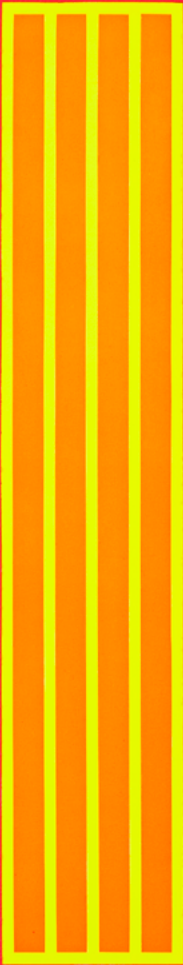


Berliner Philharmoniker



Kirill Petrenko



Arnold Schönberg



8 Herz und Hirn
10 Heart and Brain

12 *Verklärte Nacht* op. 4
Transfigured Night, Op. 4

16 Kammersymphonie Nr. 1
für 15 Soloinstrumente op. 9
Chamber Symphony No. 1
for 15 Solo Instruments, Op. 9

19 *Die Jakobsleiter*
Oratorium für Soli, Chöre und Orchester
Jacob's Ladder
Oratorio for solo voices, choruses and orchestra

36 Variationen für Orchester op. 31
Variations for Orchestra, Op. 31

Konzert für Violine und Orchester op. 36 Concerto for Violin and Orchestra, Op. 36	38
Harvey Sachs Wer hat Angst vor Arnold Schönberg? Who's Afraid of Arnold Schoenberg?	40 41
Martin Kaltenecker Arnold Schönberg: Im Dienst der musikalischen Idee Arnold Schoenberg: In Service of the Musical Idea	56 57
Berliner Philharmoniker Mitglieder · Members	74
Peter Halley Über den Künstler · About the artist	76
Credits	80

Arnold Schönberg (1874–1951)
Aufgenommen in einem Fotoautomaten, vermutlich in Berlin
Taken in a photo booth, presumably in Berlin
circa 1930



Provokation! Anarchie! Skandal! Allzu häufig begegnet uns Arnold Schönberg in der Literatur als *enfant terrible*, als radikaler Neuerer, der die spätromantische Tonalität seinem hochkomplexen System der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« hingeopfert hat. Schönberg als skrupellose Galionsfigur eines Feldzugs des Intellekts gegen das Gefühl? Zu zeigen, wie fern der Realität diese Annahme liegt, ist eines der Anliegen unserer Edition, die im Jubiläumsjahr zum 150. Geburtstag des Komponisten entstand.

»Der Künstler«, so Schönberg, »tut nichts, was andere für schön halten, sondern nur, was ihm notwendig ist.« Diesem Geist folgen auch unsere Aufnahmen mit Chefdirigent Kirill Petrenko, dem die Musik Schönbergs seit seinen Wiener Studienjahren besonders am Herzen liegt. Wir möchten zeigen, dass Schönbergs Werke keinesfalls rein verkopfte (obgleich hierin ungemein faszinierende) Konstrukte sind, erst recht keine Neuerungen um der Provokation willen. Vielmehr offenbart sich in unserer Auswahl, was Anton Webern über seinen Lehrer schrieb: »Schönbergs Empfindung ist von versengender Glut«, seine Musik »ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis« verwurzelt.

Unsere Edition umfasst alle Schaffensphasen Schönbergs und verdeutlicht, wie stark sich der Neuerer in den Phasen seiner Entwicklung der musikalischen Tradition rückversicherte – sei es die Kontrapunktik Bachs, die Formgestaltung Beethovens oder die Variationstechnik Brahms'. Aufgrund strikter Ablehnung von Nachahmung und Wiederholung ist Schönbergs Werk von kontinuierlichem Wandel geprägt. Für jeden Umstand, jedes Sujet suchte er einen eigenen Ausdruck: Aufgewühlte Leidenschaft prägt das Zwiegespräch der Liebenden in der *Verklärten Nacht*, spritziger Humor die freitonale Kammersymphonie. In den Variationen op. 31 – Schönbergs erstes Orchesterwerk in Zwölftontechnik, uraufgeführt von den Berliner Philharmonikern mit Wilhelm Furtwängler – hat jede Variation ihren individuellen Charakter. Das Violinkonzert wiederum, entstanden im amerikanischen Exil, spiegelt die Unsicherheit des Komponisten angesichts einer fremden Kultur, materieller Engpässe und der erneut an der Schwelle zum Krieg stehenden Welt wider.

Die Jakobsleiter, ein weiteres Schlüsselwerk, komponiert in der Zeit um den Ersten Weltkrieg, schildert eindrucksvoll die Auseinandersetzung eines Zweifelnden mit seinem Gott. Seine Zwölftönigkeit gerät zur

Nebensache vor der ergreifenden, ja geradezu existenziellen Erfahrung, die Schönberg unter anderem durch die präzise Gestaltung des Raumklangs gelingt: Die von ihm verlangte Positionierung der Haupt- und Fernensembles nimmt auf frappierende Weise vorweg, was sich erst heute mittels Immersive Audio (Dolby Atmos) in unseren Aufnahmen abbilden lässt.

Herz und Hirn in der Musik: Diesen Titel gab Schönberg 1946 einem seiner Essays. Das eine konnte für ihn nie ohne das andere existieren. Kompositionstechniken galten ihm einzig als Mittel, um Ausdruck zu transportieren – den Ausdruck, der ihm jeweils notwendig erschien. Seine Musik ist damit im doppelten Wortsinn Zeit-Geschehen. Wir, Kirill Petrenko und die Berliner Philharmoniker, wünschen uns, dass diese Edition dazu einlädt, Arnold Schönberg und seiner Musik mit Offenheit und Neugier zu begegnen – in Herz und Hirn.

Philipp Bohnen
Violine · Medienvorstand

Olaf Maninger
Solocellist · Medienvorstand

Heart and Brain

Provocation! Anarchy! Scandal! All too often we encounter Arnold Schoenberg in the literature as an *enfant terrible*, a radical innovator, who sacrificed late Romantic tonality to his highly complex method of “composing with twelve tones which are related only with one another”. Schoenberg as the unscrupulous figurehead of a crusade of intellect against emotion? One of the goals of our edition, which was created for the 150th anniversary of the composer’s birth, is to show how far removed this assumption is from reality.

“The artist,” Schoenberg said, “does nothing [so] that others will consider [it] beautiful; he does, rather, only what is necessary for him to do.” That is also the spirit of our recordings with chief conductor Kirill Petrenko, to whom Schoenberg’s music has been particularly important since his student days in Vienna. We want to demonstrate that Schoenberg’s works are by no means purely intellectual (although extremely fascinating) constructs, and certainly not innovations for the sake of provocation. Instead, our selection reveals what Anton Webern wrote about his teacher: “Schoenberg’s sensibility is of searing ardour,” his music rooted “entirely in the need for expression”.

Our edition encompasses all of Schoenberg’s creative periods and illustrates how strongly the innovator reaffirmed musical tradition during the phases of his development—whether it was Bach’s counterpoint, Beethoven’s form or Brahms’s variation technique. Because of his categorical rejection of imitation and repetition, Schoenberg’s works are characterized by continual change. He sought an individual expressive tone for each situation, each subject: churning passion dominates the lovers’ conversation in *Verklärte Nacht* (Transfigured Night), sparkling humour the free-tonal *Kammersymphonie* (Chamber Symphony). In the Variations Op. 31—Schoenberg’s first orchestral work using the twelve-tone technique, which was premiered by the Berliner Philharmoniker under Wilhelm Furtwängler—each variation has its own distinct character. The Violin Concerto, on the other hand, composed during his American exile, reflects Schoenberg’s uncertainty in the face of an unfamiliar culture, financial difficulties and a world once again on the brink of war.

Die Jakobsleiter (Jacob’s Ladder), another key work, composed around the time of the First World War, impressively depicts the struggle of a man filled with doubts about his God. Its dodecaphony becomes of

secondary importance in the context of the gripping, almost existential experience that Schoenberg achieves with, among other things, his precise shaping of sound. The positioning of the main and offstage ensembles he calls for astonishingly anticipates what could not be reproduced in our recordings until today with immersive audio (Dolby Atmos).

Heart and Brain in Music: Schoenberg gave one of his essays this title in 1946. For him, one could never exist without the other. He regarded compositional techniques merely as a means of conveying expression—the expression that seemed necessary to him in each case. His music is thus contemporary in both senses of the word. We—Kirill Petrenko and the Berliner Philharmoniker—hope that this edition will invite our listeners to approach Arnold Schoenberg and his music with openness and curiosity—in the heart and the brain.

Philipp Bohnen
violin · media chairman

Olaf Maninger
principal cello · media chairman

Verklärte Nacht op. 4
nach einem Gedicht von Richard Dehmel
Zweite Fassung für Streichorchester (1943)

Transfigured Night, Op. 4
after a poem by Richard Dehmel
Second version for string orchestra (1943)

Grave	5:59
Molto rallentando	6:00
Pesante – Grave	2:15
Adagio	9:22
Adagio (molto tranquillo)	4:00

Entstehungszeit · **composition**: 1899; rev. 1916, 1943

Uraufführungen

Fassung für Streichsextett: 18. März 1902, Wien,
Kleiner Musikvereinssaal, Rosé-Quartett, Franz Jelinek,
Franz Schmidt
Erste Fassung für Streichorchester: 29. November 1916, Prag
Dirigent: Alexander Zemlinsky
Zweite Fassung für Streichorchester: unbekannt

First performances

Version for string sextet: 18 March 1902, Vienna,
Kleiner Musikvereinssaal, Rosé Quartet, Franz Jelinek,
Franz Schmidt
First version for string orchestra: 29 November 1916, Prague
Conductor: Alexander Zemlinsky
Second version for string orchestra: unknown

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 18. Januar 1919
First performance by the Berliner Philharmoniker: 18 January 1919
Dirigent · **conductor**: Hermann Henze

Um 1900 stand Schönberg noch am Anfang seiner Karriere. Sein Œuvre umfasste Lieder und einige Instrumentalstücke – mit Orchestermusik hatte er kaum Erfahrung. Zweifellos kannte er das aktuelle Schaffen von Richard Strauss. Statt sich mit diesem Star der Konzertpodien auf dessen ureigenem Terrain zu messen, übertrug er Strauss' Idee der Symphonischen Dichtung auf ein Streichsextett. Als lyrische Vorlage diente ein Gedicht des um 1900 populären Schriftstellers Richard Dehmel, mit einem für die damalige Zeit brisanten Inhalt: Eine Frau geht mit ihrem Geliebten durch einen mondbeschienenen Wald und gesteht, dass sie von einem anderen schwanger sei. Der Mann bekennt der Frau seine Liebe und verkündet, das Kind als sein eigenes anzunehmen. In einer verklärten Nacht tritt das Paar einen gemeinsamen Lebensweg an.

Als Schönberg sein Stück beim Vorstand des Tonkünstlervereins zur Aufführung einreichte, stieß er auf Ablehnung: »Das klingt ja, als ob man über die noch nasse *Tristan*-Partitur darüber gewischt hätte!« In diesem vernichtenden Urteil steckt ein Körnchen Wahrheit. Wie in Richard Wagners großem Musikdrama wird die unerfüllte Liebessehnsucht durch schweifende Harmonik symbolisiert, die erst am Ende einen sicheren Hafen erreicht. Bisweilen kommen Akkorde vor, die von der Schulharmonik als falsch angesehen wurden, da sie die traditionelle Tonalität aus den Angeln zu heben drohten. Mehr als vierzig Jahre später arrangierte Schönberg eine Fassung für Streichorchester, die bald auch ihren Weg auf Tonträger fand. Zunächst von der Kritik zurückgewiesen, wurde das Stück zu seinem größten Erfolg.

At the turn of the twentieth century, Schoenberg was still at the beginning of his career. His oeuvre consisted of songs and a few instrumental pieces—he had little experience with orchestral music. He was undoubtedly familiar with Richard Strauss's recent compositions. Rather than competing with this star of the concert stage in his very own territory, Schoenberg transferred Strauss's concept of the symphonic poem to a string sextet. A poem by Richard Dehmel, a popular writer around 1900, served as the narrative model. Its subject matter was controversial at the time: a woman is walking through a moonlit forest with her lover and confesses that she is carrying another man's child. The man declares his love for the woman and affirms that he will accept the child as his own. On a transfigured night, the couple embark on a life together.

When Schoenberg submitted his composition to the board of the Tonkünstlerverein for performance, it was rejected: "It sounds as if someone had smeared the score of *Tristan* while the ink was still wet!" This scathing verdict contains a grain of truth. Similar to Richard Wagner's great music drama, the unfulfilled longing for love is symbolized by wandering harmonies that only reach a safe haven at the end of the work. Occasionally, there are chords that would be considered wrong according to conventional harmonic practice, since they threaten to undermine traditional tonality. More than forty years later, Schoenberg arranged the work for string orchestra—a version that soon appeared in recordings. Despite being initially rejected by critics, *Verklärte Nacht* became his most successful work.

Verklärte Nacht
Richard Dehmel (1863-1920)

Zwei Menschen gehn durch kahlen,
kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schaun hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von dir,
ich geh in Sünde neben dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen;
ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensfrucht, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schaudernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfassen
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt,
nun bin ich dir, o dir begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt,
sie schaut empor, der Mond läuft mit;
ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,
sei deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um Alles her,
du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von dir in mich, von mir in dich;
die wird das fremde Kind verklären,
du wirst es mir, von mir gebären,
du hast den Glanz in mich gebracht,
du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften,
ihr Atem mischt sich in den Lüften,
zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Transfigured Night

Two people are walking through the bare,
 cold grove;
the moon accompanies them, they gaze at it.
The moon courses above the high oaks;
not a cloud obscures the light of heaven,
into which the black treetops reach.
A woman's voice speaks:

I am carrying a child, and not of yours;
I walk in sin beside you.
I have deeply transgressed against myself.
I no longer believed in happiness
and yet had a great yearning
for purposeful life, for the happiness
and responsibility of motherhood; so I dared
and, shuddering, let my body
be embraced by a strange man,
and have become pregnant from it.
Now life has taken its revenge,
now that I have met you.

She walks with awkward step,
she looks up, the moon accompanies them;
her dark glance is inundated with light.
A man's voice speaks:

Let the child you have conceived
be no burden to your soul;
O see, how brightly the universe gleams!
There is a radiance on everything;
you drift with me on a cold sea,
but a special warmth flickers
from you to me, from me to you.
This will transfigure the other's child;
you will bear it for me, from me;
you have brought radiance on me,
you have made me a child myself.

He clasps her round her strong hips,
their breath mingles in the breeze;
two people go through the tall, clear night.

Translation © 1992 Lionel Salter
© The Lionel Salter Library 2024

Kammersymphonie Nr. 1
für 15 Soloinstrumente op. 9

Chamber Symphony No. 1
for 15 Solo Instruments, Op. 9

Kammersymphonie Nr. 1

20:39

Entstehungszeit · composition: 1906

Uraufführung: 8. Februar 1907, Wien, Großer Musikvereinssaal,
Bläservereinigung der Hofoper, Rosé-Quartett
First performance: 8 February 1907, Vienna,
Großer Musikvereinssaal, Wind ensemble of the Court Opera,
Rosé Quartet

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:
vermutlich 28. Februar 1919

First performance by the Berliner Philharmoniker:
presumably 28 February 1919

Dirigent · conductor: Hermann Scherchen

Schönberg war sich gewiss, mit der Kammersymphonie op. 9 einen Erfolg zu landen: »Ich hatte während des Komponierens so viel Vergnügen empfunden [...], dass ich sicher war, dass die Zuhörer spontan auf die Melodien und Stimmungen reagieren und diese Musik so schön finden würden, wie ich sie empfand.« Bei der Uraufführung konnten die Mitglieder der Wiener Philharmoniker nur unter lautstarkem Widerstand des Publikums zu Ende spielen.

Wie kam es zu dieser feindseligen Reaktion? Formal entspricht das Stück einer viersätzigen Symphonie, komprimiert auf einen durchgehenden Satz von etwa 20 Minuten Dauer, in dem 15 Soloinstrumente ein reiches Beziehungsgeflecht entfalten. Das rasante Tempo, in dem oft mehrere Themen gleichzeitig entwickelt werden, erfordert auch von der Hörerschaft ein hohes Maß an Konzentration.

Das Stück beginnt mit einem seltsam offen klingenden Akkord, der – im Gegensatz zu Dur-Moll-tonalen Harmonien – ausschließlich aus Quartan besteht. Unmittelbar nach dieser kurzen Einleitung spielt das Horn eine Quartan-Fanfane. Der Bezug zum Grundton wird damit infrage gestellt, gleichzeitig übernimmt das Intervall eine wichtige strukturelle Funktion. Kurz vor Beginn des langsamen Abschnitts lösen ätherische Flageolette im Kontrabass eine ganze Kaskade von allmählich aufsteigenden Quartan im Ensemble aus. Im Finale, einer umgekehrten Reprise aller Themen, stellt schließlich eine euphorische Wiederholung des E-Dur-Tonika-Akkords sogar den Schluss von Beethovens *Eroica* in den Schatten.

Schoenberg was convinced that the Chamber Symphony Op. 9 would be a success: "I had enjoyed so much pleasure during the composing [...] that I was sure the audience would react spontaneously to the melodies and to the moods and would find this music to be as beautiful as I felt it to be." At the premiere, the members of the Vienna Philharmonic had to finish the performance amidst loud protests from the audience.

What triggered this hostile reaction? Formally, the work corresponds to a four-movement symphony condensed into one continuous movement and lasting approximately 20 minutes, during which a complex web of relationships unfolds through 15 solo instruments. The fact that several themes are oftentimes developed simultaneously at a rapid tempo also requires a high degree of concentration from the listener.

