



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

Schoenberg
ERWARTUNG
PELLEAS UND MELISANDE

SARA JAKUBIAK
SOPRANO

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
EDWARD GARDNER



Bridgeman Images

Arnold Schoenberg, with his first wife, Mathilde (née Zemlinsky) (1877 - 1923)

Arnold Schoenberg (1874 - 1951)

	Pelleas und Melisande, Op. 5 (1902 - 03)*	37:01
	Symphonic Poem for Orchestra after the Play by Maurice Maeterlinck	
1	Die ♫ ein wenig bewegt [A forest] - [Theme of destiny (bass clarinet)] -	1:26
2	Ein wenig bewegter [Mélisande (oboe)] - [Golaud (horns)] - Heftig -	2:07
3	Sehr warm, in breiter Bewegung [Theme of the ring] -	2:43
4	Lebhaft [Pelléas (trumpet)] - Etwas zurückhaltend - Wieder lebhaft - Etwas zurückhaltend - Langsamer [Awakening love] - Wieder lebhafter - Langsamer - Ein wenig bewegter - Steigernd -	3:36
5	Sehr rasch [A fountain in the forest] - Wieder im Zeitmaß - Langsam [Golaud's jealousy] - Heftig - Wieder langsam - Heftig -	3:11
6	Sehr langsam [A castle tower] - Nach und nach beschleunigen. Etwas bewegter - Sehr rasch, heftig - Langsam -	2:06
7	Sehr langsam, gedehnt [The castle vaults] - Ein wenig bewegt [A fountain in the forest] -	2:36

8	Langsam [Pelléas and Mélisande; Love scene and farewell] – Im Zeitmaß – Ein wenig bewegter – Breit – Nach und nach beschleunigend, steigernd – Breit –	2:48
9	Ein wenig bewegter – Etwas bewegter – Sehr ausdrucksvoll, etwas breiter [Golaud spies on the lovers] – Steigernd – Sehr breit –	2:35
10	Viel rascher, beschleunigend [Golaud kills Pelléas] – Nach und nach langsamer –	0:49
11	Sehr langsam [Mélisande grieves] – Etwas langsamer – Wieder wie vorher – Nach und nach etwas bewegter – Langsam – Etwas bewegt – Etwas belebter – Etwas rascher – Sehr langsam –	6:09
12	In gehender Bewegung [Mélisande lies dying] –	2:03
13	Breit [Golaud's despair] – Langsam – Nach und nach wieder ins Tempo	4:46
	Erwartung, Op. 17 (1909)[†] (Expectation) Monodrama in One Act for Soprano and Orchestra	30:23
	Erste Szene	
14	Die Frau: 'Hier hinein? ...' –	2:49

	Zweite Szene	
15	Die Frau: 'Ist das noch der Weg? ...' -	2:58
	Dritte Szene	
16	Die Frau: 'Da kommt ein Licht! ...' -	1:49
	Vierte Szene	
17	Die Frau: 'Er ist auch nicht da ...' -	2:06
18	'Das Mondlicht ... nein, dort ...' -	1:08
19	'Es ist noch da ... Herrgott im Himmel ...' -	2:32
20	'Oh! es ist heller Tag ...' -	4:46
21	'Nein, das ist doch nicht möglich ...' -	1:42
22	'Du siehst wieder dort hin! ...' -	1:32
23	'Oh! nicht einmal die Gnade, mit dir sterben zu dürfen ...' -	4:07
24	'Liebster, Liebster, der Morgen kommt! ...'	4:48
		TT 67:36

Sara Jakubiak soprano[†]
Bergen Philharmonic Orchestra
 David Stewart* · Melina Mandozzi[†] leaders
 Edward Gardner



Oddleiv Apneseth

Bergen Philharmonic
Orchestra, at Grieg's home,
Troidhaugen, in Bergen

© Benjamin Ealovega Photography

Edward Gardner



Schoenberg: Erwartung / Pelleas und Melisande

Introduction

Separated by just a few years in his output, these two works by Arnold Schoenberg (1874 – 1951) can seem a chasm apart. *Pelleas und Melisande* he wrote in his late twenties, the supreme romantic, captivated at the time by Richard Strauss. *Erwartung* (Expectation) came in the rush of works that followed his breakthrough into atonality, and into a new harmonic universe. Both, though, are stories of love frustrated, and in both, the atonal piece as much as the tonal, abundant expressive nuances are tied to a strong narrative drive. In both, too, the forest is an important location, as it had been in Schoenberg's first lengthy composition, *Verklärte Nacht*, the forest as a place of darkness and uncertainty but also as a metaphor for the human mind as largely hidden from self-inspection.

Erwartung, Op. 17

Erwartung was Schoenberg's first work for the stage, setting a libretto written for him by Marie Pappenheim, who, aged twenty-six, was on the point of qualifying as a physician while also becoming known in Vienna

as a writer. Her clinical interests were in psychiatry, and her text for *Erwartung* reads like the transcript of a dream – the dream of a woman who sees herself searching a forest at night, under the moon, and who interleaves straight description with interpretation. We hear of the man she loved, and of the new woman in his life, but everything is in an unstable state. She can veer unpredictably from anger to calm, from jealousy to puzzlement, and she raises as many questions as she answers. Is the man dead? If so, did she kill him? How much of what she presents as memory is wishful thinking? Is she perhaps self-dramatising? Is she, the extrapolation of Wagner's Isolde or Kundry, taking possession of emotions which she has seen on the stage?

What enacts and perpetuates the instability for half an hour is the indefiniteness of Schoenberg's music. It is, paradoxically, a very definite indefiniteness. The orchestra has lost its coherent voice but gained a huge number of expressive and colourful voices in a multifarious entanglement that Schoenberg saw as closer to emotional truth. Generally these voices

come in small groupings, harp and celesta as prominent as the rest, a lunar gleam in the darkness. A full-throated tutti sound is rare, appearing towards the end of the third scene and then again late in the piece ('Wo bist du? ... Oh, bist du da').

The orchestra's free-flowing melodies, unsettling ostinatos, and floating or intemperate chords are not abruptly atonal but contain the residues of having escaped from tonality, escaped from harmonic conditions that could have given them coherence and support. Thus de-familiarised, they sound more immediate. This is expression without language, without history, such as many artists at the time were attempting, including the expressionist painters whom Schoenberg knew and, in his own pictorial work (which includes designs for this piece), joined. The musical ideas by themselves convey, just in the opening instants, strangeness, the silver shimmer of birch trees, nostalgia ('Oh! Unser Garten'), and so on. Yet the very lack of context ensures that we listeners, like the protagonist, are forever stumbling in the dark. Nor does the rhythmic movement help us, for time signatures and tempos are as unstable as the rest. We are right alongside this nameless figure, caught in the web of her mind and of her music, which is the projection at once of

her mind and of the landscape in which she finds herself.

Schoenberg seems to have put himself into a state of free association in order to write the score, a task which he accomplished in the astonishingly short period of seventeen days, in August 1909 – but perhaps the creation had to be as near as possible instantaneous, for that is the nature of the piece.

In *Erwartung*, the aim is to represent in *slow motion* everything that occurs during a single second of maximum spiritual excitement, stretching it out to half an hour.

he wrote. Not only the first solo opera, this is perhaps also the first cinematic one.

Pelleas und Melisande, Op. 5

With his tone poem *Pelleas und Melisande*, Schoenberg was, by contrast, on common ground, in matters of language and style, and also, in this case, of topic, for Maurice Maeterlinck's play *Pelléas et Mélisande* was drawing the attention of several of the greatest composers of the time. Hardly had it appeared on stage and in print, in 1892, than Debussy began writing his opera. Within a decade or so Fauré and Sibelius had created elaborate incidental scores, for productions respectively in London, in 1898, and Helsinki,

in 1905. And in that same year, of 1905, the relatively unknown Schoenberg conducted the first performance of the work which he had composed in 1902–03.

