offensichtlichere Ergebnis der Beziehung zwischen den beiden, doch auch die vier Jahre später entstandene Konzertarie *Der Wein* reflektiert die emotionale Krise, die diese Affäre auslöste. Zu dieser Zeit arbeitete Berg bereits an seiner zweiten Oper, *Lulu*, als sich die tschechische Sopranistin Ruzena

Herlinger (der *Der Wein* gewidmet ist) mit der Bitte an ihn wandte, er möge eine Konzertarie für sie schreiben. Berg nahm den Auftrag zum Teil aus finanziellen Erwägungen an, aber auch weil er ihm Gelegenheit bot, schon vorab einige Aspekte der Klangwelt von *Lulu* zu erkunden, darunter vor allem die Verwendung des Saxophons und, in "Tempo di Tango", von Elementen des Jazz.

Für den Text wandte sich Berg an Stefan Georges Übersetzungen von Baudelaire, aus denen auch der versteckte, ungesungene Text des Finale der *Lyrischen Suite* stammte, und wählte drei der fünf Gedichte von *Le Vin* aus. In *Der Wein* sind die drei Gedichte so angeordnet, dass sie eine A-B-A-Struktur bilden, in der der B-Teil ein Palindrom bildet – die Musik kehrt sich an ihrem zentralen Punkt um und geht rückwärts in den Schlussteil über; Berg sah dies als Symbol seiner eigenen Situation: Der rückläufige Teil von "Der Wein der Liebenden" führt unausweichlich zu dem abschließenden "Der Wein des Einsamen" – Baudelaire's "Le Vin du solitaire". "Was dann folgt [auf den Wein der Liebenden]", schrieb Berg an Hanna, "kann ja nur mehr das Lied sein vom Wein des – Einsamen. Ja der bin ich und bleib ich."

Symphonische Stücke aus der Oper "Lulu"

Nach der Uraufführung von *Wozzeck* hatte Berg aus den Aufführungen seiner Werke

regelmäßige Einkünfte beziehen können, in den frühen 1930er Jahren war der politische Druck jedoch so groß geworden, dass, noch bevor die Nazis im Januar 1933 in Deutschland die Macht übernahmen, zahlreiche Opernhäuser ihre Zusage, das Werk aufzuführen, zurückzogen und Berg in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten geriet. Um die Mitte des Jahres 1934, als er bereits das Particell von *Lulu* fertiggestellt hatte, war abzusehen, dass Aufführungen seiner neuen Oper weder in Deutschland noch in Österreich möglich sein würden. Berg schlug daher seinem Verleger vor, eine auf der Oper basierende Orchestersuite zu entwerfen – eine "Propagandasuite", die, da die Musik nicht mehr mit dem Aufsehen erregenden Libretto verbunden sein würde, in Deutschland aufgeführt werden könnte und so vielleicht auch die Aufmerksamkeit von nicht-österreichisch-deutschen, ja vielleicht von amerikanischen Opernhäusern wecken würde. Er begann daher, an der Orchestrierung der Oper zu arbeiten, und wandte sich zunächst den Abschnitten zu, die er in die Suite aufnehmen wollte.

Die Oper basiert auf zwei Schauspielen von Frank Wedekind und erzählt in betont schockierenden und häufig absurden Bildern die Geschichte vom Aufstieg und Fall der Lulu, einer Gestalt, die das archaisch-sinnliche Wesen der Weiblichkeit verkörpert.

In der ersten Hälfte des Werks erklimmt sie die soziale Leiter und wird schließlich die Frau des wohlhabenden Zeitungsmagnaten Dr. Schön; dann, nachdem sie ihn erschossen hat, steigt sie in die kriminelle Unterwelt hinab, wo sie als Prostituierte endet und schließlich von Jack the Ripper ermordet wird.

Die *Symphonischen Stücke* sind dem zweiten und dritten Akt der Oper entnommen. Das erste ("Rondo", "Hymne"), aus dem zweiten Akt, ist die Musik aus einer Liebesszene zwischen Lulu und Dr. Schöns Sohn Alwa. In der Oper ist diese Musik auf zwei Szenen verteilt und wird ständig von anderen Ereignissen unterbrochen; in den *Symphonischen Stücken* hat Berg die Unterbrechungen einfach herausgeschnitten und Alwas Musik aus den verschiedenen Szenen in ein fortlaufendes Ganzes verwandelt. Das zweite Stück ("Ostinato") bildet das orchestrale Zwischenpiel zwischen den Szenen des zweiten Aktes. In der Oper begleitet dieses Zwischenpiel einen Stummfilm, der Lulus Verhaftung nach ihrem Mord an Dr. Schön, ihre Verurteilung und Inhaftierung sowie schließlich ihre Flucht aus dem Gefängnis schildert. Als zentrale Passage des mittleren Akts markiert der "Ostinato" den Wendepunkt des gesamten Werks, dessen Symbolwert durch die Palindrom-Struktur noch hervorgehoben wird. Bei dem "Lied der Lulu", das das dritte

Stück ausmacht, handelt es sich um Lulus große Rechtfertigungsarie aus der ersten Szene des zweiten Aktes – der Nummer, in der der Text (in Bergs eigenen Worten) als “Erklärung für ihr Vorgehen ... Erklärung von Lulus innerstem Wesen, das außerhalb aller menschlichen Moralbegriffe steht”. Bei dem vierten Stück handelt es sich um eine Reihe von Orchestervariationen über ein Kabarett-Lied von Wedekind, die als Überleitung zwischen der großen Gesellschaftsszene in der ersten Szene des dritten Akts und der Londoner Dachstube der letzten Szene dienen. Die Variationen beginnen in klarem C-Dur mit absichtlich greller Orchestrierung und bewegen sich schrittweise durch polytonale und frei atonale Regionen hin zu einer Zwölfton-Variation, woraufhin das Thema selbst kurz auf einer Drehorgel in der Straße unter Lulus Londoner Dachstube erklingt. Das fünfte Stück (*Adagio*) entspricht der Musik, mit der die Oper endet, als Lulu mit ihrem letzten Freier zurückkehrt. Es kulminiert in einem schrillen Zwölfton-Akkord, als Jack sie ermordet und sodann auf die Gräfin Geschwitz einsticht, die Lulu zu Hilfe eilt, und endet mit dem *Liebestod* der Gräfin, die allein auf der Bühne stirbt.