The work begins with an unusually open-sounding chord that, in contrast to traditional tonal harmonies, consists exclusively of fourths. Immediately after this short introduction, the horn plays a fanfare of fourths. The reference to the tonic is thus called into question, while at the same time the interval of a fourth assumes an important structural function. Shortly before the beginning of the slow section, ethereal harmonics in the double bass generate an entire cascade of gradually ascending fourths in the other instruments. In the finale, which presents an inverted recapitulation of all the themes, the euphoric repetition of the E major tonic chord even eclipses the conclusion of Beethoven's *Eroica*.

Gezeichnete Antwort auf eine gewidmete Zeichnung
Bleistift, Pinsel und Tusche auf Papier
Illustrated answer to a dedicated drawing
Pencil, brush and Chinese ink on paper
21 × 12,8 cm
1920



Arnold Schönberg
1920

Arnold Schönberg

Die Jakobsleiter

Oratorium für Soli, Chöre und Orchester

Jacob's Ladder

Oratorio for solo voices, choruses and orchestra

Wolfgang Koch, *Gabriel*, Bariton · baritone

Daniel Behle, *Ein Berufener*, Tenor

Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, *Ein Aufrührerischer*, Tenor

Johannes Martin Kränzle, *Ein Ringender*, Bariton

Gyula Orendt, *Der Auserwählte*, Bariton

Stephan Rügamer, *Der Mönch*, Tenor

Nicola Beller Carbone, *Der Sterbende*, Sopran · soprano

Liv Redpath, Jasmin Delfs, *Die Seele*, Sopran

Rundfunkchor Berlin

Gijs Leenaars, Einstudierung · chorus master

David Bui, Gregor Mayrhofer,

Giuseppe Mentuccia, Friedrich Suckel

Dirigenten der Fernorchester · offstage conductors

Entstehungszeit · composition: 1915–1922

Uraufführung: 16. Juni 1961, Wien, Konzerthaus,

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester

First performance: 16 June 1961, Vienna, Konzerthaus,

Cologne Radio Symphony Orchestra

Dirigent · conductor: Rafael Kubelík

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:

12. Februar 1970

First performance by the Berliner Philharmoniker:

12 February 1970

Dirigent · conductor: Michael Gielen

»Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts« (Gabriel, Chor)	4:07	»Nahst du wieder dem Licht?« (Die Seele, Gabriel, Chor)	3:10
»Gleichviel! Weiter!« (Gabriel, Chor)	5:18	Großes symphonisches Zwischenspiel: Langsam	6:21
»Ich suchte die Schönheit« (Ein Berufener)	2:46	Sehr ruhig	1:23
»Du bist immerhin zufrieden mit dir« (Gabriel)	0:43		
»Geboten gehorchen« (Ein Aufrührerischer)	1:24		
»Dies Entweder und dies Oder« (Gabriel)	0:52		
»Alter Weisheit, Gesagtem« (Ein Ringender, Gabriel)	2:47		
»Gegen seinen und euren Willen« (Gabriel)	1:56		
»Ich sollte nicht näher« (Der Auserwählte)	2:50		
»Hier hast du Auge und Ohr« (Gabriel)	2:08		
»Herr, verzeih meine Überhebung!« (Der Mönch)	2:10		
»Wie du doch schwankst« (Gabriel)	2:24		
»Herr, mein ganzes Leben lang« (Der Sterbende)	3:00		

Im Jahr 1912 reifte in Arnold Schönberg der Gedanke, ein groß angelegtes Werk für Musiktheater zu schreiben. Er beschäftigte sich mit August Strindbergs *Jakob ringt*, einer Erzählung über die Auseinandersetzung eines Intellektuellen mit Gott, und mit Honoré de Balzacs *Séraphîta*, einer synkretistischen Erlösungsgeschichte. Bald dürfte er erkannt haben, dass sich die komplizierte, von langen Monologen durchzogene Handlung kaum für die Bühne eignete. 1914 skizzierte Schönberg überwiegend mit eigenen Texten eine mehrsätzig Symphonie, die in Besetzung und Umfang selbst Gustav Mahlers Achte in den Schatten gestellt hätte. Zur Aufführungsreife wurde nur der ursprüngliche Finalsatz gebracht – posthum, anhand der autografen Quellen: *Die Jakobsleiter*.

Das Oratorienfragment zeichnet den Weg einer Seele zu Gott nach. Schönberg sah sich gefordert, eine übergeordnete Struktur für seinen großen Entwurf zu finden: Der seit Jahrhunderten gültige Bezug auf die Tonika, auf die alle musikalischen Ereignisse zurückgehen, war mit dem Übergang zur freien Atonalität verloren gegangen. *Die Jakobsleiter* beginnt mit einem Ostinato der Violoncelli, das aus sechs regelmäßig wiederholten Tönen besteht. In unterschiedlicher Reihenfolge, Oktavlage und mit verändertem Rhythmus treten diese Töne beim Erscheinen neuer Figuren hervor. Ein Berufener, ein Aufrührerischer oder die Seele stehen für Positionen der Auseinandersetzung mit dem Glauben, die in der abstrakten Sechstonfolge zusammenfinden – sie bilden, mit den Worten aus Balzacs *Séraphîta*, »eine wunderbare Einheit, die nichts mit ihren Geschöpfen gemein hat und sie doch alle erzeugt«.

In 1912, Arnold Schoenberg had the idea to write a large-scale work for music theatre. He studied August Strindberg's *Jacob Wrestling*, a story about an intellectual's confrontation with God, and Honoré de Balzac's *Séraphîta*, a syncretic story of redemption. He probably soon realized that the complicated plot, interspersed with long monologues, was hardly suitable for the stage. In 1914, Schoenberg sketched out a multi-movement symphony, mainly using his own texts, whose instrumentation and scope would have gone beyond even Gustav Mahler's Eighth Symphony. Only what was originally the final movement was ever completed – posthumously, based on the autograph sources: *Die Jakobsleiter*.

This oratorio fragment traces a soul's journey towards God. Schoenberg found it challenging to create an overarching structure for his grand design: the centuries-old reference to the tonic, to which all musical events can be traced back, had been lost with the transition to free atonality. *Die Jakobsleiter* begins with an ostinato in the cellos consisting of six regularly repeated pitches. These pitches are presented in different orderings, different octave registers, and in different rhythmic patterns when new gestures appear. One Who Is Called, One Who Is Rebellious, and The Soul symbolize different perspectives of engagement with faith that are united in the abstract six-note sequence – forming, in the words of Balzac's *Séraphîta*, "a glorious unit that has nothing in common with its creations but nevertheless engenders them".

Die Jakobsleiter

GABRIEL

- Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab - man hat weiterzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt. Es soll verborgen sein: Ihr durftet, musstet es vergessen, um die Aufgabe zu erfüllen.

CHOR (in vielen Gruppen)

Der unerträgliche Druck ...!

Die schwere Last ...!

Welche schrecklichen Schmerzen ...!

Brennende Sehnsucht ...!

Heiße Begierden ...!

Schein der Erfüllung ...!

Trostlose Einsamkeit ...!

Zwang der Formeln ...!

Vernichtung des Willens ...!

Lügen um Glück ...!

Mord, Raub, Blut, Wunden ...!

Besitz, Schönheit, Genuss ...!

Freude am Eitlen, Selbstgefühl ...!

Heimliche Stunde, süßes Behagen ...!

Heitere Tatkraft und glückliches Wirken ...!

Ein Werk steht da, ein Kind kam zur Welt,

ein Weib küsst,

ein Mann jauchzt ... und wird wieder stumpf ...

und sinkt zurück;

und ächzt weiter;

und stirbt,

Jacob's Ladder

GABRIEL

Whether to right or left, forward or back, uphill or down, one must go on, without asking what lies ahead or behind.

It shall be hidden: you were allowed to forget it - you had to - so as to fulfil your task.

CHORUS (in several groups)

The intolerable pressure ...!

The heavy burden ...!

What fearful pains ...!

Burning longing ...!

Hot desires ...!

Illusion of fulfilment ...!

Inconsolable loneliness ...!

Duress of formulae ...!

Annihilation of the will ...!

Lies for the sake of happiness ...!

Murder, robbery, blood, wounds ...!

Possession, beauty, enjoyment ...!

Pleasure in futility, self-esteem ...!

Intimate hours, sweet delights ...!

Bounding energy and successful action ...!

A work is accomplished, a child comes into the

world, a woman kisses,

a man rejoices ... and becomes blunted again ...

and sinks back;

and continues to groan;

and dies,

wird begraben,
vergessen ...
- - -
Ohne zu fragen?

GABRIEL
► Gleichviel! Weiter!

CHOR (in vielen Gruppen)
Weiter?... Weiter?... Weiter?...
Wohin?... Wohin?... Wohin?...
Wie lange?... Wie lange?...

UNZUFRIEDENE
[Kein Anfang und kein Ende!
Nie dich besitzen!
Immer außen stehn zu müssen!
Hunger der Seele!
Hunger des Leibs!
Krankheit und Not!
Schande und Spott!
Leid ohne Ende!

ZWEIFELNDE
[Kein Anfang und kein Ende!
Und dann ist unsre Liebe vorbei!
Wie bald und der Herbst welkt die Blätter!
Trügender Schein: mir, oder dem Gehassten?
Grenze der Empfänglichkeit!
Geteilte Freude, ganzes Leid!
Endloser Zweifel!

is buried,
and forgotten ...
- - -
Without questioning?

GABRIEL
No matter! Onward!

CHORUS (in several groups)
Onward?... Onward?... Onward?...
Whither?... Whither?... Whither?...
How long?... How long?...

MALCONTENTS
[No beginning and no end!
Never to possess you!
Always to have to stand outside!
Hunger of the soul!
Hunger of the body!
Sickness and want!
Shame and derision!
Endless suffering!

DOUBTERS
[No beginning and no end!
And then our love is over!
How soon - and autumn withers the leaves!
Deceptive illusion: me, or the hated one?
Limit of receptivity!
Joy divided, suffering whole!
Endless doubt!

JUBELNDE

Kein Anfang und kein Ende!
Wann hat unsre Liebe begonnen?
Nie endet dieser Kuss!
O herrliches Sonnenlicht!
Mildfreundlicher Mond!
Geschenk grüner Wiesen!
Glück bunter Blumen!
Ihr meine, meine blühenden Bäume!
Lust ohne Ende!

GANZER CHOR

Weiter? Weiter ...?
Wie, es soll wirklich immer so weitergehn?

DIE GLEICHGÜLTIGEN

Immer weiter; warum nicht?
Einmal sind wir oben, dann wieder unten;
jetzt sollen wir wohl nach rechts, später
etwas mehr links - - -

DIE SANFTERGEBENEN

- - - und so nimmt man's auf sich,
wie's kommt - - -
Ja, ja - - -
ja, ja - - -
- - -
Ja, ja - - - wie's kommt,
so kommt's - - -
ja, ja - - -
man nimmt's - - -
auf sich - - -

REJOICERS

No beginning and no end!
When did our love begin?
His kiss never ends!
O glorious sunlight!
Mild, kindly moon!
Gift of green meadows!
Happiness of brightly coloured flowers!
You blossoming trees of mine!
Endless pleasure!

CHORUS (together)

Onward? Onward ...?
What, is it really to go on for ever like this?

THE INDIFFERENT

Ever onward: why not?
Sometimes we're up, then down again; now we
should perhaps go to the right, later rather
more to the left - - -

THE QUIETLY RESIGNED

- - - and so we take things as they
come - - -
Ah well - - -
yes, yes - - -
- - -
Yes, yes - - - as they come,
so let them come - - -
yes, yes - - -
we take them - - -
on ourselves - - -

und trägt's - - -
- - -
wie's kommt - - -
- - -
ja - - -
- - -
ja - - -
- - -
wie's kommt - - -
- - -

CHOR

O - - - wie schön lebt sich's doch
im Dreck - - -
- - -
ja - - -
- - -
ja - - -
ja - - - ja - - -

GABRIEL

Gleichviel! Weiter!
Ah! Die Luft ist wieder rein!
Weiter! Keine Pausen! Herbei, ihr, die ihr
glaubt, durch Taten näher gekommen zu sein.

EIN BERUFENER

- Ich suchte die Schönheit. Alles habe ich ihr
geopfert: Kein Zweck war mir heilig, kein Mittel
eindeutig. Zügellos stürmte ich diesem Ziele
zu, ungeprüft habe ich natürliche Bestimmung

and bear - - -
- - -
what comes - - -
- - -
yes - - -
- - -
yes - - -
- - -
as it comes - - -
- - -

CHORUS

O - - - yet how well one can live in
the mire - - -
- - -
yes - - -
- - -
yes - - -
yes - - - yes - - -

GABRIEL

No matter! Onward!
Ah, the air is pure again!
Onward, without pause! Come here,
those of you who believe you have been brought
nearer by your deeds.

ONE WHO IS CALLED

I sought beauty. To it I sacrificed everything:
no aim was sacrosanct, no means clear-cut.
Unrestrained, I stormed to the goal; untested,
I stifled my natural disposition; unhesitating,

unterdrückt, unbedenklich allen Sinn der Form untergeordnet. Vielleicht sogar hätte ich so getan, wenn ich dafür hätte leiden müssen. Jedoch ich habe nicht gelitten. Im Gegenteil: Mein Leben war von heller Freude erfüllt. Ohne geblendet zu werden, sah ich überall ins Helle. Der Sonne Strahlen lächelten mir und erwärmten mich, wärmten mich ebenso wie das warme Leben. Kein Leid konnte an mich heran, keine Bewegung die meinige verändern! Ich sah nur meine Sonne, vernahm nur den Rhythmus der Schönheit!

GABRIEL

- Du bist immerhin zufrieden mit dir: Dein Götze schenkt dir Erfüllung, eh du, wie Suchende, die Qualen der Sehnsucht genossen. Abgeschlossenheit - (eine zu einfache Formel; denn jede Fortsetzung ist Qual) - hält dich warm. Du Heide hast nichts erschaut.

EIN AUFRÜHRERISCHER

- Geboten gehorchen, die bloß das Ohr vernimmt,
doch Trieben taub sich erweisen, die das ganze
Wesen erschüttern;
jene, die die Seele entdecken, um sie der Pein
zu überlassen,
für gut halten;
diese, die die Seele zu Glücksbegierde
entflammen
und dadurch allein schon Glück schenken,
für böse halten - - -

I subordinated all meaning to form. I might perhaps have done so even had I had to suffer for it. But I have not suffered. On the contrary, my life was filled with sheer joy. Without being blinded, I looked into brightness everywhere. The sun's rays smiled on me and warmed me, warming me as did the warmth of life. No harm could befall me, no motion change my own! I saw only my sun, was aware only of the rhythm of beauty!

GABRIEL

Nevertheless you are self-satisfied: your idol grants you fulfilment before you, like those who seek, have tasted the torments of longing. Self-sufficiency - (too simple a formula, for every continuation is torment) - keeps you warm. Heathen, you have beheld nothing.

ONE WHO IS REBELLIOUS

To obey commandments of which merely the ear is aware,
yet remain deaf to urges that shake the whole being;
to regard as good the former, which reveal the soul
so as to abandon it to pain;
to regard as evil the latter, which inflame the soul
to a lust for happiness and through this alone already grant happiness - - -

es kann nicht derselbe Gott sein,
der durch Triebe uns den einen,
durch Gebote den andern Weg weist!

Wie höhnt der Gott der Triebe den der Gebote,
indem er die Wölfe,
die besitzen: rauben, stehlen,
falsch Zeugnis reden und ehebrechen, glücklich
werden lässt!

Wie machtlos aber zeigt sich der Herr der Gebote,
wenn er seine Schafe der Qual und Verfolgung,
selbstgeschaffener und von Fremden angetaner,
ausliefert!

GABRIEL

- Dies Entweder und dies Oder, eins und zwei,
wie Kurzsichtigkeit und Anmaßung, eins durchs
andere bedingt, ebendarum keins: der Hebel
deiner Empörung!
Mit offenem Maul zuhören: staunend; aber nicht
zum Widerspruch!

EIN RINGENDER

- Alter Weisheit, Gesagtem,
Geschriebenem und Selbstgesehenem,
das alles banal mir schien, zu Trotz
sucht' ich ahnungslos das Glück.
Als es sich mir versagte, strebt' ich
»Schmerzlosigkeit« an
durch Entsagung, was auch misslang.

that cannot be the same god
who points us one way through impulses
and the other through commandments!

How the god of impulses mocks him of command!
For he lets the wolves prosper,
the possessors, who rob, steal,
bear false witness and commit adultery!

But how powerless the god of commandments
shows himself when he yields up his sheep
to torment and persecution,
self-inflicted or by strangers!

GABRIEL

This Either and this Or, one and two, like
short-sightedness and arrogance, each contingent
on the other and for that very reason neither
valid: the lever for your rebellion!
To listen open-mouthed, in wonderment, but not
to contradict!

ONE WHO IS STRUGGLING

In defiance of old wisdom - spoken,
written and seen for myself -
all of which seemed banal to me,
I innocently sought happiness.
When it was denied me, I strove for
"painlessness"
through renunciation - which also failed.

Eine dunkle Erinnerung vergangener Leiden
befähigt mich, gegenwärtige leicht zu ertragen,
drum meint' ich, es sei gleichgültig,
worüber man unglücklich ist.

GABRIEL

Du irrst; je mehr Anlässe imstande sind, dich
unglücklich zu machen, je empfindlicher du dich
erweist, desto näher bist du.

DER RINGENDE

Nicht deshalb klag ich; mein Unglück trage
ich gern.

Ich weiß, dass ich so alte Schuld tilge.

Doch wie vermeide ich neue?

Ich weiß die Gebote wohl:

»Du sollst nicht - - -!« - Ich habe es nie
getan!

»Du sollst- - -!« - Ich tu es seit jeher!
Das alles habe ich gehalten von Jugend auf!
Was ich zu geben hatte - es war nicht viel,
aber doch mein Bestes -, habe ich stets gegeben.
Genommen habe ich keinem, erworben fast nichts,

Ihm folgte ich nach, so gut ich's vermochte.

