

CHAN 9939(5)

SCHÖENBERG QUARTET

ARNOLD SCHOENBERG

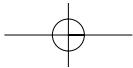
CHAN 9939(5)

CHANDOS

ARNOLD

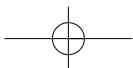
SCHÖENBERG

SCHÖENBERG QUARTET



Courtesy of Lawrence A. Schoenberg,
Belmont Music Publishers

Arnold Schoenberg



Arnold Schoenberg (1874–1951)

COMPACT DISC ONE

String Quartet No. 1, Op. 7 (1904–05) 45:07

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

[1]	Nicht zu rasch –	12:40
[2]	Kräftig (nicht zu rasch) –	11:57
[3]	Mäßig, langsame Viertel –	12:12
[4]	Mäßig, heiter	8:18

String Quartet No. 3, Op. 30 (1927) 31:21

[5]	I Moderato	8:50
[6]	II Adagio	8:41
[7]	III Intermezzo. Allegro moderato	7:21
[8]	IV Rondo. Molto moderato	6:30

Dedicated to Mrs Elizabeth Sprague Coolidge

TT 76:37

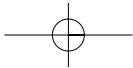
COMPACT DISC TWO

String Quartet No. 2, Op. 10 (1907–08) 30:51

in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
for two violins, viola, cello and a soprano voice (in the third and fourth
movements: 'Litanei' and 'Entrückung', poems by Stefan George)

[1]	I Mäßig	6:49
[2]	II Sehr rasch	7:04
[3]	III Litanei	5:52
[4]	IV Entrückung	11:06

To my wife



String Quartet No. 4, Op. 37 (1936)	34:19
[5] I Allegro molto; energico	9:23
[6] II Comodo	8:21
[7] III Largo	8:09
[8] IV Allegro	8:26

To the ideal patron of chamber music
 ELIZABETH SPRAGUE COOLIDGE
 and to the ideal interpreters of it
 THE KOLISCH QUARTET

TT 65:20

COMPACT DISC THREE

Verklärte Nacht, Op. 4 (1899)	29:04
Poem by Richard Dehmel (from <i>Weib und Welt</i>) for six string instruments	
[1] Sehr langsam –	3:02
[2] (C) –	9:44
[3] Schwer betont –	2:18
[4] Sehr breit und langsam –	9:54
[5] Sehr ruhig	4:06
Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, Op. 47 (1949)*	9:23
In memory of Adolph Koldofsky	
Ode to Napoleon Buonaparte, Op. 41 (1942)	15:05
(Lord Byron) for String Quartet, Piano and Reciter	

TT 53:45

COMPACT DISC FOUR

String Trio, Op. 45 (1946)†	19:08
[1] Part 1 –	1:56
[2] First Episode –	5:26
[3] Part 2 –	3:29
[4] Second Episode –	2:48
[5] Part 3	5:29

Commissioned by the Department of Music, Harvard University

premiere recording in this version

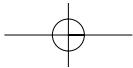
Six Little Piano Pieces, Op. 19 (1911)	5:31
arranged by Henk Guittart for string quartet (1999)	
[6] I Leicht, zart	1:35
[7] II Langsam	0:48
[8] III Sehr langsame Viertel	1:02
[9] IV Rasch, aber leicht	0:26
[10] V Etwas rasch	0:41
[11] VI Sehr langsam	0:59

premiere recording in this version

Quintet for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, Op. 26 (1923–4)	39:50
arranged by Henk Guittart for string quintet (1995)	
[12] I Schwungvoll	11:35
[13] II Anmutig und heiter, scherzando	9:26
[14] III Etwas langsam. Poco adagio	9:40
[15] IV Rondo	8:50

To Bubi Arnold

TT 64:43



COMPACT DISC FIVE

String Quartet in D major (1897)	26:59
in D-Dur • en ré majeur	
[1] I Allegro molto	9:18
[2] II Intermezzo. Andantino grazioso	4:50
[3] III Andante con moto	7:51
[4] IV Allegro – Presto	5:00
 Chamber Symphony No. 1, Op. 9 (1906)	20:37
arranged by Anton Webern for piano and string quartet (1922–3)	
[5] Langsam – Sehr rasch –	5:38
[6] sehr rasch –	2:00
[7] viel langsamer, aber doch fließend –	2:57
[8] viel langsamer –	5:08
[9] schwungvoll	4:52
 Concerto for String Quartet and Orchestra (1933)	21:03
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
after the Concerto grosso, Op. 6 No. 7 by George Frideric Handel, freely transcribed by Arnold Schoenberg	
[10] Largo – Allegro	5:06
[11] Largo	3:15
[12] Allegretto grazioso	6:46
[13] Hornpipe. Moderato	5:56
 TT 68:52	

