



OEHMS<sup>®</sup>  
CLASSICS

  
GÜRZENICH  
ORCHESTER KÖLN

# ARNOLD SCHÖNBERG

PELEAS UND MELISANDE  
CONCERTO FOR VIOLIN  
AND ORCHESTRA

KOLJA BLACHER

GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN  
MARKUS STENZ



MARKUS STENZ



# ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

①	<b>Pelleas und Melisande</b>	38:07
	Symphonische Dichtung für Orchester op. 5 (1902/03)	
	<b>Concerto for Violin and Orchestra</b> op. 36 (1934–36)*	
②	Poco allegro	12:18
③	Andante grazioso	07:37
④	Finale. Allegro	11:20
	total	69:35

MARKUS STENZ

\* KOLJA BLACHER *Violine*

GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN



# PELLEAS UND MELISANDE

*Ich komponierte die symphonische Dichtung Pelleas und Melisande 1902. Sie ist ganz und gar von Maurice Maeterlincks wundervollem Drama inspiriert. Abgesehen von nur wenigen Auslassungen und geringfügigen Veränderungen in der Reihenfolge der Szenen, versuchte ich jede Einzelheit widerzuspiegeln.*

Arnold Schönberg, Programmnotiz zu *Pelleas und Melisande*, 1949

Schönbergs (post-)romantische Affinität zur Programm-Musik fällt zugleich mit dem Zenit eines Werktyps zusammen, der im ausgehenden 19. Jahrhundert wesentlich von Richard Strauss definiert wurde. Die Aufführungen der symphonischen Dichtungen *Ein Heldenleben*, *Also sprach Zarathustra*, *Tod und Verklärung* und *Don Juan* (von Gustav Mahler, Hans Richter und Strauss selbst dirigiert) wurden im Wiener Konzertleben seit 1892 viel

beachtet und kontrovers diskutiert. Im engeren Kreis um Alexander von Zemlinsky, der wie sein Schüler Arnold Schönberg erklärter Brahmsianer war, führten diese musikalischen Begegnungen zu einer künstlerischen Neuorientierung und kompositorischen Rezeption der sujetbezogenen Programm-Musik: »Mahler und Strauss waren auf der Musikszene erschienen, und ihr Auftreten war so faszinierend, dass jeder Musiker sofort gezwungen war, Partei zu ergreifen, pro oder contra. Da ich damals erst 23 Jahre alt war, sollte ich leicht Feuer fangen und damit beginnen, symphonische Dichtungen in einem ununterbrochenen Satz vom Umfang der durch Mahler und Strauss vorgegebenen Modelle zu komponieren.«

Dem 1899 entstandenen Streichsextett *Verklärte Nacht* gingen die fragmentarischen Studien *Toter Winkel* (ebenfalls als Streichsextett konzipiert, nach einem Text von Gustav Falke), *Frühlingstod* (symphonische Dichtung nach Nikolaus Lenau) und *Hans im Glück* (Brüder Grimm) voraus. Erst im Frühjahr

1902 wurde Schönberg, der als Kapellmeister des literarischen »Überbrettli«-Kabarets in Ernst von Wolzogens Berliner »Buntem Theater« engagiert war, mit Richard Strauss persönlich bekannt. (Wolzogen hatte das Libretto zu dessen Oper *Feuersnot* verfasst.)

Mit April 1902 datieren erste Skizzen zu Maeterlincks Drama *Pelleas und Melisande*, das Strauss seinem jungen Kollegen als Opernstoff empfohlen hatte. Von Gabriel Faurés »Pelleas«-Schauspielmusik (1898) sowie Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande*, die am 30. April 1902 in Paris uraufgeführt wurde, hatte Schönberg zum Zeitpunkt der Komposition, die im Februar 1903 abgeschlossen wurde, keine Kenntnis: »Ich hatte ursprünglich daran gedacht, *Pelleas und Melisande* als Oper zu vertonen, diesen Plan später jedoch aufgegeben – obwohl ich nicht wußte, daß Debussy gleichzeitig an seiner Oper arbeitete. Ich bedaure immer noch meine ursprüngliche Intention nicht realisiert zu haben. Möglicherweise wäre die wundervolle Aura des Dramas nicht in jenem Maße ein-

gefangen worden, ich hätte jedoch mit Sicherheit die Charaktere sanglicher gestaltet.« Vor der Uraufführung am 25. Januar 1905 im Großen Musikvereinsaal unter der Leitung des Komponisten – »einer der Kritiker schlug vor, mich in eine Irrenanstalt zu stecken und Notenpapier außerhalb meiner Reichweite aufzubewahren« (1949) – besprach Schönberg seine Partitur mit Gustav Mahler, dem sie »enorm kompliziert vorgekommen« ist.

Maeterlincks fünftaktiges »Pelleas«-Drama folgt einer Kette von Situationen, die als symbolträchtige Stimmungs- und Raumbilder artifizielle Begegnungen assoziativ aneinanderreihen. Schönberg konzentriert seine Deutung in Form der einsätzigen symphonischen Dichtung mit innerer latenter Mehrsätzigkeit (bei gleichzeitiger Verschränkung der Momente Sonatensatz und -zyklus) auf die Figurenkonstellation Golo – Melisande – Pelleas und deren schicksalshafte Beziehung in einer unbestimmten, ort- und zeitlosen Welt, in der Berührungen erdacht und nicht konkret sind. Die nachromantische Klanggestik des

großdimensionierten Orchesters ist nie »rein beschreibend«, wie Alban Berg in einer Analyse festhält, sondern orientiert sich am ästhetischen Gedanken, das Sujet nicht als Inhalt, sondern als Voraussetzung der Musik aufzufassen. Thematische Gedanken, prägend für einzelne Szenen oder Personen, bilden – die dramatischen Leitmotivik vergleichbar – die Bausteine einer symphonischen Entwicklung, welche in der Waldszene als Einleitung zum ersten Satz (Golos Begegnung mit Melisande, Heirat) ihren Ausgang nimmt und über die Binnenabschnitte Scherzo (Szene am Springbrunnen, Melisande verliert ihren Ehering, Begegnung mit Golos Halbbruder Pelleas) und Adagio (Abschieds- und Liebesszene zwischen Pelleas und Melisande, Golo tötet Pelleas) bis zur Rekapitulation des Themenmaterials im Finale (Tod der Melisande) führt.