Doch in den rätselhaft zwiespält'gen Lagen,
in die mich unausgesetzt mein Schicksal stürzte,
entbehrte ich schmerzlich der Führung des Worts,
sah mich sinken und unrein werden,
unfähig, Recht von Unrecht zu scheiden.

A cloudy recollection of past sufferings
enables me to bear present ones lightly,
so I felt that it does not matter
what one is unhappy about.

GABRIEL

You are wrong: the more occasions are capable of
making you unhappy, the more sensitive you prove
to be, the nearer you are.

ONE WHO IS STRUGGLING

I do not complain of that; I gladly bear my
unhappiness.

I know that in this way I expunge past guilt.

But how can I avoid new sin?

I know the commandments:

"Thou shalt not - - - !" - I never did!

"Thou shalt - - - !" - I always have done!

All these have I kept from my youth up!

What was mine to give - it was not much,
but yet the best of me - I have always given.

I have taken from no one, acquired almost
nothing,

I followed after Him as well as I could.

But in the baffling conflicting situations
into which my fate incessantly plunged me,
I sadly lacked the guidance of the Word,
saw myself sink and become unclean,
unable to distinguish right from wrong.

Warum ward uns kein Sinn gegeben,
ungesagte Gesetze zu ahnen,
kein Auge, da zu sehn,
kein Ohr, da zu hören?

GABRIEL

- Gegen seinen und euren Willen
ist einer da, euch zu führen.

Tritt näher, du, der auf mittlerer Stufe
ein Abbild ist und den Glanz besitzt;
der einem Viel-Höheren ähnlich ist,
wie dem Grundton der ferne Oberton;
während andere, tiefere, selbst fast Grundtöne,

ihm, wie der helle Bergkristall,

fremder sind als Kohle dem Diamanten!

Tritt näher, dass sie dich sehn!

DER AUERWÄHLTE

- Ich sollte nicht näher, denn ich verliere dabei.
Aber ich muss, so scheint es, mitten hinein,
obgleich mein Wort dann unverstanden bleibt.
Ob sie es wollen, ob es mich dazu treibt,
weil sie mir ähneln, mit ihnen verbunden
zu sein?

Bin ich's, der ihre Stunde und den Ablauf zeigt,
der Peitsche und Spiegel, Leier und Schwert
vereint,

Why was no instinct given us
to sense unspoken laws,
no eye to see,
no ear to hear?

GABRIEL

Against his will and yours,
one is there to guide you.

Come closer - one who on a middle level
is a likeness and possesses radiance,
who resembles One far higher,
as the distant overtone the fundamental;
while others, deeper, almost fundamentals
themselves,
are further remote from Him, as bright rock
crystal
is further from diamond than carbon!

Come closer, so that they can see you!

HE WHO IS CHOSEN

I should not come nearer, for I lose thereby.
But, it seems, I must go amongst them
although my word will still not be understood.
Do they wish it, or am I driven to it,
to be bound to them because they resemble me?

Am I he who shows their time and its passage,
combines scourge and mirror, lyre and sword,

der ihr Herr ist und Diener, ihr Weiser und
Narr zugleich?

Glänzt auch im Umkreis Erhabenheit,
so reibt sich doch Schmach an mir;
ich versuche, dem Stoff zu entfliehn:
Der Ekel macht es mir leicht,
der Hunger zwingt mich zurück;
wenn ich noch so hoch mich erhebe,
verlier ich sie nie aus dem Aug,
ihr Bestes ist mein, wie ihr Ärgstes,
ich raub es, stehle, entwind es,
verachte Erworbnnes, Ererbtes,
raffe zusammen, reiße an mich, es neu zu fassen:
Ein Neues gewiss, ein Höh'res vielleicht
vorzubilden.

Sie sind Thema, Variation bin ich.
Doch mich treibt ein andres Motiv.
Treibt einem Ziele mich zu.
Welchem? Ich muss es wissen! Hinüber!
Mein Wort lass ich hier,
müht euch damit!
Meine Form nehm ich mit, sie steh euch indes voran,

bis sie wieder mit neuen Worten - wieder den
alten -
zu neuem Missverständnis in eurer Mitte erscheint.

GABRIEL

► Hier hast du Auge und Ohr.

who is at once their master and servant, sage
and fool?

Though grandeur gleams around me,
humiliation still chafes me;
I attempt to flee from matter:
disgust makes it easy for me,
hunger forces me back;
however high I raised myself,
I should never lose them from my sight;
their best is mine, as is their worst;
I plunder, steal, wrest it away,
disdain what is acquired and inherited,
gather it together, seize it, to grasp it anew:
to shape a model certainly new, perhaps higher.

They are the theme, I the variation.
But a different motive impels me.
It drives me to a different goal.
Which? I must know that! Away!
I leave my word here:
ponder it well!
My form I take with me; it lies ahead of you
meantime
until it reappears in your midst with new words -
the old ones again - to be misunderstood once
more.

GABRIEL

Here you have eye and ear.

Doch, er ist weit weg, wenn die Wellen euch streifen, die ihn durchwühlten.

Benagt einstweilen das Wort; beides zugleich wirkte verwirrend. Wähle jeder das Teilchen, das er zu wahren vermag. Es ist nicht zu wenig. Denn er ist wunderbar begnadet - worin er Höchstem ähnelt -, sich in seinem Kleinsten zu offenbaren.

Der Form bleibt ihr fern; sie wird euch später: Ihr werdet sie einmal selbst sein; wenn die nächste euch abstößt.

Er muss schaffen, solange er unrein ist: aus sich heraus schaffen!

Wenn's vorbei, bewegt es ihn nicht mehr.

DER MÖNCH

► Herr, verzeih meine Überhebung! Weil mir durch deine Gnade manches gelungen ist, was andern versagt ist, glaubte ich, einer zu sein, um dessentwillen du dies Sodom und Gomorra verschontest. Aber ich fürchte, wenn du nochmals zehn Gerechte fordern wirst, werde ich wieder nicht einer davon sein.

Ich habe mir eine Last aufgebürdet, die größer ist, als ich sie tragen kann. Ich meinte: Der Herr will Opfer, denn er ist der Herr. Darum nahm ich sie gerne auf mich, denn es befriedigte

But he will be far away when the waves that raged through him lap against you.

Meanwhile nibble at the word; both at the same time would cause confusion. Let each choose the small pan he can preserve: it is not too small, for he is accorded the wonderful gift - in which he resembles the Highest - of revealing himself in his slightest manifestation.

Let the form remain remote from you; that will come to you later; one day you will be at one with it, when the next will repel you.

So long as he is unclean, he must create, create himself from himself!

When it is over, he will no longer be moved.

THE MONK

Lord, forgive my presumption! Because, through your grace, I have often succeeded in what to others is denied, I believed myself to be one for whose sake you spared this Sodom and Gomorrah. But I fear that if you once more call for ten just men, I shall again not be one of them.

I have taken upon myself a burden that is greater than I can support. I thought: The Lord desires sacrifices, since he is the Lord. So I gladly took them upon myself, for it gratified

meine Eitelkeit, ein guter Diener zu sein. Aber ich trug sie nicht gern; der Wille war zu schwach. Ich weiß, ich habe auf ein Glück verzichtet, das mir unbekannt ist; aber ich fürchte, wenn ich das Glück kennte, ich hätte ihm nicht widerstehen können. So ist mein Opfer vielleicht vergebens, weil ich es feig vermieden habe, mich der Versuchung auszusetzen.

GABRIEL

► Wie du doch schwankst und unsicher bist! Manche, die noch Lust und Leid bewegt, stehen fester als du, den es nur mehr als Begriff anfällt: Du prüfst dich allein! Nicht noch, sondern schon unbekannt ist dir derlei.

Und du meinst noch, der Herr verlange dein Opfer? Weißt du nicht, dass du selbst so willst?

Weißt du auch nicht mehr von dem größern Opfer, das du gebracht? Du warst reicher, eh du vollkommener wurdest. Jetzt hast du allen Glanz hingegeben für ein trauriges Wissen: dass du nicht ausreichst!

Erfahre mehr:

Der Sünde wirst du noch oft verfallen. Deine Sünden sind Strafen, die reinigen. Jedoch, dass du sie jetzt schon als Sünden erkennst, die Taten, bei denen du dich früher noch für schuldlos hieltest, macht dich reifer.

my vanity to be a good servant. But I did not bear them gladly; my will was too weak. I know I have renounced a happiness unknown to me; but I fear that had I known happiness I should not have been able to resist it. So perhaps my sacrifice is in vain, for I have cravenly avoided exposing myself to temptation.

GABRIEL

But how you falter, how uncertain you are! Many whom pleasure and grief still move stand firmer than you, who are assailed only more in thought: you alone search your heart! Such things are already, not still, unknown to you.

And do you still think the Lord desires your sacrifice? Do you not know that it is what you yourself desire?

Do you not also remember the greater sacrifice you made? You were richer before you became nearer to perfection. Now you have given up all brightness for the melancholy knowledge - that you are inadequate!

Learn yet more:

You will still often fall into sin: your sins are punishments that cleanse. However, since you now already recognise as silts the deeds in which you earlier still felt yourself guiltless, that makes you more mature.

Geh; verkünde; und leide; sei Prophet und Märtyrer.

DER STERBENDE (Frauenstimme)

► Herr, mein ganzes Leben lang habe ich auf diesen Augenblick gewartet und gehofft, dass die letzte große Anstrengung, die nötig ist, es zu verlassen, mir Aufklärung bringen wird. Und jetzt sehe ich nicht viel mehr, als dass mir dieser Augenblick nicht unbekannt ist; dass ich ihn schon öfters durchgemacht haben muss. - Oder doch mehr: dass es mich schon durch Jahrtausende so treibt; dass ich durch alle Welten gehetzt bin; dass ich tausend Leben überstanden habe - eines ärger als das frühere; tausend Tode erlitten - einen befreiender als den vorigen.

Tausend Leben! Wer von ihnen weiß und sie überblickt, dem sind sie nichts Fürchterliches mehr. Fürchterlich ist ein Leben; ein Leid! Ein Schmerz, so groß, dass man nur ihn fühlt.

Wer, wie jetzt ich, tausend Schmerzen fühlt, ist fast schon schmerzfrei. Sie heben ihn, er wird leicht und weiß, dass ihn seine verstorbenen Leben tragen.

Und er fliegt - - -

Ich fliege - - -

Der seligste Traum erfüllt sich: Fliegen!

Weiter! - - - Weiter! - - -

Go, spread the word, and suffer; be prophet and martyr.

HE WHO IS DYING (female voice)

Lord, my whole life long I have waited for this moment and hoped that the last great effort needed so as to leave it would bring me enlightenment. And now I see not much more than that this moment is not unfamiliar to me, that I must often have experienced it already. - Or still more, that it has already driven me thus through thousands of years; that I have been hounded through many worlds; that I have survived a thousand lives, each worse than the last, and suffered a thousand deaths, each more liberating than the previous.

A thousand lives! To one who knows of them and surveys them, they are no longer to be feared. What is appalling is one life, one suffering, a pain so great that it alone can be felt.

He who, like me now, feels a thousand pains, is already almost free from pain. They raise him up, he becomes light, and knows that it is his departed lives that carry him.

And he flies - - -

I fly - - -

The most blessed dream is fulfilled: to fly!

Onward! - - - Onward! - - -

Zum Ziel - - -
Oh - - -

SEELE

(singt auf vorgeschriebene Laute)

HOHE FRAUENSTIMMEN (aus der Ferne)

Eratme dir Mut und Kraft

zur schwereren Prüfung!

Die Sünden verblassen;

Schmerzen beflecken.

Tilge die Sinne ...

Tilg den Verstand ...

Löse dich auf!

GABRIEL

Nahst du wieder dem Licht?

Die Flügel zu heilen, die das Dunkel verbrannt?

Weiß jedoch gehst du stets von hier fort!

Ich kenne deine Leiden und deine zukünftigen
Sünden.

Nun klagst du nicht mehr;

beginnst zu begreifen, was du bald wieder
vergessen musst.

Kehrst du wieder, so lasse die Klage hinter dir.

Wenn du nicht mehr klagst, bist du nah.

Dann ist dein Ich gelöscht - - -

FRAUEN- UND MÄNNERSTIMMEN

Ein Regenbogen auf ihrem Kleid!

To the goal - - -

Oh - - -

THE SOUL

(singing prescribed sounds)

HIGH FEMALE VOICES (from afar)

Take a deep breath of courage and strength

for more severe trials!

Sins fade away;

pains leave their stain.

Efface the senses ...

Efface intellect ...

Melt away!

GABRIEL

You approach the light again?

To heal the wings that darkness burned?

In white, however, you will always go forth
from here!

I know your sufferings and your future sins.

Now you no longer complain,

you begin to grasp what you soon must forget
again.

When you return, leave your complaints behind
you.

When you no longer complain, you will be nearer.

Then your ego will be eradicated - - -

SPEAKING VOICES

A rainbow on the dress!

Ist Zeichen der Schuld, weil der Gnade.
Die Farben löschen aus ...
Raum für neue ...
Durchsichtiges Ohnlicht - - -
Zustand der Nähe - - -
leuchtend jedoch - - -
will farbensinnlich sich entfernen - - -
Bewegung!
Erdenjammer!
Er muss noch lange wandern!

GROSSES SYMPHONISCHES ZWISCHENSPIEL

- ▶ Langsam
 - ▶ Sehr ruhig
- (Hier endet das Oratorienfragment.)

It is a sign of guilt, because of grace.
The colours are wiped out ...
Room for new ones ...
Transparent lightlessness - - -
State of nearness - - -
nevertheless shining - - -
voluptuously coloured, will depart - - -
Movement!
Earthly sorrow!
He must still wander for long!

GREAT SYMPHONIC INTERLUDE

(The oratorio fragment ends here.)

Translation © 1993 Lionel Salter
© The Lionel Salter Library 2024

Variationen für Orchester op. 31
Variations for Orchestra, Op. 31

Introduktion: Mäßig, ruhig	1:45
Thema: Molto moderato	1:07
1. Variation: Moderato –	1:14
2. Variation: Langsam	1:41
3. Variation: Mäßig	0:41
4. Variation: Walzertempo	1:18
5. Variation: Bewegt	1:59
6. Variation: Andante	1:32
7. Variation: Langsam	2:32
8. Variation: Sehr rasch –	0:39
9. Variation: L'istesso tempo; aber etwas langsamer	1:04
Finale: Mäßig schnell – Grazioso – Viel rascher – Noch rascher – Adagio – Presto	5:45

Entstehungszeit · composition: 1926–28

Uraufführung: 3. Dezember 1928, Berlin,
Berliner Philharmoniker
First performance: 3 December 1928, Berlin,
Berliner Philharmoniker
Dirigent · conductor: Wilhelm Furtwängler

Im Frühjahr 1923 entwickelte Schönberg nach einer langjährigen Experimentierphase seine »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«. Mit neu erwachtem Schaffensdrang schrieb er zahlreiche Werke für Klavier, Kammerensemble und Chor, bis er im Mai 1926 ein erstes zwölftöniges Orchesterwerk in Angriff nahm. Nach Unterbrechungen durch Reisen gelang es Schönberg nicht, den Faden wieder aufzunehmen. Im Mai 1928 erhielt er jedoch einen Brief von Wilhelm Furtwängler, der ihm die Übernahme eines neuen Orchesterwerks für die Berliner Philharmoniker in Aussicht stellte. In wenigen Monaten wurden die Variationen für Orchester op. 31 daraufhin vollendet.

Dieses über 500 Takte umfassende, vielstimmig instrumentierte Stück beruht auf einer einzigen Reihe aus zwölf Tönen, die in mannigfaltiger Verwandlung die Grundlage aller musikalischen Gestalten bildet. Es beginnt, ähnlich wie eine traditionelle Symphonie, mit einer langsamen Einleitung, in der Motive und Harmonien in einem Schwebezustand gehalten werden. Die vollständige Zwölftonreihe tritt erstmals bei der Vorstellung des Variationenthemas durch Celli und Geigen hervor, das in den folgenden neun Variationen zwar stets präsent bleibt, aber meist tief in die musikalische Textur eingewoben ist. Bei wiederholtem Hören stellt sich jedoch allmählich Vertrautheit mit der Tonfolge ein, sodass immer wieder charakteristische melodische Figuren wahrgenommen werden. Die Variationen wirken wie ein »Album mit Ansichten eines Ortes oder einer Landschaft«, wie Schönberg es in einem Vortrag formulierte.

After many years of experimentation, Schoenberg invented his "method of composing with twelve tones which are related only with one another" in the spring of 1923. With renewed creative urge, he wrote numerous works for piano, chamber ensemble and choir before embarking on his first twelve-tone orchestral composition in May 1926. After interruptions due to travels, Schoenberg was unable to continue where he had left off. In May 1928, however, he received a letter from Wilhelm Furtwängler, who offered him the opportunity to write a new orchestral work for the Berliner Philharmoniker. The Variations for Orchestra Op. 31 were completed within a few months.

This polyphonically conceived work comprises over 500 measures and utilizes a single twelve-tone row that, in its manifold transformations, forms the basis of all the musical material. Like a traditional symphony, it begins with a slow introduction in which motifs and harmonies are kept in a state of suspension. The complete twelve-tone row emerges for the first time with the introduction of the variation theme, played by the cellos and violins, and remains present throughout the following nine variations, although it is mostly deeply woven into the musical fabric. However, the tone row becomes familiar as one hears it repeatedly, and particular melodic gestures are thus readily perceived. In a lecture, Schoenberg described the variations as having the effect of an "album containing views of a place or landscape".