Reasons for this rush of sympathetic engagement are not hard to imagine. Set in Arthurian times and in a remote, decaying castle by the sea, the play chimed with its period's taste for fairy fantasy in mediaeval decor. But it also brought to the stage people who, adrift from their feelings, cannot fully express themselves, people who, as much as the woman of *Erwartung*, possess multiple and contradictory levels of personality. For musicians, the atmosphere evoked Wagner and the action demanded music, to expound what the characters cannot, and yet to preserve the condition of implication, veiling, uncertainty.

The piece hinges on a love triangle. Hunting in a forest, the middle-aged prince Golaud comes upon a mysterious princess who has fled there: Mélisande. He takes her home as his wife, whereupon an attachment develops between her and his younger half-brother, Pelléas, both of whom belong halfway in dreamland. Golaud grows suspicious, prompted partly by how the younger pair evade his questions. This they do, however, not so much to guard their secrets as because Golaud's language,

direct, is not theirs. Eventually Golaud is provoked to kill Pelléas, and Mélisande dies soon after.

Schoenberg was directed to the topic by Richard Strauss, with whom he became personally acquainted while he was working in Berlin, for a few autumn and winter months in 1901–02. Strauss's music he knew from before, from Vienna, and he had already responded to it in *Verklärte Nacht*. *Pelleas und Melisande* would again be a symphonic poem on a love story, but now scored for an orchestra of Straussian size, able to render countless shades of colour and feeling. (The orchestra for *Erwartung* is only a little smaller.)

Much in the music is drawn from a small number of themes, which are distinctive and function partly as Wagnerian leitmotifs, signalling one or other character, but which can also flow together, partly to indicate characters joining but also from a musical impulse for constant intertwining and development such as was characteristic of Schoenberg. At the start, in the composer's favourite key of D minor, a brief chromatic idea seems to convey at once the heavily shaded forest and Golaud's state of being lost there. The idea starts with a three-note rise – A, B flat, B – which crops up in themes associated with Mélisande and Pelléas,

suggesting that they are of this forest of indirection.

A strange descending melody winds in – Mélisande – and is developed, first by itself, then in combination with the more square and stable motif of Golaud, both of them still in the musical forest. We hear Mélisande's retreat and then Golaud's passion, rising and falling into puzzlement, before the arrival of the *fortissimo* call of fate.

Soon afterwards, with a change of tone, comes a bright march for Pelléas, in dialogue with new themes for Mélisande. Again there is a sense of burgeoning love, set aside for a moment of playfulness, a quick-skipping waltz, coloured by woodwind and tuned percussion, suggesting the scene in which Mélisande throws her wedding ring up and down over a pool, and loses it.

There is the sound of Golaud's jealousy, and then a string passage incorporating soloists, leading into lustrous music for the moment when Mélisande, from her tower window, lets her hair fall into the arms of Pelléas. Golaud returns to break up the scene, and then comes the fate theme again. Love, though, will not be kept down, and soon the strings are embarking on further romantic ardour around themes of Pelléas and Mélisande for the climactic final meeting, at which the two declare themselves. This

heady and extended passage is forced to a conclusion when Golaud comes stamping forward. Fate rings out.

In the play, Pelléas meets his end here, after which the action moves on to its final scene, of the death of Mélisande. Schoenberg, however, interposes a lengthy recapitulation that begins back in the forest. It is as if a film has been paused for us to consider its events.

Curtains of falling stars then return us to the drama: a funeral march in which the dead lovers are united, with each other and with the music of their love and their lightness of being.

© 2020 Paul Griffiths

Praised by the *New York Times* for her 'plush-voiced, impressive soprano', **Sara Jakubiak** has captivated audiences with her rich, versatile voice and committed performances. During the 2019 / 20 season, she made both her role and house debut at The Royal Opera, Covent Garden as Chrysothemis (*Elektra*). She also returned to Komische Oper Berlin for her first Dorota (Weinberger's *Schwanda the Bagpiper*) and made her debut as Sieglinde (excerpts from *Die Walküre*) at the Verbier Festival. On the concert platform, she sang Strauss's *Vier letzte Lieder* with the Münchner

Philharmoniker and Janáček's *Glagolitic Mass* with the London Philharmonic Orchestra. In 2018, she sang Heliane (*Das Wunder der Heliane*) at Deutsche Oper Berlin under Marc Albrecht. Recently she also sang Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) under Kirill Petrenko at Bayerische Staatsoper, Agathe (*Der Freischütz*) under Christian Thielemann at the Semperoper Dresden, and Tatyana (*Eugene Onegin*) and Marta (Weinberg's *The Passenger*) at Oper Frankfurt. Other recent roles have included Marie (*Wozzeck*) at English National Opera, Polina (*The Gambler*) at De Nationale Opera, Marietta (*Die tote Stadt*) at Staatsoper Hamburg and Komische Oper Berlin, Elsa (*Lohengrin*) at Oper Graz and Theater Bonn, and Rosalinde (*Die Fledermaus*) with the Israel Philharmonic Orchestra under Zubin Mehta. As a member of the ensemble at Oper Frankfurt between 2014 and 2018, she distinguished herself in a wide range of roles, including Prima Donna (*Ariadne auf Naxos*), Lina (*Stiffelio*), Maria (Krenek's *Der Diktator*), Alice Ford (*Falstaff*), the Goose Girl (*Königskinder*), and Freia (*Das Rheingold*). In summer 2020 she will perform Elisabeth in a concert performance of Act III of *Tannhäuser* with the Boston Symphony Orchestra under Andris Nelsons. On DVD Sara Jakubiak can be seen in *Der Freischütz* and *Das Wunder der Heliane*

and for Chandos has recorded Janáček's *Glagolitic Mass* with the Bergen Philharmonic Orchestra under Edward Gardner.

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and thus in 2015 celebrated its 250th anniversary. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880–82. Numbering one-hundred-and-one musicians, the Orchestra has achieved the status of a Norwegian National Orchestra. Edward Gardner, the acclaimed Music Director of English National Opera, was appointed Chief Conductor for a three-year tenure from October 2015, a contract which has been extended until 2021. The Orchestra enjoys a high international reputation through recordings, extensive touring, and international commissions.

During the last few seasons it has played in the Concertgebouw, Amsterdam, at the BBC Proms in the Royal Albert Hall, in the Wiener Musikverein and Konzerthaus, in Carnegie Hall, New York, and in the Philharmonie, Berlin. In 2015 it revisited the Concertgebouw and the BBC Proms and toured Germany, Sweden, and Ireland. Together with Edward Gardner, it toured Germany in 2016, visited England and the

Concertgebouw in spring 2017, and appeared at the Edinburgh International Festival in August 2017.

In 2015 the Orchestra established BergenPhilLive which offers a fine selection of works performed by the Orchestra and a range of conductors and soloists. A youth symphony orchestra, Bergen Philharmonic Youth Orchestra, has also been established, which gives four to six concerts per year.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing four CDs every year. Critics worldwide applaud its energetic playing style and full-bodied string sound. Recent and ongoing recording projects include Messiaen's *Turangalila-Symphonie*, ballets by Stravinsky, the symphonies, ballet suites, and concertos by Prokofiev, and the complete orchestral music of Edvard Grieg. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, Jean-Efflam Bavouzet, James Ehnes, Gerald Finley, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, Lawrence Power, and Stuart Skelton, among others.

The Orchestra has recorded Tchaikovsky's three great ballets and critically acclaimed series of works by Johan Halvorsen and Johan

Svendsen with Neeme Järvi, orchestral works by Rimsky-Korsakov with Dmitri Kitayenko, and music by Berlioz, Delius, Elgar, Sibelius, and Vaughan Williams with Sir Andrew Davis.