Die Uraufführung der *Symphonischen Stücke* fand am 30. November 1934 unter Erich Kleiber statt. Dies war das letzte Mal vor einer zehnjährigen Unterbrechung, dass

Bergs Musik in Deutschland aufgeführt wurde. Vier Tage nach der Aufführung trat Kleiber von seiner Position als Generalmusikdirektor der Staatsoper zurück.

Violinkonzert

Nachdem er die Orchestrierung der *Symphonischen Stücke* abgeschlossen hatte, wandte Berg sich wieder dem Prolog zu Beginn von *Lulu* zu und begann, die gesamte Oper chronologisch zu orchestrieren. Diese Arbeit wurde allerdings erneut unterbrochen, als im Februar 1935 der amerikanische Geiger Louis Krasner sich mit einem Auftrag für ein Violinkonzert an ihn wandte. Berg wollte ungern erneut seine Arbeit an der Oper ruhen lassen, seine finanzielle Lage machte es ihm jedoch fast unmöglich, das Angebot abzulehnen. Zwei Monate später, am 22. April, ereignete sich die Tragödie, die das Programm und die endgültige Form des Konzerts bestimmen sollte – Manon Gropius, die junge Tochter von Alma Mahler und Walter Gropius, starb an spinaler Kinderlähmung. Zutiefst betroffen schrieb Berg an Alma Mahler und teilte ihr seine Absicht mit, sein Konzert zur Erinnerung an Manon “dem Andenken eines Engels” zu widmen. Die Komposition geriet zu einer Tondichtung, in der die beiden Sätze des ersten Teils (*Andante; Allegretto*) ein Porträt Manons bilden, während das zu Beginn des

zweiten Teils stehende *Allegro* ihre Krankheit und ihren Tod schildern. Das den zweiten Teil beschließende *Adagio*, eine Variationsreihe über den Trauerchoral “Es ist genug” aus J.S. Bachs Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, soll ein wenig Trost spenden.

Berg hat selbst nie eine Aufführung des Konzerts gehört. Im August 1935, wenige Wochen nach dessen Fertigstellung, führte ein

harmloser Insektenstich zu einer schleichenden Blutvergiftung. Am 11. Dezember wohnte er noch der Premiere der *Symphonischen Stücke* bei, doch am 16. Dezember wurde er eilig ins Krankenhaus gebracht, wo er eine Woche später verstarb.

© 2009 Douglas Jarman
Übersetzung: Stephanie Wollny



Geraldine McGreevy

Andres Landiro

Alban Berg: Œuvres pour orchestre

Les œuvres enregistrées ici s'étendent sur l'ensemble la carrière créatrice d'Alban Berg, depuis sa première œuvre publiée, la Sonate pour piano, op. 1, jusqu'au Concerto pour violon et aux *Pièces symphoniques tirées de l'opéra "Lulu"*, les dernières œuvres qu'il avait entièrement terminées lorsqu'il mourut à l'âge de cinquante ans, en 1935.

Sonate pour piano, op. 1

Avant d'entreprendre ses études avec Schoenberg à l'automne 1904, Berg était un autodidacte qui n'avait écrit pratiquement que des lieder: un compositeur talentueux, mais, comme le dit Schoenberg dans une lettre à son éditeur Emil Hertzka, "absolument incapable d'écrire un mouvement instrumental ou d'inventer un thème instrumental".

Berg continua à travailler avec Schoenberg jusqu'en 1910, mais la Sonate pour piano, op. 1, en un seul mouvement (1908), enregistrée ici dans l'orchestration de Theo Verbey, fut en réalité composée pour l'obtention de son diplôme. Berg y cherche à montrer ce qu'il avait appris de la musique et de l'enseignement de Schoenberg pour traiter un langage harmonique post-wagnérien

élargi et structurer un mouvement instrumental d'envergure de façon à ce qu'il soit à la fois clair sur le plan formel et intégré sur le plan thématique. Au cœur de l'enseignement de Schoenberg, il y a ce que Schoenberg allait appeler par la suite la "variation développante", un élément absolument nécessaire: il pensait que pour qu'une œuvre soit logique et cohérente, il fallait que tous ses aspects soient des variantes d'une seule idée de base. C'est un principe qui est au cœur de l'opus 1 où, au sein d'une structure de sonate clairement définie, on trouve une profusion d'idées thématiques distinctives issues d'un minimum de matériel-motif.

Passacaille

Comme on pourrait s'y attendre, il existe un certain nombre de pièces d'études incomplètes (il y a, par exemple, cinq mouvements de sonates pour piano inachevés qui sont antérieurs à l'opus 1). Mais les deux fragments symphoniques de 1913 sont exceptionnels car ils représentent à eux deux la seule œuvre de la maturité de Berg qu'à notre connaissance il ait abandonnée. Ces deux fragments comprennent quarante-et-une mesures d'un

mouvement symphonique et la particelle de la Passacaille plus substantielle qui figure dans cet album. Le manuscrit de Berg, qui comporte cent-une mesures, se compose d'un thème de neuf mesures et de dix variations (la Variation XI s'arrête après trois mesures); il contient quelques détails instrumentaux et des indications rudimentaires de dynamique qui ont été amplifiés dans la présente réalisation due à Christian von Borries et légèrement modifiés par Mario Venzago.