Konzert für Violine und Orchester op. 36
Concerto for Violin and Orchestra, Op. 36

Patricia Kopatchinskaja, Violine · violin

Poco allegro	13:29
Andante grazioso	8:13
Allegro	12:25

Entstehungszeit · composition: 1934–36

Uraufführung: 6. Dezember 1940, Philadelphia,
Philadelphia Orchestra

First performance: 6 December 1940, Philadelphia,
Philadelphia Orchestra

Solist · soloist: Louis Krasner

Dirigent · conductor: Leopold Stokowski

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 1. Februar 1952

First performance by the Berliner Philharmoniker: 1 February 1952

Solist · soloist: Tibor Varga

Dirigent · conductor: Joseph Keilberth

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte Schönberg Deutschland verlassen und war im Oktober 1933 mit seiner Familie in die USA emigriert. Mit einem Virtuosenkonzert wollte er sich auf den Konzertpodien seiner neuen Heimat vorstellen. Als Solist war Jascha Heifetz vorgesehen, doch der große Geiger lehnte nach einigen Proben ab. Die Uraufführung übernahm schließlich Louis Krasner, der bereits das Violinkonzert von Schönbergs Schüler Alban Berg aus der Taufe gehoben hatte. Bei der Premiere in Philadelphia trat der Dirigent Leopold Stokowski dem murrenden Publikum mit der Aufforderung entgegen, dem Konzert eines Komponisten vom Range Schönbergs gebührenden Respekt zu erweisen. Nach einer kurzen Unterbrechung wurde die Aufführung fortgesetzt.

Das Werk beginnt mit einer charakteristischen Figur in der Solovioline, die aus den Reihentönen 1-2-7-8 gebildet ist. Das wäre an sich unbedeutend, bildeten diese Töne nicht eine Art Leitmotiv, das sich in allen drei Sätzen in vielfältiger Verwandlung wiederfindet. Im lyrisch getönten zweiten Satz ist diese Tonfolge zu einer weit ausgreifenden Melodie aufgespreizt, während sie im abschließenden Rondo den Beginn eines zupackenden Themas markiert. Gewidmet dem ehemaligen Schüler Anton Webern, wird das Konzert oft als frühe Auseinandersetzung Schönbergs mit der Exilsituation gedeutet. Der Beginn evoziert Trauer und Verlust, im Mittelsatz mögen Erinnerungen an die Alte Welt nachhallen. Das Finale schlägt einen kämpferischen Ton an, wobei eine ausgedehnte Passage für Solovioline und Schlagzeug eine Vorahnung des drohenden Kriegs vermittelt.

After the Nazis seized power, Schoenberg left Germany and in October 1933 emigrated to the US with his family. He wanted to introduce himself to the American public by writing a virtuoso concerto. Jascha Heifetz was scheduled to be the soloist, but the great violinist declined after a few rehearsals. The first performance was ultimately given by Louis Krasner, who had already premiered the violin concerto by Schoenberg's pupil Alban Berg. At the premiere in Philadelphia, the conductor Leopold Stokowski turned to the grumbling audience and demanded that a concerto by a composer of Schoenberg's calibre be shown the respect it deserved. The performance continued after a brief interruption.

The work begins with a distinctive gesture in the solo violin that uses the notes 1-2-7-8 of the row. While this may appear insignificant in itself, these notes actually constitute a kind of leitmotif that appears in various transformations in all three movements. This note sequence is expanded into a wide-ranging melody in the lyrical second movement, while in the concluding rondo it highlights the beginning of a vigorous theme. Dedicated to his former pupil Anton Webern, the concerto is often interpreted as Schoenberg's means of coming to terms with his exile. The opening evokes grief and loss, while the middle movement possibly recalls memories of the Old World. The finale exudes a combative character, as an extended passage for solo violin and percussion conveys a premonition of the impending war.

Wer hat Angst vor Arnold Schönberg?

Harvey Sachs

Arnold Schönberg war unsicher, welche Art Publikum sich für seine Kompositionen interessieren würde. Einerseits war ihm der Geschmack der breiten Masse abhold: »Kunst ist natürlich nicht von vornherein fürs Volk«, schrieb er Ende der 1920er-Jahre. Zwei Jahrzehnte später erklärte er andererseits: »Ich aber wünsche nichts sehnlicher (wenn überhaupt), als dass man mich für eine bessere Art von Tschaikowsky hält (...). Höchstens noch, dass man meine Melodien kennt und nachpfeift«.

Und dennoch: Eineinhalb Jahrhunderte nach Schönbergs Geburt, ein Jahrhundert nachdem er das Zwölftonsystem entwickelte und fast ein Dreivierteljahrhundert nach seinem Tod wissen wir seinen Platz im Olymp der klassischen Musik und ihrer vielfältigen Traditionen immer noch nicht genau einzuordnen. Schönberg gilt als einer der großen Revolutionäre der Musik – wie Ludwig van Beethoven, Richard Wagner und Igor Strawinsky zu ihren Zeiten. Die Kompositionen der drei Letzteren, die ihr Publikum zunächst am meisten schockierten, haben jedoch wenige Jahrzehnte später

Who's Afraid of Arnold Schoenberg?

Harvey Sachs

Arnold Schoenberg was undecided about what sort of music-lover would listen to and enjoy his compositions. On the one hand, he was contemptuous of popular taste: "Art is from the outset naturally not for the people," he wrote in the late 1920s. Two decades later, however, he declared that he wished "nothing more ardently ... than that people would look upon me as a better version of Tchaikovsky Or at most, that people would know and whistle my melodies."

Yet here we are, a century-and-a-half after Schoenberg's birth, a century after his development of the twelve-tone system of composition, and nearly three-quarters of a century after his death, still unsure what to "do" with him—how to place him in the pantheon of European classical music and its multitude of worldwide offshoots. He is described as one of music's great revolutionaries, along with Ludwig van Beethoven, Richard Wagner and Igor Stravinsky, but the works of those three composers that most shocked the audiences of their day managed to gain broad

acceptance within a few decades of their creation. Schoenberg, a key promulgator of the post-tonal music of the early-to-mid-20th century, has so far suffered a different fate: the music that he and his acolytes created during the years before, during and immediately after the two world wars drove a wedge between composers and the public at large—a wedge that many close observers during that period assumed would gradually erode and disappear. This has not yet happened.

The reasons behind the current state of affairs are many and complicated, but before we examine them, we should take a brief look at Schoenberg's own background and history. At the time of his birth—in Leopoldstadt, Vienna's Jewish quarter, on 13 September 1874—there was great artistic and intellectual ferment among the Jews of the Austro-Hungarian Empire. The imperial constitution of 1867 had granted complete religious and civil liberties to all creeds and ethnicities, and during the following decades many of Vienna's Jewish or part-Jewish residents would contribute enormously to European civilization. These figures included not only Sigmund Freud, the father of modern psychiatry, but also the philosophers Karl Popper and Ludwig Wittgenstein, the physicist Lise Meitner, the jurist Hans Kelsen, the theatre impresario

and director Max Reinhardt and a remarkable group of writers: Hermann Broch, Elias Canetti, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Joseph Roth, Arthur Schnitzler and Stefan Zweig, among many others. And then there were the musicians: violinist Fritz Kreisler, tenor Richard Tauber, music critic Eduard Hanslick, music theorist Heinrich Schenker and composers Gustav Mahler and Schoenberg himself. The list goes on and on.

Schoenberg, who was the oldest of three children in a lower-middle-class Jewish family, had to leave school at the age of fifteen so that he could help support his mother and siblings by working as a bank clerk, after the death of his father. Yet despite this unpromising situation, he made up his mind to become a musician. Having begun with violin lessons years earlier, he now taught himself to play the cello, participated in amateur chamber groups and attended as many musical performances as his shaky financial situation would allow. "All my compositions up to about my 17th year were nothing more than imitations of such music as I could become acquainted with," he recalled many years later. Eventually he met and became friends with Alexander Zemlinsky, a promising young composer and conductor three years his senior, to whom he claimed to "owe most

breiten Anklang gefunden. Bei Schönberg, der die posttonale Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusste, verlief die Entwicklung vollkommen anders: Die Werke, die er und seine Anhänger in den Jahren vor, während und unmittelbar nach den beiden Weltkriegen komponierten, trieben einen Keil zwischen ihre Schöpfer und die breite Öffentlichkeit. So manche Beobachter der Szene nahmen an, dass sich dieser nach und nach lösen und verflüchtigen werde, doch er ist nach wie vor vorhanden.

Die Gründe hierfür sind vielfältig und komplex. Doch bevor wir uns ihnen zuwenden, sollten wir einen kurzen Blick auf Schönbergs Hintergrund und Geschichte werfen: Als der künftige Komponist und Musiker am 13. September 1874 in der Leopoldstadt, dem jüdischen Viertel Wiens, geboren wurde, herrschte unter den Juden der österreichisch-ungarischen Monarchie eine enorme künstlerische und intellektuelle Aufbruchsstimmung. Die Dezemberverfassung von 1867 hatte allen Konfessionen und Volksgruppen vollständige Glaubensfreiheit und bürgerliche Rechte eingeräumt. In den folgenden Jahrzehnten leisteten viele der jüdischen Einwohner Wiens bzw. derer mit jüdischen Wurzeln erhebliche Beiträge zur Kulturgeschichte Europas. Zu diesen Persönlichkeiten zählen nicht nur Sigmund

Freud, der Vater der modernen Psychiatrie, sondern auch die Philosophen Karl Popper und Ludwig Wittgenstein, die Physikerin Lise Meitner, der Rechtswissenschaftler Hans Kelsen, der Theaterintendant und -regisseur Max Reinhardt sowie eine herausragende Riege von Schriftstellern: Hermann Broch, Elias Canetti, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Joseph Roth, Arthur Schnitzler und Stefan Zweig, um nur einige zu nennen. Und dann waren da noch die Musiker: der Geiger Fritz Kreisler, der Tenor Richard Tauber, der Musikkritiker Eduard Hanslick, der Musiktheoretiker Heinrich Schenker und die Komponisten Gustav Mahler und Schönberg selbst. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Schönberg wurde als ältestes von drei Kindern in eine kleinbürgerliche jüdische Familie hineingeboren. Nach dem Tod des Vaters im Jahr 1889 musste er mit 15 Jahren die Schule verlassen, um als Bankangestellter zum Unterhalt seiner Mutter und seiner Geschwister beizutragen. Trotz der wenig aussichtsreichen Situation entschied er sich für eine musikalische Laufbahn. Schönberg, der bereits Geige spielte, erlernte zusätzlich das Cellospiel, war Teil einiger Amateur-Kammermusikensembles und besuchte so viele Konzerte und Opernaufführungen, wie es seine prekäre finanzielle Situation erlaubte. »Alle Kompositionen, die ich vor meinem

of my knowledge of the technique and the problems of composing." Schoenberg's own early works reflected the influence of Brahms and Wagner, "to which a flavour of Liszt, Bruckner and perhaps also Hugo Wolf was added". Dvořák's "voice" can likewise be heard in some of his early pieces.

Zemlinsky would later describe Schoenberg as a remarkably quick learner; nevertheless, the pupil's lack of a traditional conservatory education gave him an "I'll show you!" attitude—a lifelong psychological need to see himself as a lonely David combating an army of Philistine Goliaths. This position served him well not only in his relatively few moments of triumph and vindication but also, and perhaps above all, when his works were rejected by the majority of listeners. Indeed, he sometimes appeared to welcome public failure as proof that he had accomplished something great, beyond the comprehension of those who criticized his compositions or dismissed them altogether. And he certainly did accomplish something highly significant and influential in the world of Western classical music.

His life, however, was never an easy one, especially with respect to economic survival. At first, he earned some money by making piano arrangements of operettas and concert works and by orchestrating popular

music. After having married Zemlinsky's sister Mathilde, he struggled to support her, their two children (a girl born in 1902 and a boy born in 1906) and himself, as well as trying to continue assisting his widowed mother. The offer to become music director of Überbrettel, a sort of proto-cabaret, in Berlin, took Schoenberg and his wife and daughter to the German capital in 1901, but Überbrettel collapsed the following year. Thanks to the support of Richard Strauss, who gave him some copying work and got him a position as teacher of composition at the Stern Conservatory, the Schoenbergs were able to remain in Berlin for another year. They then returned to Vienna, where Schoenberg taught harmony and counterpoint at Eugenie Schwarzwald's avant-garde school for girls, and he began to give private and group lessons in composition to younger composers, including—most famously and consequentially—Anton Webern and Alban Berg. Of equal importance during those years was his acquaintanceship with Gustav Mahler, who became one of his supporters, musically and sometimes also materially.

Like Alma Mahler, Gustav's wife, Mathilde Schoenberg was not of a monogamous nature, and this tendency was no doubt exacerbated by Arnold's tyrannical, egocentric behaviour. Mathilde's affair, in 1908, with

siebzehnten Jahr geschrieben habe, sind nichts als Imitationen solcher Musik, die mir zugänglich war«, erinnerte er sich viele Jahre später. Schließlich lernte er den drei Jahre älteren Alexander Zemlinsky kennen, einen hoffnungsvollen jungen Komponisten und Dirigenten, und die beiden freundeten sich an. Zemlinsky, so Schönberg später, sei derjenige gewesen, »dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke«. Schönbergs Frühwerk offenbart Einflüsse von Brahms und Wagner, »mit einem gelegentlichen Zusatz von Liszt, Bruckner und vielleicht auch Hugo Wolf«. Auch Dvořák zählte zu seinen Vorbildern.

Zemlinsky beschrieb Schönberg später als einen Schüler von bemerkenswert schneller Auffassungsgabe. Trotzdem vertrat Schönberg, der keine traditionelle Ausbildung an einem Konservatorium genossen hatte, stets eine trotzig Haltung nach dem Motto »Euch werd ich's schon zeigen«. Zeitlebens sah er sich als einsamer David gegen eine Phalanx philisterhafter Goliaths kämpfen. Doch diese Haltung kam ihm zu Gute, nicht nur wenn er einen seiner seltenen Publikumserfolge verbuchen konnte oder jemand für ihn und sein Schaffen eine Lanze brach, sondern auch (und vielleicht vor allem), wenn das Gros der Zuhörer seine Werke ablehnte. Tatsächlich scheint

Schönberg den öffentlichen Verriss als Beweis dafür gesehen zu haben, dass er etwas Großes geschaffen hatte, das sich dem Verständnis derer, die seine Kompositionen kritisierten oder rundweg ablehnten, entzog. Und tatsächlich hat er einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der westlichen klassischen Musik geleistet.

Doch Schönbergs Leben war nie einfach, vor allem das wirtschaftliche Überleben war für ihn ein ständiger Kampf. Zunächst verdiente er Geld mit Klavierbearbeitungen von Opern, Operetten und Konzertstücken sowie der Orchestrierung beliebter Werke anderer Komponisten. Nach seiner Heirat 1901 mit Zemlinskys Schwester Mathilde konnte er nur mit Mühe die Familie unterhalten (die Tochter wurde 1902 geboren, der Sohn 1906) sowie seine Mutter unterstützen. Ebenfalls 1901 bekam Schönberg das Angebot, als Kapellmeister des literarischen Kabarets »Überbrettli« in Berlin zu wirken. Die Familie zog in die deutsche Hauptstadt um, doch bereits 1902 konnte sich das Kabarett finanziell nicht mehr halten. Dank der Unterstützung von Richard Strauss, der ihm einige Kopierarbeiten übertrug und eine Stelle als Kompositionslehrer am Stern'schen Konservatorium verschaffte, konnte die Familie Schönberg noch ein Jahr in Berlin bleiben, dann kehrte sie nach Wien zurück. Ab 1904 lehrte

Schönberg an Eugenie Schwarzwalds fortschrittlicher Mädchenschule Harmonielehre und Kontrapunkt und nahm Kompositionsschülerinnen und -schüler im Einzel- und Gruppenunterricht an – darunter auch Anton Webern und Alban Berg. Nicht weniger bedeutend für Schönberg war in diesen Jahren die Bekanntschaft mit Gustav Mahler, der zu einem seiner Förderer wurde, in künstlerischer wie auch gelegentlich materieller Hinsicht.

Wie Gustav Mahlers Ehefrau Alma hielt Mathilde Schönberg nicht viel von ehelicher Treue, und Arnold Schönbergs tyrannisches, egozentrisches Verhalten ihr gegenüber goss sicherlich Öl ins Feuer. 1908 hatte Mathilde eine Affäre mit dem begabten jungen Maler Richard Gerstl, Schönberg ertappte das Paar schließlich in flagranti. Gerstl wurde aus Schönbergs Kreis ausgeschlossen und nahm sich wenig später das Leben. Mathilde kehrte zu ihrem Mann zurück, die Ehe hielt letztlich zusammen. Nach Mahlers Tod im Jahr 1911 zog die Familie erneut nach Berlin, wo Schönberg unter anderem mit seiner frühen Tondichtung *Pelleas und Melisande* und dem neuen, höchst innovativen Melodram *Pierrot lunaire* Anerkennung – auch auf internationaler Ebene – zuteilwurde. In diese vielversprechende Phase fiel der Beginn des Ersten Weltkriegs: Schönberg

the gifted young painter Richard Gerstl ended with Gerstl's ostracism from Schoenberg's circle and his subsequent suicide, yet somehow the Schoenbergs' marriage held together. After Mahler's death, in 1911, the family returned to Berlin, where Arnold began to enjoy some recognition, even internationally, with his early tone-poem *Pelleas und Melisande* and the new, highly original melodrama *Pierrot lunaire*, among other pieces. But this promising phase was interrupted by the First World War: Schoenberg had to return to Austria for military service. When he reported for duty, an officer, seeing the draftee's name, asked him whether he was "that controversial composer Schoenberg". "Somebody had to be," Schoenberg replied, "and nobody else wanted to, so I took on the job myself."