The first collaboration on disc between Edward Gardner and the Orchestra was a recording of orchestral realisations by Luciano Berio. A critically acclaimed series devoted to orchestral works by Janáček, including a Grammy-nominated recording of his *Glagolitic Mass*, has been completed, and Schoenberg's *Gurre-Lieder* was released in 2016. 2017 saw the release of a CD of orchestral songs by Sibelius, with Gerald Finley as soloist, and a disc of orchestral works by Bartók, including the Concerto for Orchestra. Recordings of the Piano Concerto and incidental music from *Peer Gynt* by Grieg as well as the *Grande Messe des morts* by Berlioz appeared in 2018. www.harmonien.no/ www.bergenphillive.no

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** has led the musicians on multiple international tours, which have included performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and Edinburgh International Festival. He was recently appointed Principal Conductor Designate of the London Philharmonic

Orchestra, his tenure commencing in September 2021. In demand as a guest conductor, during the previous two seasons he made his debut with the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Wiener Symphoniker, as well as at The Royal Opera, Covent Garden in a new production of *Kát'a Kabanová*, praised by *The Guardian* as a 'magnificent interpretation'. He returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. In April 2019, he conducted the London Philharmonic Orchestra at the Lincoln Center in New York.

During the 2019 / 20 season he will conduct a revival of *Werther* at The Royal Opera and return to the Metropolitan Opera for performances of *La Damnation de Faust*. In London he will conduct four concerts with the London Philharmonic Orchestra and bring the Bergen Philharmonic Orchestra to the Royal Festival Hall with their acclaimed *Peter Grimes*. He will finish the season by taking the latter orchestra on its first ever tour to China. Further, he will appear as guest conductor with the San Francisco Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Finnish Radio Symphony Orchestra, and Montreal Symphony Orchestra. He will continue his longstanding collaboration with the City of

Birmingham Symphony Orchestra, of which he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014. He is an exclusive Chandos artist, whose recording projects with the Bergen Philharmonic Orchestra have included music by Sibelius, Grieg, Janáček, Bartók, Berlioz, Brahms, and Schoenberg. With the BBC Symphony Orchestra he has focused on Elgar and Walton and released acclaimed discs of works by Lutosławski and Szymanowski. With the City of Birmingham Symphony

Orchestra he has recorded numerous works by Mendelssohn, including the symphonies and overtures.

Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne

Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.



© Benjamin Eatovega Photography

Edward Gardner



Sara Jakubiak and Edward Gardner in the control room during the recording sessions

Schönberg: Erwartung / Pelleas und Melisande

Einführung

Zeitlich mögen nur wenige Jahre diese beiden Werke aus der Feder Arnold Schönbergs (1874 – 1951) voneinander trennen, doch könnte man meinen, dass Welten dazwischen liegen. Als er *Pelleas und Melisande* schrieb, stand der junge Spätromantiker im Bann von Richard Strauss. *Erwartung* kam mit der Flut von Werken, die seinem Durchbruch in die Atonalität und in ein neues harmonisches Universum folgten. Beide Werke handeln jedoch von enttäuschter Liebe, und in beiden – ob tonal oder atonal – sind vielfältige Ausdrucksnuancen an einen starken Erzähltrieb gebunden. Auch spielt in beiden Fällen der Wald eine wichtige Rolle, so wie schon in *Verklärte Nacht*, der ersten längeren Komposition Schönbergs: der Wald als ein Ort von Dunkelheit und Unsicherheit, aber auch als Metapher für den menschlichen Geist, der sich der Selbstprüfung weitgehend entzieht.

Erwartung op. 17

Erwartung war Schönbergs erstes Bühnenwerk. Das Libretto hatte ihm Marie Pappenheim geliefert, eine mit sechsundzwanzig Jahren gleichaltrige Medizinstudentin, die in Wien

als angehende Schriftstellerin von sich reden machte. Ihr klinisches Interesse galt der Psychiatrie, und ihr Text für *Erwartung* liest sich wie die Beschreibung eines Angsttraums: Eine Frau irrt auf nächtlicher Suche im Mondschein durch einen Wald. Die klare Beschreibung wird von interpretativen Einwürfen durchsetzt. Wir hören von dem Mann, den sie liebte, und von der neuen Frau in seinem Leben, aber die Situation ist instabil. Die Frau kann unberechenbar von Wut zu Gleichmut umschwenken, von Eifersucht zu Verwirrung, und sie wirft ebenso viele Fragen auf wie sie beantwortet. Ist der Mann tot? Wenn ja, hat sie ihn getötet? Wie viel von dem, was sie als Erinnerung präsentiert, ist Wunschdenken? Dramatisiert sie vielleicht das Ganze? Nimmt sie, die Extrapolation von Wagners *Isolde* oder *Kundry*, für sich Emotionen in Anspruch, die ihr auf der Bühne vorgespielt worden sind?

Was die Instabilität für eine halbe Stunde in Szene setzt und aufrechterhält, ist die Unbestimmtheit von Schönbergs Musik. Es ist paradoxerweise eine sehr bestimmte Unbestimmtheit. Das Orchester hat zwar seine kohärente Stimme verloren, dafür

aber eine Vielzahl ausdrucksstarker, farbenfroher Stimmen gewonnen und dies in einer vielschichtigen Verflechtung, die für Schönberg der emotionalen Wahrheit näher stand. Im Allgemeinen formieren sich diese Stimmen zu kleinen Gruppen, wobei Harfe und Celesta den anderen um nichts nachstehen, wie ein Mondschrimer in der Dunkelheit. Ein klangvolles Tutti ist selten, erscheint aber gegen Ende der dritten Szene und dann noch einmal spät im Stück ("Wo bist du? ... Oh, bist du da").

Die frei fließenden Melodien des Orchesters, die verstörenden Ostinatos und die schwebenden oder maßlosen Akkorde sind nicht abrupt atonal, sondern enthalten die Fragmente, die der Tonalität entkommen sind, jenen harmonischen Bedingungen, die Kohärenz und Unterstützung geboten haben könnten. Dermaßen verfremdet ist der Klang akuter. Dies ist eine nonverbale, den historischen Kontext versagende Ausdrucksform, wie sie damals viele Künstler anstrebten, darunter auch die expressionistischen Maler, die Schönberg kannte und denen er sich in seinem eigenen bildnerischen Schaffen (das auch Entwürfe für dieses Stück hervorbrachte) anschloss. Gleich zu Beginn vermitteln die musikalischen Ideen schon an sich Fremdartigkeit, silbernes Schimmern von Birken, Nostalgie

("Oh! Unser Garten") und mehr. Doch eben dieser Verzicht auf einen Kontext stellt sicher, dass wir als Zuhörer ebenso wie die Protagonistin endlos durch die Dunkelheit stolpern. Die rhythmische Gestaltung ist uns auch keine Hilfe, denn Taktzeichen und Tempi sind ebenso instabil. Wir begleiten diese namenlose Gestalt, gefangen im Gespinst ihres Geistes und ihrer Musik, die wiederum eine Projektion dieses Geistes und seines Umfelds darstellt.

Schönberg scheint sich in einen Zustand freier Assoziation versetzt zu haben, um die Komposition zu erarbeiten – eine Aufgabe, die er im August 1909 in erstaunlich kurzer Zeit von nur siebzehn Tagen erfüllte. Aber vielleicht war ja ein Augenblicksergebnis angesagt, denn das entspricht schließlich dem Wesen dieses Stückes.