Trois Pièces, op. 6

C'est probablement Schoenberg qui a donné à Berg l'idée d'aborder une œuvre symphonique de grande envergure en critiquant la nature aphoristique des deux précédentes œuvres de son cadet, les *Altenberg-Lieder*, op. 4 (l'exécution de deux d'entre eux au mois de mars 1913 avait déclenché une émeute et il avait fallu arrêter le concert), et les Quatre Pièces, op. 5, pour clarinette et piano. Schoenberg avait poussé Berg à écrire une suite pour orchestre et ce dernier ayant, pour une raison quelconque, abandonné la symphonie, il suivit son conseil et se tourna vers la composition des Trois Pièces, op. 6, pour orchestre. C'est une œuvre qui a beaucoup en commun avec les fragments symphoniques, car derrière les deux, comme d'ailleurs derrière *Wozzeck*, se tient le langage musical de la fin de la vie de

Mahler – compositeur dont Berg était un fervent admirateur. Les Trois Pièces, op. 6, écrites peu après la mort de Mahler et presque immédiatement après la création de la Neuvième Symphonie, constituent peut-être l'œuvre la plus ouvertement mahlérienne de Berg – influence que Berg reconnaît implicitement en adoptant, dans la dernière pièce, les coups de marteau fatidiques du finale de la Sixième Symphonie de Mahler. C'est aussi l'œuvre dans laquelle la complexité des motifs de la musique de Berg est à son comble. La musique de "Präludium" initial qui commence doucement par des sons de percussions non accordées se forme peu à peu dans une cellule-motif composée d'une tierce mineure ascendante et d'un demi-ton, qui dominera l'ensemble de l'œuvre sous diverses formes et donnera naissance à une profusion de figurations mélodiques étroitement liées. En développement constant – par le biais de l'extension, du renversement et de la transformation rythmique – les figurations produisent une profusion de matériau qui lie le "Präludium" à la "Reigen" (une ronde) et à la "Marsch" suivantes. Dédiées à Schoenberg à l'occasion de son quarantième anniversaire, les Trois Pièces, op. 6, mènent la technique de la "variation développante" à son point le plus extrême, la "Marsch" en particulier présentant tant de variantes de son matériau

de base que les thèmes récurrents les plus manifestes servent simplement d'indices auxquels s'accroche l'oreille au milieu du flux implacable d'idées thématiques. L'atmosphère de cette dernière pièce, achevée au cours des semaines qui suivirent l'assassinat de l'archiduc François Ferdinand à Sarajevo et que George Perle qualifia à juste titre de "marche macabre", semble anticiper les horreurs de la guerre qui allait bientôt déchirer l'Europe.

Wein, Weib und Gesang!

Quatre mois avant d'achever la "Marsch" de l'opus 6, Berg avait assisté à la création à Vienne de *Wozzeck* de Georg Büchner à la Residenzbühne et, ébloui par ce qu'il venait de voir, il se mit immédiatement à jeter sur le papier des idées pour un opéra reposant sur cette pièce. Mais il dut mettre ce projet de côté, d'une part parce qu'il devait terminer son travail sur les *Trois Pièces*, op. 6, et d'une autre parce qu'il était appelé au service militaire; ce n'est qu'à la fin de la Première Guerre mondiale qu'il put vraiment commencer à travailler à l'opéra.

Même alors, le travail sur *Wozzeck* avançait lentement, notamment à cause de l'implication très prenante de Berg dans le Verein für musikalische Privataufführungen (Société pour les exécutions musicales privées) fondé par Schoenberg en novembre

1918. Le Verein était une association réservée uniquement à ses membres (aucun critique n'y était admis, ni aucun applaudissement); ils se concentraient sur la répétition et l'exécution d'un large éventail de musique contemporaine. Berg, Webern et le pianiste Eduard Steuermann étaient "directeurs des exécutions", responsables de la supervision des répétitions de nouvelles œuvres. Le Verein ferma finalement ses portes en novembre 1922, en raison de difficultés financières, mais une crise financière survenue l'année précédente l'avait conduit à monter une "Walzerabend" qui se composait d'arrangements de valses de Johann Strauss II pour un orchestre de salon formé d'un piano, un harmonium et un quatuor à cordes. Schoenberg lui-même fut chargé d'arranger *Rosen aus dem Süden* (Roses du Sud), Webern la "Schatzwalzer" (Trésor-Valse) du *Zigeunerbaron* (Le Baron tzigane) et Berg *Wein, Weib und Gesang!* (Aimer, boire et chanter!). Les arrangements furent joués le 27 mai 1921 par un ensemble où Schoenberg tenait l'une des parties de premier violon, Webern était au violoncelle et Berg à l'harmonium. À la fin de la soirée, les manuscrits furent vendus aux enchères pour venir en aide au Verein et, à la plus grande joie de Schoenberg, ce dernier vit son arrangement rapporter trois fois plus que celui de Berg.

Trois Fragments de "Wozzeck"

Une fois *Wozzeck* terminé (la partition fut achevée en octobre 1921 et la grande partition sept mois plus tard), une réduction pour piano fut publiée, dont le coût fut finalement pris en charge par Alma Mahler à qui Berg dédia la partition en signe de gratitude; des exemplaires en furent envoyés à diverses compagnies d'opéra et à des critiques. Mais il fut difficile de convaincre une troupe lyrique d'accepter un ouvrage atonal complexe d'un compositeur peu connu hors (ou même dans) sa ville natale de Vienne.