He was not sent to fight because he was asthmatic and generally unfit, physically; thus he was able to teach at the Schwarzwald school and to continue to compose during the war years, despite his not unfounded feeling that in his hometown his work was greeted with hostility. He also established a Society for Private Musical Performances, where new music from all over Europe could be performed in a non-*corrida*-like atmosphere before an audience of subscribers who were not allowed to demonstrate either approval

musste nach Österreich zurückkehren, da er einberufen worden war. Als er sich zum Dienst meldete, fragte ihn ein Offizier, dem der Name des Wehrpflichtigen aufgefallen war, ob er »dieser berüchtigte Schönberg« sei. »Keiner hat's sein wollen«, entgegnete dieser, »einer hat's sein müssen, so hab ich mich dazu hergegeben.«

Dienstuntauglich wegen seines Asthmas und seiner schlechten Konstitution blieb Schönberg vom Frontdienst verschont. So konnte er während der Kriegsjahre an den Schwarzwald'schen Schulen unterrichten und weiter komponieren, wobei er den begründeten Verdacht hegte, dass man diese Aktivitäten in seiner Heimatstadt eher mit Argwohn sah. Er gründete einen »Verein für musikalische Privataufführungen«, wo zeitgenössische Werke aus ganz Europa in einer wertfreien Umgebung vor einem Publikum von Abonnenten aufgeführt werden konnten, das weder Zustimmung noch Ablehnung bekunden durfte. Der Verein bestand drei Jahre, von 1918 bis 1921, und einige, doch längst nicht alle seiner Mitglieder wurden zu Anhängern der Moderne. »Nach ungefähr zwei Jahren wusste ich, dass ich etwas gelernt hatte – über eine Musik, die ich jetzt noch weniger mochte als vorher,« erinnerte sich der Philosoph Karl Popper Jahrzehnte später. Andere aber ließen sich überzeugen.

or disapproval. The organization lasted for three years, from 1918 to 1921, and converted some, but not all, to the contemporary music of the day. “After about two years I found I had succeeded in getting to know... a kind of music which now I liked even less than I had to begin with,” philosopher Karl Popper recalled decades later. But others were won over.

Mathilde Schoenberg died of cancer in 1923, and the following year Arnold, nearly 50, married 24-year-old Gertrud Kolisch, the sister of his pupil, the violinist Rudolf Kolisch. This marriage, a happy one, produced three children and lasted to the end of Schoenberg’s life. In 1925, he was appointed to succeed the recently deceased Ferruccio Busoni as professor of composition at the Prussian Academy of the Arts, and there he remained until March 1933—less than two months after Hitler had become Germany’s chancellor—when the regime’s intention to purge Jews from the Academy was officially proclaimed. In May, he and his wife and their baby daughter Nuria left for Paris, and in October they immigrated to the United States—eventually to California, where Schoenberg taught, first at the University of Southern California and then at the University of California at Los Angeles. He continued to compose throughout his American years, but his

health began to deteriorate in his early 70s and he died in Los Angeles on 13 July 1951, two months before his 77th birthday.

*

Schoenberg’s creative life divides conveniently into three periods, each of which is well represented in the present collection. In the earliest segment of his career, he adhered to traditional Western tonality, although parts of some of his compositions pushed that tradition nearly to its breaking point. Noteworthy works of those years, from the late 1890s to about 1906, include not only the string sextet (later arranged for string orchestra) *Verklärte Nacht* (*Transfigured Night*) Op. 4, and the Chamber Symphony No. 1 Op. 9—both heard here—but also the previously mentioned orchestral tone-poem *Pelleas und Melisande* Op. 5, and the massive vocal-orchestral *Gurre-Lieder*, as well as a substantial number of lieder with piano.

In the final movement of the String Quartet No. 2 (1906–07), which includes a vocal part for soprano, Schoenberg avoided using a basic key centre; as a result, that movement is often referred to as the beginning not only of the second, atonal period in Schoenberg’s creative biography but also as a sort of unofficial onset of “free atonality” in European music. Schoenberg disliked the terms “atonal” and “atonality”

(he preferred “pantonal” and “pantinality”) because they can appear to mean “without tones”—and music without tones isn’t music, notwithstanding polemical exceptions like the silent 4’33” by John Cage, a one-time Schoenberg pupil. Still, “atonal” remains the best term we have produced so far to categorize music without a specific central key or tonality or some other systematic arrangement of tones, and for about a decade and a half, from 1907 onward, most of Schoenberg’s works were atonal. The best known among them include *Das Buch der hängenden Gärten* (*The Book of the Hanging Gardens*—15 settings of poems by Stefan George); the Three Piano Pieces Op. 11, and Six Little Piano Pieces Op. 19; Five Pieces for Orchestra Op. 16; the monodrama *Erwartung* (*Expectation or Anticipation*), for soprano and orchestra; *Die glückliche Hand* (*The Lucky Hand*), a drama for voices and orchestra; *Pierrot lunaire* (*Moonstruck Pierrot*), a melodrama for voice and small instrumental ensemble; and *Die Jakobsleiter* (*Jacob’s Ladder*), a never-completed oratorio. Some of the writing in this last work (of which the substantial extant fragment is a major part of the present set) anticipates Schoenberg’s development of the twelve-tone system.

Indeed, in the early 1920s Schoenberg began to search for a system that would

Mathilde Schönberg starb 1923 an Nierenkrebs. Zehn Monate später heiratete Arnold Schönberg, nun bald 50 Jahre alt, die 24-jährige Gertrud Kolisch, die Schwester seines Schülers, des Geigers Rudolf Kolisch. Aus dieser glücklichen Ehe, die bis zu Schönbergs Lebensende Bestand haben sollte, gingen drei Kinder hervor. 1925 wurde Schönberg als Nachfolger Ferruccio Busonis, der im Juli 1924 verstorben war, zum Professor für Komposition an die Preußische Akademie der Künste berufen. Diese Position bekleidete er, bis er 1933, nur wenige Wochen nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, auf Druck des nationalsozialistischen Regimes zur Niederlegung seiner Professur gezwungen wurde. Im Oktober 1933 emigrierte er mit seiner Frau und der kleinen Tochter Nuria über Paris in die Vereinigten Staaten. 1934 schließlich kam Schönberg nach Kalifornien, wo er zunächst an der University of Southern California und dann an der University of California in Los Angeles lehrte. Seine Kompositionstätigkeit hielt er während der Jahre in Amerika aufrecht. Mit Anfang 70 begann sich Schönbergs Gesundheitszustand zu verschlechtern. Am 13. Juli 1951 starb er in Los Angeles, zwei Monate vor Vollendung seines 77. Lebensjahrs.

*

Schönbergs kompositorisches Schaffen lässt sich in drei Perioden gliedern, die in der vorliegenden Edition jeweils gut vertreten sind. In der frühesten Phase bewegte er sich im Rahmen der traditionellen westlichen Tonalität, wobei er in einigen seiner Kompositionen dieser Zeit die Möglichkeiten des tonalen Systems fast bis an die Grenzen ausreizte. Zu den herausragenden Werken von Ende der 1890er-Jahre bis etwa 1906 zählen nicht nur das später für Streichorchester bearbeitete Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 und die *Kammersinfonie* Nr. 1 op. 9 (beide sind Teil der vorliegenden Anthologie), sondern auch die bereits erwähnte sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5, die *Gurre-Lieder* mit üppiger Vokal- und Instrumentalbesetzung sowie zahlreiche Lieder mit Klavierbegleitung.

Im Schlusssatz des Streichquartetts Nr. 2 mit Sopranstimme (1906–07) gibt Schönberg die Dur-Moll-Tonalität auf; daher wird dieser Satz oft nicht nur als Beginn der zweiten, atonalen Periode in Schönbergs Schaffensbiographie, sondern auch als eine Art inoffizieller Beginn der »freien Atonalität« in der europäischen Musik bezeichnet. Schönberg lehnte die Begriffe »atonal« und »Atonalität« ab (er bevorzugte »pantonal« bzw. »Pantonalität«), weil man diese als Verweis auf »tonlose« Konstrukte

bring about a return to compositional discipline without falling back upon tonality. He eventually produced what he called a “method of composition with twelve tones related only to each other”. For each composition, those twelve tones—the notes of the chromatic scale—would be arranged into a thematic motive, and the motive could in turn be used in its original form or inverted, or in retrograde motion or in retrograde inversion. In other words, the new system fundamentally preserved traditional formal procedures within a gradually unfolding non-tonal harmonic environment.

Schoenberg’s most significant compositions during the last quarter-century of his life made whole or partial use of this “twelve-tone” or “dodecaphonic” or “serialist” system. These pieces include the Variations for Orchestra, the String Quartets Nos. 3 and 4, the Violin Concerto (part of this set—and Schoenberg’s own favourite among his orchestral works), the Piano Concerto, the String Trio and the cantata *A Survivor from Warsaw*.

*

There is, I think, a basic misconception on the part of many listeners with regard not only to Schoenberg’s music but also to his intentions as a composer. Some seem to believe that Schoenberg and his acolytes were trying to move music away from its

expressive roots and into the realm of abstract sound combinations, but nothing could be further from the truth. Schoenberg considered himself, and most definitely was, a continuer of the German Romantic musical tradition. Igor Stravinsky (1882–1971), who is often paired with Schoenberg as one of the 20th century’s main musical revolutionaries, was in fact the true revolutionary of the two. In works like *The Rite of Spring* and *The Wedding*, he forced European music’s dual monarchs, harmony and melody, to share the throne with rhythm, and in so doing he also demonstrated that the Germanic musical tradition would no longer necessarily dominate the art form. Stravinsky, however, did not renounce tonality, or at least not within Schoenberg’s lifetime, which meant that his music remained more immediately “listenable” than Schoenberg’s, even among audiences that were uncomfortable with its rhythmic jaggedness. Schoenberg’s problem proved to be a matter of aural perception. He charged his post-tonal music with the same variety of hyper-Romantic emotional content that he had poured into his tonal works, which made him an evolutionary rather than a revolutionary. Yet to many listeners that content remained indecipherable.

As a result, the bulk of Schoenberg’s post-tonal music was controversial when it was

missdeuten könne – und Musik ohne Töne ist nun einmal keine Musik, ungeachtet provokanter Extravaganzen wie der stillen 4'33" von John Cage, der ebenfalls ein Schönberg-Schüler war. Dennoch bleibt »atonal« der beste Begriff, der bisher zur Kategorisierung von Musik ohne eine bestimmte zentrale Tonart, Tonalität oder ein anderes Tonsystem existiert. Ab 1907 schrieb Schönberg über einen Zeitraum von etwa 15 Jahren vornehmlich atonale Werke. Zu den bekanntesten zählen der Liederzyklus *Das Buch der hängenden Gärten* (15 Lieder auf Gedichte von Stefan George); die *Drei Klavierstücke* op. 11 und die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19; *Fünf Stücke für Orchester* op. 16; das Monodram *Erwartung* für Sopran und Orchester; *Die glückliche Hand*, ein »Drama mit Musik« für Stimmen und Orchester; *Pierrot lunaire*, ein Melodram für Sprechstimme und kleines Instrumentalensemble, sowie *Die Jakobsleiter*. Im Tonsatz dieses Oratoriums nimmt Schönberg die Entwicklung des Zwölftonsystems vorweg. Das Werk blieb unvollendet, das umfangreiche Fragment bildet einen wesentlichen Teil dieser Anthologie.

In den frühen 1920er-Jahren begann Schönberg mit der Suche nach einem System, das ein Komponieren ohne Rückgriff auf tonale Bezüge ermöglichen sollte. Er entwickelte schließlich eine, wie er sie

bezeichnete, »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«. Grundlage jeder Komposition sollten die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter sein, die miteinander kombiniert ein thematisches Motiv bildeten. Dieses Motiv konnte in seiner ursprünglichen Abfolge, in der Umkehrung, im Krebs oder im Spiegelkreis verwendet werden. Mit anderen Worten: In diesem neuen System hatten die traditionellen strukturierenden Verfahren innerhalb eines sich nach und nach entfaltenden nicht-tonalen harmonischen Umfelds weiter Bestand.

Den prägendsten Kompositionen, die er in seinen letzten 25 Lebensjahren schrieb, legte Schönberg dieses »zwölftönige«, »dodekaphonische« bzw. »serielle« System ganz oder teilweise zu Grunde. Dazu zählen die *Variationen für Orchester*, die Streichquartette Nr. 3 und 4, das Violinkonzert (Schönbergs Lieblingsstück unter seinen Orchesterwerken und ebenfalls Teil dieser Edition), das Klavierkonzert, das Streichtrio und die Kantate *Ein Überlebender aus Warschau*.

*

Ich denke, viele Musikhörende missverstehen Schönberg grundlegend, nicht nur hinsichtlich seiner Werke, sondern auch seiner Absichten als Komponist. Manche vertreten die Auffassung, Schönberg und seine Anhänger hätten versucht, an den

Grundfesten der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu rütteln, um stattdessen ein Reich abstrakter Klangkombinationen zu erschaffen. Doch das ist nicht korrekt: Schönberg betrachtete sein kompositorisches Schaffen als eine Fortsetzung der Tradition der deutschen Romantik, und das vollkommen zu Recht. Igor Strawinsky (1882–1971), der wie Schönberg als einer der wichtigsten musikalischen Revolutionäre des 20. Jahrhunderts gilt, war im Grunde der eigentliche Aufrührer von beiden. In Werken wie *Le sacre du printemps* und *Les noces* zwang er die Monarchinnen der europäischen Musik – die Harmonie und die Melodie –, dem Rhythmus einen Platz auf ihrem Thron einzuräumen, und bewies damit auch, dass die deutsche Musiktradition diese Kunstform nicht länger zwingend dominieren würde. Strawinsky aber verzichtete nicht auf tonale Bezüge, zumindest nicht zu Lebzeiten Schönbergs. Damit blieben seine Werke zugänglicher als die Schönbergs, selbst für ein Publikum, das den schroffen Rhythmen nichts abgewinnen konnte. Die Wahrnehmung seitens des Publikums erwies sich als Schönbergs eigentliches Problem. Er lud seine tonalen und posttonalen Werke mit den gleichen hyperromantischen emotionalen Inhalten auf. In diesem Sinne war er eher ein Evolutions- als ein Revolutionär. Für einen Großteil

first performed, and it is still controversial today. At one extreme, many of its defenders claim that those who dislike his music are lazy, unwilling to open their ears, minds and hearts to new means of musical expression. At the other, however, some have concluded that atonality and, especially, serialism (the twelve-tone system and its offshoots) are unnatural to human auditory perception—and these contrarians have included such eminences as the conductors Ernest Ansermet and Leonard Bernstein, both of whom nevertheless championed a great deal of contemporary music in their day.

Caught between the two battling factions, many flummoxed members of the general public have simply avoided the music that has caused all the contentiousness. Of course, artists' long-term significance can't be judged by the degree of their short-term popularity: if that were the case, in the year 2024, as I write this text, Taylor Swift would defeat Johann Sebastian Bach, Stephen King would trounce Shakespeare, and Banksy would outdistance Michelangelo. Yet the hard fact remains that if only a few people want to listen to, read or look at any given example of artistic creativity, the work in question, however original and brilliant it may be, is unlikely to endure. Fortunately for Arnold Schoenberg, 2024—the year of the 150th anniversary of his birth—has

des Publikums war dieser inhaltliche Hintergrund jedoch nicht zu entschlüsseln.

Das ist auch der Grund, warum viele von Schönbergs posttonalen Kompositionen zur Zeit ihrer Uraufführung so umstritten waren und selbst heute noch sind. Die Verfechter Schönbergs behaupten einerseits, diejenigen, die seine Musik ablehnen, seien faul und nicht bereit, Ohren, Verstand und Herz neuen musikalischen Ausdrucksformen zu öffnen. Im Gegenschluss erklärten andere, die Atonalität und insbesondere die serielle Musik (das Zwölftonsystem und seine Weiterentwicklungen) seien für die Hörwahrnehmung des Menschen unnatürlich. Unter den Vertretern letzterer Position sind auch herausragende Persönlichkeiten wie die Dirigenten Ernest Ansermet und Leonard Bernstein, die sich dennoch für zahlreiche zeitgenössische Musikwerke einsetzten.

Die breite Öffentlichkeit aber war schlicht irritiert angesichts dieser miteinander streitenden Fraktionen – und viele strafen ganz einfach die Werke mit Missachtung, die den ganzen Zwist verursacht hatten. Natürlich lässt sich die langfristige historische Bedeutung eines Künstlers nicht nach dem Grad seiner kurzfristigen Popularität beurteilen: Wäre dies der Fall, würde Taylor Swift im Jahr 2024, während ich diesen Text schreibe, Johann Sebastian Bach

brought with it an unusual abundance of performances and recordings of his works, and it is greatly to be hoped that this special abundance will continue to give dedicated listeners the opportunity to reassess his music.

*

In a sense, the Berliner Philharmoniker's Arnold Schoenberg Edition could be subtitled "Poetic Justice". It was in Berlin, on 18 March 1933, that Schoenberg attended a meeting of the Senate of the Prussian Academy of the Arts, of which he was a faculty member, and heard formulations implying that Germany's new government wanted to eliminate Jewish influence within the institution. "Schoenberg's immediate reaction", according to Willi Reich, one of his early biographers, "was to say that he never stayed where he was not wanted, and he walked out of the meeting." After all, to the Nazis Schoenberg was not only a Jew—despite his conversion to Lutheranism many years earlier—but also a "degenerate" modernist. Two months after the infamous Academy meeting, he and his family left for Paris, where he officially reconverted to Judaism, and then proceeded to America. He would never return either to Germany or to his native Austria.

Since the end of the Second World War, Schoenberg's music has been performed

as frequently in Germany and Austria as anywhere else around the globe, but these stunningly beautiful performances by the Berliner Philharmoniker and its chief conductor, Kirill Petrenko, may be seen as an especially fitting offering to a composer who had always aspired to be a key element in the German-speaking world's fundamental contribution to the world's musical culture. It is greatly to be hoped that the Edition will not only delight his current adherents but will also help to open the ears of many potential audiences and encourage them to listen more often and with increased curiosity to the music of Arnold Schoenberg.

übereichen, würde Stephen King Shakespeare überholen und Banksy Michelangelo überflügeln. Dennoch bleibt die harte Wahrheit: Interessiert sich nur ein kleiner Kreis für ein Werk, so originell und brillant es auch sein mag, wollen nur wenige es hören, lesen oder sehen, dann wird es wahrscheinlich auch langfristig nicht bestehen. Glücklicherweise hat uns das Jahr 2024, in dem sich Arnold Schönbergs Geburtstag zum 150. Mal jährt, eine Vielfalt von Aufführungen und Einspielungen seiner Werke beschert. Und es steht zu hoffen, dass diese Fülle engagierten Hörerinnen und Hörern auch künftig Gelegenheit gibt, sich seiner Musik zu nähern und sie neu zu bewerten.