In einem Brief an seinen Schwager Alexander von Zemlinsky, der Teile des *Pelleas* für eine von ihm dirigierte Prager Aufführung im Jahr 1918 streichen wollte, fasste Schönberg die wesentlichen Stationen seines

Opus 5 zusammen: »das Anfangsmotiv (12/8) bezieht sich auf Melisande«, darauf folgt das »Schicksalsmotiv«, im Scherzo »das Spiel mit dem Ring«, die »Scene mit Melisande's Haar« im Adagio, sowie »Liebesszene; [...] die sterbende Melisande« und »Eintritt der Dienerinnen, Melisandes Tod« im Finale. Unter dem Eindruck der 1942 in New York erst-aufgeführten Ballettversion seiner *Verklärten Nacht* von Anthony Tudor unter dem Titel »Pillar of Fire« entschloss sich Schönberg im amerikanischen Exil die *Pelleas*-Partitur aus kommerziellen Gründen nach Jahrzehnten zu revidieren und ebenfalls für Ballett – in der Erweiterung (und gleichzeitigen Reduktion) der einsätzigen symphonischen Dichtung auf eine mehrsätzige Suite – zu bearbeiten. Von dieser »blutigen Operation« ist erstmals Anfang 1947 in einem Brief an seinen Schwiegersohn Felix Greissle die Rede: »Bestimmend für mich war, dass diese Musik, die ich für weit fortgeschrittener halte, als die *Gurrelieder* und die *Verklärte Nacht*, die mindestens ebenso schön ist [...] hier vor allem wegen

seiner Länge und des Riesenorchesters niemals aufgeführt wird. Ich habe also geplant es wirklich umzuinstrumentieren (unter Beibehaltung der Originalformen) es aber in eine Suite von 4–5 Sätzen von ungefähr 7–10 Minuten Dauer zu zerlegen.« Das Projekt schei-

terte an Associated Music Publishers, dem Vertreter der Wiener Universal Edition in den USA, die eine Autorisierung durch Bürokratismus zu verhindern wussten.

Therese Muxeneder  
© Salzburger Festspiele

## CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA

Arnold Schönberg schien sich lange Zeit kaum für die Konzertform interessiert zu haben: abgesehen von einem frühen *Notturmo* für Violine, Harfe und Streichorchester machte er sich zunächst mit Liedern, Kammermusik und symphonischen Werken einen Namen, bis er mit dem Überschreiten der Grenzen des Dur/Moll-tonalen Systems für jede neue Komposition einen originären Gestaltungsansatz verfolgte. Die Anforderungen eines Virtuosenkonzerts schienen damit kaum vereinbar. Erst mit der Entwicklung der „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ begann Schönberg sich nachhaltig mit der Gattung zu beschäftigen: erste Entwürfe datieren auf den 18. Februar 1922, ein weiterer Ansatz folgte im November 1927 – möglicherweise als Reaktion auf Alban Bergs im selben Jahr uraufgeführtes *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Blä-*

*sern*. Zur Vollendung gelangte jedoch erst das nach der Emigration in die USA begonnene *Concerto for Violin and Orchestra* op. 36, das von Beginn an als gewichtiger Beitrag zur Gattungsgeschichte lanciert wurde. Für die Uraufführung war kein geringerer als Jascha Heifetz vorgesehen, dem Schönberg bereits 1935 einige Seiten zur Probe schickte. Brieflich erkundigte er sich nach den Eindrücken des großen Virtuosen und kündigte den bevorstehenden Abschluss weiterer Teile des Konzerts an: „vielleicht nicht so schwer wie der erste Satz, und vielleicht auch etwas gefälliger – natürlich stets innerhalb meines Stils.“ Heifetz lehnte die Uraufführung schließlich ab. Auf Anraten seines Schwagers Rudolf Kolisch wandte Schönberg sich nach Abschluss der Komposition an den Geiger Louis Krasner, der 1936 bereits Alban Bergs Violinkonzert aus der Taufe gehoben hatte. Dieser war beeindruckt von der großen Geste, mit der sich das Werk in die Tradition der konzertanten Literatur einfügte, und fühlte sich von Schönbergs idiomatischer Schreibweise

KOLJA BLACHER



für die Geige ebenso angesprochen wie von den zahlreichen technischen Schwierigkeiten (Flageolets, komplexe Doppelgriffe etc.) herausgefordert. Schönberg, der sämtliche neuen Griffe selbst am Instrument probiert hatte, zeigte sich beglückt, als Krasner die als unspielbar geltende Partitur bewältigte. Zusammen mit dem Philadelphia Symphony Orchestra unter Leopold Stokowski spielte er am 6. Dezember 1940 die Uraufführung. Die Reaktion des Publikums kann bestenfalls als gemischt bezeichnet werden: einige Zuhörer verließen das Konzert, nach dem ersten Satz gab es Applaus und Pfiffe, was der Dirigent mit einem energischen Appell an die Konzertbesucher quitierte. Die Kritik erging sich in Klischees über zeitgenössische Musik. Entschiedene Fürsprecher fand das Werk neben Stokowski und Krasner allerdings bei den Orchestermusikern – ein Geiger äußerte sich in einem Zeitungsbericht enthusiastisch: „Das ganze Werk ist außerordentlich konsequent gearbeitet; es gibt keine abgedroschene oder banale Phrase, keine Stilmischungen.