Schoenberg Quartet

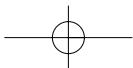
Janneke van der Meer violin*†
 Wim de Jong violin
 Henk Guittart viola†
 Viola de Hoog cello†
 with
 Susan Narucki soprano
 Jan Erik van Regteren Altena viola
 Taco Kooistra cello
 Sepp Grotenhuis piano
 Michael Grandage reciter
 Arnhem Philharmonic Orchestra
 Roberto Benzi

Contains the composer's complete
works for strings

Dedicated to the memory of our
beloved mentor and dear friend
Jenő Lehner (1906–1997)
Schoenberg Quartet



Jan Swinkels



Arnold Schoenberg

Introduction

'My teachers were primarily Bach and Mozart, and secondarily Beethoven, Brahms, and Wagner.' The ability to select for oneself such an impressive roster of forebears is one of the few luxuries afforded the self-taught composer. For Arnold Schoenberg an awareness of his status as an autodidact may have given him the intellectual self-belief and creative independence necessary to carry through some of the boldest compositional innovations in twentieth-century music: a negation of harmonic tonality more thoroughgoing than any attempted by his leading contemporaries, and a systematic codification of the new 'atonal' language in the influential twelve-note technique. At the same time, however, it left him with a constant desire to reaffirm his allegiance to the tradition he regarded as his own, to demonstrate that he was not merely 'an illegitimate intruder into musical culture'. There was no more challenging domain in which to prove that allegiance than that of chamber music, which during the nineteenth century had come to represent the essence of musical refinement and connoisseurship, the locus of the most personal and intricately wrought compositional statements.

Indeed chamber music had been the cornerstone of Schoenberg's musical education. In the string quartet he formed in his late teens with young Viennese friends he played at various times all three instruments, and soon, with guidance on musical form from a popular encyclopedia, he was writing quartets of his own. According to the composer, at least four others

preceded the earliest surviving quartet, the *String Quartet in D major* of 1897 recorded here. While Brahms is the principal model, Dvořák and Smetana are also audible, especially in the opening unison theme which oscillates between the triads of D major and B minor – an early adumbration of the significance throughout the work of tonalities a third apart.

The following year, 1898, the Quartet was programmed, at the suggestion of the composer Alexander von Zemlinsky, by the Wiener Tonkünstlerverein, where it earned itself a repeat performance the following season. But the next work he submitted to that organisation, in 1899, fared less successfully. While the stated reason for the society's rejection of the string sextet *Verklärte Nacht* (Transfigured Night, Op. 4), was a single unclassifiable chord in its climactic section, equal consternation was no doubt caused by the work's programmatic nature (it is based on a poem by Richard Dehmel), which made it effectively a tone poem for six instruments rather than a properly abstract work of chamber music. Its sections closely shadow the poem's five stanzas: a woman, walking with her lover through a forest, confesses to him that she is pregnant by another man; tenderly her partner replies that through their love the child will become their own. As he speaks, the winter landscape is flooded with moonlight, represented by a memorably luminous texture – an exquisite high violin solo floated over gently undulating muted strings – which later returns to form the basis of the radiant D major conclusion.

String Quartet No. 1 in D minor, Op. 7 (1904–05) abandons the literary programme of *Verklärte Nacht* while retaining its continuous organisation. Here, though, movements are not simply conjoined: rather the last three of the standard four are interpolated within the sonata-form structure characteristic of a first movement. Hence the development section is interrupted by a scherzo and absorbs a slow movement at its end, while a rondo finale supplants the expected recapitulation (at the same time aptly serving its function by drawing together the principal thematic strands of the preceding sections). The four-in-one single-movement structure forms the basis also of *Chamber Symphony No. 1, Op. 9* (1906), scored originally for ten wind and five solo string instruments but here heard in the arrangement made by Schoenberg's pupil Anton Webern in 1922–3. (Designed for the ensemble of Schoenberg's work for recitation *Pierrot lunaire*, it can also be performed, as here, by piano quintet, a second violin and a viola replacing the flute and clarinet.) That the Chamber Symphony's resulting five-section structure (exposition, scherzo, development, slow movement and recapitulation-finale) unfolds in around half the time-span of the quartet can be regarded as either symptom or cause of its heightened motivic concentration and polyphonic density. The opening presents two striking melodic ideas: after four bars of slow introduction a fanfare-type figure of (initially ascending) perfect fourths and, hard on its heels, a galloping theme in triplets based on the whole-tone scale. Both these ideas exert their influence harmonically as well as melodically, and as they penetrate the various contrapuntal strands of the texture, tonal stability is invariably undermined. While