*

In gewisser Hinsicht ließe sich die Arnold-Schönberg-Edition der Berliner Philharmoniker mit dem Untertitel »Ausgleichende Gerechtigkeit« versehen. Am 18. März 1933 musste Schönberg bei einer Senatsversammlung der Preußischen Akademie der Künste in Berlin vernehmen, dass sein »Verbleiben in leitender Stelle dort nicht erwünscht war«. Dem frühen Schönberg-Biographen Willi Reich zufolge erklärte er daraufhin, er halte sich nie dort auf, wo seine Anwesenheit unerwünscht sei, und verließ die Sitzung. Schließlich war Schönberg für die Nationalsozialisten nicht nur ein Jude (obwohl er viele Jahre zuvor zum

protestantischen Glauben konvertiert war), sondern als Komponist der Moderne auch ein Vertreter der von ihnen so bezeichneten »Entarteten Musik«. Zwei Monate nach der berüchtigten Sitzung der Akademie reiste Schönberg mit seiner Familie nach Paris, wo er wieder offiziell in die jüdische Glaubensgemeinschaft eintrat, dann ging es weiter nach Amerika. Er kehrte weder nach Deutschland noch in seine Heimat Österreich zurück.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird Schönbergs Musik in diesen beiden Ländern so häufig aufgeführt wie nirgendwo sonst auf der Welt. Doch diese wunderbaren Einspielungen der Berliner Philharmoniker unter ihrem Chefdirigenten Kirill Petrenko sind eine mehr als gebührende Hommage an einen Komponisten, der stets danach strebte, als weitere Schlüsselfigur aus dem deutschsprachigen Raum einen grundlegenden Beitrag zur Entwicklung der musikalischen Kultur zu leisten. Es bleibt zu hoffen, dass diese Edition nicht nur Schönbergs Anhängern Freude macht, sondern auch dazu beiträgt, vielen potenziellen Bewunderinnen und Bewunderern die Ohren zu öffnen und sie zu ermutigen, sich der Musik Arnold Schönbergs häufiger und mit gesteigerter Neugier zuzuwenden.

Übersetzung: Eva Zöllner

Arnold Schönberg: Im Dienst der musikalischen Idee

Martin Kaltenecker

Innovation

Es reiche nicht, schreibt Arnold Schönberg 1935, dass der Künstler seinen Gefühlen Ausdruck verleihe: »Seine Pflicht ist es, Unerwartetes zu produzieren.« Wie kaum ein anderer Komponist strafft Schönberg Marcel Proust Lügen, der behauptete, große Künstler würden stets dasselbe Werk, nur immer anders, hervorbringen. Der Innovationsdrang ist bei Schönberg besonders stark entwickelt und verbindet sich mit der Aversion, sich zu wiederholen: Er schreibt abendfüllend für gigantische Orchester und dann flüchtige, eine halbe Minute dauernde Aphorismen für Klavier (op. 19 Nr. 4 und 5), er systematisiert den Sprechgesang und setzt einen Sprechchor gleichzeitig mit einem singenden ein (*Die Jakobsleiter*), vermischt Sprechgesang, Gesang und Flüstern (*Die glückliche Hand*), er erfindet in *Pierrot lunaire* eine neue, später dutzendfach aufgegriffene Besetzung (drei Holzbläser, drei Streicher, Klavier), er entschlackt die Streicher in der Kammer-symphonie op. 9, er schreibt

Arnold Schoenberg: In Service of the Musical Idea

Martin Kaltenecker

Innovation

It is not enough for an artist to express his feelings, wrote Arnold Schoenberg in 1935: “His duty is to create the unforeseen.” More than almost any other composer, Schoenberg thus contradicted Marcel Proust, who claimed that great artists repeatedly produce the same work, though in different forms. Schoenberg’s desire for innovation was exceptionally strong, and it was combined with an aversion to repeating himself. He wrote large-scale works for massive orchestral forces, then fleeting aphorisms for piano lasting less than a minute (Op. 19 Nos. 4 and 5); he codified *Sprechgesang*, and introduced one choir speaking and another singing at the same time (*Die Jakobsleiter*); he mixed *Sprechgesang*, singing and whispering (*Die glückliche Hand*); he conceived a novel instrumentation for *Pierrot lunaire* (two winds and two strings, with doubling, and piano) that would subsequently be adopted dozens of times; he stripped down the string section in his first Chamber Symphony Op. 9; he wrote programme

music, but not necessarily deploying a full orchestra as did Franz Liszt and Richard Strauss (*Verklärte Nacht* is scored for string sextet); he allowed a voice to infiltrate a string quartet (Op. 10); and he integrated the four movements of a sonata within a single-movement sonata form (Chamber Symphony Op. 9). He described new chords (especially the quartal chords that emerge in Op. 9) as unexpected “shooting stars”; they are “wandering”, appearing in the hierarchical landscape of tonality like messengers “from afar”, and we have to accept them unconditionally because they symbolize a “renewed humanity”.

Schoenberg, however, did not consider himself subversive—he once ironically remarked that only Richard Strauss would have wanted to be “revolutionary”. His initial enthusiasm for Wagner was tempered by Alexander Zemlinsky, with whom he briefly studied and who made him aware of the importance of Johannes Brahms. Like every composer of his generation, Schoenberg acquired from Wagner a predilection for exploring new chords and striving to create an all-encompassing *Gesamtkunstwerk*: *Gurre-Lieder* is an immense epic narrative for 140 players, 174 singers, five vocal soloists and narrator. It embraces veritable opera scenes reminiscent of *Parsifal* along with pictorial music and music in folk style.

The work as a whole is a rich stylistic amalgam, comparable to a Mahler symphony or a literary trilogy. The triumph of its first performance in Vienna in 1913 was similar to that of the premiere of Mahler’s “Symphony of a Thousand” three years earlier, for which the tram service in Munich was interrupted. Such collective rites, building upon the Bayreuth ideal, showcase the communal power of music. From the very beginning, Schoenberg’s had a tendency to grandeur, an urge towards expansiveness, unfolding and proliferation, an inclination to the “developing variation” and polyphony; its concern is not with single voices but rather with networks of voices and the articulation of different layers. When John Cage, who briefly studied composition with him in Los Angeles, once showed Schoenberg a piece for clarinet, he refused to look at it: “I think he was averse to the idea of a single melodic line,” Cage recalled.

Composing “appropriately”

Schoenberg dreamed of a synthesis of Western music history, which he surveyed from a high vantage point and regarded as flowing towards himself. With a keen eye, he distinguished between primary and secondary paths, and drew up lists of what he had learned from Bach (counterpoint,

Programmmusik, aber nicht für Orchester wie Franz Liszt und Richard Strauss, sondern für ein Streichsextett (*Verklärte Nacht*), er lässt eine Singstimme in ein Streichquartett eindringen (op. 10), er verklammert einen Sonatenhauptsatz mit den vier Sätzen einer Sonate (Kammersymphonie). Neue Akkorde (vor allem die Quartakkorde, die in Opus 9 auftauchen) beschreibt er als unvermutete »Sternschnuppen«; sie seien »vagierend«, sie würden in der zentrierten Landschaft der Tonalität wie Botschafter einer »Ferne« erscheinen, und wir müssten sie unbedingt aufnehmen, weil sie den »neuen Menschen« versinnbildlichten.

Schönberg stellt sich jedoch gerade nicht als Umstürzler dar – »revolutionär« hätte nur Richard Strauss sein wollen, meinte er einmal ironisch. Seine ursprüngliche Wagner-Begeisterung hatte Alexander Zemlinsky, sein kurzzeitiger Lehrer, damit gekontert, dass er ihm die Bedeutung von Johannes Brahms aufzeigte. Von Wagner übernahm er, wie jeder Komponist seiner Generation, die Suche nach neuen Akkorden und die Tendenz zum allumfassenden Gesamtkunstwerk: Die *Gurre-Lieder* sind eine immense epische Erzählung für 140 Musiker, 174 Choristen, fünf Vokalsolisten und einen Sprecher, inklusive regelrechter Opernszenen, die an *Parsifal* erinnern,

aber auch pittoresker Musik und Musik im Volkston. Das Ganze ist eine breite Rekapitulation von Stilen, einer Mahler-Symphonie oder einer Romantrilogie vergleichbar. Der Triumph der Wiener Erstaufführung 1913 entspricht dem der Uraufführung von Mahlers »Symphonie der Tausend«, für die man drei Jahre zuvor in München den Straßenbahnverkehr unterbrochen hatte. Solche kollektiven Riten, die den Traum von Bayreuth wieder aufgreifen, zelebrieren die Kraft der Musik, von der Gemeinschaft gefeiert. Schönbergs Musik hat von Anfang an einen Zug ins Große, einen Drang nach außen, nach Expansion, Entfaltung und Wucherung, zur »entwickelnden Variation« und zur Polyphonie; sie sucht nicht eine Stimme, sondern ein Geflecht von Stimmen und die Artikulation verschiedener Schichten. Als John Cage, kurze Zeit sein Kompositionsstudent in Los Angeles, ihm einmal ein Klarinettenstück vorlegte, lehnte er ab, es sich anzusehen: »Ich glaube, dass die Idee einer einzigen melodischen Linie ihm zuwider war«, erinnerte sich Cage.

Sachgemäß

Schönberg träumt von einer Synthese der westlichen Musikgeschichte, die er von einer hohen Warte aus überschaut und auf sich zufließen sieht. Er unterscheidet

metrical freedom), Mozart (asymmetrical phrases) and Beethoven (composing either expansively or in an “uncompromisingly concise” manner, depending on the situation), as well as Wagner (thematic elasticity) and Brahms (economy of means coupled with a wealth of ideas). Equipped with this toolbox, he could now compose “appropriately” or “properly” (*sachgemäß*) as he described it. The dissonant harmonization of tonal melodies, for example, is not appropriate, but like a farmer wearing patent leather shoes. Above all, the great German composers, among whom Schoenberg included the Jewish-born Mahler and himself (as the terror of Nazism was beginning to take hold), composed correctly. That entails implementing and developing “basic shapes” in such a way that everything can be traced back to them. This is the German tradition of organicism, the notion of a seed or a cell that gives rise to large forms and long musical phrases, in contrast to the simple, paratactic succession of musical events employed by French composers and Stravinsky, Schoenberg’s great antagonist. Repeating a musical figure over and over again, in the manner of the “Romance-language” composers and their Russian, Hungarian, English and American followers, among others, would be “laughable”. A basic shape can be recognizable as a

theme or can operate in the background like a twelve-tone row. Chords alone cannot guarantee such coherence: the modern hypertrophy of the harmonic language (Richard Strauss, Franz Schreker, Max Reger) and the state of permanent modulation dissolve the form (and there is no point, he observed, in exploring distant tonalities if one is going to behave there like “a philistine”, i.e. operate conventionally).

“Proper” composition is strict, taut, laconic and never alluring. It serves a musical idea and sets itself apart from the parade of styles (Post-Romanticism, New Objectivity, *Gebrauchsmusik*, polytonality, Neoclassicism etc.) that some of Schoenberg’s colleagues in the 1920s tried on like a succession of costumes.

Self-portraits

Schoenberg’s attitude made him notoriously unpopular. At a time when Kandinsky’s paintings were spat upon in exhibitions, riots broke out at concerts of Schoenberg’s music: in one instance, there were cries of “Stop!” and the hall was aired between the performances of one of his quartets and the quartet by Beethoven that followed. The composer’s ambition, as he wrote in 1912, was therefore to become so free that he could shout to the world: “To hell with you!”

mit Scharfblick Haupt- und Nebenwege, stellt Listen auf von dem, was ihn Bach (Kontrapunkt, Unabhängigkeit vom Takt), Mozart (asymmetrische Phrasen), Beethoven (sowohl breit als auch »unerbittlich kurz« zu komponieren, wenn die Situation es verlangt), sodann Wagner (Elastizität der Themen) und Brahms (Ökonomie, aber Reichtum dazu) gelehrt hätten. Mit diesem Werkzeugkoffer versehen wird nun gearbeitet, und zwar »sachgemäß«, wie er es nennt. Unsachgemäß ist zum Beispiel die dissonante Harmonisierung von tonalen Melodien – das sei, wie wenn ein Bauer mit Lackschuhen herumgehe. Sachgemäß arbeiteten vor allem die großen deutschen Komponisten, inklusive (so fügt er zur Zeit des beginnenden nationalsozialistischen Terrors hinzu) die Juden Mahler und er selbst. Sachgemäß sein, das heißt, »Grundgestalten« so auszuführen und zu entfalten, dass alles auf sie zurückzuführen ist. Das ist die deutsche Tradition des Organismus, die Vorstellung eines Keims, einer Zelle, der große Formen und Bögen entspringen, im Gegensatz zu den parataktischen Reihenformen der Franzosen oder von Schönbergs großem Antagonisten Strawinsky. Eine Figur immer wieder zu wiederholen, wie es die »romanischen« Komponisten und, neben anderen, ihre russischen, ungarischen, englischen, amerikanischen

Imitatoren täten, das sei »lächerlich«. Eine Grundgestalt kann erkennbar wie ein Thema sein oder im Hintergrund wirken wie eine Zwölftonreihe. Akkorde allein garantieren diese Einheitlichkeit nicht: Die moderne Hypertrophie der Harmonik (Richard Strauss, Franz Schreker, Max Reger) und die permanente Modulation lassen die Form verschwimmen (und es nützt nichts, bemerkt er, sich in entfernte Tonarten zu stürzen, wenn man sich dort »philiströs«, also konventionell, verhält).

Sachgemäßes Komponieren ist streng, straff, lakonisch, nie verführerisch. Es steht im Dienst einer musikalischen Idee, und es setzt sich ab von dem Defilee der Stile (Postromantik, Neue Sachlichkeit, Gebrauchsmusik, Polytonalität, Neoklassizismus, ...), die manche Kollegen Schönbergs in den 1920er-Jahren wie Kostüme nacheinander ausprobierten.

Selbstporträts

Mit seiner Haltung machte sich Schönberg bekannterweise nicht beliebt. Zu einer Zeit, als in Ausstellungen auf Kandinskys Bilder gespuckt wurde, brach bei seinen Konzerten Tumult los, man schrie »Aufhören!«, liefete den Saal zwischen einem Quartett von ihm und dem folgenden von Beethoven. Der Ehrgeiz des Künstlers wäre es daher,

wie er 1912 schreibt, so frei zu werden, dass er der Welt zurufen könnte: »Du kannst mich mal ...!« Diese Isolierung wird in der Musik selbst thematisiert, in der ironische oder pathetische Selbstporträts auftauchen. So wie in Mahlers Zweiter Symphonie der Heilige Antonius den Fischen ganz und gar vergeblich predigt, so projiziert sich der Komponist des *Pierrot lunaire* in die Figur der traurigen, ausgestoßenen, gespenstischen Clowns von Watteau, Verlaine oder Picasso. Im Scherzo des Zweiten Streichquartetts wird das Volkslied »O du lieber Augustin« zitiert, denn nun ist auch die Tonalität hin, während das im Satzesatz vertonte Gedicht von Stefan George autoreflexiv die »Luft von anderem Planeten«, den Aufbruch ins Neue beschwört. Symbolisch entspricht die Sopranstimme dem Chor, der im Finale von Beethovens Neunter Symphonie anhebt zu singen, und Georges Vers ist wie eine Paraphrase des Finalbeginns bei Beethoven zu verstehen: »Nicht diese Töne, lasst uns andere anstimmen!« Was jedoch bei Schiller und Beethoven ethisch und kollektiv gedacht war, ist nun auf das Ästhetische und Individuelle konzentriert, wenn nicht gar verengt.

Schönberg ist immer in Harnisch, in endlose Repliken auf böse Zeitungsartikel verwickelt, er vertont in den *Satiren* op. 28 polemische Gedichte, die den Konkurrenten

This isolation became a subject of the music itself, and is evident in ironic or dramatic self-portraits. Just as St. Anthony preaches in vain to the fishes in Mahler's Second Symphony, the composer of *Pierrot lunaire* projects himself on the figure of the sad, outcast, eerie clowns of Watteau, Verlaine and Picasso. In the scherzo of the Second String Quartet, the quotation of the folk-song "O du lieber Augustin" signals the end of tonality, while Stefan George's poem in the final movement reflects Schoenberg's own vision of "air from another planet" and his departure for a new world. Symbolically, the soprano voice in the Second Quartet corresponds to the chorus in the finale of Beethoven's Ninth Symphony, and George's text can be understood as a paraphrase of the beginning of Beethoven's finale: "No more of these tones; let us join our voices in different ones!" What Schiller and Beethoven intended as an ethical and collective statement, however, has now become focused on, if not limited to, aesthetic and individual priorities.