Das Werk ist von solcher Einheit, dass es sich nach mehrfachem Hören sicher als ganz natürlich und einfach herausstellen wird.“

Wenn Schönbergs *Violinkonzert* auch nicht an die Popularität der Schwesterwerke von Brahms und Beethoven heranreicht, hat es sich gleichwohl im Repertoire vieler großer Geiger etabliert. „Einfach“ wird es dem Hörer damit wahrscheinlich nie werden – was allerdings nicht an Atonalität oder Zwölftonmethode liegt, sondern an Schönbergs seit jeher anspruchsvoller Musiksprache. Als „ganz natürlich“ stellt es sich gerade nach mehrmaligem Hören durchaus heraus: die formale Anlage ist an den Klassikern der Gattung orientiert; die zwölftönige, auf einer einzigen Reihe basierende Struktur verleiht dem Werk eine klangliche Signatur, die als wiederkehrender Intervallgehalt der einzelnen Motive wahrzunehmen ist. Sie bot Schönberg die Möglichkeit, traditionelle Formen mit neuem Inhalt zu füllen und darüber hinaus selbst virtuosere Passagenwerk tief in der kompositorischen Struktur zu verankern.

Der Eröffnungssatz entwickelt sich im Dialog zwischen der Solo-Violine und den Celli aus einem Sekundmotiv heraus. Nach und nach treten die übrigen Instrumente hinzu, die Violine erweitert allmählich ihren Ambitus, bis es nach einer Passage mit Terz-Doppelgriffen zum ersten fortissimo-Ausbruch im vollen Ensemble kommt. Der bald folgende Seitensatz hebt sich durch luftige Figuren der Violine ab, die in ein reges Wechselspiel mit dem Orchester tritt. Die insgesamt dreiteilige Anlage des Satzes entspricht der klassischen Sonatenhauptsatzform, wobei der Mittelteil Walzer-Charakter trägt – von einer Durchführung lässt sich dabei nur bedingt sprechen, da die Verarbeitung des motivischen Materials bereits mit den ersten Takten einsetzt. Dennoch bleibt der Beginn der Reprise an der Wiederaufnahme des charakteristischen Sekundmotivs erkennbar, allerdings nicht in der Solo-Violine, sondern deutlich markiert in den Posaunen. Auch die übrigen Elemente der Exposition – Doppelgriffe in Terzen, luftiger Seitensatz – kehren in ihrer ursprüng-

lichen Reihenfolge wieder, bis der Satz nach einer Kadenz der Solovioline und einer kurzen *Stretta* mit einem letzten Erklängen des Anfangsmotivs beschlossen wird.

Schönberg hat sich nie zu außermusikalischen Hintergründen seines Violinkonzerts geäußert. Der Entstehungskontext, die starke Verankerung in der klassischen Tradition wie auch die Nähe zum Klavierkonzert, für das ein programmatischer Entwurf in den Skizzen überliefert ist, haben immer wieder zu Überlegungen hinsichtlich eines Zusammenhangs des Werkes mit der Exilsituation geführt. Wenn diese Deutung zutrifft, dann steht der Mittelsatz vielleicht für wehmütige Erinnerung: eine gesangliche Melodie der Violine eröffnet das „*Andante grazioso*“ zu einer aufgelockerten Orchesterbegleitung. In einer aufs Ganze betrachtet dreiteiligen Anlage wechseln melancholisch-nachdenkliche Abschnitte des Solisten mit im Wesentlichen orchestralen Passagen ab. Neben der Kanti-lene, deren häufige Wiederkehr an eine Rondoform denken lässt, klingen immer wieder

auch die charakteristischen Sekundmotive vom Beginn des Konzerts an.

Das Finale wird im klar markierten Marschrhythmus eröffnet und evoziert in weiten Teilen eine kämpferische Atmosphäre – etwa wenn die Violine in einer quasi *cadenza*-Episode in ein erregtes Zusammenspiel mit dem Schlagwerk tritt. Der Solist hat hier Außerordentliches zu leisten: in einer 70 Takte langen, begleiteten *Cadenza* scheint sich das motivische Material des Werkes ganz auf

die Violine zu fokussieren. Der entschlossene Impetus des Finalsatzes lässt erneut an eine programmatische Verbindung mit Schönbergs Lebenssituation denken – zumal die Widmung des Werkes „Meinem lieben Freund und Kampfgenossen Dr. Anton Webern“ diese Interpretation unterstreicht. Die letzten Takte bringen Solisten und Orchester in einer großen Schlussgeste zusammen.

Eike Fess

## PELLEAS UND MELISANDE

*I composed the symphonic poem Pelleas und Melisande in 1902. It is, in every respect, inspired by Maurice Maeterlinck's wonderful drama. I tried, with the exception of just a few omissions and minor changes in the order of the scenes, to reflect every single detail. I did perhaps, as it often happens in music, give the love scenes a bit more space.*

Arnold Schönberg, program notes for a radio broadcast of *Pelleas and Melisande*, 1949

Schönberg's (post)romantic affinity for programmatic music coincides with the zenith of a type of work, which had been defined in all its significant aspects by Richard Strauss in the late nineteenth century. The performances of the symphonic poems *Ein Heldenleben*, *Also sprach Zarathustra*, *Tod und Verklärung* and *Don Juan* (conducted by Gustav Mahler, Hans Richter and Strauss himself) had, since

1892, been objects of public interest and controversial discussion in Viennese concert life. Among the close associates of Alexander von Zemlinsky – who, like his student Arnold Schönberg, was a declared Brahmsian – these musical encounters led to an artistic re-orientation and a serious, composer's interest in this subject-oriented programmatic music: “Mahler and Strauss had burst onto the musical scene, and their appearances were so fascinating, that every musician was immediately forced to take sides, for or against. As I was only 23 years old at the time, I quickly got fired up and set about composing one-movement, uninterrupted symphonic poems on the scale of the models provided by Mahler and Strauss.”

The string sextet *Transfigured Night*, composed in 1899, had been preceded by the fragmentary studies, *Toter Winkel* (also conceived of as a string sextet, after a text of Gustav Falke), *Frühlingstod* (a symphonic poem after Nikolaus Lenau) and *Hans im Glück* (the brothers Grimm). Only in early

1902 did Schönberg, who was engaged as music director of the literary „Überbrettli“ Cabaret at Ernst von Wolzogen's „Buntes Theater“ [Colorful Theater] in Berlin, meet Richard Strauss face-to-face (Wolzogen had written the libretto to Strauss' opera, *Feuersnot*).

