

Arnold Schönberg

Fünfzehn Gedichte aus
»Das Buch der hängenden Gärten«
von Stefan George
op. 15

Anton Webern

Fünf Lieder
nach Gedichten
von Stefan George
op. 4



Carla Henius, Sopran
Aribert Reimann, Klavier

Arnold Schönberg

1874-1951

Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“
von Stefan George, op. 15

1	I	2:32	6	VI	1:10	11	XI	2:52
2	II	1:30	7	VII	1:11	12	XII	1:41
3	III	1:40	8	VIII	0:44	13	XIII	1:35
4	IV	1:40	9	IX	1:35	14	XIV	0:45
5	V	1:02	10	X	2:24	15	XV	4:50

29:35

Anton Webern

1883-1945

Fünf Lieder nach Gedichten
von Stefan George, op. 4

1	I	3:44	3	III	1:49	5	V	1:33
2	II	1:22	4	IV	0:48			9:16

36:37

Carla Henius, Sopran

Aribert Reimann, Klavier

Die Platte enthält die Wiedergabe zweier Liedhefte, des op. 15 von Arnold Schönberg und des op. 4 von Anton Webern. Sie verbindet ebenso die Einheit der Schule wie der gemeinsame Autor der vertonten Dichtungen, Stefan George. Auch der Zeit nach fallen sie etwa in dieselbe Periode, um 1908. Die genaue Chronologie war nicht festzustellen. Außer den auf der Platte festgehaltenen Werken sind die beiden Schlußsätze von Schönbergs fis-moll-Quartett nach Gedichten aus dem Siebenten Ring geschrieben, ein Orchesterlied aus op. 22 nach einer Georgeschen Übertragung eines Gedichts von Ernest Dowson. Webern hat als op. 3 den berühmten Zyklus von Liedern aus dem Siebenten Ring, freilich unter Verzicht auf das letzte, vertont; Alban Berg legte der deutschen Version der Weinarie Georges Baudelaireübersetzung zugrunde.

Die Beziehung der zweiten Wiener Schule zu George ist keineswegs selbstverständlich. George war insgesamt der Musik nicht hold und nährte, soweit er sie passieren ließ, archaische Vorstellungen, welche ihm exponiert moderne Kompositionen seiner Verse suspekt machen mußten. Darüber hinaus sind dem Stil nach seine literarische Schule und die musikalische Schönbergs kaum vereinbar. Jene stellt heute als Exponent des Jugendstils sich dar. Von dessen musikalischen Äquivalenten stieß Schönberg, obwohl seine frühen Kompositionen viel Jugendstilhaftes haben, schroff ab. Daß Musik „nicht schmücken, sondern wahr sein“ solle; die Absage ans harmonistische Schönheitsideal, kurz, was immer Schönberg mit Karl Kraus und Adolf Loos, verband, ist zugespitzt wider die Sphäre des Jugendstilornaments, der George, allein schon durch den Buchschmuck von Melchior Lechter, bis zuletzt die Treue hielt. Freilich spielt die Wiener Nuance des Jugendstils, die als Sezessionismus bekannt wurde, in den frühen Expressionismus hinüber; auch Schönbergs eigene Bilder.

Er hat, mit Grund, Zeit seines Lebens gegen die Vormacht des Stilbegriffs revoltiert. In der Textwahl fühlte er an Stile nicht sich gebunden; noch in der Zeit seiner höchsten Reife wählte er Vorwürfe, die historisch hinter seinem eigenen Stand zurücklagen. In der Haltung von Musik selber zu ihren Texten mag ein Moment der Gleichzeitigkeit widersprechen; das der Rettung eines Gehalts, der erst hervortritt, wenn die vertonten Verse zu veralten beginnen. In solchen Divergenzen ist etwas von der Ungleichzeitigkeit der künstlerischen Entwicklung in ihren verschiedenen Medien zu vermuten; Schönberg war in seinem literarischen und malerischen Geschmack nicht so avanciert wie in seinem eigensten Bereich. Etwas in diesem jedoch ist George verwandt. Schönbergs Lyrik, expressionistischen Wesens, geht nach innen, kraft eines Ausdrucksbedürfnisses, das um so dringlicher wird,