Schoenberg was always on the defensive, engaging in never-ending disputes over nasty newspaper articles. He wrote polemical poems for *Satires* Op. 28 denouncing his competitor "Modernsky" (i.e. Stravinsky). Beneath his combative persona, the open wounds kept on bleeding while, at the

»Modernsky« (also Strawinsky) denunzieren, aber unter dem Harnisch bluten offene Wunden. Er vollendet zugleich die Tradition der Kunstreligion, die Hegel bereits 1807 beschrieben hatte: Kunst ist, zwischen Religion und Philosophie, eine der Etappen des absoluten Geistes. Schönberg bezog sich mehrfach auf Schopenhauer, für den die Musik jene Kunst ist, die, als Vibration und tönende Begierde, direkt die Pulsadern des Seins berührt. Der Künstler als Heiliger, dessen Paradies oft einem Inferno gleicht (Schönberg hatte das gleichnamige Buch von August Strindberg gelesen), spiegelt sich in einer Szene der *Glücklichen Hand* wider. Ähnlich wie Wagners Siegfried die Trümmer des Schwerts Notung zusammenschmiedet, indem er sie in Späne zerreibt (will heißen: die Musik von Grund auf neu definiert), so erschafft der »Einsame« hier mit einem einzigen gelungenen Hammerschlag auf den Amboss aus einem Goldstück ein Diadem. Auch die *Jakobsleiter* enthält solche Allegorien. Schönberg wollte darin zeigen, »wie der Mensch von heute, der durch Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch ›Jakob ringt‹ von Strindberg) und

same time, he fully embraced the tradition of art as religion already described by Hegel in 1807: art, along with religion and philosophy, constitutes one of the stages of the Absolute Spirit. Schoenberg repeatedly referred to Schopenhauer, for whom music, being vibration and the embodiment of desire in sound, is the art form having a direct effect on the pulse of Being. A scene in *Die glückliche Hand* portrays the artist as a saint whose paradise often resembles an inferno (Schoenberg had read August Strindberg's book *Inferno*). Like Wagner's Siegfried, who reforges the sword Nothung from splinters (i.e. redefining music from the ground up), the "Lonely One" in *Die glückliche Hand* forges a diadem from a piece of gold with a single blow of his hammer on an anvil. *Die Jakobsleiter* also contains such allegories: Schoenberg sought to demonstrate how "modern man, having passed through materialism, socialism and anarchy, and, despite having been an atheist, still having in him some residue of ancient faith (in the form of superstition), wrestles with God (see also Strindberg's *Jacob Wrestling*) and finally succeeds in finding God and becoming religious. Learning to pray!" But to someone who only seeks beauty and rushes "unrestrainedly" towards that goal, like "The One Who Is Called" (one of the candidates seeking to

climb this symbolic ladder), the archangel Gabriel replies: "Heathen, you have beheld nothing."

"My personal feeling is that music conveys a prophetic message," Schoenberg wrote in 1946. This ethical and metaphysical exaltation of the figure of the artist—as a martyr, as one who struggles, as a prophet—reflects, both in Schoenberg's texts as well as in his music, a sense of urgency, an insistent challenge that is passed on to the listener: both composing and listening are a task. In the Verein für musikalische Privataufführungen (Society for Private Musical Performances), which Schoenberg founded with friends and pupils in 1918, neither clapping nor talking was permitted, and difficult new compositions were repeated. The prospectus stated that: "The only success the composer can have here is the one that should be most important to him: making himself understood." The composer must not entice listeners and offer what they would prefer to hear, but rather what they "ought to hear", as Schoenberg wrote in 1921.

Brain, heart, enticement

Any music that is even marginally intelligible must thus be developed on several levels: a structural level, which may not be

immediately comprehensible; a level that appeals to the listener employing quotations, allusions to extramusical subjects, figures, *topoi*, expressive gestures and melodies; and finally a more physiological or material level, on which we empathize with the choreography of the rhythms and become receptive to the sounds themselves. Music is simultaneously addressed to the ideal analytical listener, to the listener as member of a cultural community who recognizes certain figures, and to the listener as a corporeal entity.

Schoenberg handles these three levels in an exemplary manner. Nature, he says, should not be followed but rather undermined: this precisely is the essence of thinking. Musical thinking turns notes and sounds into "rational material", as Eduard Hanslick put it. The nature of tonality is such that the laws of coherence established by the thinking composer must be obeyed. In atonal music (Schoenberg preferred the term "non-tonal"), the listener's expectations are challenged because he is adrift, because the safety net is pulled out from under him: anything can happen, anything can be broken off and even remain unanswered. In twelve-tone music, the difficulty thus lies in the fact that Schoenberg, as he admitted, does not repeat anything *within* the work (themes, sections etc.) but rather

schließlich dazu gelangt, religiös zu werden, beten zu lernen«. Demjenigen aber, der, wie der »Berufene« (einer der Kandidaten, die diese symbolische Leiter erklimmen wollen), nur die Schönheit sucht und auf dieses Ziel »zügellos« losstürmt, antwortet der Erzengel Gabriel: »Du Heide hast nichts erschaut.«

»Mein persönliches Gefühl ist, dass die Musik eine prophetische Botschaft liefert«, fasst Schönberg 1946 zusammen. Dieser ethischen und metaphysischen Überhöhung der Figur des Künstlers – als Märtyrer, als Ringender, als Prophet – entspricht, in Schönbergs Texten sowie in seiner Musik, ein Tonfall, der etwas Drängendes hat, etwas von einer dringlichen Herausforderung, die sich dem Hörer mitteilt: Komponieren sowohl wie Hören sind eine Aufgabe. Im »Verein für musikalische Privataufführungen«, den er mit Freunden und Schülern 1918 gründet, darf weder geklatscht noch geredet werden, und die schwierigen neuen Stücke werden zweimal hintereinander gespielt. »Der einzige Erfolg«, heißt es in dem Prospekt, »den der Autor haben soll, ist der, der ihm der wichtigste sein müsste: sich verständlich machen zu können.« Der Komponist dürfe die Hörer nicht verführen, ihnen nicht vorsetzen, was sie gern hörten, sondern was sie »hören sollen«, wie Schönberg 1921 schreibt.

Hirn, Herz, Verführung

Nun entwickelt sich sicher jede auch nur in geringstem Maße artikulierte Musik auf mehreren Ebenen: auf einer strukturellen, eventuell nicht sofort erfassbaren; auf einer sich dem Hörer zuwendenden, wo Zitate, Anspielungen auf außermusikalische Objekte, Figuren, Topoi, stehende Wendungen, Melodien eingesetzt werden; und schließlich auf einer mehr physiologischen oder materialen, auf der wir uns in die Choreographie der Rhythmen einfühlen und den Klängen als solchen öffnen. Musik wendet sich gleichzeitig an einen idealen analytischen Hörer, an den Hörer als Mitglied einer kulturellen Gemeinschaft, der gewisse Figuren wiedererkennt, und an den Hörer als Körper.

Schönberg deckt exemplarisch diese drei Ebenen ab. Der Natur, sagt er, solle man nicht folgen, sondern ihr Gewalt antun: Genau darin bestehe das Denken. Musikalisches Denken macht aus Tönen und Klängen ein »denkfähiges Material«, wie Eduard Hanslick es ausgedrückt hatte. Die Tonalität ist eine solche Natur, die jenen vom denkenden Komponisten aufgestellten Gesetzen der Kohärenz gehorchen muss. In der atonalen Musik (Schönberg bevorzugte den Ausdruck »nicht tonal«) wird die Erwartungshaltung des Hörers

constantly varies everything. However, this difficulty is offset by strategies of comprehensibility which the composer illustrates using the theme from the Variations for Orchestra Op. 31 as an example. Similar to tonal music, the theme consists of an antecedent phrase (in three parts, where *b* is a compression of *a*) and a consequent phrase, five and seven bars long, respectively, making up the normal total of twelve bars, and with internal similarities between the phrases. The partial indebtedness of the first phrase (*a*) to the B-A-C-H motive (such patron saints are invoked when one is about to undertake something difficult) is emphasized by the instrumentation (flute and trombone) so that (as Brahms would have said) any fool would notice it. Schoenberg believed that such signposts “eventually” would make it possible to perfectly memorize themes of this kind. The “plasticity” of the dodecaphonic structure (Walter Stein) has a pedagogical purpose, even if the music’s austere character persists. “The musical architecture of the work is extremely closed,” wrote Adorno, “crystalline and transparent, made up of strange, emotionless stasis and rigour: confiding the mystery of total enlightenment.”

Composing in a comprehensible manner becomes an interplay between the elusive and the recognizable. Quotations, conven-

tional rhythms and a classical phrase structure counterbalance the dissonant harmonies. The listener is not regarded as a consumer to be enticed but rather as a subject, as a serious interlocutor. He is not overtaxed, but can find his way thanks to certain elements in the music connected with the “heart” (not the “brain”), namely with the beauty of the phrases and the melodies, with gentle sounds and beautiful chords, as Schoenberg described it in a late text. His music continued to be informed by this aesthetic, and in that respect the Violin Concerto is a masterpiece of the necessary compromises between heart and brain. All the themes (i.e. the musical subjects, constructed precisely in order to be taken apart again and enable thematic elaboration) also aspire to be melodies—that is Mahler’s legacy—and therefore singable intervals of a second or a third are prevalent. There is always a clear main voice that takes us by the hand, transparent textures, *topoi*, and familiar characters: a waltz (middle section of the first movement), an accompanied melody (slow movement), and spirited marches (finale). And the movements are short, no longer than those of a Mozart concerto. Schoenberg was by no means afraid of such anachronisms (a *Ländler* at the time of Guernica?). He never distorted or alienated such elements, as Stravinsky

herausgefordert, weil er flottiert, weil das Netz unter seinen Füßen fortgezogen wird: Alles kann geschehen, alles abbrechen, eventuell unbeantwortet stehen bleiben. In der Zwölftonmusik besteht die Schwierigkeit dann darin, dass Schönberg, wie er zugibt, auch *innerhalb* des Werks (der Themen, der Abschnitte etc.) nichts wiederholt, sondern alles permanent variiert. Diese Schwierigkeit wird jedoch aufgewogen von Strategien der Fasslichkeit, die der Komponist am Beispiel des Themas der Variationen für Orchester op. 31 erläutert. Wie in der tonalen Musik hat es einen Vordersatz (dreiteilig, wobei das b ein gestauchtes a ist) und einen Nachsatz, jeweils mit internen Ähnlichkeiten, der erste fünf, der zweite sieben Takte lang, insgesamt also, wie üblich, zwölf Takte. Die Teilidentität der ersten Phrase (a) mit dem Thema B-A-C-H (solche Schutzzväter rufe man an, wenn man etwas Schwieriges vor habe) wird von der Instrumentierung unterstrichen (Flöte und Posaune), sodass (wie Brahms gesagt hätte) jeder Esel es merkt. Eine solche Artikulation, meint Schönberg, würde es »in einiger Zeit« ermöglichen, Themen dieser Art vollkommen zu memorisieren. Die »Plastizität« der dodekaphonischen Gestaltung (Walter Stein) hat einen pädagogischen Zweck, obwohl der spröde Charakter der Musik gewiss bestehen

bleibt. »Die musikalische Architektur des Werkes ist überaus geschlossen«, schrieb Adorno, »kristallinisch durchsichtig, von seltsamer, emotionsloser Statik und Härte: im Geheimnis völliger Erhelltheit.«

Das fassliche Komponieren ist ein Spiel mit Sich-Entziehendem und Wiedererkennbarem. Zitate, konventionelle Rhythmen, eine klassische Phraseologie wiegen die dissonante Harmonik auf. Der Hörer wird nicht als ein zu lockender Kunde betrachtet, sondern als Subjekt, als ein ernster Gesprächspartner – aber überfordert wird er nicht: Er kann sich in gewissen Elementen der Musik wiederfinden, die mit dem »Herz« (nicht dem »Hirn«) zusammenhängen, namentlich mit der Schönheit der Phrasen oder der Melodien, mit sanften Klängen und schönen Akkorden, wie es in einem späten Text Schönbergs heißt. All das ist weiterhin präsent, und das Violinkonzert ist in dieser Hinsicht ein Meisterstück der notwendigen Kompromisse zwischen Herz und Hirn. Sämtliche Themen (also musikalische Objekte, eben dazu fabriziert, um wieder auseinandergenommen zu werden und eine thematische Arbeit zu ermöglichen) wollen zugleich auch Melodien sein – das ist Mahlers Erbe –, und so dominieren gesangliche Sekunden und Terzen. Es gibt immer eine klare Hauptstimme, die uns an die Hand nimmt, durchsichtige Texturen,

Topoi und altbekannte Charaktere: ein Walzer (Mittelteil des ersten Satzes), eine begleitete Melodie (langsamer Satz), pikante Märsche (Finale). Und die Sätze sind kurz, nicht länger als die eines Mozart-Konzerts. Schönberg fürchtet solche Anachronismen (ein Ländler zur Zeit von Guernica?) keineswegs. Er verzerrt oder verfremdet dergleichen Elemente nie, wie etwa Strawinsky, denn er vollendet ja die deutsch-österreichische Musikgeschichte und glaubt felsenfest an die Effizienz musikalischer Bilder und Wendungen, die die Wiener Klassik eingeführt hatte. Dieser hybride Charakter seiner dodekaphonischen Phase sollte ihm oft Kritik eintragen – nicht von rechts, von der reaktionären Musikwelt, sondern von links, wo man ihm vorwarf, nicht radikal genug zu sein. Bertolt Brecht meinte, seine Musik klinge wie ein »atonaler Lehár«, und Pierre Boulez verabschiedete 1951 sein thematisches Komponieren, um sich Anton Webern als Leitbild zu wählen, bei dem Themen, Motive und Melodien aufgelöst sind und wie zerstäubt auftauchen.

Uphonie

In jeder artikulierten Musik überlagern sich also Ebenen, die sich an einen utopischen (idealen) Hörer und an einen »topischen« (reellen) Normalhörer wenden. Die

did, because he was a consummation of Austro-German music history and firmly believed in the efficiency of musical images and gestures introduced by Viennese Classicism. He was often criticized for the hybrid character of his dodecaphonic phase—not from the right, the reactionary musical world, but rather from the progressives, who accused him of not being radical enough. Bertolt Brecht said that his music sounded like “atonal Lehár”, while in 1951 Pierre Boulez dismissed Schoenberg's emphasis on thematic relationships and instead chose to follow the example of Anton Webern, in whose music themes, motifs and melodies are dissolved and emerge atomized.

“Uphonie”

In all articulated music, therefore, there are overlapping levels that address the “utopian” (ideal) listener and the “topian” (actual) listener. The third level, that of intrinsically fascinating sounds and materials, is largely dismissed by Schoenberg as “physiological” and the predilection for instrumental colours as “primitive”: it is the antithesis of the idea, of musical thinking. Timbre must not conceal or mask anything; rather, it should be functional. And yet (or is this why?) there is a “uphonic” aspect

dritte Ebene, die der an sich faszinierenden Klänge und Materien, wird von Schönberg meist als »physiologisch« abgetan und der Geschmack an Farben als »primitiv«. Sie ist der Gegenpol der Idee, des musikalischen Denkens. Der Klang darf nichts vertuschen oder maskieren, er soll funktionell sein. Und doch (oder deshalb?) findet sich bei Schönberg ein »uphonischer« Aspekt. Eine musikalische Idee, schreibt er 1923, könnte auch rein »räumlich oder klanglich« sein, nicht ausschließlich tonhöhenbezogen. Daher das berühmte Experiment mit einer Klangfarbenmelodie (Nr. 3 aus den Fünf Orchesterstücken op. 16), die Faszination für Kandinskys Vibrations-Happening *Der gelbe Klang*, dessen Musik wie ein »Gas« sei, keine »Konstruktion«, oder auch jene kurz aufblitzenden Klangtexturen, die eine der tausend Regungen der Psyche wiedergeben sollen, wie etwa in *Erwartung* oder *Die glückliche Hand*. Das Fundament der Akkorde ist zu jener Zeit oft schwach instrumentiert, sie sind entschwebende Schatten, so wie auch jede Melodie auf einen Elan, ein schmachzendes Aufseufzen reduziert wird. Somit wird Klanggestaltung zum vereinheitlichenden Moment der Musik (Charles Rosen) und lässt zugleich die Idee einer »unmöglichen«, unmöglich einzufangenden Klangwelt aufscheinen, der das Orchester auf der Spur ist.

to Schoenberg. A musical idea, he wrote in 1923, could also be purely “spatial or timbral”, and not exclusively pitch-related—hence the famous experiment with tone colours *Klangfarbenmelodie* (No. 3 from the Five Orchestral Pieces Op. 16); the fascination with Kandinsky’s “colour-tone drama” *Der gelbe Klang*, whose music is like a “vapour” and not a “construction”; or even those brief flashes of sound textures that are intended to reflect one of the psyche’s thousand emotions in works such as *Erwartung* and *Die glückliche Hand*. In such instances, the roots of chords are often delicately orchestrated, reducing the chords to wafting shadows and every melody to a languishing sigh of relief. Thus the timbral structure becomes the music’s unifying element (Charles Rosen), allowing the idea to appear of an “impossible” sound world—impossible to capture but pursued by the orchestra.

Schoenberg’s music is also typified by an aggressive sound or timbral quality—no doublings, piercing violins in the highest register, rumbling brass, shrill woodwind, a quasi-*bleeding* sound. The opera *Moses und Aron* explores the dichotomy between this harsh sound world associated with Moses and transcendence and the alluring one that distinguishes Aaron. The harsh, transcendent sound converges

in a dissonant saturation presenting all the pitches at once. The God of the Old Testament and the Jewish tradition (the Book of Enoch) is also surrounded by a host of angels whose dissonant exclamations resemble thunder and make the earth tremble. Their terrifying voices are rendered by a ritual instrument, the shofar: made from the horn of an animal (but never from a bull), its sound is “more terrible than thunder and lightning” (Exodus 20:18) and “resembles a roar more than music” (Theodor Reik). At the beginning of Schoenberg’s opera, God’s voice from the Burning Bush is rendered by six solo speakers. Schoenberg wanted them to be heard via telephone and loudspeaker as a technological offstage orchestra.

The antithesis of this elevated *Uphonie* is the lyrical, dazzling music of Aaron. Moses is not a good speaker: he has a “thick tongue” (Exodus 4:10), and his awkward, broken sentences are accompanied by muffled, compact sounds, equivalent to the shofar’s. Aaron’s deft rhetoric, on the other hand, corresponds to “physiological” music—not brain, not heart, but enticement. His first appearance is marked “grazioso”, similar to the beautiful (though not sublime) middle movement of the Violin Concerto. The main timbral motif of the second act—the music of gold, of money, of the

Golden Calf—uses subtle combinations of instruments similar to those in the seventh variation of Op. 31—celesta, glockenspiel, harp, divided or solo strings, occasionally joined by a mandolin reminiscent of the second *Nachtmusik* from Mahler’s Seventh Symphony, as well as harmonics and flutter-tonguing. Everything glistens and shines, while the massive orchestra is pared down to a chamber-music disposition to which the ear must adjust.