Le tournant se produisit en août 1923, lorsque que le Quatuor à cordes, op. 3, fut joué au Festival de la SIMC à Salzbourg. Dans l'auditoire se trouvait le chef d'orchestre Hermann Scherchen qui suggéra à Berg de tirer une suite de concert de son opéra. Ce sont les *Trois Fragments de "Wozzeck"* qui furent joués sous la direction de Scherchen à Francfort, en juin 1924, époque à laquelle Erich Kleiber avait décidé de monter l'opéra à la Staatsoper de Berlin. Du jour au lendemain, la création berlinoise de *Wozzeck*, le 14 décembre 1925, fit de Berg un compositeur de stature internationale.

Les *Trois Fragments* se concentrent sur le personnage de Marie, concubine de Wozzeck et mère de son enfant; elle se laisse séduire par le Tambour-Major ce qui enflamme la

jalousie de Wozzeck abattu et précipite la tragédie qui va suivre. Le premier fragment, emprunté à l'acte I, scène 2 et scène 3 de l'opéra, est une Marche, que l'on entend lorsque Marie regarde passer le défilé militaire mené par le Tambour-Major; elle est suivie d'une Berceuse qu'elle chante pour endormir son enfant. Le deuxième fragment, structuré comme un thème, avec des variations et une fugue, est la première scène de l'acte III, où Marie, terrassée par la culpabilité pour avoir succombé aux flatteries du Tambour-Major, cherche du réconfort en lisant dans sa Bible l'histoire de la femme adultère. Le troisième fragment vient de la fin de l'opéra: Wozzeck a tué Marie et s'est noyé; le grand interlude orchestral en ré mineur revient sur la tragédie et le rideau se lève pour montrer le fils de Wozzeck et de Marie, désormais orphelin, en train de jouer avec d'autres enfants. Un enfant arrive en courant pour annoncer la découverte du corps de Marie; après un moment d'hésitation, le fils de Marie suit ses camarades pour voir le corps.

Der Wein

En mai 1925, sept mois avant la création de *Wozzeck* à Berlin, Berg se rendit à Prague pour assister à une exécution des *Trois Fragments* sous la direction d'Alexander von Zemlinsky et résida chez l'industriel Herbert Fuchs Robettin et sa femme, Hanna.

L'œuvre suivante de Berg, la *Suite lyrique* pour quatuor à cordes, trace le parcours de la liaison secrète qui vit le jour entre Berg et Hanna pendant ce court séjour. C'est le résultat le plus flagrant de cette relation, mais ans plus tard, est aussi un reflet de la crise émotionnelle que cette liaison précipita. Berg travaillait alors déjà à son second opéra, *Lulu*, lorsqu'il fut sollicité par la soprano tchèque Ruzena Herlinger (à qui *Der Wein* est dédié) pour écrire un air de concert à son intention. Berg accepta cette commande, en partie pour des raisons financières, mais encore parce qu'elle lui offrait la possibilité d'anticiper l'exploration de certains aspects du monde sonore de *Lulu*, tout particulièrement l'utilisation du saxophone et, dans un "Tempo di tango", des éléments de jazz.

Pour le texte, Berg se tourna vers les traductions de Baudelaire réalisées par Stefan George, qui lui avait fourni le texte secret, non chanté, du finale de la *Suite lyrique*, et il choisit trois des cinq poèmes du *Vin*. Dans *Der Wein*, les trois poèmes sont disposés en forme de structure ABA, où la section B est construite comme un palindrome, la musique tournant en son point central et revenant en arrière dans la section finale – un élément considéré par Berg comme un symbole de sa propre situation, la portion rétrograde de "Der Wein der Liebenden" (Le Vin des

amants) menant inexorablement au "vin du solitaire" final – "Le Vin du solitaire" de Baudelaire: "Ce qui suit [Le Vin des amants]", écrivit Berg à Hanna, "ne peut être que le chant du vin du solitaire – car c'est ce que je suis et que je reste."

Pièces symphoniques tirées de l'opéra "Lulu"

Après la création de *Wozzeck*, Berg put s'en remettre aux exécutions de sa musique pour jouir de revenus réguliers, mais, au début des années 1930, les pressions politiques devinrent telles que, même avant l'accession au pouvoir des nazis en Allemagne, en janvier 1933, de nombreux théâtres lyriques revinrent sur leur engagement de monter cet opéra. Berg commença alors à connaître de sérieuses difficultés financières. Au milieu de l'année 1934, époque à laquelle Berg avait achevé la particelle de *Lulu*, il était évident qu'aucune représentation de son nouvel opéra ne pourrait avoir lieu en Allemagne ou en Autriche. Berg laissa donc entendre à ses éditeurs qu'il envisageait de réaliser une suite pour orchestre tirée de son opéra – une "suite de propagande". Et comme la musique n'était plus liée au livret à sensation, elle pourrait être jouée en Allemagne et attirer l'attention des opéras hors de l'Allemagne et de l'Autriche, ou même américains. Il se mit donc à orchestrer l'opéra, en commençant par les passages qu'il voulait inclure dans la suite.

L'opéra repose sur deux pièces de Frank Wedekind et raconte, en termes délibérément choquants et souvent absurdes, l'histoire de l'ascension et de la chute de Lulu, personnage qui incarne l'esprit primitif et sensuel des femmes. Pendant la première moitié de l'œuvre, Lulu gravit l'échelle sociale pour devenir finalement l'épouse du riche magnat de la presse, le Dr Schön; puis, après l'avoir abattu, elle tombe dans le milieu où elle finit dans la prostitution avant d'être assassinée par Jacques l'éventreur.