In Erwartung geht es darum, das, was sich in einer Sekunde seelischer höchster Erregung abspielt, sozusagen mit der Zeitlupe auf eine halbe Stunde ausgedehnt, darzustellen,

schrrieb er. *Erwartung* ist nicht nur das erste musikalische Monodram, sondern vielleicht auch die erste filmische Oper.

Pelleas und Melisande op. 5

Mit seiner sinfonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* bewegte sich Schönberg

hingegen sprachlich, stilistisch und thematisch auf vertrautem Boden, während Maurice Maeterlincks Schauspiel *Pelléas et Mélisande* auch das Interesse einiger der größten Komponisten jener Zeit geweckt hatte. Kaum war es auf der Bühne und im Druck erschienen (1892), hatte Debussy seine Oper in Angriff genommen. Wenig mehr als ein Jahrzehnt später schufen Fauré und Sibelius für Inszenierungen in London (1898) bzw. Helsinki (1905) aufwändige Bühnenmusiken. Ebenfalls 1905 dirigierte der relativ unbekannte Schönberg dann die Uraufführung des Werkes, das er in den Jahren 1902/03 komponiert hatte.

Gründe für diesen Ansturm künstlerischen Mitgefühls kann man sich unschwer vorstellen. Das Stück, das in der Zeit der Artusgeschichten in einem abgeschiedenen, verfallenen Schloss am Meer spielt, traf den Geschmack der Romantiker für Märchenfantasie im mittelalterlichen Dekor. Es brachte aber auch Menschen auf die Bühne, die sich in ihrer emotionalen Haltlosigkeit nicht adäquat ausdrücken können, die ebenso wie die Frau in *Erwartung* über mehrere, widersprüchliche Persönlichkeitsebenen verfügen. Musiker verbanden das Ambiente mit der Stimme Wagners, und die Handlung verlangte Musik, um das auszudrücken, was die Protagonisten

nicht offenbaren können, und dennoch den Zustand der Implikation, der Verschleierung und der Unsicherheit aufrechtzuerhalten.

Die Handlung rankt sich um ein Liebesdreieck. Bei der Jagd im Wald stößt der alternde Prinz Golaud auf eine mysteriöse Prinzessin, die dorthin geflohen ist: Melisande. Er macht sie zu seiner Frau und führt sie auf sein Schloss, wo sich eine Beziehung zwischen ihr und seinem jungen Stiefbruder Pelleas entwickelt, die beide in einem Traumland leben. Golaud wird misstrauisch, zumal das jüngere Paar seinen Fragen ausweicht – dies allerdings nicht so sehr, um sich unschuldig zu geben, sondern weil Golaud auf seine direkte Weise eine Sprache spricht, die sie nicht verstehen. Schließlich wird Golaud von seiner Eifersucht überwältigt und erschlägt Pelleas. Melisande erliegt bald darauf ihrer Einsamkeit.

Den Hinweis auf das Maeterlinck-Drama als mögliches Sujet bekam Schönberg von Richard Strauss, den er während seiner kurzen Berliner Zeit in den Herbst- und Wintermonaten 1901/02 persönlich kennengelernt hatte; dessen ihm bereits aus Wien bekannte Musik hatte ihn schon zur Vertonung einer anderen Liebesgeschichte inspiriert, dem Streichsextett *Verklärte Nacht*. Nun sollte *Pelleas und Melisande* andere Gestalt annehmen, als sinfonische

Dichtung im Satz für einen Orchesterapparat von Straussschem Format und mit der Fähigkeit, unzählige Farb- und Gefühlsnuancen wiederzugeben (das Orchester für *Erwartung* ist nur wenig kleiner).

Viel von der Musik entspringt einer kleinen Anzahl von markanten Themen, die als Wagnersche Leitmotive fungieren und die Figuren einzeln oder gemeinsam darstellen, aber auch zusammenfließen, um dem für Schönberg typischen musikalischen Impuls zur ständigen Verflechtung und Entwicklung zu folgen. Gleich zu Beginn scheint eine kurze chromatische Idee in d-Moll, der Lieblingstonart des Komponisten, den tiefen, dunklen Wald und Golauds Orientierungsverlust zu vermitteln. Die Idee beginnt mit einer ansteigenden Dreinotengruppe – A, B, H –, die in den mit Melisande und Pelleas assoziierten Themen wiederkehrt, was nahelegt, dass sie diesem Wald der Verirrung entstammen.

Eine seltsame absteigende Melodie – Melisande – windet sich hinzu und wird zuerst für sich und dann in Verbindung mit dem direkteren, stabileren Golaud-Motiv entwickelt, während sich beide musikalisch immer noch im Wald befinden. Wir hören die Scheu Melisandes und dann die Leidenschaft Golauds, die anschwillt und in Verwirrung abfällt, bevor *fortissimo* das Schicksalsmotiv erklingt.

Bald darauf ändert sich die Stimmung. Pelleas erscheint mit einem strahlenden Marsch und nimmt den Dialog mit Melisande zu neuen Themen auf. Wieder verbreitet sich ein Gefühl aufkeimender Liebe, ein Moment der Verspieltheit in einem ausgelassenen Walzer, der von Holzbläsern und gestimmtem Schlagzeug gefärbt wird und die Szene vermittelt, in der Melisande ihren Ehering über einem Springbrunnen hochwirft und verliert.

Da hört man Golauds Eifersucht und dann eine Streicherpassage mit Solisten, die in schimmernde Musik mündet, wenn Melisande am Turmfenster ihre Haare kämmt und in die Arme von Pelleas fallen lässt. Als Golaud zurückkehrt, bricht die Stimmung, und abermals erklingt das Schicksalsthema. Die innige Zuneigung lässt sich jedoch nicht verneinen, und bald entfachen die Streicher mit den Themen von Pelleas und Melisande erneut romantische Leidenschaft, auf deren Höhepunkt die beiden ihre Liebe gestehen. Diese berauschte, lange Passage bricht mit dem hinstürzenden Golaud ab. Das Schicksal warnt.

Im Schauspiel Maeterlincks findet Pelleas hier sein Ende, woraufhin die Handlung zur letzten Szene übergeht, dem Tod von Melisande. Schönberg fügt jedoch eine lange Reprise hinzu, die bereits im Wald beginnt. Es ist, als würde ein Film angehalten, um uns

über dessen Geschehnisse nachdenken zu lassen.

Sternschnuppen fallen und führen uns zum Drama zurück: einem Trauermarsch, in dem die toten Liebenden miteinander und mit

der Musik ihrer Liebe und ihrer Leichtigkeit des Seins vereint sind.

© 2020 Paul Griffiths
Übersetzung: Andreas Klatt



Edward Gardner in the control room during the recording sessions



Ashley Plante

Sara Jakubiak

Schoenberg: Erwartung / Pelleas und Melisande

Introduction

Quelques années seulement séparent ces deux œuvres d'Arnold Schoenberg (1874 – 1951), mais on a l'impression qu'elles sont à un abîme de distance. Il écrit *Pelleas und Melisande* à l'approche de la trentaine, le romantique suprême, captivé à cette époque par Richard Strauss. *Erwartung* (L'Attente) s'inscrit dans l'afflux d'œuvres qui suivirent son passage à l'atonalité et à un nouvel univers harmonique. Toutes deux sont cependant des histoires d'amour frustré et, dans la pièce atonale comme dans la pièce tonale, les nuances expressives abondantes sont liées à un fort besoin narratif. En outre, dans les deux cas, la forêt joue un rôle important, comme dans la première longue œuvre de Schoenberg, *Verklärte Nacht* (Nuit transfigurée), la forêt comme lieu de ténèbres et d'incertitude, mais aussi comme métaphore de l'esprit humain, presque totalement à l'abri de toute introspection.