Harkening

The interplay between different degrees of sonic presence, the transition from a two-dimensional to a three-dimensional musical space, is typical of the Romantic period—Schoenberg’s employment of offstage sounds (for example at the end of the first scene of *Die glückliche Hand*) is reminiscent of Mahler (Third Symphony) and Debussy (*Ibéria*). At the same time, such surprises always have something of the aspect of an apparition or epiphany, the opening up of new space for discovery. A religious undercurrent can be felt in the kind of attentive listening that corresponds to the modality of harkening. For the philosopher Günther Anders in 1931, it represents “an indifference to activity and passivity, an intensely concentrated

Nun wird Schönbergs Musik aber auch mit einem aggressiven Ton- oder »Klangfall« assoziiert – keine Verdoppelungen, bohrende Geigen im höchsten Register, grollendes Blech, stechende Holzbläser, ein quasi *blutender* Klang. Die Oper *Moses und Aron* entfaltet die Dichotomie zwischen einem solchen rauen Klang, der Moses und die Transzendenz bezeichnet, und einem verführerischen, der Aron kennzeichnet. Der Fluchtpunkt des rauen, transzendenten Klangs ist eine dissonante Sättigung, die alle Töne auf einmal brächte. Auch der Gott des Alten Testaments und der jüdischen Tradition (Buch Henoch) ist ja von einer Engelschar umgeben, deren dissonante Akklamationen dem Donner gleichen und die Erde erzittern lassen. Ihre erschreckenden Stimmen werden von dem rituellen Instrument Schofar eingefangen: Aus dem Horn eines Tiers (aber nie von Stieren) gebildet, ist sein Klang »schrecklicher als Donner und Blitz« (Exodus 20, 18) und »ähnelte eher einem Gebrüll als einer Musik« (Theodor Reik). Zu Beginn von Schönbergs Oper wird Gottes Stimme im Dornbusch von sechs solistischen Sprechern wiedergegeben. Schönberg wollte sie per Telefon und Lautsprecher als technisches Fernorchester realisiert hören.

Am Gegenpol dieser erhabenen Uphonie steht die kantable und schillernde Musik

Arons. Moses ist kein guter Redner, er hat eine »schwere Zunge« (Exodus 4, 10), seine ungelenken, abgerissenen Sätze werden von dumpfen und kompakten Klängen begleitet, dem Äquivalent des Schofar-Klangs. Arons gewandte Rhetorik hingegen entspricht einer »physiologischen« Musik – nicht Hirn, nicht Herz, sondern Verführung. Sein erster Auftritt ist »grazioso« überschrieben, ebenso wie der schöne (nicht erhabene) Mittelsatz des Violinkonzerts. Das leitende Klangmotiv des zweiten Akts – die Musik des Goldes, des Geldes, des goldenen Kalbs – verwendet subtile Mischungen, wie sie auch in der siebten Variation von Opus 31 auftauchen – Celesta, Glockenspiel, Harfe, geteilte oder solistische Streicher, dazu manchmal eine Mandoline, die an die zweite Nachtmusik aus Mahlers Siebter Symphonie erinnert, Flageolette und Flatterzunge. Alles gleißt und glänzt, während das massive Orchester einer kammermusikalischen Disposition weicht, auf die sich das Ohr erst einstellen muss.

Lauschen

Das Spiel mit Präsenzgraden der Klänge, der Übergang von einem zweidimensionalen zu einem dreidimensionalen musikalischen Raum ist typisch für die Romantik –

readiness for... Harkening is also about voices, about reverberation, not about sounds that are, as it were, fixed and real." Attentiveness is also part of the ritual of initiation: in Eleusis, for example, the initiates waited for the manifestation of light rays or auditory signs.

Die Jakobsleiter, inspired by the writings of Emanuel Swedenborg and Honoré de Balzac's novel *Séraphîta*, ends with the angel's ascent towards the "true light" in a space without borders or coordinates, without right or left. The final section is one of the most striking Schoenberg ever composed, both musically as well as sonically. The part of a dying man is given to a female voice, but her *Sprechgesang* stays in the lower register, perhaps as an allusion to *Séraphîta*'s androgynous nature. After her last breath, the music dissolves into trills, rapid staccato figures, glissandi (harp and xylophone, the customary symbols for bones), into a blenched, emaciated sound. The mystical ascent uses four groups of "distant" musics, two sounding from above and two offstage. Schoenberg also envisaged offstage choirs, possibly with microphones. A violin solo answers the soprano, who fades away ecstatically in an extremely high register (up to d'''), and the harmonium (or offstage organ) plays octatonic melodies (based on an eight-note

scale that alternates between a semitone and a whole tone) in a free, almost floating rhythm.

The oratorio describes the attempt to capture, in the words of Balzac, "fragments of an unknown world". The futility of this attempt characterizes Schoenberg's sound world as a whole when he abandons tonality—urgent, desperate, bleeding. With the introduction of the twelve-tone system, the world of fragments and fleeting soundscapes is superseded by a space that is drawn to dissonance, to an unknown realm that remains to be explored, one which fits only imperfectly into the dimensions of our sub-lunar world, or only with the help of the aforementioned compromises with the "real", with the traditional gestures and truisms recovered from the past. The thematic relationships, the well-articulated phrases and periods, the model of the accompanied melody, and the fetishizing of organicism all tend to clash within this new environment—as if the music were being played on an organ whose tuning and registration are still imperfect. At the same time, however, it is from this very tension that Schoenberg's music derives its life and fascination.

Translation: John Moraitis

Schönbergs Klänge aus der Ferne (etwa am Ende der ersten Szene der *Glücklichen Hand*) erinnern an Mahler (Dritte Symphonie) oder Debussy (*Ibéria*). Zugleich haben solche Überraschungen immer etwas von einer Erscheinung, einer Epiphanie, von dem Sich-Öffnen eines neuen Raums, den es aufzuspüren gilt. Ein religiöser Unterton ist in jenem Hinhorchen zu spüren, das der Modalität des Lauschens entspricht, das für den Philosophen Günther Anders 1931 »eine Indifferenz von Aktivität und Passivität, ein intensives konzentriertes Bereitsein für ... darstellt. Auch das Lauschen geht auf Stimmen, auf Ertönen, nicht auf gleichsam feststehende und daseiende Töne.« Das Lauschen gehört auch zu der Form des Mysteriums: In Eleusis etwa warteten die Eingeweihten auf das Erscheinen von Lichtstrahlen oder akustischen Zeichen.

Die Jakobsleiter, inspiriert von Emanuel Swedenborgs Schriften und von Honoré de Balzacs Erzählung *Séraphîta*, beschreibt am Ende den Aufstieg eines Engels zum »wahren Licht« in einem Raum ohne Halt und Koordinaten, ohne rechts und links. Musikalisch und klanglich ist dieser Schlussteil einer der frappierendsten, den Schönberg je erfunden hat. Die Stimme des Sterbenden wird von einer Frauenstimme wiedergegeben, deren Sprechgesang sich aber im tiefen Register hält, vielleicht

als Anspielung auf Séraphîtas androgynen Charakter. Nach ihrem letzten Atemzug löst sich die Musik in Triller, schnelle Staccato-Figuren, Glissandi (Harfe und Xylophon, das übliche Symbol für Knochen) auf, in einen bleichen, entfleischten Klang. Die Musik des mystischen Aufstiegs verwendet vier Gruppen von Fernmusiken, die eine Hälfte von oben, die andere von fern ertönend; auch Fernchöre waren vorgesehen, eventuell durch Mikrophone gesendet. Ein Geigensolo antwortet dem Sopran, der sich ekstatisch ins extreme hohe Register verliert (bis d'''''), das Harmonium (oder eine Fernorgel) spielt oktotonische (auf einer achttönigen, abwechselnd aus einem Halbton und einem Ganzton bestehenden Tonleiter beruhende) Melodien in einem freien, gleichsam schwebenden Rhythmus dazu.

Das Oratorium beschreibt den Versuch, »Fetzen einer unbekannten Welt« zu erhaschen, wie es bei Balzac heißt. Die Unmöglichkeit dieses Versuchs kennzeichnet die Klangwelt Schönbergs insgesamt – das Drängende, Verzweifelte, Blutende –, sobald er die Tonalität verlässt. Mit der Einführung des Zwölftonsystems wird die Welt der Fetzen und flüchtigen Klangbilder durch einen Raum ersetzt, der von der Dissonanz angezogen ist, von einem unbekannten, zu erforschenden Jenseits, das sich nur unvollkommen in die Dimensionen unseres

sublunaren Diesseits einfügt, oder nur mit Hilfe der bereits erwähnten Kompromisse mit der »Topik«, mit den hergebrachten, hinübergeretteten Wendungen und Gemeinplätzen von einst. Das thematische Komponieren, die wohlabgesetzten Phrasen und Perioden, das Modell der begleiteten Melodie, der Fetischismus der Organizität, all das reibt sich ein wenig an dem neuen Medium – so als würde die Musik auf einer Orgel gespielt, deren Stimmung und Registrierung noch unvollkommen sind. Zugleich aber zieht aus eben dieser Spannung Schönbergs Musik ihr Leben und ihre Faszination.

Berliner
Philharmoniker

Kirill Petrenko
Chefdirigent
Chief conductor

Erste Violinen
First violins

Noah Bendix-Balgley
1. Konzertmeister
1st concertmaster

Daishin Kashimoto
1. Konzertmeister
Vineta Sareika-Völkner
1. Konzertmeisterin

Daniel Stabrawa
1. Konzertmeister
Krzysztof Polonek
Konzertmeister
Zoltán Almási
Maja Avramović
Helena Madoka Berg
Simon Bernardini

Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion
Felicitas Clamor-
Hofmeister
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Luis Esnaola
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Hande Küden
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Álvaro Parra
Johanna Pichlmair
Bastian Schäfer
Harry Ward
Roxana Wisniewska
Dorian Xhoxhi

Zweite Violinen
Second violins

Marlene Ito
1. Stimmführerin
1st principal
Christian Stadelmann
1. Stimmführer
Thomas Timm
1. Stimmführer

Christophe Horák
Stimmführer
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Angelo de Leo
Anna Mehlin
Christoph
von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Eva Rabchevskaja
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christa-Maria
Stangorra
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

Bratschen
Violas

Amihai Grosz
1. Solobratscher
1st principal viola
Diyang Mei
1. Solobratscher

Naoko Shimizu
Solobratscherin
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Kyoungmin Park
Tobias Reifland
Joaquín Riquelme
García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

Violoncelli
Cellos

Bruno Delepelaire
1. Solocellist
1st principal cello
Ludwig Quandt
1. Solocellist
Martin Löhr
Solocellist
Olaf Maninger
Solocellist
Richard Duven

Rachel Helleur-
Simcock
Christoph Igelbrink
Solène Kermaerrec
Stephan Konz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Uladzimir Sinkevich
Knut Weber

Kontrabässe
Double basses

Matthew McDonald
1. Solobassist
1st principal bass
Janne Saksala
1. Solobassist
Esko Laine
Solobassist
Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff
Piotr Zimnik

Flöten
Flutes

Sebastian Jacot
Solo
Principal
Mathieu Dufour
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccoloflöte
Piccolo

Oboen
Oboes

Jonathan Kelly
Solo
Principal
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn
Cor anglais

Klarinetten
Clarinets

Wenzel Fuchs
Solo
Principal
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Matic Kuder
Walter Seyfarth
Andraž Golob
Bassklarinette
Bass clarinet
Manfred Preis
Bassklarinette

Fagotte
Bassoons

Daniele Damiano
Solo
Principal
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Barbara Kehrig
Markus Weidmann
Václav Vonášek
Kontrafagott
Contrabassoon

Hörner
Horns

Stefan Dohr
Solo
Principal
Paula Ernesaks
Lászlo Gál
Johannes Lamotke
Stefan de Leval
Jezierski
Fergus McWilliam
Georg
Schreckenberger
Sarah Willis
Andrej Žust

Trompeten
Trumpets

David Guerrier
Solo
Principal
Guillaume Jehl
Solo
Gábor Tarkövi
Solo
Andre Schoch
Bertold Stecher
Tamás Velenczei

Posaunen
Trombones

Christhard Gössling
Solo
Principal
Olaf Ott
Solo
Jonathon Ramsay
Solo
Jesper Busk Sørensen
Thomas Leyendecker
Stefan Schulz
Bassposaune
Bass trombone

Tuba

Alexander
von Puttkamer

Pauken
Timpani

Benjamin Forster
Rainer Seegers
Vincent Vogel
Wieland Welzel

Schlagzeug
Percussion

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

Harfe
Harp

Marie-Pierre Langlamet

Über den Künstler

Der US-Amerikaner Peter Halley (geboren 1953 in New York) wurde in den 1980er-Jahren als eine der Schlüsselfiguren der Neo-Konzeptkunst bekannt. Sein Lexikon der »Zellen«, »Gefängnisse« und »Leitkanäle« diente der Betrachtung technologischer Kräfte, die unser Alltagsleben bestimmen. Mit seiner charakteristischen Verwendung von fluoreszierenden Farben und Roll-A-Tex setzt Halley auf antinaturalistische, kommerzielle Materialien.

Halleys Werk war Gegenstand umfassender Einzelausstellungen im CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (1991), im Museum of Modern Art in New York (1997–98), im Museum Folkwang in Essen (1998), im Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (2014), im Santa Barbara Museum of Art (2015), im Mudam Luxembourg (2023) sowie im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid (2024).

Seine Installationen waren im NSU Art Museum Fort Lauderdale (2024) zu sehen, im Museo Nivola in Orani, Sardinien (2021), im Greene Naftali in New York (2019), bei der Biennale di Venezia (2019), im Lever House in New York (2018), in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main (2016), im Disjecta Contemporary Art Center in Portland, Oregon (2012), im Gallatin an der Universität von New York (2008, 2017), im Museum of Modern Art in New York (1997) sowie im Dallas Museum of Art (1995).

Von 2002 bis 2011 war Halley Dozent und Leiter des Graduiertenkollegs für Malerei an der Yale School of Art. Von 1996 bis 2005 war er Herausgeber des *index Magazine*, das Interviews mit Kunstschaaffenden verschiedenster Disziplinen präsentiert. 2013 erschienen die *Selected Essays: 1981-2001*, eine Auswahl seiner Schriften über Kunst und Kultur, in denen er sich unter anderem mit der französischen Philosophie der Postmoderne und den Auswirkungen der expandierenden digitalen Technologien auseinandersetzt.

Halleys Werke sind in Sammlungen rund um den Globus vertreten, darunter im Centre Pompidou in Paris, im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid sowie im Museum of Modern Art in New York.

About the artist

American artist Peter Halley (born in New York, 1953) came to prominence as a key figure in the Neo-Conceptualist movement of the 1980s. His lexicon of “cells”, “prisons” and “conduits” have been used to examine the technological forces that regulate daily life. Known for his use of fluorescent colours and Roll-A-Tex, Halley embraces materials that are anti-naturalistic and commercially manufactured.

Halley’s work has been the subject of major one-person exhibitions at the CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux (1991); Museum of Modern Art, New York (1997–98); Museum Folkwang, Essen (1998); Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (2014); Santa Barbara Museum of Art (2015); Mudam Luxembourg (2023); and the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (2024).

He has executed installations at the NSU Art Museum Fort Lauderdale (2024); Museo Nivola, Orani, Sardinia (2021); Greene Naftali, New York (2019); La Biennale di Venezia (2019); Lever House, New York (2018); Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (2016); Disjecta Contemporary Art Center, Portland, Oregon (2012); Gallatin, New York University (2008, 2017); Museum of Modern Art, New York (1997); and the Dallas Museum of Art (1995).

Halley served as professor and director of the MFA painting programme at the Yale School of Art from 2002 to 2011. From 1996 to 2005 he published *index Magazine*, which featured interviews with figures from diverse creative fields. In 2013, Halley’s essays on art and culture, in which he explores themes from French critical theory and the impact of burgeoning digital technology, were published in *Selected Essays: 1981-2001*.

Halley’s work is held in collections worldwide, including the Centre Pompidou, Paris; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; and the Museum of Modern Art, New York.



Recorded at the Philharmonie Berlin
Transfigured Night: 28 August 2020
Chamber Symphony: 25–27 January 2024
Jacob's Ladder: 25–27 January 2024
Variations for Orchestra: 25–27 January 2023
Violin Concerto: 7–9 March 2019

Recording producer: Christoph Franke
Sound engineers: Marco Buttgereit, René Möller,
Sebastian Nattkemper
Editing: Christoph Franke
Immersive audio mix: Sebastian Nattkemper

Executive producers: Olaf Maninger, Maximilian Merkle
Project managers: Zoe Howard, Felix Feustel
Art direction: Marek Polewski
Layout: Marek Polewski, Janis Gildein
Photos: Stephan Rabold (p. 78), Arnold Schönberg Center (pp. 7, 18)
Text concept: Malte Krasting
Editorial: Geertje Lenkeit
Editorial team: Phyllis Anderson, Richard Evidon, Gerhard Forck,
Christin Jegel, Michaela Neukirch
Foreword translated by Phyllis Anderson
Introductions (pp. 13–39): Eike Feß, translated by John Moraitis
Halley biography: Peter Halley Studio
Picture processing: max-color
Special thanks to: Verena Alves, Kirill Gerstein, Katja Vobiller

Cover image © Peter Halley. *Laws of Rock*, 2008
Acrylic, fluorescent acrylic and Roll-A-TeX on canvas (75 × 112.5 in)
Tatintsian Collection

With the kind and generous support of
Freunde der Berliner Philharmoniker e. V. and
E. Randol Schoenberg

BPHR 25051
© & © 2025 Berlin Phil Media GmbH
All rights reserved · Made in the EU

berliner-philharmoniker.de
berliner-philharmoniker-recordings.com