the chord derived from the fanfare idea finally attains a triumphant E major resolution, its tendency to assert itself elsewhere (for instance in the transition to the slow movement) as a self-sufficient harmony in its own right seems to suggest that the dominion of the tonic triad would not remain unchallenged for long.

The abandonment of tonality was indeed accomplished sooner than Schoenberg himself might then have anticipated, with significant consequences for his next chamber work. The first of the four separate movements of *String Quartet No. 2, Op. 10* (1907–08) remains essentially in F sharp minor though its sonata form is of an ambiguous and elusive kind. The scherzo brings incongruities all of its own, its central trio section quoting the popular melody 'O, du lieber Augustin': in the light of the personal crisis which coincided with the Quartet's composition (Schoenberg's wife left him for the painter Richard Gerstl, a family friend, and when she returned a few months later Gerstl committed suicide), the song's concluding line, 'Alles ist hin' (All is lost), has likely autobiographical significance. The opening of the third movement juxtaposes melodic fragments derived from the previous two: Schoenberg may have been thinking here of the brief melodic echoes that precede the arrival of the solo voice in Beethoven's Ninth Symphony, as he is about to effect in the string quartet a comparable innovation. When the soprano enters, however, singing a setting of Stefan George's poem *Litanie*, the atmosphere is mournful, and the tonality struggles to accommodate itself within the region of E flat minor. The break finally comes in the fourth movement. In the rising and circling muted arabesques of the very opening, tonality is (to quote

the movement's text) 'dissolved in swirling sound'. The soprano enters with the words 'I feel the air of another planet', the final syllable coming to rest on an F sharp major chord. But neither this nor F sharp's more conclusive articulation at the very end of the movement sounds much like a tonic resolution. Viewed from the free-floating spaces of atonality, even the most familiar objects take on a radically different aspect.

Aside from twenty-five bars of a string septet sketched in March 1918, Schoenberg now abandoned standard chamber music genres for a decade and a half, turning instead to works where text could provide some kind of connecting thread, or to highly concentrated statements, such as the *Six Little Piano Pieces*, Op. 19, none of which extends beyond eighteen bars in length. Hearing these pieces in Henk Guittart's arrangement (1999) brings them closer to the comparably aphoristic world of the *Six Bagatelles* for string quartet, Op. 9 which Webern began in the same year, 1911. When Schoenberg praised Webern for having encapsulated 'a novel in a single gesture', he might just as well have been speaking of the final piece of his own Op. 19. Here the 'single gesture' consists of a pair of three-note sonorities, marked *pianissimo*, which is repeated (with inner voices added), extended and, after a tiny wisp of a melody and a denser but equally delicate chordal sonority, repeated one last time before fading away (as the score specifies) 'like a breath of wind'.

The *Woodwind Quintet*, Op. 26 (1923–4) was the first chamber work of the following decade and only his second composition (after the Suite for piano, Op. 25) to employ the twelve-note technique in all its movements. At around forty minutes in length the

quintet requires wind players of considerable stamina (it is heard here in Henk Guittart's arrangement for string quintet of 1995) and its rhythmic complexity called for a conductor at the first performance. While the form of each movement – sonata-allegro, scherzo and trio, ternary-form slow movement and rondo finale – seems ostensibly straightforward, the relentless impulse towards contrapuntal elaboration obscures even such a crucial moment as the recapitulation of the first movement's principal theme, which the second time around is partitioned between different voices of the texture and compressed into two (rather than the earlier four) bars. Nor can light relief be expected from the scherzo, which here acquires a lengthy development section, becoming in the process something altogether more heavyweight and earnest. The Quintet's proliferation of contrapuntal detail is checked in *String Quartet No. 3*, Op. 30 (1927), which demonstrates greater textural clarity and single-mindedness. The result is nonetheless far from bland. While the driving ostinato of eight staccato quavers established at the outset of the first movement initially provides a background of stability against which to present the lyrical first subject material, the subsequent variation and displacement it undergoes account for much of the subsequent rhythmic interest. Irregularity also characterises the Intermezzo, whose opening in the manner of an orderly minuet is soon derailed by the incursion of patterns resembling Bulgarian rhythms (the 9/8 and 12/8 bars divided into patterns of 2 + 3 + 4 and 3 + 4 + 5 quavers rather than the usual groups of three).