Erwartung, op. 17

Erwartung fut la première œuvre scénique de Schoenberg, sur un livret écrit pour lui par Marie Pappenheim. Âgée de vingt-six ans,

elle était sur le point d'obtenir son diplôme de médecin tout en se faisant connaître à Vienne comme écrivain. Ses intérêts cliniques incluaient la psychiatrie et on pourrait croire que son texte pour *Erwartung* est la transcription d'un rêve – le rêve d'une femme fouillant une forêt la nuit, sous la lune, où s'imbriquent une simple description et son interprétation. On entend parler de l'homme qu'elle aimait et de la nouvelle femme de sa vie, mais tout est dans un état instable. Elle peut osciller de manière imprévisible entre la colère et le calme, la jalousie et la perplexité, et elle soulève autant de questions qu'elle donne de réponses. L'homme est-il mort? Si tel est le cas, l'a-t-elle tué? À quel point prend-elle pour des réalités ce qu'elle présente comme des souvenirs? Peut-être est-elle en train d'auto-dramatiser? Est-elle l'extrapolation d'Isolde ou de Kundry de Wagner, en train de s'approprier des émotions qu'elle a vues sur scène?

Ce qui incarne et perpétue l'instabilité pendant une demi-heure, c'est le caractère indéfini de la musique de Schoenberg. Paradoxalement, c'est une indéfinition très précise. L'orchestre a perdu sa voix

cohérente, mais gagné une quantité considérable de voix expressives et hautes en couleur dans un enchevêtrement multiple qui, pour Schoenberg, était plus proche de la vérité émotionnelle. D'une manière générale, ces voix arrivent par petits groupes, harpe et célesta aussi importants que le reste, une lueur lunaire dans les ténèbres. Rares sont les tutti retentissants; ils apparaissent à la fin de la troisième scène, puis à nouveau à un stade tardif de la pièce ("Wo bist du? ... Oh, bist du da", "Où es-tu?... Oh, tu es là").

Les mélodies fluides de l'orchestre, ses ostinatos troublants et ses accords instables ou incontrôlés ne sont pas abruptement atonaux, mais contiennent les résidus qui ont survécu à la tonalité, survivances de contextes harmoniques qui auraient pu leur donner de la cohérence et du soutien. Ainsi défamiliarisés, ils sonnent de manière plus immédiate. Il s'agit d'une expression sans langage, sans histoire, comme ce qu'essayaient de faire beaucoup d'artistes à cette époque, notamment les peintres expressionnistes que Schoenberg connaissait et qu'il rejoignit dans sa propre œuvre picturale (qui comprend des dessins pour cette pièce). Les idées musicales en elles-mêmes traduisent, juste dans les premiers instants, l'étrangeté, le chatolement argenté des bouleaux, la nostalgie ("Oh!

Unser Garten", "Oh! Notre jardin"), et ainsi de suite. Pourtant le manque total de contexte nous précipite, nous auditeurs, comme la protagoniste, dans l'inconnu. Et le mouvement rythmique ne nous aide pas non plus, car le chiffrage des mesures et les tempos sont aussi instables que le reste. Nous sommes parfaitement en phase avec ce personnage anonyme pris dans l'engrenage de son esprit et de sa musique, qui est la projection à la fois de son esprit et du paysage dans lequel elle se trouve.

Schoenberg semble s'être mis dans un état de liberté totale afin d'écrire cette partition, tâche qu'il accomplit en une période étonnamment courte de dix-sept jours, au mois d'août 1909 – mais la nature même de l'œuvre impliquait peut-être que le temps consacré à sa composition soit le plus court possible.

Dans *Erwartung*, l'objectif consiste à représenter *au ralenti* tout ce qui se passe au cours d'une seule seconde de vive émotion spirituelle, la faisant durer une demi-heure,

écrivit-il. C'est non seulement le premier opéra en soliste, mais peut-être s'agit-il du premier opéra cinématographique.

Pelleas und Melisande, op. 5

En revanche, avec son poème symphonique

Pelleas und Melisande, Schoenberg était en terrain d'entente, en matière de langage et de style, et aussi, dans ce cas, en matière de sujet, car plusieurs compositeurs parmi les plus importants de l'époque s'intéressaient à la pièce de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*. À peine créée sur scène et éditée en 1892, Debussy commençait à écrire son opéra. En l'espace d'une dizaine d'années environ, Fauré et Sibelius avaient composé des musiques de scène élaborées, pour des productions données respectivement à Londres, en 1898, et à Helsinki, en 1905. Et en cette même année 1905, Schoenberg, qui était relativement inconnu, dirigea la première exécution de l'œuvre qu'il avait composée en 1902 - 1903.

Les raisons de cet afflux d'engagement bienveillant ne sont pas difficiles à imaginer. Se situant à l'époque du roi Arthur dans un château en ruines, isolé, au bord de la mer, la pièce cadrait avec le goût de l'époque pour les histoires fantastiques féériques dans un décor médiéval. Mais elle mettait aussi sur scène des gens se trouvant en rupture avec leurs sentiments et ne pouvant totalement s'exprimer, des gens qui, comme la femme d'*Erwartung*, possèdent des niveaux de personnalité multiples et contradictoires. Pour les musiciens, l'atmosphère évoquait Wagner et l'action exigeait de la musique,

afin d'exposer ce que les personnages ne peuvent exprimer, tout en préservant l'état d'implication, de dissimulation, d'incertitude.

La pièce s'articule autour d'un triangle amoureux. Chassant dans une forêt, le prince Golaud, dans la fleur de l'âge, rencontre une mystérieuse princesse qui s'y est enfuie: Mélisande. Il l'emmène chez lui et en fait sa femme; après quoi elle s'attache de plus en plus à Pelléas, le jeune demi-frère de Golaud, tous deux évoluant en partie dans un monde imaginaire. Golaud commence à se douter de quelque chose, à cause notamment de la façon dont les deux jeunes éludent ses questions. Mais ce n'est pas tant pour garder leurs secrets que parce que le langage direct de Golaud n'est pas le leur. Finalement, se sentant provoqué, Golaud en vient à tuer Pelléas, et Mélisande meurt peu après.

Schoenberg fut orienté vers ce sujet par Richard Strauss, dont il fit personnellement connaissance lorsqu'il travailla à Berlin, pendant quelques mois d'automne et d'hiver en 1901 - 1902. Il connaissait déjà la musique de Strauss qu'il avait entendue à Vienne et s'en était déjà fait l'écho dans la *Verklärte Nacht* (Nuit transfigurée). *Pelleas und Melisande* allait être à nouveau un poème symphonique sur une histoire d'amour, mais maintenant écrite pour un orchestre de la taille de celui de Strauss, capable de rendre

d'innombrables nuances de couleur et de sentiment (l'orchestre d'*Erwartung* est à peine plus petit).

Une part importante de la musique provient d'un petit nombre de thèmes, qui sont spécifiques et fonctionnent un peu comme des leitmotifs wagnériens, signalant un personnage ou bien un autre, mais qui peuvent aussi fusionner, en partie pour indiquer que les personnages se rejoignent, mais aussi à partir d'une impulsion musicale en faveur d'un entrelacement et d'un développement constants qui étaient caractéristiques de Schoenberg. Au début, dans la tonalité préférée du compositeur, ré mineur, une courte idée chromatique semble évoquer d'emblée la forêt abondamment ombragée et ce que ressent Golaud qui s'y est perdu. L'idée commence par une succession ascendante de trois notes – la, si bémol, si – omniprésente dans des thèmes associés à Mélisande et Pelléas, suggérant qu'ils sont dans cette forêt d'indétermination.

Une étrange mélodie descendante arrive en serpentant – Mélisande –; elle est développée, tout d'abord par elle-même, puis en association avec le motif plus précis et stable de Golaud, tous deux se trouvant encore dans la forêt musicale. On entend le recul de Mélisande, puis la passion de Golaud, dont la perplexité oscille, avant l'arrivée de l'appel du destin *fortissimo*.