Schönberg's first sketches based on Maeterlinck's drama, „Pelleas and Melisande“, which Strauss had recommended to his young colleague as material for an opera, date from 1902. At the time he composed this work, which was finished in February of 1903, Schönberg had no knowledge of Gabriel Fauré's „Pelleas“ theater music or Claude Debussy's opera, *Pelléas et Mélisande*, which was premiered in Paris on April 30th, 1902. „I had originally thought of setting *Pelleas and Melisande* as an opera, but gave up on this plan later – although I did not know that Debussy was working on his opera at the same time. I still regret not having realized my original intention. The wonderful aura of that drama might not have been caught to quite the same extent, but I would certainly have

brought the characters to life more lyrically.“ Before the premiere, conducted by the composer, on January 25th, 1905, in the main hall of the Musikverein – „one of the critics recommended sticking me in an insane asylum, and storing all music paper well out of my reach“ (1949) – Schönberg discussed his score with Gustav Mahler, to whom it „seemed to be enormously complicated“.

Maeterlinck's five-act „Pelleas“ drama follows a chain of situations, which line up in associative fashion artificial encounters, as heavily symbolic depictions of mood and space. Schönberg concentrates his interpretation – which takes the form of a one-movement symphonic poem with an inner, latent multi-movement structure (whereby the concepts of sonata movement and sonata cycle are intertwined) – on the characters Golo, Melisande and Pelleas, and their fateful relationship in an indefinite, placeless and timeless world, in which physical contact is tacitly implied and not concrete. The post-romantic musical gestures of the grandly

dimensioned orchestra are, as Alban Berg ascertains in an analysis, never „purely descriptive,“ but are oriented on the aesthetic concept of seeing the subject not as the content, but as a prerequisite for the music. Thematic thoughts, characteristic to individual scenes or persons, form – comparable to dramatic leitmotifs – the building-blocks of a symphonic development, which has its beginning in the forest scene introducing the first movement (Golo meets Melisande, they marry), and continues on through the inner segments Scherzo (scene at the fountain, Melisande loses her wedding ring, encounter with Golo's half-brother Pelleas) and Adagio (farewell and love scene of Pelleas and Melisande, Golo kills Pelleas), leading finally to the recapitulation of the thematic material in the Finale (death of Melisande).

In a letter to his brother-in-law, Alexander Zemlinsky, who wanted to make cuts in *Pelleas* for a Prague performance he was to conduct in 1918, Schönberg summarized the fundamental anchoring points of his Opus 5:

„the opening motif (12/8) is linked to Melisande“, this is followed by the „fate motif“, the Scherzo contains „the game with the ring“, the Adagio the „scene with Melisande's Hair“, and the „love scene; [...] the dying Melisande“ and „entrance of the ladies in waiting, Melisande's death“ in the finale.

Under the impression of the Anthony Tudor's ballet version of his *Transfigured Night*, which premiered in 1942 in New York, as „Pillar of Fire“, Schönberg, in American exile, decided for commercial reasons to modify and arrange the Pelleas score for ballet as well, by expanding (and simultaneously reducing) the one-movement symphonic poem into a multi-movement suite. Schönberg first spoke of this „bloody operation“ in early 1947, in a letter to his son-in-law Felix Greissle: „What was decisive for me, was that this music, which I consider to be far more progressive than the *Gurrelieder* and *Transfigured Night*, which is at least as beautiful [...] will, above all because of its length and the gigantic orchestra required, never be per-

formed. I've planned, therefore, to really re-orchestrate it (while preserving the original form), but to chop it up into a suite of 4–5 movements lasting around 7–10 minutes each.“ The project collapsed due to Associated Music Publishers, who represented the Vienna's

Universal Edition in the US – by handling issue with exceptional bureaucratic élan, they managed to successfully prevent authorization.

Therese Muxeneder  
© Salzburger Festspiele

## CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA

For a long time, the concerto form appeared to interest Arnold Schönberg hardly at all; apart from an early *Notturmo* for violin, harp and string orchestra, he initially made a name for himself with art songs, chamber music and symphonic works. He then followed an original compositional approach for each new work after having gone beyond the boundaries of the major-minor tonal system. The requirements of a virtuoso concerto hardly seemed compatible with this. It was only with the development of the „Method of Composition with Twelve Tones Related to Only Each Other“ that Schönberg began to occupy himself with the genre over a longer period of time: initial sketches are dated 18 February 1922 and another attempt followed in November 1927 – possibly as a reaction to Alban Berg's *Chamber Concerto for Piano and Violin with 13 Winds* premiered during

the same year. The *Concerto for Violin and Orchestra*, Op. 36, only begun after emigrating to the USA, saw completion and was from the beginning launched as a substantial contribution to the history of the genre. The premiere was to have been performed by none other than Jascha Heifetz; Schönberg had already sent him several pages on approval in 1935. He inquired in a letter concerning the great virtuoso's impressions of the work, also announcing the upcoming completion of further parts of the concerto: „perhaps not so difficult than[!] the first mov[e]ment and perhaps more pleasant than this – but naturedly[!] in regards to my style.“ Heifetz ultimately refused to perform the premiere. Following the advice of his brother-in-law Rudolf Kolisch, after completion of the composition Schönberg turned to the violinist Louis Krasner, who had already performed the world premiere of Alban Berg's *Violin Concerto* in 1936. The violinist was impressed by the grandeur with which this work took its place in the tradition of concertante literature,

found Schönberg's idiomatic style of writing for the violin appealing, and welcomed the challenge posed by the numerous technical difficulties (harmonics, complex double stops, etc.). Schönberg, who had tried out all the new fingerings on the violin himself, was delighted when Krasner mastered this score, formerly thought to be unplayable. Together with the Philadelphia Symphony Orchestra under Leopold Stokowski, he performed the world premiere on 6 December 1940. The reaction of the audience can be described, at best, as mixed: some listeners walked out of the concert and the first movement was followed by applause and whistling, which the conductor acknowledged with an energetic appeal to the concert-goers. The critics submitted to clichés about contemporary music. Determined advocates for the work, besides Stokowski and Krasner, were found amongst the orchestral musicians – one violinist enthused in a newspaper report as follows: „The entire work has a consistency that is unique; there is never a trite or hackneyed phrase,

never a mixture of styles. The work has such unity that I am sure that if heard repeatedly it will come to seem quite natural and simple.“

