

Konzert

Dem Andenken eines Engels

Für Louis Krasner

Komponiert 1935 · Erschienen 1936

I

Andante ($\text{♩} = 56$)

Introduktion (10 Takte)

Cl., Arpa

Cl. b.

pp *poco cresc.* *p* *mp* *mf* *mp* *dim.* *un poco rit.* *molto riten.* *dim., aber deutlich kadenzieren*

Konzert

Dem Andenken eines Engels

Für Louis Krasner

Komponiert 1935 · Erschienen 1936

I
poco cresc.

Andante ($\text{♩} = 56$)
Introduktion (10 Takte)

pp *p* *mp* *f* *pp, ma espr.* *a tempo* *morendo* *pp* *delicato* *p* *espr.* *poco f* *rall.* *a tempo, un poco grazioso* *f* *mp flautando* *poco* *poco rit.* *a tempo (grazioso)* *mp flautando* *poco* *D un poco più animato* *(H) IV* *III* *poco f*

un poco rit. molto riten. dim. dim., aber deutlich kadenzieren

rall.

A **B** **C** **D**

Konzert

Dem Andenken eines Engels

Für Louis Krasner

Komponiert 1935 · Erschienen 1936

I

Andante (♩ = 56)

Introduktion (10 Takte)

poco cresc.

6 *pp* *p* *un poco rit.* *molto riten.* *dim.* *dim., aber deutlich kadenzieren*

11 **A** *a tempo* *pp, ma espr.* *rall.*

20 *morendo* *pp* **B** 2

30 *delicato* *p* *espr.* *poco f*

36 *rall.* *a tempo, un poco grazioso* **C** *f* *mp flautando* *poco*

41 *poco rit.* *a tempo (grazioso)* *mp flautando* *poco*

47 **D** *un poco più animato* *(H)* *poco f*

Vorwort

Nach einer Zeit der Experimente gelangte Anfang der 1930er Jahre im Zuge einer allgemeinen stilistischen Konsolidierung auch das Instrumentalkonzert zu einer neuen Blüte. Zahlreiche der in dieser Zeit entstandenen Violinkonzerte gelten heute als „Klassiker der Moderne“, darunter die von Igor Strawinsky (1931), Alban Berg (1935), Arnold Schönberg (1936), Sergej Prokofjew (1937) und Béla Bartók (1938), Samuel Barber (1938/39), Benjamin Britten (1938/39), William Walton (1938/39), Paul Hindemith (1939) und Karl Amadeus Hartmann (1939). Innerhalb dieser beeindruckenden Werkreihe nimmt das Violinkonzert von Alban Berg fraglos eine Sonderstellung ein, da sich in ihm – wie sonst nur bei wenigen Kompositionen der abendländischen Musikgeschichte – außermusikalische, symbolische wie auch autobiographische Momente auf einzigartige Weise zu einer in Form und Material autonom gestalteten Partitur vereinen.

Angeregt wurde die Komposition durch den amerikanischen Geiger Louis Krasner (1903–95), der im Februar 1935 an Alban Berg mit dem Wunsch nach einem Violinkonzert herantrat. Zwischen beiden wurde am 1. März bzw. 26. April vertraglich die Erarbeitung eines Konzerts mit 20 Minuten Dauer vereinbart, das bis zum 31. Oktober des Jahres bei einem Honorar von 1.500 Dollar vorliegen sollte (Vertrag im Verlagsarchiv der Universal Edition, Wien). Zweifellos hatte auch wirtschaftliche Not Berg dazu bewogen, den lukrativen Auftrag anzunehmen – trotz der überaus engen Terminierung, die seinem üblicherweise zeitraubenden Kompositionsprozess kaum entgegenkam, aber an Krasners mehrmonatigen Aufenthalt in Europa gebunden war (er residierte im schweizerischen Vevey).

Wie ernst es Berg von Anfang an mit dieser Komposition war, belegt ein Brief vom 28. März 1935 an Krasner, der die historische Dimension des Auftrags mitdenkt: „Ich höre mit Freuden, daß Sie

über den Sommer in Europa bleiben und arbeiten wollen. Da ich im Mai am Wörther-See (schräg vis-à-vis von Pörtlach, wo das Violinkonzert von Brahms entstanden ist) ‚unser‘ Violinkonzert komponieren werde (wofür ich schon allerhand Vorarbeit geleistet habe), können wir vielleicht auch in der Zeit der Entstehung dieses Werkes in Kontakt bleiben“ (zitiert nach *Musikblätter des Anbruch* 18, 1936, S. 196). Zu diesen Vorarbeiten dürfte nicht nur das Partiturstudium einschlägiger Violinkonzerte gezählt haben (etwa von Lalo, Szymanowski und Glasunow, was durch einige handschriftliche Notizen in den Skizzen belegt ist), sondern auch ein allererster Entwurf der formalen Disposition, in dem nicht nur der Verlauf, sondern auch zahlreiche, später allerdings veränderte Details vorgezeichnet sind: die Zweisätzigkeit des Konzerts und die Teilung eines jeden Satzes in zwei Abschnitte, die Grundcharaktere dieser Teile (*Frei, Fröhlich, Fromm, Frisch*), ihre musikalische Anlage – *phantasierend* für den geplanten ersten Abschnitt des ersten Satzes und (*Rondo*) für den geplanten zweiten Abschnitt des zweiten Satzes –, ihr Tempo, ihre Dynamik sowie die Aufnahme von Zitaten oder vorgeprägter Musik, nämlich (*verträumte*) *Ländlerweise Jodler* und (*Choral*) (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur F 21 Berg 432/15, S. 161 f.). Aus den Skizzen geht zudem hervor, dass Berg die dem Konzert zugrunde liegende Zwölftonreihe schon im ersten Anlauf aus der Stimmung der Violinsaiten ableitete und mit Terzen zu Dreiklängen auffüllte. Die verbliebenen Töne wurden in Sekundschritten nachgestellt, so dass sich die folgende Grundgestalt (von *g* ausgehend) ergibt:



In die Zeit der ersten Skizzen fällt am 22. April 1935 der Tod der an Kinderlähmung erkrankten 18-jährigen Mannon Gropius – Alma Mahler-Werfels Tochter aus der Ehe mit dem Architekt-

ten Walter Gropius. Nur unzureichend spiegelt sich die Erschütterung darüber in einem bereits am folgenden Tag verfassten Brief von Helene Berg an Alma Mahler: „Wir wollen nicht klagen, dass Gott sie zu sich zurück gerufen hat, denn sie war ein Engel“ (zitiert nach *Österreichische Musikzeitschrift* 35, 1980, S. 7). Wenig später greift Alban Berg diese Formulierung auf und kündigt die Widmung des gerade im Entstehen begriffenen Werkes an: „Ich will auch brieflich nicht versuchen, dort Worte zu finden, wo die Sprache versagt. [...] Aber dennoch: eines Tages – noch bevor dieses fürchterliche Jahr zu Ende sein wird – mag Dir und Franz [Werfel] aus einer Partitur, die dem Angedenken eines Engels geweiht sein wird, das erklingen, was ich fühle und wofür ich heute keinen Ausdruck finde“ (zitiert nach Rosemary Hilmar, *Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der freundschaftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk*, Wien 1985, S. 126). Unklar ist allerdings, ob dieses tragische Ereignis auch Einfluss auf die Anlage des Werkverlaufs genommen hat (sowohl die Formskizze als auch der Reihenentwurf sind undatiert).

Von Anfang an hatte Berg die Aufnahme von musikalischen Zitaten in das Konzert vorgesehen, um sie zugleich als motivisch-thematisches Material zu nutzen. Dies betrifft im ersten Satz die ländlich geprägte Weise (Takte 213 ff.), die bereits nach einer mit der ersten Disposition des Werkes in Zusammenhang stehenden Notiz die Form von „Var. [Variationen] über [ein] Kärntner Volkslied“ annehmen sollte. Die Melodie (und den dazugehörigen Überschlagn) entnahm Berg der Sammlung *Wulfenias-Blüten. Einige fünfzig Lieder und Jodler*

aus Kärnten (hrsg. von Karl Liebleitner, Wien 1932, S. 35), die dort zu dem Text „A Vögele af'n Zweschpm-bam“ abgedruckt ist. Mit der Einführung des Chorals im zweiten Satz verband sich für

Berg indes ein kompositorisches Problem (zunächst war noch eine aus der Reihe abgeleitete eigene Melodie vorgesehen). Äußerte er am 7. Juni gegenüber Anton Webern die damit verbundenen Schwierigkeiten noch eher allgemein („Vielleicht nur das Eine, daß ich in den ersten drei Wochen wie ein Wilder gearbeitet habe ... Jetzt stockt's momentan: eine schwere Klippe ist zu umschiffen“; zitiert nach Rudolph Stephan, *Berg. Violinkonzert (1935)*, München 1988, S. 37), so bat er am folgenden Tag Willi Reich um konkrete Hilfe: „Schicken Sie mir bitte (leihweise) die ‚Matthäus-Passion‘ (Partitur oder Klavierauszug) und, falls Sie es besitzen, eine Choralsammlung (ich brauche für meine Arbeit eine Chormelodie: Diskretion!)“ (zitiert nach Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963, S. 93).

In der ihm dann übersandten Ausgabe der *Sechzig Choralgesänge von Johann Sebastian Bach* (hrsg. von Herman Roth, München 1920, S. 58) fand Berg schließlich in dem Choral *Es ist genug! so nimm, Herr, meinen Geist* genau jenen Cantus firmus, dessen Text sich nicht nur auf die Todesumstände der Widmungsträgerin des Konzerts beziehen lässt, sondern der darüber hinaus mit seinen eröffnenden Ganztonschritten auch die letzten, als Skala angeordneten Töne der Reihe in sich aufnimmt (es handelt sich um den Schlusschoral, Nr. 5, aus der 1723 entstandenen Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60 nach einer Melodie von Johann Rudolf Ahle). Berg selbst muss über diese verblüffende Koinzidenz erstaunt gewesen sein, denn noch Wochen später, am 28. August 1935, berichtet er Arnold Schönberg über den Formverlauf und das zugrunde liegende Material: „Von mir kann ich Dir berichten, daß das ‚Violinkonzert‘ bereits seit vierzehn Tagen fix u. fertig ist. Es ist zweiteilig geworden: jeder Theil zwei Sätze: I a) Andante (Präludium) b) Allegretto (Scherzo) II a) Allegro (Kadenz) b) Adagio (Choralbearbeitung). Für das Ganze habe ich eine sehr glückliche Reihe gewählt (nachdem D-dur- u. ähnliche ‚Violinkonzert‘-Tonarten ja nicht in Frage kommen), nämlich: [siehe Notenbei-

spiel]“ (*Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, hrsg. von Juliane Brand/Christopher Hailey/Andreas Meyer, Mainz 2007, Bd. 2, S. 571).