je weiter das leidende Subjekt vom verhärteten Einverständnis und von der überlieferten Formensprache der Musik sich entfernt. Aber der ausgedrückte Inhalt stammt doch nicht aus dem bloßen Subjekt. In seiner Selbstversenkung kehrt, versetzt, umbelichtet, die auswendige Welt wieder, als wäre sie nun dem Subjekt kein Fremdes mehr. Das teilt der musikalische Expressionismus mit der symbolistischen Richtung der literarischen Neoromantik. Auch ihr wollten die Realien, die sie einläßt, nicht Symbole für ein damit Gemeintes sein sondern mit der Ausdrucksregung verschmelzen. Damit berührt sich die Schönbergsschule als Bilderwelt des Inwendigen. Durch ihre Entfaltung und Objektivation bei sich selber nimmt ihre Musik eine Art zweiter Gegenständlichkeit an, die sie zu solcher unsichtbaren Bildlichkeit umschafft. Darauf wohl bezog sich ihr Glaube, Musik sage ein nicht anderes als durch Musik Sagbares. Programmatisch das von Schönberg komponierte Gedicht „Herzgewächse“ von Maeterlinck: der Drang selber, die Sehnsucht findet nach außen, indem sie als ein vegetabilisch treibendes Geflecht erscheint. Daß aber Schönbergs Wahl gerade auf George fiel – immerhin vertonte er auch Rilkegedichte, freilich keines von Hofmannsthal – dürfte sich durch die formale Beziehung zu einem gewissen Radikalismus Georges erklären, zur Rücksichtslosigkeit des Mallarmeschülers, der der Kommunikation, dem mittleren Einverständnis sich verweigerte. Die Georgesche Sprödigkeit, wie traditionell auch immer dem Gehalt nach, hat etwas von der avantgardistischen Schönbergs.

Mit der Komposition der fünfzehn Gedichte aus dem Buch der Hängenden Gärten und den drei Klavierstücken op. 11 brach Schönberg durch zur neuen Musik, realisierte mit jener Rücksichtslosigkeit das ihm Vorschwebende. Als Produkt des Umschlags sind sie zugleich noch von traditionellen Momenten durchwachsen. Nicht nur treten Akkorde aus dem tonalen Idiom versprengt auf; Form und Diktion selber sind zuweilen retrospektiv: die Vertonung des Gedichts vom schönen Beet etwa ist Reminiszenz an ein frühes, tonales Schönberglied, das Hasel nach einem Kellergedicht. Weit jedoch überwiegt das Neue: in Melodiebildung, Harmonik, dem ganz fremden Klaviersatz, dem Klang. Ähnlich doppeldeutig auch der literarische Vorwurf. Er deutet noch eine Geschichte an, die einer Liebe. Unter einem Bann, den die Sprachgestalt selbst vollzieht, wird sie zum Augenblick der Erfüllung geleitet und zum grundlosen Ende. Insofern gehört der Zyklus in die größte Überlieferung ausgreifender Liederformen, die der Müllerin und der Winterreise. Das blind Schicksalhafte eines Vollzugs, der mit der Freiheit der Liebenden eigentlich ihr Zueinander auslöscht, ähnelt das Ganze buchstäblich einer Pflanzenwelt an, wie sie als weltferner Schau-

platz der Gedichte entworfen wird. Für den Zyklus gilt, was George später in der Vorrede zum Jahr der Seele formulierte: Ich und Du seien eines, und damit allerdings bereits unwirklich, Reflexe des Inwendigen. – Der Zyklus hat seine Klimax im achten Lied. Die Kurve sinkt aber dann nicht einfach bis zum Ende. Während die Musik immer tiefer nach innen sich neigt, steigert sich ihre Intensität: in dem über alle Worte eindringlichen Adagio „Als wir hinter dem beblühten tore“, dem völlig reduzierten „Sprich nicht immer / Von dem laub“ – dem Modell fürs gesamte œuvre Weberns – und dem quasi-symphonischen Finale „Wir bevölkerten die abend-düstern / Lauben“, von dem wohl zu sagen wäre, daß es den nicht minder symphonischen Schlußgesang aus Beethovens Ferner Geliebten so zurücknimmt wie Adrian Leverkühn die Neunte Symphonie. An Kraft des Ausdrucks, an Verbindlichkeit der musikalischen Formulierung, auch an Plastik des melodisch Einzelnen ist der Zyklus Schönbergs in der gesamten Geschichte der neuen Musik nie übertroffen worden.

Weberns Lieder op. 4 sind kein Zyklus. Gedichtet aus verschiedenen Georgebänden werden gereiht. Die Meisterschaft des Webernschen Werkes setzt die Schönbergische voraus und treibt sie weiter durch ein Äußerstes an Sublimierung, auch durch konsequenteren Abwehr tonaler Anklänge. Das motivische Geäder ist von mikrologischer Feinheit. Dabei sind die Lieder eigentümlich statisch, gleichwie auf der Stelle komponiert, als versagte solche Musik abgründiger Versenkung sich den eigenen Fortgang. Die Technik macht vielfach sich im Einzelnen fest, in chromatisch um sich selbst kreisenden motivischen und harmonischen Gestalten. Das Eingangsglied mahnt am ehesten an den Schönbergischen Zyklus; seine Anfangstakte allein genügen, das Gerede von der Einfalllosigkeit der neuen Musik zu entkräften. Der vierte Gesang ist das erste Beispiel der Rückkunft des fremd gewordenen Volksliedes bei Webern, der zweiten Einfachheit. Der letzte hat es mit dem größten und rätselhaftesten Gedicht aufgenommen, das von George existiert: „Ihr tratet zu dem herde“.