Peu après, sur un changement de ton, survient une brillante marche pour Pelléas, en dialogue avec de nouveaux thèmes pour Mélisande. Une fois encore, il y a une impression d'amour naissant, suspendu le temps d'un moment d'enjouement, une valse rapide sautillante, colorée par les bois et les percussions accordées, évocation de la scène où Mélisande joue avec son alliance qu'elle lance en l'air au-dessus d'un étang et la perd.

On entend sonner la jalousie de Golaud, puis un passage de cordes incluant les solistes mène à une musique brillante qui correspond au moment où Mélisande, de la fenêtre de sa tour, laisse tomber sa chevelure dans les bras de Pelléas. Golaud survient pour mettre fin à la scène et le thème du destin apparaît à nouveau. Mais l'amour ne peut être étouffé et, bientôt, les cordes traduisent avec une ardeur romantique encore plus grande autour des thèmes de Pelléas et Mélisande les ultimes retrouvailles, où les deux se déclarent. Ce très long passage grisant doit s'interrompre lorsque Golaud s'avance en tapant du pied. Le destin retentit.

Dans la pièce de théâtre, c'est ici que Pelléas trouve la mort; l'action passe ensuite à la dernière scène, la mort de Mélisande. Mais Schoenberg interpose une très longue

réexposition qui commence à nouveau dans la forêt. C'est comme si un film s'était interrompu pour que nous puissions réfléchir à ce qu'il nous a montré.

Des rideaux d'étoiles filantes nous font ensuite revenir au drame: une marche

funèbre où les amants morts sont unis l'un à l'autre, avec la musique de leur amour et de leur légèreté d'être.

© 2020 Paul Griffiths

Traduction: Marie-Stella Pâris



Ralph Courzens

Sara Jakubiak in the control room during the recording sessions

Erwartung

Erste Szene

*Am Rande eines Waldes. Mondhelle
Straßen und Felder; der Wald hoch und
dunkel. Nur die ersten Stämme und der
Anfang des breiten Weges noch hell.
Eine Frau kommt; zart, weiß gekleidet.
Teilweise entblätterte rote Rosen am Kleid.
Schmuck.*

Die Frau (zögernd)

¹⁴ Hier hinein? ... Man sieht den Weg
nicht ... Wie silbern die Stämme
schimmern ... wie Birken ...
(*vertieft zu Boden schauend*)
Oh! Unser Garten ... Die Blumen für ihn
sind sicher verwelkt ... Die Nacht ist so
warm ...
(*in plötzlicher Angst*)
Ich fürchte mich ...
(*horcht in den Wald, beklommen*)
Was für schwere Luft herausschlägt ...
wie ein Sturm, der steht ...
(*ringt die Hände, sieht zurück*)
So grauenvoll ruhig und leer ... Aber hier
ist es wenigstens hell ...
(*sieht hinauf*)
Der Mond war früher so hell ...
(*stille, kauert nieder, lauscht, sieht vor
sich hin*)

Oh! Noch immer die Grille mit ihrem
Liebeslied ... Nicht sprechen ... es ist
so süß bei dir ... Der Mond ist in der
Dämmerung ...
(*auffahrend*)
Feig bist du ... willst ihn nicht suchen? So
stirb doch hier ...
(*leise, wendet sich gegen den Wald,
zögert wieder, dann heftig*)
Wie drohend die Stille ist ...
(*sieht sich scheu um*)
Der Mond ist voll Entsetzen ... Sieht der
hinein?
(*angstvoll*)
Ich allein ... in den dumpfen Schatten ...

Verwandlung

(*Mut fassend, geht rasch in den Wald
hinein*)
Ich will singen, dann hört er mich ...

Zweite Szene

*Tiefstes Dunkel, breiter Weg, hohe, dichte
Bäume. Sie tastet vorwärts.*

Die Frau (noch hinter der Szene)

¹⁵ Ist das noch der Weg? ... Hier ist es eben ...
(*bückt sich, greift mit den Händen,
aufschreiend*)
Was? ... Laß los!
(*zitternd auf, versucht ihre Hand zu
betrachten*)

Eingeklemmt? ... Nein, es ist etwas gekrochen ...
(wild, greift sich ins Gesicht)
Und hier auch ... Wer rührt mich an? ...
(schlägt mit den Händen um sich)
Fort, nur weiter ... um Gotteswillen ...
(geht weiter, mit vorgestreckten Armen)
So, der Weg ist breit ...
(ruhig, nachdenklich)
Es war so still hinter den Mauern des Gartens ...
(sehr ruhig)
Keine Sensen mehr ... kein Rufen und Gehn ... Und die Stadt in hellem Nebel ... so sehnsüchtig schaute ich hinüber ... Und der Himmel so unermeßlich tief über dem Weg, den du immer zu mir gehst ... noch durchsichtiger und ferner ... die Abendfarben ...
(traurig)
Aber du bist nicht gekommen.
(stehen bleibend)
Wer weint da? ...
(rufend, sehr leise, ängstlich)
Ist hier jemand?
(wartet. Lauter)
Ist hier jemand?
(wieder lauschend)
Nichts ...
(horcht wieder)

Aber das war doch ... Jetzt rauscht es oben ... Es schlägt von Ast zu Ast ...
(voll Entsetzen seitwärts flüchtend)
Es kommt auf mich zu ...
(Schrei eines Nachtvogels)
(tobend)
Nicht her! Laß mich ... Herrgott, hilf mir ...
(stille. Hastig)
Es war nichts ... Nur schnell, nur schnell ...

Verwandlung
(beginnt zu laufen, fällt nieder)
(schon hinter der Szene)
Oh, oh ... was ist das? ... Ein Körper ...
(greift)
Nein, nur ein Stamm ...

Dritte Szene

Weg noch immer im Dunkel; seitlich vom Wege ein breiter, heller Streifen; das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung. Dort hohe Gräser, Farne, große gelbe Pilze. Die Frau kommt aus dem Dunkel.

Die Frau

16 Da kommt ein Licht! ...
(atmet auf)
Ach! nur der Mond ... Wie gut ...
(wieder halb ängstlich)
Dort tanzt etwas Schwarzes ... hundert Hände ...
(sofort beherrscht)

Sei nicht dumm ... es ist der Schatten ...
(zärtlich nachdenkend)
Oh! wie dein Schatten auf die weißen
Wände fällt ... Aber so bald mußt du fort ...
(Rauschen. Sie hält an, sieht um sich and
lauscht einen Augenblick)
Rufst du? ...
(wieder träumend)
Und bis zum Abend ist es so lang ...
(leichter Windstoß. Sie sieht wieder hin.)
Aber der Schatten kriecht doch! ... Gelbe,
breite Augen ...
(Laut des Schauderns)
So vorquellend ... wie an Stielen ... Wie es
glotzt ...
(Knarren im Gras. Entsetzt)
Kein Tier, lieber Gott, kein Tier ... Ich habe
solche Angst ... Liebster, mein Liebster,
hilf mir ...
(Sie läuft weiter.)

Verwandlung

Vierte Szene

Mondbeschienene, breite Straße, rechts
aus dem Wald kommend. Wiesen
und Felder (gelbe and grüne Streifen
abwechselnd). Etwas nach links verliert
sich die Straße wieder im Dunkel hoher
Baumgruppen. Erst ganz links sieht
man die Straße frei liegen. Dort mündet

auch ein Weg, der von einem Haus
herunterführt. In diesem alle Fenster mit
dunklen Läden geschlossen. Ein Balkon
aus weißem Stein.