If Schönberg's *Violin Concerto* cannot compete with the popularity of its sister works by Brahms and Beethoven, it has none the less established itself in the repertoire of many great violinists. It will probably never be „simple“ for the listener – not because of atonality or the twelve-tone method, but due to Schönberg's musical language which had always been challenging. It does emerge as „quite natural“ after repeated hearings: the formal design is orientated on the classics of the genre. The structure, based on a single twelve-tone row, lends the work a sonic character that is perceptible as repetition of interval content of the individual motifs. It offered Schönberg the possibility of filling traditional forms with new content and, moreover, even anchoring virtuoso passagework deeply in the compositional structure.

The opening movement develops out of a motif of the interval of the second in dialogue

between the solo violin and the cello. By and by, the other instruments join in, with the violin gradually expanding its range until the first fortissimo outburst occurs after a passage with double-stops in thirds. The ensuing second theme stands out with airy figures on the violin, which then enters into active interplay with the orchestra. The tripartite design of the movement corresponds to the classical sonata form, whereby the middle section has waltz-like traits – one can only speak of a development with some reservations, for the processing of the motivic material already begins in the opening bars. Nonetheless, the beginning of the recapitulation remains recognisable when the characteristic motif of the interval of the second is taken up again – not in the solo violin this time, but clearly marked in the trombones. The other elements of the exposition – double-stops in thirds, an airy second theme – also return in their original order until the movement is concluded after a cadenza by the solo violin and a brief stretta with a final appearance of the opening motif.

Schönberg never spoke of the extra-musical background of his *Violin Concerto*. The context of its composition, its firm roots in the classical tradition and its proximity to the composer's Piano Concerto, for which a programmatic concept has survived in the sketches, have repeatedly led musicians to speculate on a possible correlation between the work and the composer's situation in exile. If this interpretation is true, then the middle movement possibly stands for melancholy memory: a song-like melody played by the violin with a relaxed orchestral accompaniment introduces the „Andante grazioso“. In this overall three-part design, melancholy, pensive sections played by the soloist alternate with essentially orchestral passages. Alongside the cantilena, the frequent return of which is reminiscent of a rondo form, the characteristic second-motifs from the beginning of the Concerto continue to resound.

The Finale starts out in a definite march rhythm that evokes a pugnacious atmosphere over long stretches – for example, when

the violin enters into an excited duo with the percussion in a quasi cadenza episode. The soloist's part is extraordinarily demanding here: in a 70-bar accompanied cadenza, the motivic material of the work appears to focus entirely on the violin. The decisive impetus of the final movement, again, reminds us of a programmatic connection with Schönberg's

life situation – and the dedication of the work „to my dear friend and comrade-in-arms Dr. Anton Webern“ lends weight to this interpretation. The last bars bring the soloist and orchestra together in a grand final gesture.

*Eike Fess*

*Translation: David Babcock*



GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN | MARKUS STENZ

**MARKUS STENZ** ist seit 2012 Chefdirigent des Radio Filharmonisch Orkest (RFO) in Hilversum und ab der Spielzeit 2015/16 Erster Gastdirigent des Baltimore Symphony Orchestra (BSO).

Ausgebildet an der Hochschule für Musik und Tanz Köln bei Volker Wangerheim und bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa in Tanglewood, profilierte sich der gebürtige Rheinländer früh mit ungewöhnlichen Projekten sowie zahlreichen Ur- und Erstaufführungen. 1989 übernahm Markus Stenz die musikalische Leitung des Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano (bis 1995) und leitete als Chefdirigent von 1994 bis 1998 die London Sinfonietta, das renommierteste britische Ensemble für zeitgenössische Musik. Von 1998 bis 2004 hatte er die Position als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Melbourne Symphony Orchestra inne. Elf Jahre lang (seit der Spielzeit 2003/04) wirkte Markus Stenz als Kapellmeister des Gürzenich-Orchesters, zehn Jahre als Generalmusikdirektor der Stadt Köln in über 660 Konzerten – eine ausgesprochen fruchtbare Zeit, in der u.a. der Preis für „Das beste Konzertprogramm der Saison 2003/04“ entgegengenommen werden konnte. Ihren umjubelten Schlusspunkt fand Stenz' Zeit beim Gürzenich-Orchester in einer ausverkauften Asien-Tournee sowie vier ausverkauften Aufführungen der Schönberg'schen *Gurrelieder* in der Kölner Philharmonie. Seit Beginn der Spielzeit 2012/13 steht er als Chefdirigent am Pult des 1945 gegründeten Radio Filharmonisch Orkest (RFO).

Markus Stenz debütierte als Operndirigent am Gran Teatro La Fenice in Venedig. Er hat zahlreiche

Ur- und Erstaufführungen geleitet, z.B. Hans Werner Henzes *Das verratene Meer* in Berlin, *Venus und Adonis* an der Bayerischen Staatsoper und *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* 2003 bei den Salzburger Festspielen. Seit seinem Operndebüt gastierte Markus Stenz an den wichtigen internationalen Opernhäusern und bei internationalen Festivals wie z.B. am Teatro alla Scala in Mailand, am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, an der English National Opera, an der Lyric Opera Chicago, der San Francisco Opera, in Los Angeles, am Staatstheater Stuttgart, an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper München, der Staatsoper Hamburg, an der Oper Frankfurt (u.a. UA von Detlev Glanerts *Caligula* – CD-Veröffentlichung bei OehmsClassics) sowie beim Festival in Glyndebourne, beim Edinburgh International Festival, bei den Regenern (UA von Detlev Glanerts *Solaris* 2012) sowie den Salzburger Festspielen.