Les *Pièces symphoniques* sont empruntées aux actes II et III de l'opéra. La première ("Rondo"; "Hymne"), à l'acte II, est la musique d'une scène d'amour entre Lulu et le fils du Dr Schön, Alwa. Dans l'opéra, cette musique s'étend sur deux scènes et est constamment interrompue par d'autres événements; dans les *Pièces symphoniques*, Berg supprime simplement les interruptions et transforme en un tout continu la musique d'Alwa des différentes scènes. La deuxième pièce ("Ostinato") constitue l'interlude orchestral entre les scènes de l'acte II. Dans l'opéra, cet interlude accompagne un film muet qui montre l'arrestation de Lulu pour le meurtre du Dr Schön, son procès et son emprisonnement, et finalement son évasion de la prison. Point central de l'acte médian, l'"Ostinato" marque le tournant de toute l'œuvre – importance symbolisée

par sa structure en palindrome. Le "Lied der Lulu", qui constitue la troisième pièce, est le grand air d'autojustification de Lulu à l'acte II, scène 1, le numéro où le texte (selon les propres dires de Berg) se présente comme "une explication de ses actes... une explication de la nature de Lulu qui n'entre dans aucune conception humaine de moralité". La quatrième pièce se compose de variations orchestrales sur un air de cabaret de Wedekind, qui sert de transition entre la grande scène mondaine de l'acte III, scène 1, et la mansarde londonienne de la scène finale. Les variations commencent dans un ut majeur clair, avec une orchestration délibérément tape-à-l'œil, puis passent peu à peu de la polytonalité et de l'atonalité libre à une variation dodécaphonique; on entend ensuite brièvement le thème joué sur un orgue de Barbarie dans la rue, au pied du grenier londonien de Lulu. La cinquième pièce (*Adagio*) est la musique qui conclut l'opéra, lorsque Lulu revient avec son dernier client. Cette musique culmine dans un strident accord de douze notes lorsque Jacques la tue, puis poignarde la comtesse Geschwitz qui s'est précipitée pour venir en aide à Lulu, et elle s'achève avec le *Liebestod* de la Comtesse qui meurt seule sur scène.

La première exécution des *Pièces symphoniques* eut lieu sous la direction d'Erich Kleiber le 30 novembre 1934. Au

cours des dix années suivantes, la musique de Berg ne fut jamais jouée en Allemagne. Quatre jours après ce concert, Kleiber démissionna de son poste de directeur général de la musique à la Staatsoper.

Concerto pour violon

Après avoir achevé l'orchestration des *Pièces symphoniques*, Berg retourna au prologue initial de *Lulu* et commença à écrire l'orchestration de tout l'ouvrage en suivant l'ordre chronologique. Toutefois, ce travail fut à nouveau interrompu lorsque, en février 1935, le violoniste américain Louis Krasner, lui commanda un concerto pour violon. Berg était peu enclin à cesser de travailler à son opéra, mais sa situation financière lui interdisait tout refus. Deux mois plus tard, le 22 avril, survint la tragédie qui allait déterminer le programme et la forme finale du concerto, lorsque Manon Gropius, fille adolescente d'Alma Mahler et de Walter Gropius, mourut de poliomyélite. Profondément secoué par cet événement,

Berg écrivit à Alma Mahler pour lui annoncer qu'il avait l'intention de dédier le concerto "À la mémoire d'un ange", en mémoire de Manon. L'œuvre se transforma en poème symphonique, où les deux mouvements de la première partie (*Andante*; *Allegretto*) devinrent un portrait de Manon, tandis que l'*Allegro* initial de la seconde partie dépeignait sa maladie et sa mort. L'*Adagio* final de la seconde partie, des variations sur le choral funèbre "Es ist genug" de la cantate de Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort*, apporte une certaine consolation.

Berg n'entendit jamais ce concerto. Au mois d'août 1935, quelques semaines après avoir achevé cette œuvre, une piqûre d'insecte dégénéra peu à peu en septicémie. Il assista à la création viennoise des *Pièces symphoniques* le 11 décembre, mais fut emmené en urgence à l'hôpital le 16 décembre et mourut la semaine suivante.

© 2009 Douglas Jarman
Traduction: Marie-Stella Pâris



Robert Murray



Isabelle van Keulen

CD 1

5 Le Vin

L'Âme du vin

Un soir, l'âme du vin chantait dans les
bouteilles:
"Homme, ô cher déshérité, vers toi je pousse
Sous ma prison de verre et mes cires
vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité!

"Je sais combien il faut, sur la colline en
flamme,
De peine, de sueur et de soleil cuisant
Pour engendrer ma vie et pour me donner
l'âme;
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

"Car j'éprouve une joie immense quand je
tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses
travaux,
Et sa chaude poitrine est une douce tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes
froids caveaux.

"Entends-tu retentir les refrains des
dimanches
Et l'espoir qui gazouille en mon sein
palpitant?

COMPACT DISC ONE

The Wine

The Soul of the Wine

The spirit of the wine began to sing
within its cask: Man, banished friend, for
you,
from my restricted prison there shall ring
a song of light and love, fraternal, true.

I know: Upon the burning hillside's scarp
by sweat and toil I thrive and can be glad.
Thus only can my soul grow strong and
sharp,
but I am not ungrateful, never bad.

The most exquisite joy for me to have
is for a work-weary mouth me to hold.
The burning throat becomes my chilly
grave,
I like it better than the cellar's cold.