The Third Quartet was composed in Berlin where, a year earlier, Schoenberg had taken up a teaching

appointment at the Akademie der Künste. By the beginning of 1933, however, he was aware of the threat to his position posed by the peril of growing anti-Semitism. He therefore left Berlin with his family, spending the summer of that year in France. It was perhaps natural that Schoenberg should have sought a lighter task to sustain him through these months of upheaval. The result was the *Concerto for String Quartet and Orchestra*, based on Handel's *Concerto grosso*, Op. 6 No. 7 and scored for full modern orchestral forces (including a colourful array of percussion), with harp and piano functioning as a kind of continuo. While the orchestral parts of the first two movements preserve the structure of Handel's music largely intact, the solo parts become increasingly free and elaborate, rhythmically, harmonically and texturally – a process that in the first movement culminates in an extraordinary cadenza for all four instruments. The third and fourth movements, by contrast, abandon any attempt to transcribe the original, taking Handel's opening themes as the basis for wholesale recomposition.

The Schoenbergs moved to the USA in October 1933, settling the following year in Los Angeles. The adjustment was hard, and within these alien surroundings any thread of continuity with life in Europe was welcome. One came in 1935 with the arrival in the USA of the Kolisch Quartet (the ensemble was led by Rudolf Kolisch, brother of Schoenberg's second wife, Gertrud), which had premiered the Third Quartet. By happy coincidence Elizabeth Sprague Coolidge, the American patron who had commissioned that earlier work, now requested another. *String Quartet No. 4*, Op. 37, completed in July 1936, is certainly a more differentiated work than

String Quartet No. 3, richer in textural variety and contrast. Thematic identities are now strongly and unambiguously asserted, whether in the form of theme and accompaniment, as at the start of the first movement, or unison recitative, as at the striking opening of the third, with its echoes of Hebrew cantillation (Schoenberg's flight from Germany had been quickly followed by his formal return to Judaism).

None of the final chamber works shares the last Quartet's four-movement groundplan. The *Ode to Napoleon Bonaparte*, Op. 41 (1942), scored for piano quintet, with a reciter declaiming Byron's sarcastic tirade against Napoleon, is just one unbroken flood of teeming musical invention. The message of the work is at best ambiguous, but it is unlikely that Byron's Napoleon was meant to stand for any modern-day dictator. The work seems rather to express a general disillusionment with notions of personal heroism and political idealism, an impression reinforced by the work's final, supremely ironic gesture: a 'cadence' onto a triad of E flat minor, the key of Beethoven's *Eroica* Symphony.

Schoenberg's last two chamber works, the *String Trio*, Op. 45 and the *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment*, Op. 47, could scarcely be further removed from the *Ode* in their emotional and harmonic vocabulary. The Trio was composed rapidly in the space of five weeks, beginning on 20 August 1946, less than a month after Schoenberg had suffered a serious heart attack, surviving thanks only to an injection into his heart. Whether or not, as the composer suggested to Thomas Mann, the final score can be read as a graphic portrayal of his near-death experience (right down, so he claimed, to the entry of

the needle!), the result was music that embodied expressionistic extremes absent since the works of the 1910s. The nightmarish opening, with its unpredictable and fragmentary juxtapositions of contrasted, highly chromatic ideas, is associated with a formidable compendium of string techniques, including harmonics, *tremoland*, *col legno* and *sul ponticello* writing. The single-movement design (consisting of three Parts linked by two Episodes, the third a telescoped recapitulation of the preceding material) not only harks back to that of earlier works such as Chamber Symphony No. 1, but also looks forward to the still more concentrated form of the Phantasy, composed three years later in 1949. Here, too, the opening material makes an audible, if much transformed, return in the final bars: these intense and impassioned outer sections frame three central episodes – *Lento*, *Grazioso* and *Scherzando* – each of which has its own distinctive rhythmic and motivic character as well as its own tempo. By turns rigorous and spontaneous, unremitting and tender, these final chamber works expose the unmediated contradictions at the heart of Schoenberg's creativity. But at the same time they remind us of the passion and communicative power of his message, which may still await widespread acceptance but is experienced here at its most immediate and profound.