Die Möglichkeit, die beiden Opera unmittelbar hintereinander auf einer Platte zu hören, mag einer fruchtbaren Erfahrung zugute kommen. In der traditionellen Musik vermochten, innerhalb der vorgeordneten Tonsprache, bestimmte Differenzen des Komponierten sich in den feinsten Nuancen zu offenbaren; so im Verhältnis von Haydn und Mozart. Mit der fortschreitenden Individuation der Tonsprache haben sich die Unterschiede zwischen den einzelnen Komponisten vergrößert. Erst die Schönbergsschule, die jene Individuation ins Extrem trieb, hat, umschlagend, dadurch wieder etwas wie ein Gemeinsames in Material

und Verfahrungsweise, rein aus der Sache heraus, hervorgebracht, das solche Differenzierung anstatt kruder Stilgegensätze erlaubt. Gerade weil die zwei Liederhefte mit den Mitteln der „freien Atonalität“ arbeiten, so nahe beieinander sind, gestatten sie im unmerklichen Kontrast den ums Ganze. Auf ihn sollten die Hörenden inmitten der Einheit des sogenannten Stils vor allem anderen merken.

Theodor W. Adorno

The record presents performances of two song cycles: Arnold Schoenberg's Op. 15 and Anton Webern's Op. 4. They are linked not only by the unity of the school to which the composers belonged but also by the fact that the poems set to music are by the same author, Stefan George. Chronologically, too, they fall within roughly the same period around 1908 though the precise sequence could not be established. In addition to the works recorded here, the two final movements of Schoenberg's F-sharp minor Quartet were composed using poems from *Der siebente Ring* (The Seventh Ring) as was an orchestral song from Op. 22 based on George's translation of a poem by Ernest Dowson. Webern set the famous cycle of songs from *Der siebente Ring* as his Op. 3 albeit omitting the final poem while Alban Berg based the German version of his "Wine Aria" on George's translation of Baudelaire.

The relationship between the Second Viennese School and George is by no means a given. On the whole, George was not favorably disposed toward music; insofar as he acknowledged it at all, he harbored archaic notions that would inevitably make the strikingly modern musical settings of his verses suspect to him. Moreover, in terms of style, his literary school and Schoenberg's musical one are scarcely compatible. The former presents itself today as an exponent of *Jugendstil* (Art Nouveau). Schoenberg, despite the fact that his early compositions contain many *Jugendstil* elements sharply rejected that movement's musical equivalents. The conviction that music should "not adorn, but be true," the rejection of the ideal of harmonic beauty. In short, everything that linked Schoenberg with Karl Kraus and Adolf Loos stood in stark opposition to the realm of *Jugendstil* ornamentation, to which George remained loyal to the very end (exemplified by the book designs of Melchior Lechter). Admittedly, the Viennese variant of *Jugendstil*, known as Secessionism, did transition into early Expressionism; Schoenberg's own paintings reflect this as well.

Throughout his life, and with good reason, he rebelled against the dominance of the concept of style. He did not feel bound by stylistic considerations when choosing texts; even at the height of his maturity, he selected subject matter that was historically behind his own stage of development. A moment of simultaneity may seem to contradict the stance music itself takes toward its texts, specifically, the preservation of a substance that only emerges when the verses set to music begin to age. Such divergences suggest the non-simultaneity of artistic development across different media; in his literary and painterly tastes, Schoenberg was not as advanced as he was in his own specific domain.

Yet there is something in that domain that bears an affinity to George. Schoenberg's poetry, Expressionist in nature, turns inward, driven by a need for expression that becomes all the more urgent as the suffering subject distances itself from hardened consensus and the inherited formal language of music. Yet the expressed content does not originate solely from the subject. In this act of self-immersion, the external world returns—transposed and re-illuminated—as if it were no longer alien to the subject. Musical Expressionism shares this trait with the Symbolist current of literary Neo-Romanticism. For that movement, too, the realities it incorporated were not intended to serve as symbols for some underlying meaning, but rather to merge with the impulse of expression. It is here that the Schoenberg school finds common ground as a realm of inner imagery. Through its unfolding and objectification within itself, the music acquires a kind of secondary objectivity, transforming itself into this form of invisible imagery. This likely underpins the belief that music expresses nothing other than what can be expressed through music. The poem “Herzgewächse” by Maeterlinck, set to music by Schoenberg, is programmatic in this regard: the urge, the yearning, itself finds outward expression by appearing as a network of vegetal growth. Yet the fact that Schoenberg chose George in particular (after all, he also set poems by Rilke, though admittedly none by Hofmannsthal) can likely be explained by the formal affinity with a certain radicalism in George: the uncompromising nature of this disciple of Mallarmé, who refused to engage in communication or seek a common understanding. George's aloofness, however traditional its content might be, shares something of the avant-garde spirit found in Schoenberg.