Als Konzertdirigent hat Markus Stenz u.a. das Koninklijk Concertgebouworkest, die Münchner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Berliner Philharmoniker, das Tonhalle Orchester Zürich, die Wiener Symphoniker, das Hallé Orchestra Manchester, das BBC Scottish Symphony Orchestra, das NHK Symphony Orchestra Tokio, das Orchestre Philharmonique de Radio France, die Staatskapelle und das Konzerthausorchester Berlin, das Philharmonische Staatsorchester Hamburg, die Dresdner Philharmonie, die Bamberger Symphoniker sowie die Sinfonieorchester des BR, HR, WDR und NDR geleitet. In den USA arbeitete er bereits mit dem Chicago Symphony und dem

Los Angeles Philharmonic Orchestra sowie den Sinfonieorchestern von Boston, Dallas, Minnesota, Houston und St. Louis.

Innerhalb seiner umfangreichen Diskografie finden sich zahlreiche mit Preisen dekorierte Produktionen. Internationale Begeisterung erntete etwa seine Gesamteinspielung der Sinfonien Gustav Mahlers mit dem Gürzenich-Orchester (Oehms-Classics), die sich u.a. in der Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik wiederfindet.

Markus Stenz wurde mit dem Fellowship des Royal Northern College of Music ausgezeichnet, wobei ihn Clark Rundell, Leiter des Fachs Dirigieren am international renommierten Konservatorium von Manchester, in seiner Laudatio als einen der größten Dirigenten seiner Generation würdigte. Mit diesem Preis wurde Stenz dieselbe Ehre zuteil wie vor ihm Zubin Mehta, Mstislav Rostropowitsch oder Brigitte Fassbaender.

In der Spielzeit 2014/15 begibt sich Markus Stenz mit dem Radio Filharmonisch Orkest (RFO) auf eine erste gemeinsame Europatournee. Sein Debüt feiert er in der laufenden Saison am Pult des Orchestre de la Suisse Romande. Im Juni 2015 wird er zudem im Concertgebouw Amsterdam das Werk *Canzone sull'infinito* des Niederländers Diderik Wagenaar uraufführen und in diesem Rahmen auch Wolfgang Rihms *3. Symphonie* zur niederländischen Erstaufführung bringen. Ab 2015 ist Markus Stenz zudem Erster Gastdirigent des Baltimore Symphony Orchestra in der Metropole des US-Bundesstaats Maryland.

Das **GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN** zählt im Konzert- wie im Opernbereich zu den führenden Orchestern Deutschlands. Sein Name verweist auf den Gürzenich, Kölns historisch repräsentatives Ballhaus. Zahlreiche bedeutende Werke wurden vom Kölner Traditionsorchester uraufgeführt, z. B. Brahms' *Doppelkonzert*, Mahlers *5. Sinfonie* unter der Leitung des Komponisten oder Strauss' *Till Eulenspiegel*. Seit 1986 spielt das Ensemble in der Kölner Philharmonie jährlich über 50 Konzerte, parallel dazu in der Oper Köln über 130 Vorstellungen im Jahr. Markus Stenz leitete von 2003 bis August 2014 als Generalmusikdirektor der Stadt Köln und Gürzenich-Kapellmeister das Orchester, sein Nachfolger François-Xavier Roth wird im September 2015 sein Amt antreten. Für seine Einspielungen erhielt das Orchester zahlreiche internationale Schallplattenpreise, so auch für die Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Dmitrij Schostakowitsch und Sergej Prokofjew unter der Leitung von Dmitrij Kitajenko, der seit 2009 Ehrenmitglied des Gürzenich-Orchesters ist. Zuletzt nahm er mit dem Orchester alle Tschaikowsky-Sinfonien auf und spielte einen Zyklus der Sinfonischen Werke von Sergej Rachmaninow mit dem Orchester ein. Der junge amerikanische Dirigent James Gaffigan, Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters, hat seit 2012 die neu geschaffene Position des Ersten Gastdirigenten inne. Zahlreiche Einladungen führen das Gürzenich-Orchester auf internationale Konzertpodien von Wien über Amsterdam und London bis nach China.

**KOLJA BLACHER** studierte an der Juilliard School, New York bei Dorothy DeLay und später bei Sándor Végh in Salzburg. Weltweit konzertiert er u.a. mit den Berliner Philharmonikern, den Münchner Philharmonikern, dem NDR Sinfonieorchester, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orchestra di Santa Cecilia und dem Baltimore Symphony Orchestra. Er arbeitete dabei mit Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Dmitrij Kitajenko, Mariss Jansons, Matthias Pintscher und Markus Stenz, um nur eine Auswahl zu nennen.

Sein programmatisches Spektrum umfasst sowohl Werke für Violine solo von Bach bis Berio als auch die großen Violinkonzerte des romantischen und klassischen Repertoires, bis hin zu zeitgenössischen Stücken für Violine und Orchester (z.B. von Magnus Lindberg, Kurt Weill, Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann). Offen für Neues, spielte er mit dem Münchener Kammerorchester die deutsche Erstaufführung von Brett Dean's *Electric Preludes* für sechs-saitige elektrische Geige. Im Herbst 2013 spielt er das hier vorliegende Schönberg *Violinkonzert* zusammen mit dem Gürzenich-Orchester unter Markus Stenz ein.

Als neuer Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit haben sich in den letzten fünf Jahren die sogenannten „Play-Lead“-Konzerte, bei denen das Orchester vom Konzertmeister/Solisten geleitet wird, intensiv entwickelt, z.B. mit dem Melbourne Symphony Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Stuttgarter Kammerorchester, den Festival

Strings Lucerne, dem Jerusalem Symphony Orchestra, der Camerata Bern, den Dresdner Philharmonikern und dem Orchester der Komischen Oper Berlin. Es ist eine Aufführungspraxis, die immer stärker nachgefragt wird, in der Saison 2013/14 z.B. in St. Antonio und Kuala Lumpur und auch im Rahmen einer Residenz bei der Philharmonie Duisburg in 2014/15.