© 2001 Charles Wilson

The Conservative Innovator

An intensely conservative temperament respectful of tradition bound to a naturally radical questing spirit drawn to exploration and innovation: this is the Schoenbergian paradox; and it is well exemplified by

his chamber music. In a century eager for new instrumental groupings he continued to write for the old ensembles of quartet and quintet. He was haunted all his life by the four traditional movement archetypes: sonata, scherzo, slow movement, finale. But in matters of content the radical came to the fore. He seized upon every new acquisition to the harmonic language, every extension of developmental techniques, every possibility of new expressiveness in melody. He soon ceased to follow existing trends and began himself to create them. He was then out on his own, in an isolation which lasted his whole life, and which has persisted long after his death.

The beginning was Vienna. The twenty-three-year-old composer who produced the fresh, spontaneous D major String Quartet of 1897 was living in the city of Brahms, whose influence naturally prevails in the middle two movements. Schoenberg was often thereafter to write an intermezzo rather than a scherzo: and a Brahmsian habit, too, was to write a set of variations for the slow movement. The outer movements are more popular in character, with more than a touch of Slav music-making in their quartatonic (the triad plus sixth) melodies which remind you of Dvořák. But this attractive piece represents a pre-natal part of Schoenberg's compositional personality.

It was exactly at this time that Schoenberg's slightly older friend Alexander von Zemlinsky, besides giving him some instruction in counterpoint, was singing the praises of Wagner. Schoenberg became an avid opera-goer. The effects were immediate: an enormous enrichment of his harmonic language, a suddenly expanded view of the possibilities – in Wagner dictated by the drama – of musical continuity, a greater ambition, therefore, in questions of scale

and architecture. Yet what he had learnt from Brahms remained. The catalysing event was falling in love with his future wife, Mathilde. The result was *Verklärte Nacht*, Op. 4, the string sextet that remains, over a century later, the one work by Schoenberg that everybody knows and likes.

Richard Dehmel's poem gave the work an extra-musical, almost programmatic aspect new in chamber music. You would think that Schoenberg would regard this field above all others as the domain of absolute, abstract music. Not so, as we shall see with the Second and even the Third Quartet. The Dehmel poem is hardly a narrative. But its movement from conflict and distress towards reconciliation and transfiguration is mirrored in the progress of the music towards a rich, ecstatic D major. And throughout the work there is a rhythmic fluidity and ambiguity that is deeply Wagnerian and never to be fully re-explored until the String Trio.

In his music dramas Wagner had led the way towards increased size and scale; Strauss and Mahler had brought this expansion into symphonic music. To this contemporaneous trend towards gigantism belongs the First String Quartet in D minor, Op. 7. One long continuous flow of music, it plays for about forty-five minutes; but inside this continuity we find articulated the four classic movement archetypes. A large sonata movement with a triple exposition of the first theme is broken in upon by a huge scherzo-and-trio of some 500 bars. The original opening theme is then even more thoroughly recapitulated before a tenuous link (cello solo, then first violin solo – is the purpose perhaps to enable the players to turn their pages?) leads to the slow movement, which recaptures much of the dreamy romanticism of

Verklärte Nacht. Before the finale there is another development of the original secondary material. The whole piece we then realise is itself an immense sonata movement, with the finale acting as a (greatly varied) recapitulation of the whole. Yet in the transfigured coda the earlier material has been transformed and calmed to an unrecognisable degree.

Such a revolutionary attitude towards form is greatly simplified in the First Chamber Symphony, Op. 9 of 1906. Again the music is continuous but the movement types are much more sharply defined. After an all-important introduction, the succeeding *Sehr rasch* presents a number of primary themes and one secondary one. Then we are whisked off into a nervous, restless scherzo, only later returning to a series of five developments of those earlier fast themes. These developments are cumulative and their climax is a dramatic return of the introduction, which in its turn leads to a wistful and very moving slow movement. It is once again difficult to mark the exact moment at which we realise that the finale is not going to be a discrete movement but rather, with the interweaving of much earlier material, a recapitulation for the whole work.