With the composition of the fifteen poems from *The Book of the Hanging Gardens* and the three piano pieces, Op. 11, Schoenberg broke through to a new music, realizing his vision with uncompromising boldness. Yet, as products of this transition, the works remain interspersed with traditional elements. Not only do chords from the tonal idiom appear sporadically, but the form and diction themselves are at times retrospective: the setting of the poem about the beautiful flowerbed, for instance, recalls an early, tonal Schoenberg song, a *ghazal* based on a poem by Keller. However, the new elements far predominate in melodic construction, harmony, the strikingly unconventional piano writing, and the overall sound. The literary subject matter is similarly ambivalent. It still hints at a story, a tale of love. Under a spell cast by the very language itself, the love is guided toward a moment of fulfillment and an end that lacks any apparent cause. In this respect, the cycle belongs to the great tradition of expansive song cycles, such as *Die schöne Müllerin* and

Winterreise. Given the blind, fateful nature of a process in which the lovers' freedom effectively extinguishes their union, the work as a whole literally comes to resemble the realm of plants, a setting depicted in the poems as remote from the everyday world. What George later articulated in the preface to *The Year of the Soul* applies here: the "I" and the "You" are one and thus already unreal mere reflections of the inner self. — The cycle reaches its climax in the eighth song. Yet the trajectory does not simply descend from there to the end. As the music turns ever more deeply inward, its intensity mounts: in the Adagio "Als wir hinter dem blumigen tore" poignant beyond words in the utterly pared-down "Sprich nicht immer / Von dem Laub" (a model for Webern's entire oeuvre), and in the quasi-symphonic finale "Wir bevölkerten die abend-düstern / Lauben" of which one might well say that it retracts the no less symphonic concluding song of Beethoven's *An die ferne Geliebte* just as Adrian Leverkühn retracts the Ninth Symphony. In terms of expressive power, the compelling nature of its musical formulation, and the vividness of individual melodic details, Schönberg's cycle has never been surpassed in the entire history of new music.

Webern's songs, Op. 4, do not constitute a cycle; rather, poems drawn from various collections by George are arranged in sequence. The mastery of Webern's work presupposes Schoenberg's and carries it further through an extreme degree of sublimation and a more consistent rejection of tonal echoes. The motivic web possesses a microscopic delicacy. At the same time, the songs are strangely static composed, as it were, in a state of suspended motion as if music of such profound inwardness refused to move forward. The technique often anchors itself in the particular: in motivic and harmonic figures that circle chromatically around themselves. The opening song is the one most reminiscent of Schönberg's cycle; its opening bars alone would suffice to refute the talk about the lack of invention in new music. The fourth song offers the first example of the return of the folk song now transformed into something alien in Webern's work: a "second simplicity." The final song tackles the greatest and most enigmatic poem George ever wrote: "Ihr tratet zu dem Herde."

The opportunity to hear the two works in immediate succession on a single record may well foster a fruitful experience. In traditional music, within the framework of an established musical language, specific compositional differences could reveal themselves in the subtlest of nuances as seen, for instance, in the relationship between Haydn and Mozart. With the progressive individuation of musical language, the differences between

individual composers became more pronounced. It was only the Schoenberg school by pushing that individuation to the extreme that brought about a reversal, creating a shared basis in material and procedure (derived purely from the nature of the music itself) that allows for such differentiation rather than merely crude stylistic contrasts. Precisely because these two sets of songs employ the techniques of “free atonality” and lie so close to one another, they allow the listener to perceive through subtle contrast what is truly at stake. Amidst the apparent unity of a so-called style, it is this aspect above all else to which the listener should attend.

Theodor W. Adorno

Aufnahme / recording: Juli 1963, großer Sendesaal des Kopenhagener Rundfunks
Tontechnik / sound technique: Studio Peter Willemoës, Kopenhagen
Cover: Oskar Blase, Kassel

© 1963 Bärenreiter-Musicaphon, 1994 Cantate, ® 2026 Cantate Musicaphon Records
DED732603901 bis 20
Erstausgabe 1963 Musicaphon BM 30 SL 1523