Can you hear Sunday songs of cheerful
swarms?
Now to my veins a tingling hope is sent:

Les coudes sur la table et retroussant tes
manches,
Tu me glorifieras et tu seras content;

"J'allumerai les yeux de ta femme ravie;
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frère athlète de la vie
L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs.

"En toi je tomberai, végétale ambroisie,
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!"

Le Vin des amants

L'espace aujourd'hui est splendide!
Sans mors, sans éperons, sans bride,
Partons à cheval sur le vin
Pour un ciel féérique et divin!

Comme deux anges que torture
Une implacable calenture,
Dans le bleu cristal du matin
Suivons le mirage lointain!

Mollement balancés sur l'aile
Du tourbillon intelligent,
Dans un délire parallèle,

You turn your sleeves up – rest upon both
arms,
you will applaud me and be well content.

I make your wife's eyes merry, and I yield
strength to your tender son. I am the oil
for him who struggles on life's battlefield
that he requires to speed his fencer's foil.

And you receive the sap, from this plant
flowing
that God, the eternal sower, scatters down.
Let poetry, within your bosom growing
like a most precious tree, touch heaven's
crown.

The Wine of Lovers

How glorious this day is, and wide,
cast spurs now and traces aside.
Let us ride on the back of the wine
to the fairy-heaven divine!

Angels of eternal duration
suffer feverish conflagration.
Through the crystalline blue of the day
away to the gleaming display!

Let us lean gently on the wings
of the untamed wind, as it brings
us both the very same bliss,

Ma sœur, côte à côte nageant,
Nous fuirons sans repos ni trêves
Vers le paradis de mes rêves!

Le Vin du solitaire

Le regard singulier d'une femme galante
Qui se glisse vers nous comme le rayon
blanc
Que la lune onduleuse envoie au lac
tremblant,
Quand elle y veut baigner sa beauté
nonchalante;

Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un
joueur;
Un baiser libertin de la maigre Adeline;
Les sons d'une musique énervante et câline,
Semblable au cri lointain de l'humaine
douleur,

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
Les baumes pénétrants que ta panse féconde
Garde au cœur altéré du poète pieux;

Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie,
– Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,
Qui nous rend triomphants et semblables
aux Dieux!

Extraits des *Fleurs du Mal* (*Le Vin*)
de Charles Baudelaire (1821 – 1867)

let us, heart to heart, sister, like this,
flee, brooking not rest nor delay
to the land of my dreams, far away.

The Wine of the Solitary One

The curious look of women, loose and
flighty,
that glides upon us like the moon's pale
rays,
when she on moving waterscapes does
gaze
to bathe her image in its beauty nightly –

The last coin that the desperate gambler
stakes,
licentious kiss of haggard Adeline,
the song of an insidious violin
that's like the distant cry of mankind's aches –

Much more than these I value, flagon deep,
the potent balms that from your belly seep.
The pious poet's heart you enter in.

You give him hope and love and strength
of youth
and pride – the beggar's heritage, forsooth,
making us heroes and to God akin.

Translation: Lucie Hauser

CD 2

Drei Bruchstücke aus "Wozzeck"

1 |

Marsch

Marie (*singt vor sich hin*)
Soldaten, Soldaten sind schöne Burschen!

Wiegenlied

Marie (*ausbrechend*)
Komm, mein Bub!
Was die Leute wollen!
Bist nur ein arm' Hurenkind
und machst Deiner Mutter doch so viel Freud'
mit Deinem unehrlichen Gesicht!
Eia popeia ...
Mädel, was fangst Du jetzt an?
Hast ein klein' Kind und kein Mann!
Ei, was frag' ich darnach,
Sing' ich die ganze Nacht:
Eia popeia, mein süßer Bu',
Gibt mir kein Mensch nix dazu!
Hansel, spann' Deine sechs Schimmel an,
Gib sie zu fressen auf's neu –
Kein Haber fresse sie,
Kein Wasser saufe sie,
Lauter kühle Wein muß es sein!
Lauter kühle Wein muß es sein!

COMPACT DISC TWO

Three Fragments from 'Wozzeck'

1 |

March

Marie (*singing to herself*)
Soldiers, soldiers, what handsome fellows
they are!

Lullaby

Marie (*passionately*)
Come here, my boy!
What do they all want?
You're nothing but a poor bastard
and yet you make your mother so happy
with your disreputable face!
Hushabye...
Girl, what can you do now?
Got a kid and no husband!
Oh, what do I care,
I sing all night long:
Hushabye, my sweet boy,
nobody's going to help me out!
Johnny, harness your six white horses,
give them something to eat –
They eat no hay,
they drink no water,
it's got to be cool wine!
It's got to be cool wine!

2 II

Variationen

Marie (*gesprochen*)

“Und ist kein Betrug in seinem Munde
erfunden worden” ...

(*gesungen*)

Herr Gott, Herr Gott! Sieh mich nicht an!

(*gesprochen*)

“Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu
ihm, so im Ehebruch lebte.”

“Jesus aber sprach: So verdamme ich dich
auch nicht, geh' hin, und sündige hinfort
nicht mehr.”

(*gesungen*)

Herr Gott!

Der Bub gibt mir einen Stich in's Herz. Fort!
Das brüst' sich in der Sonne!

Nein, komm, komm her! Komm zu mir!

(*gesprochen*)

“Es war einmal ein armes Kind und hatt'
keinen Vater und keine Mutter – war Alles
tot und war Niemand auf der Welt, und es
hat gehungert und geweint Tag und Nacht.
Und weil es Niemand mehr hatt' auf der
Welt ...”

(*gesungen*)

Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut'
nit ...

Wie steht es geschrieben von der
Magdalena? ...

II

Variations

Marie (*spoken*)

'Neither was guile found in his mouth'...