Wo immer er mit den Orchestermusikern gearbeitet und als Solist vom Pult des Konzertmeisters aus die Aufführungen geleitet hat, wird er begeistert wieder eingeladen.

Neben der solistischen Tätigkeit widmet Kolja Blacher sich dem Klaviertrio mit Kirill Gerstein und Clemens Hagen, das u.a. einen eigenen Beethoven-Zyklus über drei Jahre (bis 2016) in Basel und Florenz präsentiert. Schon jetzt freut er sich auf kommende Projekte mit Michael Schönwandt (Staatsorchester Stuttgart), Vladimir Jurowski (Konzerthausorchester Berlin) oder Vladimir Ashkenazy (Melbourne Symphony Orchestra).

Kolja Blacher hat eine Fülle an prämierten CD-Aufnahmen (u.a. Diapason d'Or) vorgelegt, u.a. mit Claudio Abbado, mit dem ihn eine lange künstlerische Beziehung aus der Zeit bei den Berliner Philharmonikern und dem Lucerne Festival Orchestra verband. Seine aktuelle Einspielung von Beethovens *Kreutzer-Sonate* (in der Bearbeitung für Violine und Kammerorchester) und dem *Concerto Grosso* von Søren Nils Eichberg mit dem Mahler Chamber Orchestra ist 2012 erschienen.

Auf die Professur in Hamburg folgte vor einigen Jahren der Ruf nach Berlin an die Hochschule

für Musik „Hanns Eisler“. Als Sohn des deutsch-baltischen Komponisten Boris Blacher in Berlin aufgewachsen, lebt Kolja Blacher heute noch mit der Familie in seiner Heimatstadt, in der er auch sechs Jahre als Konzertmeister der Berliner Philharmoniker tätig war, bis er sich endgültig für die solistische Laufbahn entschied.

Kolja Blacher spielt die sogenannte „Tritton“-Stradivari aus dem Jahr 1730, die ihm von Frau Kimiko Powers zur Verfügung gestellt wird.

[www.kolja-blacher.com](http://www.kolja-blacher.com)

**MARKUS STENZ** is Principal Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and Principal Guest Conductor designate of the Baltimore Symphony Orchestra.

His previous positions have included General Music Director of the City of Cologne and Gürzenich-Kapellmeister (posts he relinquished in the summer of 2014), Artistic Director and Chief Conductor of the Melbourne Symphony Orchestra (1998–2004), Principal Conductor of London Sinfonietta (1994–1998) and Artistic Director of the Montepulciano Festival (1989–1995).

In 2000, he took the Melbourne Symphony on their triumphant first European tour including concerts in Munich, Cologne, Zurich and Salzburg. In 2008, he visited China with the Gürzenich Orchestra and conducted their first ever BBC Prom at the Royal Albert Hall. He returned to China in 2010 with Cologne Opera for two cycles of Wagner's *Ring* in Shanghai and Mozart's *Don Giovanni* in Beijing, and with the Gürzenich Orchestra in 2014.

He made his opera debut in 1988 at La Fenice in Venice in the first performance of Hans Werner Henze's revised version of *Elegy for Young Lovers*. He has since conducted many world premieres including Henze's *Das Verratene Meer* at the Deutsche Oper Berlin, *Venus und Adonis* at the Bavarian State Opera, *L'Upupa* at the Salzburg Festival and Detlev Glanert's *Caligula* at Frankfurt Opera (CD release with OehmsClassics) as well as *Solaris* at the Bregenz Festival.

Markus Stenz has appeared at many of the world's major opera houses and international fes-

tivals including La Scala Milan, La Monnaie in Brussels, English National Opera, San Francisco Opera, Stuttgart Opera, Frankfurt Opera, Glyndebourne Festival Opera, Chicago Lyric Opera and Edinburgh International Festival.

Other of the world's leading orchestras which Markus Stenz conducts include the Royal Concertgebouw Orchestra, Munich Philharmonic, the Symphony Orchestra of the Bayerischer Rundfunk, Gewandhaus Orchestra Leipzig, Berlin Philharmonic, London Philharmonic, Tonhalle Orchestra Zurich, Vienna Symphony and the Symphony Orchestras of the Hessische Rundfunk, WDR and NDR.

In the United States these have included the Baltimore, Boston, Chicago, Dallas, Houston, St Louis and Seattle Symphony Orchestras, Los Angeles Philharmonic and Minnesota Orchestra.

Future engagements, apart from his regular concerts with the Netherlands Radio Philharmonic, include concerts with Bamberg Symphony Orchestra, the Konzerthausorchester Berlin, Helsinki Philharmonic, Orchestre de la Suisse Romande, Moscow State Symphony Orchestra, London Philharmonic, Seoul Philharmonic, São Paulo Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, and the BBC Scottish Symphony Orchestra at the 2014 BBC Proms. He will continue a regular relationship with the Hallé.

His recording of the complete symphonies of Gustav Mahler with the Gürzenich Orchestra (DehmsClassics) was given an enthusiastic international reception, and was selected among the „Quarterly Critic's Choice“ issued by the German

Record Critics' Award Association with the recording of Mahler's 5th.

Markus Stenz studied at the Hochschule für Musik und Tanz Cologne under Volker Wangenheim and at Tanglewood with Leonard Bernstein and Seiji Ozawa. He has been awarded Honorary Fellowship of the Royal Northern College of Music.