Hinsichtlich der Solostimme versicherte sich Berg der Mitwirkung von Louis Krasner – und dies nicht nur mit Blick auf die spieltechnische wie klanglich adäquate Realisierbarkeit des anspruchsvollen Parts, sondern auch auf die Idiomatik des Instruments überhaupt. So kam es bereits im späten Frühjahr zu einem Treffen in Alban Bergs Waldhaus in Velden (Kärnten), das Krasner in seiner Erinnerung unsicher auf Anfang Juni datiert: „We had our coffee and without delay, he asked me to take my violin and play while he busied himself in and out of the music room and about the house. I suggested the Concertos that I was then prepared to play – Glazunow, Brahms, Vieuxtemps, Tschaiakovsky. ‚No‘, he said, ‚keine Konzerte‘, – no concertos. ‚Oh very well, a Sonata, – which Bach Sonata?‘ I asked. ‚Nein, nein, auch keine Sonaten! – no sonatas either. Just play – nur spielen – bitte, präluieren Sie einfach‘, Berg replied. [...] After an hour or more when, without stopping, I lapsed into a section of a Concerto, Berg interrupted me and called from the other room, ‚Nein, nein, keine Konzerte, nur spielen – präluieren sie [sic] nur weiter – unbedingt!‘ [...] After a considerable time, we turned to Berg's Concerto manuscripts and played and discussed each of the various sections in some detail“ (Louis Krasner, *The Origins of the Alban Berg Violin Concerto*, in: *Alban Berg Symposium Wien 1980*, hrsg. von Rudolf Klein, Wien 1981, S. 111). Angesichts des von Berg nachdrücklich geäußerten Wunsches, lediglich frei zu präluieren (die Konzertliteratur hatte er ja selbst schon durchgearbeitet), mutet das von Krasner erinnerte Datum recht spät an – ist doch durch die Briefe

vom 7. und 8. Juni an Webern und Reich belegt, dass Berg zu diesem Zeitpunkt bereits an der Einfügung der Chormelodie in den zweiten Satz ar-

beitete. Weitaus schlüssiger wäre es daher, die von Krasner so präzise geschilderte Zusammenkunft auf etwa Mitte bis Ende Mai zu datieren; dies würde auch mit einem Brief vom 20. Mai korrespondieren, in dem sich Berg von Erwin Stein (Universal Edition) die Überlassung der Hefte 1, 2 und 4 von Henryk Hellers *Lehre der Flageolettöne* (Berlin 1928) erbat (Brief von Alban Berg an Erwin Stein vom 20. Mai 1935; Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 419).

Nach Abschluss des Particells am 15. Juli machte sich Berg sogleich an die Instrumentation des Werkes und, damit verbunden, an die Ausschrift der Partitur – nicht ohne sich knapp zwei Wochen später noch einmal der Mitwirkung Krasners bei der Endredaktion zu versichern: „Es wird doch unbedingt möglich sein daß wir vor Ihrer Fahrt nach USA noch so ausgiebig zusammenkommen, daß wir zwei die Violinstimme dieses Konzerts endgültig (das heißt womöglich für ewige Zeiten!) festlegen“ (zitiert nach *Musikblätter des Anbruch* 18, 1936, S. 196).

Bereits am 14. August informierte Berg den Direktor der Wiener Universal Edition, Hans Heinsheimer (1900–93), das Werk sei fertig und die Partitur werde nach einem Durchgang mit Krasner alsbald übersandt. Hinsichtlich des weiteren Herstellungsablaufs bemerkt er, dass das Manuskript „sehr sorgfältig geschrieben“ sei und „eine fehlerlose Abschrift (mit Kollationierung seitens [Hans Erich] Apostel) leicht möglich ist. Heute schon bitte ich um Folgendes: Die Partitur in C zu belassen (also nicht zu transponieren) und nur die Stimmen der E. H. [Englisch Horn], 2 Clar., Sax., B♭Clar. u 4 Hörner von einem intelli-

genten Kopisten transponieren zu lassen“ (Postkarte an Hans Heinsheimer, Universal Edition, Eingang 16. August 1935, Wienbibliothek, Nr. 422).

Noch bevor sich Berg und Krasner am 16. September zu dem Durchgang der Komposition trafen, hatte Rita Kurzmann (1900–42) mit der Anfertigung des Klavierauszugs begonnen. Sie wirkte während Krasners Europa-Aufenthalt nicht nur als dessen Korrepetitorin, sondern stellte darüber hinaus die entscheidenden Kontakte zu den Komponisten der Zweiten Wiener Schule her, aus denen schließlich auch der Auftrag für das Violinkonzert erwuchs. Als Vorlage diente ihr zunächst die autographe Partitur; als diese dann für die Herstellung der Orchesterstimmen an den Verlag ging, erhielt sie von Berg das Particell. Fragliche Stellen wurden zwischen Berg und Rita Kurzmann bei einer Zusammenkunft am 5./6. Oktober besprochen. Am weiteren Herstellungsprozess (sowohl der Stimmen als auch der Druckausgabe) hatte Berg keinen Anteil mehr. Er starb in der Nacht zum 24. Dezember 1935 an den Folgen einer Blutvergiftung.