Die Frau (kommt langsam, erschöpft. Das
Gewand ist zerrissen, die Haare verwirrt.
Blutige Risse an Gesicht und Händen.
Umschauend)

Er ist auch nicht da ... Auf der ganzen
langen Straße nichts Lebendiges ... kein
Laut ...
(Schauer; lauschend)
Die weiten blassen Felder sind ohne Atem,
wie erstorben ... kein Halm rührt sich ...
(sieht die Straße entlang)
Noch immer die Stadt ... Und dieser
fahle Mond ... Keine Wolke, nicht der
Flügelschatten eines Nachtvogels am
Himmel ... diese grenzenlose Totenblässe ...
(Sie bleibt schwankend stehen.)
Ich kann kaum weiter ... Und dort läßt man
mich nicht ein ... Die fremde Frau wird
mich fortjagen ... Wenn er krank ist ...
(Sie hat sich bis in die Nähe der
Baumgruppen (links) geschleppt, unter
denen es vollständig dunkel ist.)
Eine Bank ... ich muß ausruhen ...
(müde, unentschlossen, sehnsüchtig)
Aber so lange habe ich ihn nicht gesehen ...

(Sie kommt unter die Bäume, stößt mit dem Fuß an etwas.)

Nein, das ist nicht der Schatten der Bank ...
(mit dem Fuß tastend, erschrocken)

Da ist jemand ...

(beugt sich nieder, horcht)

Er atmet nicht ...

(Sie tastet hinunter.)

Feucht ... hier fließt etwas ...

(Sie tritt aus dem Schatten ins Mondlicht.)

Es glänzt rot ... Ach, meine Hände sind wundgerissen ... Nein, es ist noch naß, es ist von dort ...

(versucht mit entsetzlicher Anstrengung den Gegenstand hervorzuzerren)

Ich kann nicht ...

(bückt sich. Mit furchtbarem Schrei)

Das ist er ...

(Sie sinkt nieder.)

(Nach einigen Augenblicken erhebt sie sich halb, so daß ihr Gesicht den Bäumen zugewendet ist. Verwirrt)

¹⁸ Das Mondlicht ... nein, dort ... Da ist der schreckliche Kopf ... das Gespenst ...
(sieht unverwandt hin)

Wenn es nur endlich verschwände ... wie das im Wald ... Ein Baumschatten, ein lächerlicher Zweig ... Der Mond ist tückisch ... weil er blutleer ist, malt er rotes Blut ...

(mit ausgestreckten Fingern hinweisend, flüsternd)

Aber es wird gleich zerfließen ... Nicht hinsehen ... Nicht darauf achten ... Es zergeht sicher ... wie das im Wald ...

(Sie wendet sich mit gezwungener Ruhe ab, gegen die Straße zu.)

Ich will fort ... ich muß ihn finden ... Es muß schon spät sein ...

(Schweigen. Unbeweglichkeit. Sie wendet sich jäh um, aber nicht vollständig. Fast jauchzend)

Es ist nicht mehr da ... Ich wußte ...

(Sie hat sich weiter gewendet, erblickt plötzlich wieder den Gegenstand.)

¹⁹ Es ist noch da ... Herrgott im Himmel ...

(Ihr Oberkörper fällt nach vorne, sie scheint zusammensinken. Aber sie kriecht mit gesenktem Haupt bis hin.)

Es ist lebendig ...

(tastet)

Es hat Haut ... Augen ... Haar ...

(Sie beugt sich ganz zur Seite, als wollte sie ihm ins Gesicht sehen.)

Seine Augen ... es hat seinen Mund ... Du ... du ... bist du es ... Ich habe dich so lang gesucht ... Im Wald und ...

(an ihm zerrend)

Hörst du? Sprich doch ... Sieh mich an ...

(entsetzt, beugt sich ganz. Atemlos)

Herrgott, was ist ...

(schreiend, rennt ein Stück fort)
Hilfe ...
(von ferne zum Haus hinauf)
Um Gottes willen ... rasch ... hört mich
denn niemand? ... er liegt da ...
(schaut verzweifelt um sich)
(eilig zurück unter die Bäume)
Wach auf ... Wach doch auf ...
(flehend)
Nicht tot sein, ... mein Liebster ... Nur nicht
tot sein ... ich liebe dich so.
(zärtlich, eindringlich)
Unser Zimmer ist halbhell ... alles wartet ...
die Blumen duften so stark ...
(die Hände faltend, verzweifelnd)
Was soll ich tun ... was soll ich nur tun,
daß er aufwacht? ...
(Sie greift ins Dunkel hinein, faßt seine Hand.)
Deine liebe Hand ...
(zusammenzuckend, fragend)
So kalt? ...
(Sie zieht die Hand an sich, küßt sie. Schüchtern schmeichelnd)
Wird sie nicht warm an meiner Brust?
(Sie öffnet das Gewand.)
Mein Herz ist so heiß vom Warten ...
(flehend, leise)
Die Nacht ist bald vorbei ... Du wolltest
doch bei mir sein diese Nacht.
(ausbrechend)

²⁰ Oh! es ist heller Tag ... Bleibst du am Tage
bei mir? ... Die Sonne glüht auf uns ...
deine Hände liegen auf mir ... deine Küsse ...
mein bist du ... du ... Sieh mich doch an,
Liebster, ich liege neben dir ... So sieh
mich doch an ...
(Sie erhebt sich, sieht ihn an, erwachend.)
Ah! wie starr ... Wie fürchterlich deine
Augen sind ...
(laut aufweinend, sehr traurig)
Drei Tage warst du nicht bei mir ... Aber
heute ... so sicher ... Der Abend war so voll
Frieden ... Ich schaute und wartete ...
(ganz versunken)
Über die Gartenmauer dir entgegen ...
So niedrig ist sie ... Und dann winkten wir
beide ...
(aufschreiend)
Nein, nein ... es ist nicht wahr ... Wie
kannst du tot sein? ... Überall lebstest du ...
Eben noch im Wald ... deine Stimme so
nahe an meinem Ohr ... Immer, immer
warst du bei mir ... dein Hauch auf meiner
Wange ... deine Hand auf meinem Haar ...
(angstvoll)
Nicht wahr ... es ist nicht wahr? Dein
Mund bog sich doch eben unter meinen
Küssen ...
(wartend)
Dein Blut tropft noch jetzt mit leisem
Schlag ... Dein Blut ist noch lebendig ...

(Sie beugt sich tief über ihn.)
Oh! der breite rote Streif ... Das Herz haben
sie getroffen ...
(fast unhörbar)
Ich will es küssen ... mit dem letzten Atem ...
dich nie mehr loslassen ...
(richtet sich halb auf, liebkosend)
In deine Augen sehn ... Alles Licht kam
ja aus deinen Augen ... mir schwindelte,
wenn ich dich ansah ...
*(in der Erinnerung lächelnd, geheimnisvoll,
zärtlich)*
Nun küß ich mich an dir zu Tode ...
*(tiefes Schweigen. Sie sieht ihn
unverwandt an. Nach einer Pause
plötzlich)*
Aber so seltsam ist dein Auge ...
(verwundert)
Wohin schaust du?
(heftiger)
Was suchst du denn?
(sieht sich um; nach dem Balkon)
Steht dort jemand?
(wieder zurück, die Hand an der Stirn)
Wie war das nur ... das letzte Mal? ...
(immer vertiefter)
War das damals nicht auch in deinem
Blick?
(angestrengt in der Erinnerung suchend)
Nein, nur so zerstreut ... oder ... und
plötzlich bezwangst du dich ...