The **GÜRZENICH ORCHESTRA OF COLOGNE** is one of Germany's leading orchestras and can look back on a great tradition. Since 1857 the orchestra has been presenting its „Society concerts“ of the Cologne Concert Society at the Gürzenich, the gothic festival hall of the city which is reflected in the orchestra's name to the present day. The ensemble's level of excellence has always attracted the leading soloists, conductors and composers of the respective period, including Hector Berlioz, Richard Wagner and Igor Stravinsky. Important works such as Brahms's *Double Concerto*, Richard Strauss's *Till Eulenspiegel* and *Don Quixote* as well as Mahler's *Fifth Symphony* were entrusted to the Gürzenich Orchestra for their world premieres. Since 1986 the ensemble's home has been at the Cologne Philharmonie, where it presents about 50 concerts annually, simultaneously giving over 160 performances a year at the Cologne Opera. Such distinguished figures as Günter Wand or Markus Stenz have left their mark on the orchestra as principal conductors. Designated Principal Conductor starting in September 2015 is François-Xavier Roth, one of the most charismatic and enterpri-

sing conductors of his generation. Since 2009 the ensemble's Honorary Conductor has been Dmitri Kitajenko, with whom the orchestra has made awardwinning complete recordings of the symphonies of Shostakovich and Prokofiev and is releasing a highly praised cycle of works by Tchaikovsky. The young American conductor James Gaffigan, Chief Conductor of the Lucerne Symphony Orchestra, assumed the newly created position of Principal Guest Conductor in 2012. The orchestra regularly appears on concert stages throughout the world, including Vienna, the Concertgebouw in Amsterdam, London, Beijing and Shanghai.

**KOLJA BLACHER** studied at the Juilliard School of Music with Dorothy DeLay and with Sándor Végh in Salzburg. He performed as a soloist all over the world, with orchestras such as Berlin Philharmonic, Munich Philharmonic, NDR Symphony, Gewandhaus Leipzig, Orchestra di Santa Cecilia and Baltimore Symphony. He has worked with conductors including Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Dmitrij Kitajenko, Mariss Jansons, Matthias Pintscher and Markus Stenz.

Blacher's programmatic spectrum comprises works for solo violin from Bach to Berio, the classical-romantic core repertoire, and contemporary music for violin and orchestra (including works by Magnus Lindberg, Kurt Weill, Hans Werner Henze and Bernd Alois Zimmermann). Open to new concert experiences, he gave the German premiere of Brett Dean's *Electric Preludes* for the six-string e-violin.

In Autumn 2013, Blacher recorded Schönberg's *Violin Concerto* for this CD together with the Gürzenich Orchestra under Markus Stenz.

In the past five years „Play-Lead“ concerts have become the new focus in Blacher's artistic activities; as a leader – both as a soloist and from the concertmaster's chair – he worked regularly with the Melbourne Symphony Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, Hong Kong Philharmonic, Stuttgart Chamber Orchestra, Festival Strings Lucerne, Jerusalem Symphony Orchestra, Camerata Bern, Dresden Philharmonic and the Orchestra of the Komische Oper in Berlin. This new form of performance practice, increasing sought after, has led to upcoming concerts in St. Antonio and Kuala Lumpur. It is also part of Blacher's role as the Duisburg Philharmonic's „Artist in Residence“ in the 2014/15 season.

In addition to his work as a soloist, Kolja Blacher plays in a piano trio with Kirill Gerstein and Clemens Hagen. One of their projects is a complete Beethoven cycle, presented over three years in Basel and Florence (until 2016). Additional upcoming highlights include projects with Michael Schönwandt (Staatsorchester Stuttgart), Vladimir Jurowski (Konzerthausorchester Berlin) and Vladimir Ashkenazy (Melbourne Symphony Orchestra).

Blacher has recorded highly acclaimed CDs (e.g. Diapason d'Or) in collaboration with Claudio Abbado, with whom he has maintained close ties since their time at the Berlin Philharmonic and the Lucerne Festival Orchestra. His latest recording of Beethoven's *Kreutzer Sonata*, arranged for violin

and chamber orchestra, and the *Concerto Grosso* of Søren Nils Eichberg, together with the Mahler Chamber Orchestra, was released in 2012.

Kolja Blacher was a professor at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg before returning to his hometown of Berlin, where he teaches at the Hochschule für Musik „Hanns Eisler.“ A born

and bred Berliner – his father was the Baltic-German composer Boris Blacher – Kolja Blacher lives with his family in Berlin.

He plays a 1730 “Tritton” Stradivari, generously on loan from Ms Kimiko Powers.

[www.kolja-blacher.com](http://www.kolja-blacher.com)

*We would like to express our sincere thanks to Arnold Schönberg Center, Vienna, for their support in developing this booklet.*

*Unser verbindlichster Dank gilt dem Arnold Schönberg Center, Wien, für die große Unterstützung bei der Entstehung dieses Booklets.*

© 2013 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2015 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recorded: January 5–10, 2013 (Pelleas)

& September 7–11, 2013 (Concerto for Violin) – Studio Stolberger Straße, Cologne

Recording Producer, Digital Editing, Mastering: Jens Schünemann

Recording Engineer: Christian Feldgen

Publisher: Pelleas und Melisande © Universal Edition Wien AG /

Concerto for Violin © by Ed. W. Hansen Hamburg

Adm.: Int. Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG

Photographs: Eric Schaal (Cover, Schönberg), Josep Molina (Stenz),

Bernd Buehmann (Blacher), Catrin Moritz (Orchestra)

Photographs by Eric Schaal with kind permission of Schönberg-Center, Vienna  
and Weidle Verlag, Bonn

Editorial: Martin Stastnik

Design: Philipp Starke | [www.starke-gestaltung.de](http://www.starke-gestaltung.de)

[www.oehmsclassics.de](http://www.oehmsclassics.de)





# Arnold Schönberg Center

Zentraler Bewahrungsort von Arnold Schönbergs  
Nachlass und öffentliches Kulturzentrum in Wien.

Unique repository of Arnold Schönberg's archival  
legacy and cultural center that is open to the public.

Archiv | Archive  
Bibliothek | Library  
Schönbergs Arbeitszimmer | Study  
Ausstellungen | Exhibitions  
Konzerte | Concerts  
Workshops  
Symposia

Arnold Schönberg Center  
Schwarzenbergplatz 6  
A-1030 Wien

Mo – Fr 10 – 17  
T (+ 43/1) 712 18 88  
[www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at)



OEHMS<sup>®</sup>  
CLASSICS

OC 445