Die Uraufführung des Violinkonzerts fand am 19. April 1936 im Rahmen des 14. Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Barcelona statt, bei der Hermann Scherchen für den kurzfristig psychisch indisponierten Anton Webern die Leitung übernahm. Am eindringlichsten hielt vermutlich Erich Steinhard in seiner Rezension den unmittelbaren Eindruck fest, den das Werk ausübte: „Die Bläser respondieren und nun setzen wunderbare Choralvariationen ein, die nach mächtiger Gradation zu einem himmlisch zarten Ausklang hinüberleiten, zu einem Abschiednehmen ohne Ende. Das Publikum ist gebannt. Hermann Scherchen, der meisterliche Dirigent, nimmt die handgeschriebene Partitur Alban Bergs vom Pult und hält sie der ergriffenen Zuhörerschaft wie ein Meßbuch entgegen“ (*Der Auftakt* 16, 1936, Juniheft, S. 90). Schon am 16. September 1935 hatte Alban Berg gegenüber seinem Jugendfreund Hermann Watznauer (1875–1939) bemerkt: „Wir bleiben

halt unverbesserliche Romantiker! Auch mein neues Violinkonzert bestätigt es wieder“ (zitiert nach Stephan, S. 40).

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die Bereitstellung von Quellenkopien.

Ammerbuch, Frühjahr 2009

Michael Kube

Preface

Following a period of experimentation, at the beginning of the 1930s the instrumental concerto experienced a new flowering as part of a general stylistic consolidation. Many of the violin concertos from that time are regarded today as “classics of modernity,” including those of Igor Stravinsky (1931), Alban Berg (1935), Arnold Schönberg (1936), Serge Prokofiev (1937) and Béla Bartók (1938), Samuel Barber (1938/39), Benjamin Britten (1938/39), William Walton (1938/39), Paul Hindemith (1939), and Karl Amadeus Hartmann (1939). Alban Berg’s Violin Concerto occupies, without question, a special place within this impressive list of works, since within it – and this is a quality that otherwise is found in only a few compositions in the history of western music – extramusical, symbolic and autobiographical elements are combined in a unique way to produce a score that stands alone in respect of its form and its material.

The impetus for the composition came from the American violinist Louis Krasner (1903–95), who approached Berg in February 1935 with a request for a violin concerto. On 1 March and 26 April the two men met to draw up a contract for work on a concerto of 20 minutes’ duration, for which an honorarium of \$1,500 would be paid if the work was supplied by 31 October (the

contract is in the publisher’s archive of Universal Edition in Vienna). Without a doubt, financial necessity led Berg to accept this lucrative commission, in spite of the extremely short deadline. This did not suit his usual drawn-out way of composing, but was the result of Krasner’s stay of several months in Europe (he was residing in Vevey, in Switzerland).

That Berg worked very seriously on the composition from the outset is revealed in a letter to Krasner of 28 March 1935, which reflects on the historical dimension of the commission: “I am happy to hear that you are staying in Europe over the summer, and want to work. Since in May I shall compose ‘our’ violin concerto (for which I have already done much preparatory work) at the Wörther-See (diagonally opposite Pörschach, where Brahms composed his violin concerto), we can perhaps also stay in contact during composition of this work” (*Musikblätter des Anbruch* 18, 1936, p. 196). This preparatory work must have included not only a study of the scores of relevant violin concertos such as those by Lalo, Szymanowski and Glazunov, as is evident from some manuscript notes in the sketches), but also a first sketch of the formal layout in which are laid out not only the course of the work, but also many details that were changed later: the two-movement form of the concerto, and the division of each of these movements into two parts, the basic character of these parts (*Frei, Fröhlich, Fromm, Frisch*), their musical conception – *phantasierend* for the projected first section of the first movement, and (*Rondo*) for the planned second section of the second movement –, their tempo and dynamics, along with the inclusion of quotations or pre-existing music, namely the (*verträumte*) *Ländlerweise Jodler* (dreamy, Ländler-like yodelling-song) and (*Choral*) (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, shelfmark F 21 Berg 432/15, pp. 161 f.). The sketches also reveal that, at his first attempt, Berg derived the basic twelve-tone row of the concerto from the tuning of the strings of the violin, and used thirds to expand

these to triads. The remaining tones were then derived from intervals of a second, resulting in the following basic shape (starting on *g*):



On 22 April 1935, during work on the earliest sketches, the death occurred from polio of the 18-year-old Manon Gropius, Alma Mahler-Werfel's daughter from her marriage to the architect Walter Gropius. A letter from Helene Berg to Alma Mahler, written the very next day, only inadequately expresses the shock occasioned by this event: "We will not complain at God's calling her back to him; for she was an angel" (in: *Österreichische Musikzeitschrift* 35, 1980, p. 7). A short time later, Alban Berg adopted this same formulation, announcing the dedication of the work, whose form had recently been conceived: "I do not wish to try, in a letter, to find words where language fails [...] But nevertheless: one day – even before this terrible year reaches its end – you and Franz [Werfel] will hear, in a score which will be consecrated to the memory of an angel, what I feel, and what today I can find no way of expressing" (in: Rosemary Hilmar, *Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk*, Vienna, 1985, p. 126). It is, however, unclear whether this tragic event also had an influence on the structure or the course of the work (both the sketches for the form of the work, and for the note-row, are undated).