(*sung*)

Lord! Lord! Do not look on me!

(*spoken*)

'And the Pharisees brought to him a woman
taken in adultery.'

'Jesus said unto her: Neither do I condemn
thee; go and sin no more.'

(*sung*)

Lord!

The boy pierces my heart. Away with you!
Boasting in the sunlight!

No, come, come here! Come to me!

(*spoken*)

'Once upon a time there was a poor child
that had neither father nor mother –
everybody was dead and nobody was alive
and he was hungry and wept all day and all
night. And because he had nobody at all...'

(*sung*)

Franz hasn't been here, neither yesterday
nor today...

What does the Book say about

Magdalen?...

(*mit etwas Gesangstimme*)

“Und kniete hin zu seinen Füßen und weinte
und küßte seine Füße und netzte sie mit
Tränen und salbte sie mit Salben ...”

(*ganz gesungen*)

Heiland! ich möchte Dir die Füße salben –

Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt,

erbarme Dich auch meiner! ...

3 III

Abschluß

Kinder (oder Solosopran)

Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!

Ringel, Ringel, Rosenkranz ...

Mariens Knabe

Hopp, hopp! Hopp, hopp!

Georg Büchner (1813–1837)

Symphonische Stücke aus der
Oper “Lulu”

6 III. Lied der Lulu

Wenn sich die Menschen um meinewillen
umgebracht haben,

so setzt das meinen Wert nicht herab.

Du hast so gut gewußt, weswegen Du mich
zur Frau nahmst,

wie ich gewußt habe, weswegen ich Dich
zum Mann nahm.

(*a trace of singing voice*)

'And knelt at his feet and wept and kissed
his feet and washed them with her tears and
anointed them with ointment...'

(*sung*)

Redeemer! I want to anoint your feet –

Redeemer, you were merciful to her, be

merciful to me as well!...

III

Conclusion

Children (or Soprano Solo)

Ring-a-ring-a-roses!

Ring-a-ring...

Marie's boy

Hopp, hopp! Hopp, hopp!

Translation: Gery Bramall

Symphonic Pieces from the
Opera ‘Lulu’

III. Lulu's Song

If people have killed themselves because
of me,

that does not reduce my value.

You knew very well why you made me your
wife,

just as I knew why I made you my husband.

Du hattest Deine besten Freunde mit mir
betrogen,
Du konntest nicht gut auch noch Dich selber
mit mir betrügen.
Wenn Du mir Deinen Lebensabend zum
Opfer bringst,
so hast Du meine ganze Jugend dafür gehabt.
Ich habe nie in der Welt etwas anderes
scheinen wollen,
als wofür man mich genommen hat;
und man hat mich nie in der Welt für etwas
anderes genommen,
als was ich bin.

8 V. Adagio

Gräfin Geschwitz

Lulu! Mein Engel! Laß dich noch einmal
sehn! Ich bin Dir nah! Bleibe Dir nah! In
Ewigkeit!

Frank Wedekind (1864–1918)

Der Wein

9 Die Seele des Weines

Des Weines Geist begann im Faß zu singen:
Mensch – teurer Ausgestoßener – dir soll
Durch meinen engen Kerker durch erklingen
Ein Lied von Licht und Bruderliebe voll.

You betrayed your best friends with me,
you could hardly betray yourself with me.
If you sacrifice your twilight years to me
you bought them with all the years of my
youth.
At no time did I want to seem anything
other than what people thought I was,
and at no time have people thought me to
be anything
other than what I am.

V. Adagio

Countess Geschwitz

Lulu! My angel! Let me see you just one
more time! I am close to you! I am staying
close to you! In all eternity!

Translation: Gery Bramall

The Wine

The Soul of the Wine

The spirit of the wine began to sing
within its cask: Man, banished friend, for
you,
from my restricted prison there shall ring
a song of light and love, fraternal, true.

Ich weiß: Am sengendheißen Bergeshange
Bei Schweiß und Mühe nur gedeih ich recht
Da meine Seele ich nur so empfangen,
Doch bin ich niemals undankbar und schlecht.

Und dies bereitet mir die größte Labe,
Wenn eines arbeit-matten Mund mich hält
Sein heißer Schlund wird mir zum kühlen
Grabe
Das mehr als kalte Keller mir gefällt.

Hörst du den Sonntagsang aus frohem
Schwarme?

Nun kehrt die Hoffnung prickelnd in mich
ein:
Du stülpst die Ärmel – stützt beide Arme
Du wirst mich preisen und zufrieden sein.

Ich mache deines Weibes Augen heiter
Und deinem Sohne leih ich frische Kraft.
Ich bin für diesen zarten Lebensstreiter
Das Öl, das Fechttern die Gewandtheit schafft.

Und du erhältst von diesem Pflanzenseime
Den Gott – der ewige Sämann – niedergießt,
Damit in deiner Brust die Dichtkunst keime,
Die wie ein seltner Baum zum Himmel
sprießt.

I know: Upon the burning hillside's scarp
by sweat and toil I thrive and can be glad.
Thus only can my soul grow strong and
sharp,
but I am not ungrateful, never bad.

The most exquisite joy for me to have
is for a work-weary mouth me to hold.
The burning throat becomes my chilly
grave,
I like it better than the cellar's cold.

Can you hear Sunday songs of cheerful
swarms?

Now to my veins a tingling hope is sent:
You turn your sleeves up – rest upon both
arms,
you will applaud me and be well content.

I make your wife's eyes merry, and I yield
strength to your tender son. I am the oil
for him who struggles on life's battlefield
that he requires to speed his fencer's foil.

And you receive the sap, from this plant
flowing
that God, the eternal sower, scatters down.
Let poetry, within your bosom growing
like a most precious tree, touch heaven's
crown.