(immer klarer werdend)
Und drei Tage warst du nicht bei mir ...
keine Zeit ... So oft hast du keine Zeit
gehabt in diesen letzten Monaten ...
(jammernd, wie abwehrend)
[21] Nein, das ist doch nicht möglich ... das ist
doch ...
(in blitzartiger Erinnerung)
Ah, jetzt erinnere ich mich ... der Seufzer
im Halbschlaf ... wie ein Name ... du hast
mir die Frage von den Lippen geküßt ...
(grübelnd)
Aber warum versprach er mir, heute zu
kommen? ...
(in rasender Angst)
Ich will das nicht ... nein, ich will nicht ...
(aufspringend, sich umwendend)
Warum hat man dich getötet? ... Hier vor
dem Hause ... Hat dich jemand entdeckt? ...
(aufschreiend, wie sich anklammernd)
Nein, nein ... mein einzig Geliebter ... das
nicht ...
(zitternd)
Oh, der Mond schwankt ... ich kann nicht
sehen ... Schau mich doch an ...
(rast plötzlich)
[22] Du siehst wieder dort hin! ...
(nach dem Balkon)
Wo ist sie denn ... die Hexe, die Dirne ... die
Frau mit den weißen Armen ...

(höhnisch)

Oh, du liebst sie ja, die weißen Arme ... wie
du sie rot küßt ...

(mit geballten Fäusten)

Oh, du ... du ... du Elender, du Lügner ... du ...

Wie deine Augen mir ausweichen! ...

Krümmt du dich vor Scham? ...

(stößt mit dem Fuß gegen ihn)

Hast sie umarmt? ... Ja? ...

(von Ekel geschüttelt)

So zärtlich und gierig ... und ich wartete ...

Wo ist sie hingelaufen, als du im Blut

lagst? ... Ich will sie an den weißen Armen

herschleifen ...

(Gebärde)

So ...

(zusammenbrechend)

Für mich ist kein Platz da ...

(schluchzt auf)

²³ Oh! nicht einmal die Gnade, mit dir sterben
zu dürfen ...

(sinkt nieder, weinend)

Wie lieb, wie lieb ich dich gehabt hab' ...

(in Träumerei versinkend)

Allen Dingen ferne lebte ich ... allem fremd ...

Ich wußte nichts als dich ... dieses ganze

Jahr ... seit du zum ersten Mal meine Hand

nahmst ... oh, so warm ... nie früher liebte

ich jemanden so ... Dein Lächeln und dein

Reden ... ich hatte dich so lieb ...

*(Stille und Schluchzen. Dann leise, sich
aufrichtend)*

Mein Lieber ... mein einziger Liebling ...

hast du sie oft geküßt? ... während ich vor
Sehnsucht verging ...

(flüsternd)

Hast du sie sehr geliebt?

(flehend)

Sag nicht: ja ... Du lächelst schmerzlich ...

Vielleicht hast du auch gelitten ...

vielleicht rief dein Herz nach ihr ...

(stiller, warm)

Was kannst du dafür? ... Oh, ich fluchte dir ...

ber dein Mitleid machte mich glücklich ...

Ich glaubte ... war im Glück ...

(Stille. Dämmerung links im Osten. Tief am

Himmel Wolken, von schwachem Schein

durchleuchtet, gelblich schimmernd wie

Kerzenlicht. Sie steht auf.)

²⁴ Liebster, Liebster, der Morgen kommt! ...

Was soll ich allein hier tun? ... In diesem

endlosen Leben ... in diesem Traum ohne

Grenzen und Farben ... denn meine Grenze

war der Ort, an dem du warst ... und alle

Farben der Welt brachen aus deinen

Augen ... Das Licht wird für alle kommen ...

aber ich allein in meiner Nacht? ... Der

Morgen trennt uns ... immer der Morgen ...

So schwer küßt du zum Abschied ...

wieder ein ewiger Tag des Wartens ... Oh,

du erwachst ja nicht mehr ... Tausend

Menschen ziehn vorüber ... ich erkenne
dich nicht ... Alle leben, ihre Augen
flammen ... Wo bist du? ...

(leiser)

Es ist dunkel ... dein Kuß wie ein
Flammenzeichen in meiner Nacht ...
meine Lippen brennen und leuchten ... dir
entgegen ...

(in Entzücken aufschreiend)

Oh, bist du da ...

(irgend etwas entgegen)

Ich suchte ...

Arnold Schönberg (1874 – 1951)

Erwartung

Monodram in 1 Akt für Sopran und Orchester op. 17

© 1916, 1950 Universal Edition A.G., Wien / UE 5360

Libretto by Marie Pappenheim (1882 – 1966)

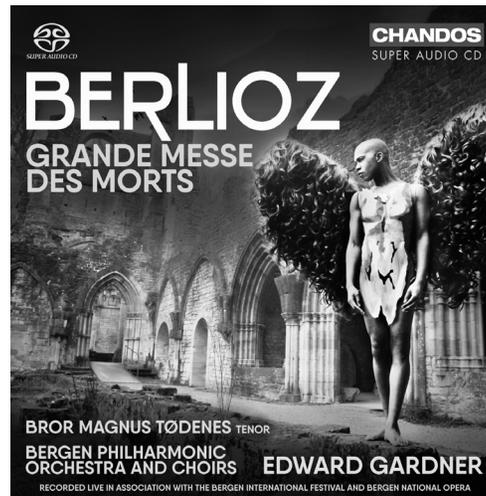
Abdruck des Textes mit freundlicher Genehmigung
der Universal Edition

Also available



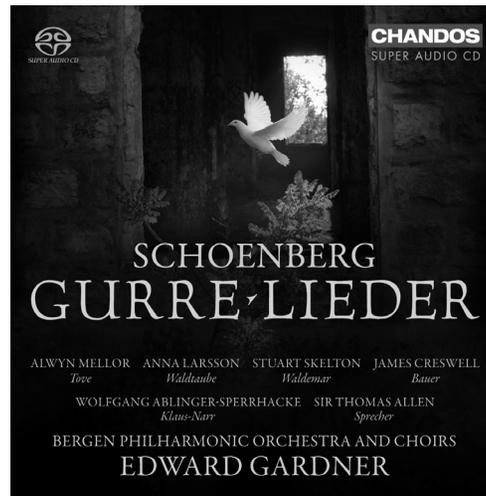
Bartók
Bluebeard's Castle
CHSA 5237

Also available



Berlioz
Grande Messe des morts
CHSA 5219

Also available



Schoenberg
Gurre-Lieder
CHSA 5172(2)

Also available



Janáček
Glagolitic Mass • Otče náš • Zdrávas Maria • Adagio
CHSA 5165

You can 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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

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



This recording was made with support from



Many thanks also to the Assistant Conductor, Tom Seligmann

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Gunnar Herleif Nilsen, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 11 – 14 June 2019

Front cover *Tannenwald I* (Pine Forest I) (1901) by Gustav Klimt (1862 – 1918), now at the Stiftung Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug, Switzerland / AKG Images, London

Back cover Photograph of Sara Jakubiak by Ashley Plante

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Universal Edition, A.G., Wien

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5198

CHANDOS

Jakubiak/Bergen Philharmonic Orchestra/Gardner

CHSA 5198

CHANDOS

SCHOENBERG: PELLEAS UND MELISANDE/ERWARTUNG

CHSA 5198

Arnold Schoenberg (1874–1951)

1-13 **PELLEAS UND MELISANDE, OP. 5**
(1902–03)* 37:01
SYMPHONIC POEM FOR ORCHESTRA
AFTER THE PLAY BY MAURICE MAETERLINCK

14-24 **ERWARTUNG, OP. 17** (1909)† 30:23
(EXPECTATION)
MONODRAMA IN ONE ACT FOR SOPRANO AND ORCHESTRA
TT 67:36

SARA JAKUBIAK SOPRANO†
BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
DAVID STEWART* · MELINA MANDOZZI† LEADERS
EDWARD GARDNER



© 2020 Chandos Records Ltd © 2020 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

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