Berg had from the outset intended to include musical quotations in the concerto, in order to also use them as motivic-thematic material. In the first movement this concerns the rustic-style melody (measures 213 ff.), which according to a note in connection with the first conception of the work was to take the form of "Var. [variations] on [a] Carinthian folksong." Berg took the melody (and its accompanying counter-melody) from the collection *Wulfenia-*

Blüten. Einige fünfzig Lieder und Jodler aus Kärnten (ed. by Karl Liebleitner, Vienna, 1932, p. 35), which is printed there with the text "A Vögele af'n

Zweschpm-bam." A compositional problem arose for Berg in regard to the introduction of the chorale in the second movement (he originally planned to use a melody of his own, derived from the tone-row). On 7 June he told Anton Webern in a fairly general way of his difficulties in this regard ("Perhaps the only thing on which I have, in the past three weeks, worked like a wild man ... Has



now stopped temporarily: a difficult rock has to be circumnavigated;" in: Rudolf Stephan, *Berg. Violinkonzert (1935)*, Munich, 1988, p. 37), then on the following day he asked for concrete help from Willi Reich: "Please send me (on loan) the 'St Matthew Passion' (in full or vocal score), and, if you own one, a collection of chorales (I need a chorale melody for my work: be discreet!)" (in: Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zurich, 1963, p. 93).

In the edition sent to him of *Sechzig Choralgesänge von Johann Sebastian Bach* (edited by Herman Roth, Munich, 1920, p. 58) Berg finally found, in the chorale *Es ist genug! so nimm, Herr, meinen Geist*, exactly the right cantus firmus. Not only was its text applicable to the circumstances surrounding the death of the concerto's female dedicatee, but its opening whole-tone scale picked up the final notes of his tone-row, organised as a scale. (The chorale in question is the closing 5th movement of Bach's cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60, composed in 1723 using a melody by Johann Rudolf Ahle). Berg himself must have been astounded by

this amazing coincidence, for some weeks later, on 28 August 1935, he reported to Arnold Schönberg in connection with the form and the material underlying it: "I may tell you that the 'violin concerto' has been finished for fourteen days already. It has become bipartite, with each part in two movements: I a) Andante (Präludium) b) Allegretto (Scherzo) II a) Allegro (Cadenza) b) Adagio (chorale arrangement). I chose a particularly happy tone-row for the whole (since D-major and other such 'violin concerto keys' are out of the question), namely: [see music example below]" (*Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, ed. by Juliane Brand/Christopher Hailey/Andreas Meyer, Mainz, 2007, vol. 2, p. 571).

In regard to the solo part, Berg enlisted the help of Louis Krasner – not only in regard to the successful realisation of the technical and sonic aspects of the challenging part, but also in respect of the general idiom of the instrument. So in late spring the two men met in Alban Berg's forest home in Velden (Carinthia), a meeting which Krasner uncertainly dated to early June: "We had our coffee, and without delay he asked me to take my violin and play while he busied himself in and out the music room and about the house. I suggested the Concertos that I was then prepared to play – Glazunow, Brahms, Vieuxtemps, Tschaiikovsky. 'No,' he said, 'keine Konzerte,' – no concertos. 'Oh very well, a Sonata, – which Bach Sonata?,' I asked. 'Nein, nein, auch keine Sonaten! – no sonatas either. Just play – nur spielen – bitte, präliudieren Sie einfach [please, just improvise],' Berg replied. [...] After an hour or more when, without stopping, I lapsed into a section of a Concerto, Berg interrupted me and called from the other room, 'Nein, nein, keine Konzerte, nur spielen – präliudieren sie [sic] nur weiter – unbedingt!'

[‘No, no, no concertos; just play – keep improvising at all costs!’] [...] After a considerable time, we turned to Berg’s Concerto manuscripts and played and discussed each of the various sections in some detail” (Louis Krasner, *The Origins of the Alban Berg Violin Concerto*, in: *Alban Berg Symposium Wien 1980*, ed. by Rudolf Klein, Vienna, 1981, p. 111). Given Berg’s emphatically-expressed wish that he should only freely improvise (the composer had himself already worked through the concerto literature), the date remembered by Krasner seems rather late – the letters of 7 and 8 June to Webern and Reich prove that at this time Berg was already working at introducing the chorale melody into the second movement. It would seem much more convincing to date the meeting so precisely described by Krasner to around the middle/end of May; this would tie in with a letter of 20 May in which Berg asked Erwin Stein (of Universal Edition) to let him have parts 1, 2, and 4 of Henryk Heller’s *Lehre der Flageoletttöne*, Berlin, 1928 (letter from Alban Berg to Erwin Stein, 20 May 1935; now on deposit in the music collection of the Wienbibliothek im Rathaus, Vienna, Nr. 419).

After finishing the short score on 15 July, Berg immediately set to orchestrating the work and, in this connection, to writing out the full score – not before once more securing, less than two weeks later, Krasner’s collaboration on the final editing: “It will be completely possible for us to profit from a meeting before your journey to the USA in order that we two can lay down the final (that means perhaps for all time!) version of the violin part of the concerto” (cited in *Musikblätter des Anbruch* 18, 1936, p. 196).

As early as 14 August Berg informed the director of Universal Edition in Vienna, Hans Heinsheimer (1900–93), that the work was finished and that the full score would be sent as soon as possible following a session with Krasner. In regard to the future production schedule he noted that the manuscript was “very carefully written,” and that “an error-free copy will easily be possible (with

collation on the part of [Hans Erich] Apostel). In the meantime I ask for the following: that you leave the full score in C (thus untransposed), and have just the parts for E. H. [English horn], 2 clarinets, saxophone, Bass Clarinet and 4 horns transposed, by an intelligent copyist” (postcard to Hans Heinsheimer, Universal Edition, date of receipt 16 August 1935, Wienbibliothek, Nr. 422).