Der Wein der Liebenden

Prächtig ist heute die Weite
Stränge und Sporen beiseite
Reiten wir auf dem Wein
In den Feenhimmel hinein!

Engel für ewige Dauer
Leidend im Fieberschauer
Durch des Morgens blauen Kristall
Fort in das leuchtende All!

Wir lehnen uns weich auf den Flügel
Des Windes, der eilt ohne Zügel.
Beide voll gleicher Lust

Laß, Schwester, uns Brust an Brust
Fliehn ohne Rast und Stand
In meiner Träume Land!

Der Wein des Einsamen

Der sonderbare Blick der leichten Frauen,
Der auf uns gleitet wie das weiße Licht
Des Mondes auf bewegter Wasserschicht,
Will er im Bade seine Schönheit schauen –

The Wine of Lovers

How glorious this day is, and wide,
cast spurs now and traces aside.
Let us ride on the back of the wine
to the fairy-heaven divine!

Angels of eternal duration
suffer feverish conflagration.
Through the crystalline blue of the day
away to the gleaming display!

Let us lean gently on the wings
of the untamed wind, as it brings
us both the very same bliss,

let us, heart to heart, sister, like this,
flee, brooking not rest nor delay
to the land of my dreams, far away.

The Wine of the Solitary One

The curious look of women, loose and
flighty,
that glides upon us like the moon's pale
rays,
when she on moving waterscapes does
gaze
to bathe her image in its beauty nightly –

Der letzte Thaler auf dem Spielertisch
Ein frecher Kuß der hageren Adeline;
Erschlaffenden Gesang der Violine,
Der wie der Menschheit fernes Qualgeziß –

Mehr als dies alles schätz ich – tiefe Flasche –
Den starken Balsam, den ich aus dir nasche
Und der des frommen Dichters Müdheit
bannt.

Du gibst ihm Hoffnung, Liebe, Jugendkraft
Und Stolz – dies Erbteil aller Bettlerschaft,
Der uns zu Helden macht und Gott verwandt.

aus *Les Fleurs du Mal (Le Vin)*
von Charles Baudelaire (1821 – 1867)
Deutsche Fassung: Stefan George (1868 – 1933)

The last coin that the desperate gambler
stakes,
licentious kiss of haggard Adeline,
the song of an insidious violin
that's like the distant cry of mankind's aches –

Much more than these I value, flagon deep,
the potent balms that from your belly seep.
The pious poet's heart you enter in.

You give him hope and love and strength
of youth
and pride – the beggar's heritage, forsooth,
making us heroes and to God akin.

Translation: Lucie Hauser

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@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

Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)

DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

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 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.

Recording producer Lennart Dehn

Recording supervisor Lennart Dehn

Sound engineers Michael Bergek (Three Pieces) and Torbjörn Samuelsson (other works)

Editors Tomas Ferngren (Piano Sonata, Three Pieces and *Symphonic Pieces from the Opera 'Lulu'*) and Torbjörn Samuelsson (other works)

SA-CD mastering Torbjörn Samuelsson

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Konserthuset, Gothenburg, Sweden; 26 August 2004 (Three Pieces), 14 August 2006 (Piano Sonata), 15 and 16 August 2006 (*Three Fragments from 'Wozzeck'*), 16 August 2006 (Passacaglia), 19 and 20 June 2007 (*Symphonic Pieces from the Opera 'Lulu'*), 21 June 2007 (*Der Wein*, sung in German), 27 and 28 August 2007 (Concerto for Violin and Orchestra), 30 August 2007 (*Der Wein*, sung in French) and 31 August 2007 (*Wein, Weib und Gesang!*)

Front cover 'Schönbrunn Palace Garden Gloriette at dusk', photograph © Karina Tischlinger / iStockphoto

Back cover Photograph of Mario Venzago (photographer unknown)

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Donemus, Amsterdam (Piano Sonata), Universal Edition (Passacaglia, Concerto for Violin and Orchestra)

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL

2-disc set CHSA 5074(2)

CHANDOS

ALBAN BERG

(1885–1935)

ORCHESTRAL WORKS

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|-------|--|----------|
| 1 | Piano Sonata, Op. 1 (1908; orch. Verbey, 1984) | 12:43 |
| 2 - 4 | Three Pieces, Op. 6 (1914–15, revised version 1929)
<i>premiere recording</i> | 20:57 |
| 5 | Der Wein (1929; sung in French)* | 12:52 |
| 6 | Passacaglia (1913; arr. von Borries, 1999) | 4:17 |
| 7 - 8 | Concerto for Violin and Orchestra (1935)† | 28:10 |
| | | TT 79:35 |

COMPACT DISC TWO

- | | | |
|-------|--|----------|
| 1 - 3 | Three Fragments from 'Wozzeck' (1923–24)‡ | 19:58 |
| 4 - 8 | Symphonic Pieces from the Opera 'Lulu' (1934)‡ | 34:17 |
| 9 | Der Wein (1929; sung in German)‡ | 13:33 |
| 10 | Wein, Weib und Gesang! (transcr. Berg, 1921) | 9:22 |
| | | TT 77:45 |

Geraldine McGreevy *soprano*‡

Robert Murray *tenor**

Isabelle van Keulen *violin*†

Gothenburg Symphony Orchestra
(The National Orchestra of Sweden)

Mario Venzago

Soloists / GSO / Venzago

CHSA 5074(2)



SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid CD can be played on any standard CD player.



This recording was made with the generous support of
VOLVO
Göteborg (Gothenburg).

CHANDOS

BERG: ORCHESTRAL WORKS

CHSA 5074(2)