Even before Berg and Krasner’s meeting on 16 September to go through the composition, Rita Kurzmann (1900–42) had started on the piano reduction. She not only worked as Krasner’s accompanist during his stay in Europe, but made the important contacts with the composers of the Second Viennese School that finally led to the commission for the Violin Concerto. She first of all was able to use the autograph full score as her model; when this went to the publisher for production of the orchestral parts, she received the short score from Berg. Questionable passages were discussed at a meeting between Berg and Rita Kurzmann on 5/6 October. Berg played no part in the rest of the production process (either of the parts or the printed edition). He died of blood poisoning during the night of 24 December 1935.

The première of the Violin Concerto took place on 19 April 1936 during the 14th Music Festival of the International Society for New Music (IGNM) in Barcelona. Hermann Scherchen conducted, standing in for Anton Webern, who had come down with a psychological illness shortly before. Erich Steinhard, in his review, probably set down the immediate impact of the work most powerfully: “The winds answer, and now introduce wonderful chorale variations that, after a powerful ascent, lead to a conclusion of heavenly tenderness, to a leave-taking without end. The public was spellbound. Hermann Scherchen, the masterly conductor, took Alban Berg’s handwritten score from the podium and held it like a Missal before the deeply-moved audience” (*Der Auftakt* 16, June 1936, p. 90). On 16 September 1935 Alban Berg had already remarked to his

friend from youth Hermann Watznauer (1875–1939): “We remain incorrigible romantics! Even my new violin concerto reconfirms it” (cited in Stephan, p. 40).

The editor and publisher thank those libraries listed in the *Comments* for making copies of the sources available.

Ammerbuch, spring 2009

Michael Kube

Préface

Après une période d’expérimentation, le concerto instrumental a atteint lui aussi au début des années 1930, dans le contexte d’une consolidation stylistique générale, un nouvel épanouissement. De nombreux concertos pour violon de cette époque sont classés aujourd’hui parmi les «Klassiker der Moderne», les œuvres modernes classiques, ceux notamment d’Igor Stravinski (1931), Alban Berg (1935), Arnold Schoenberg (1936), Serge Prokofiev (1937) et Béla Bartók (1938), Samuel Barber (1938/39), Benjamin Britten (1938/39), William Walton (1938/39), Paul Hindemith (1939) et Karl Amadeus Hartmann (1939). Au sein de cette série impressionnante, le Concerto pour violon d’Alban Berg occupe sans aucun doute une place à part dans la mesure où il unit de façon singulière – comme cela ne se trouve que dans un petit nombre de compositions de l’histoire de la musique occidentale –, sous la forme d’une partition autonome tant pour la forme que pour le matériau, des éléments extra-musicaux, symboliques et autobiographiques.

C’est le violoniste américain Louis Krasner (1903–95) qui donne à Alban Berg l’idée de cette composition: en février 1935 en effet, il demande au compositeur de lui écrire un concerto pour violon. Ils se rencontrent le 1^{er} mars et le 26 avril pour se mettre d’accord sur un contrat prévoyant la composition d’un

concerto d'une durée de 20 minutes, livrable le 31 octobre de l'année en cours moyennant 1.500 dollars d'honoraires (contrat déposé aux archives de la Universal Edition, Vienne). C'est aussi par nécessité financière qu'Alban Berg accepte cette commande lucrative, malgré ces délais bien trop courts qui allaient à l'encontre de son travail de composition qui généralement lui prenait un temps considérable. Mais il se trouvait que Krasner était astreint à un séjour de plusieurs mois en Europe (il résidait à Vevey, en Suisse).

Une lettre du 28 mars 1935 à Krasner montre à quel point le compositeur accorde dès le début de l'importance au concerto; soulignant la dimension historique de la commande, il écrit: «C'est avec joie que j'apprends que vous voulez passer l'été en Europe et y travailler. Comme je serai moi-même en mai au Wörther-See (en biais, vis-à-vis de Pörschach, là où fut composé le concerto pour violon de Brahms) pour y composer "notre concerto" (sur lequel j'ai déjà pas mal travaillé), nous pourrions peut-être rester aussi en contact pendant l'élaboration de l'œuvre» (cité d'après les *Musikblätter des Anbruch* 18, 1936, p. 196). Il faut probablement inclure dans ce travail préparatoire non seulement l'étude de la partition des concertos pour violon consultés à cet effet (entre autres ceux de Lalo, Szymanowski et Glasounov, pour lesquels on trouve quelques références dans les esquisses), mais aussi une toute première ébauche de la disposition formelle, où sont indiqués non seulement le développement mais aussi nombre de détails, certes modifiés ultérieurement: la structure en deux mouvements du concerto et la division en deux parties de chaque mouvement, les caractères fondamentaux de ces parties (*Frei, Fröhlich, Fromm, Frisch* – libre, enjoué, pieux, frais), leur fondement musical – *phantasierend* (en rêvassant) pour la première partie projetée du premier mouvement et (*Rondo*) pour la deuxième partie projetée du deuxième mouvement –, leur tempo, leur plan d'intensités ainsi que l'inclusion de citations ou d'éléments musicaux pré-construits, à savoir (*ver-*

träumte) *Ländlerweise Jodler* et (*Choral*) – chant tyrolien (rêveur), yodel et (choral) (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, cote F 21 Berg 432/15, pp. 161 s.). Il ressort en outre des esquisses que Berg dérive d'emblée de l'accord des cordes à vide du violon la série dodécaphonique sur laquelle se fonde le Concerto et la combine avec des tierces pour réaliser des accords parfaits. Les notes restantes sont rajoutées selon une progression de secondes, si bien qu'il en résulte, partant de *sol*, la forme fondamentale suivante:



C'est du temps de la rédaction des premières esquisses que survient, le 22 avril 1935, la mort de Manon Gropius, des suites d'une poliomyélite. Manon, alors âgée de 18 ans, était la fille d'Alma Mahler-Werfel, née d'un premier mariage de celle-ci avec l'architecte Walter Gropius. La lettre écrite le lendemain par Helene Berg à Alma Mahler ne reflète qu'imparfaitement le choc ressenti: «Nous ne plaindrons pas que Dieu l'ait rappelée à lui, car c'était un ange» (cité d'après la *Österreichische Musikzeitschrift* 35, 1980, p. 7). Peu après, Alban Berg reprend cette formulation et annonce la dédicace qui doit accompagner l'œuvre en cours de réalisation: «Je ne veux pas non plus tenter de trouver par écrit des mots là où la langue fait défaut. [...] Et pourtant: puisse un jour, avant même que prenne fin cette horrible année, cette partition dédiée à la mémoire d'un ange traduire auprès de toi et de Franz [Werfel] ce que je ressens et ce pour quoi les mots me manquent aujourd'hui» (cité d'après Rosemary Hilmar, *Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremdschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk*, Vienne, 1985, p. 126). On ne sait toutefois pas si cet événement tragique a exercé une influence sur l'orientation et le développement de l'œuvre (ni l'esquisse formelle ni l'ébauche de série ne sont datées).

Dès le début, Berg avait prévu l'introduction de citations musicales dans le Concerto afin de les utiliser en même temps comme matériau motivico-thématique. Ceci concerne dans le premier mouvement la mélodie «champêtre» (M. 213 s.), qui selon une note relative au plan primitif de l'œuvre, devait prendre la forme de «var. [variations] sur un chant populaire de Carinthie». Alban Berg puise la mélodie (y compris la voix supérieure «complémentaire») dans la collection *Wulfenia-Blüten. Einige fünfzig Lieder und Jodler aus Kärnten* (éd.

par Karl Liebleitner, Vienne, 1932, p. 35), où elle est reproduite sur le texte «A Vögele af'n Zweschpm-bam». Avec l'introduction du choral dans le deuxième mouvement, il se pose pour Berg un problème de composition (il avait prévu tout d'abord une autre mélodie propre dérivée de la série). Si le 7 juin, vis-à-vis de Webern, il évoque encore de façon générale les difficultés afférentes («Peut-être seulement une chose, à savoir que j'ai travaillé comme un fou au cours des trois premières semaines... Maintenant il y a un blocage momentané: il s'agit de contourner un gros écueil»; cité d'après Rudolph Stephan, *Berg. Violinkonzert (1935)*, Munich, 1988, p. 37), il demande le lendemain une aide concrète à Willi Reich: «Veuillez m'envoyer (à titre de prêt) la Passion selon saint Matthieu (partition d'orchestre ou réduction pour piano) et, si vous en possédez un, un recueil de chorals (j'ai besoin pour mon travail d'une mélodie de choral: discrétion!)» (cité d'après Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zurich, 1963, p. 93).

Dans l'édition qui lui est alors envoyée des *Sechzig Choralgesänge von Johann Sebastian Bach* (éd. par Herman Roth, Munich, 1920, p. 58), le compositeur trouve finalement dans le choral *Es ist genug! so nimm, Herr, meinen Geist* (C'en est assez maintenant, Seigneur! prends ma vie) exactement ce *cantus firmus* dont le texte peut non

seulement s'appliquer aux circonstances de la mort de la dédicataire du Concerto, mais qui en outre, avec sa progression initiale par tons entiers, reçoit aussi les dernières notes, ordonnées en forme de gamme, de la série (il s'agit du choral final, n° 5, de la Cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60 – O éternité, parole foudroyante – composée en 1723 d'après une mélodie de Johann Rudolf Ahle). Berg a dû lui-même être étonné de cette coïncidence frappante, car quelques semaines plus tard, le 28 août 1935, il informe Arnold Schoenberg sur le développement formel et le matériau sous-jacent: «En ce qui me concerne, je peux te relater que le “Concerto pour violon” est déjà totalement terminé depuis 15 jours. Il est en deux parties: chaque partie comporte deux mouvements: I a) Andante (prélude) b) Allegretto (scherzo) II a) Allegro (cadence) b) Adagio (traitement du choral). J'ai choisi pour l'ensemble une série très heureuse (comme les tonalités Ré majeur et autres, typiques du “Concerto pour violon”, n'entrent pas en ligne de compte), à savoir: [cf. exemple ci-dessous]» (*Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, éd. par Juliane Brand/Christopher Hailey/Andreas Meyer, Mayence, 2007, vol. 2, p. 571).



Pour ce qui est de la partie soliste, Berg s'assure la coopération de Louis Krasner – en vue, non seulement, de la réalisation au plan de la technique de jeu et des effets sonores de cette partie difficile, mais aussi et surtout du langage propre à l'instrument. C'est ainsi que dès la fin du printemps, une rencontre a lieu entre les deux hommes au chalet d'Alban Berg, à Velden (Carinthie), rencontre que Krasner, incertain, situe dans ses mémoires à début juin: «We had our coffee and without delay, he asked me to take my violin and play while he busied himself in and out of the music room and about the house. I suggested the

Concertos that I was then prepared to play – Glazunow, Brahms, Vieuxtemps, Tchaikovsky. “No”, he said, “pas de concertos”, – no concertos. “Oh very well, a Sonata, – which Bach Sonata?” I asked. “Non, non, pas de sonates non plus! – no sonatas either. Just play – jouez seulement – improvisez simplement”, Berg replied. [...] After an hour or more when, without stopping, I lapsed into a section of a Concerto, Berg interrupted me and called from the other room, “Non, non, pas de concerto, seulement jouer – improvisez, continuez seulement – absolument!” [...] After a considerable time, we turned to Berg's Concerto manuscripts and played and discussed each of the various sections in some detail» (Louis Krasner, *The Origins of the Alban Berg Violin Concerto*, dans: *Alban Berg Symposion Wien 1980*, éd. par Rudolf Klein, Vienne, 1981, p. 111). Étant donné le souhait expressément formulé par Berg d'improviser librement (il avait déjà travaillé lui-même à fond la littérature concertante), la date évoquée par Krasner semble bien tardive, alors que les lettres des 7 et 8 juin à Webern et Reich fournissent la preuve que Berg travaillait alors déjà à l'introduction de la mélodie de choral dans le deuxième mouvement.

Il serait par conséquent beaucoup plus concluant de dater de la mi-mai à la fin mai cette rencontre décrite avec tant de précision par Krasner. Cela correspondrait aussi à une lettre du 20 mai dans laquelle Alban Berg demande à Erwin Stein (Universal Edition) de lui laisser les cahiers 1, 2 et 4 d'Henryk Heller (*Lehre der Flageolettöne*, Berlin, 1928; lettre d'Alban Berg à Erwin Stein du 20 mai 1935; en dépôt à la Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, n° 419).

Après l'achèvement de la particelle le 15 juillet, Berg se met immédiatement à l'instrumentation de l'œuvre et, en rela-

tion avec celle-ci, à l'élaboration de la partition, non sans s'être assuré encore une fois, quelque deux semaines plus tard, la collaboration de Krasner pour la direction finale: «Il faudra absolument rendre possible avant votre départ définitif pour les États-Unis une nouvelle rencontre suffisamment longue entre nous qui nous permette à tous deux de mettre au point définitivement (ce qui veut dire éventuellement “à jamais!”) la partie de violon de ce Concerto» (cité d'après *Musikblätter des Anbruch* 18, 1936, p. 196).

Dès le 14 août, le compositeur informe le directeur de la Wiener Universal Edition, Hans Heinsheimer (1900–93), que l'œuvre est prête et qu'après examen avec Krasner, la partition lui sera de suite envoyée. Concernant l'élaboration ultérieure, il signale que le manuscrit est «très soigneusement écrit» et qu'une copie impeccable (avec collationnement par [Hans Erich] Apostel) est aisément faisable. Je vous demande dès ce jour la chose suivante: laisser la partition en Ut majeur (donc ne pas transposer) et faire seulement transposer par un copiste intelligent les parties des EH [cor anglais], 2 clar., sax., clarinettes basses et 4 cors» (carte postale à Hans Heinsheimer, Universal Edition, réception le 16 août 1935, Wienbibliothek, n° 422).

Avant même que Berg et Krasner se rencontrent le 16 septembre pour l'examen de la composition, Rita Kurzman (1900–42) avait déjà entrepris la réalisation de la réduction pour piano. Pendant le séjour de Krasner en Europe, elle l'assiste non seulement en tant que corépétitrice, mais c'est elle qui est aussi chargée d'établir les contacts décisifs avec les compositeurs de l'École de Vienne, initiateurs en fin de compte de la commande du Concerto pour violon. Elle utilise d'abord comme modèle la partition autographe; lorsque celle-ci est remise ensuite à la maison d'édition pour la confection des parties instrumentales, elle reçoit de Berg la particelle. Elle rencontre les 5 et 6 octobre le compositeur pour discuter des passages problématiques. Celui-ci ne prendra plus part à la suite du processus d'éla-

boration (ni en ce qui concerne les parties instrumentales ni pour l'édition même): atteint de septicémie, il meurt dans la nuit du 24 décembre 1935.

La création du Concerto pour violon eut lieu le 19 avril 1936 à Barcelone, dans le cadre du Festival de la Société internationale de Musique contemporaine (IGNM), Hermann Scherchen prenant *in extremis* la direction de l'œuvre pour remplacer Webern atteint d'une indisposition psychique momentanée. Erich Steinhard a probablement retenu de la façon la plus frappante dans sa critique l'impression immédiate produite

par l'œuvre: les cuivres répondent, après quoi s'ouvrent de magnifiques variations de choral qui, après une puissante gradation, s'élèvent pour s'ouvrir sur une fin délicate et céleste, sur un adieu à jamais. Le public est captivé. Hermann Scherchen, le chef d'orchestre magistral, prend la partition manuscrite d'Alban Berg sur le pupitre et la présente telle un livre de messe aux auditeurs saisis d'émotion» (*Der Auftakt* 16, 1936, cahier de juin, p. 90). Le 16 septembre 1935, Alban Berg avait fait la remarque suivante à Hermann Watznauer, son ami de jeunesse (1875–1939): «Et bien

nous restons d'incorrigibles romantiques! Mon nouveau Concerto pour violon le confirme une fois de plus» (cité d'après Stephan, p. 40).

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des copies des sources.

Ammerbuch, printemps 2009
Michael Kube