But there are other factors to remark in this great innovative early-twentieth-century masterpiece: Schoenberg's rapidly advancing musical language now includes, against an established background of E major, the use of whole-tone elements which give rise to many augmented triads, and also the use of chords and melodies built up not of thirds but of fourths. The introduction begins with chords based on fourths, and the leaping horn-call in rising fourths at the beginning of the *Sehr rasch* section has since become a blazon symbolic of 'The New Music'. The

quasi-orchestral chamber ensemble created for this piece is itself original, the prominence of wind over string timbre one of the rarely recognised barriers against appreciation of the work.

The Chamber Symphony was to be the last work generally understood by Schoenberg's contemporaries (even close colleagues like Zemlinsky). From now on the process of lift-off into the unknown accelerates. Formally, the *Second String Quartet*, Op. 10 may be a step backwards, for it has four separate movements. Yet a striking innovation makes it into a partial quintet: the use in movements III and IV of a soprano voice, singing poems by Stefan George. The slow movement, *Litanei*, is a set of variations, with a dense network of themes that interlink with those of other movements. Before it, the scherzo has already provided the most overtly autobiographical moment in all Schoenberg with its citation of the Viennese street song 'O, du lieber Augustin' and especially the phrase 'Alles ist hin' (roughly: 'It's all gone', 'It's all over').

Nevertheless, all domestic crises are transcended in the final movement, *Entrückung*. The ecstatic entry of the voice with the words 'Ich fühle luft von anderem planeten' ('I sense the air of another planet' – it was an idiosyncrasy of George's to tend to omit capitalisation in his poetry) became, like the Chamber Symphony's horn-call, emblematic of the new world of the imagination about to be entered. This had as yet little to do with the abandonment of tonality: the first movement had been in F sharp minor and the whole piece ends in a calm and rich F sharp major. Only in the strange quasi-improvisatory opening of the finale, a sort of wasteland of desolation, is tonal feeling temporarily obscured.

In the sixteen years between this work and the

Wind Quintet, Op. 26 the world had greatly changed – and Schoenberg had, too. A new post-war cult of objectivity, expressed as neoclassicism and with Stravinsky as its main proponent, set off the lifelong enmity between him and Schoenberg – another paradox, for Schoenberg was in his way just as affected by neoclassical thinking as the Russian. His gradual achievement of the twelve-note method was accompanied by a renewed conservatism – at least in the matter of format. Both the *Wind Quintet* of 1924 and the *Third String Quartet*, Op. 30 of 1927 are clearly cast in the four-movement mould with its traditional characteristics. Both works are austere, tough, magisterial, and unmistakably masterly. And yet the *Third Quartet* was apparently inspired by the composer's memories of a childhood reading of an adventure story about a shipwreck!

Exile in America produced in 1936 the *Fourth String Quartet*, Op. 37, a work more genial, warmer, mellower, and once again on the four-movement plan. Lyricism had by no means been absent from the *Third Quartet*, but here it is all-pervading; in the unison passages of the slow movement it rises to a passionate display of deep emotion.

The entry of the USA into World War II provided the occasion for Schoenberg's fiery setting of Byron's scornful words in *Ode to Napoleon Buonaparte*, Op. 41, with the contemporaneous subplot of Napoleon = Hitler and Washington = Roosevelt. Barnstorming nineteenth-century piano-quintet style backs the notated declamation of the poem. The configuration of an E flat major triad (the tonic triad of the *Eroica* key) becomes more and more prominent until it is victorious in the heroic closing pages which conclude with a full-blooded E flat major chord.

Many of the American wartime pieces exemplify the conservative rather than the radical Schoenberg. But his last years were to see fresh explorations. His last instrumental work comes from 1949, only two years before his death. Its title, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment*, Op. 67, is intended to spell out the fact that the violin part was deliberately completed first. The form of any fantasy tends to the episodic: opera-lovers might be able to find at the heart of this one a cavatina followed by a cabaletta.

More dramatically radical had been the *String Trio*, Op. 45, written very rapidly after a life-threatening illness in the late summer of 1946. This work is perhaps the crowning achievement of his chamber music and one that takes the genre into hitherto uncharted realms. Only the ghosts of the four movement types to which Schoenberg had always been faithful survive in this continuous piece split into three Parts with two intervening Episodes, Part III being a condensed recapitulation of great virtuosity. The work revives the long-lost expressionist fervour of pieces like *Erwartung* and *Die glückliche Hand*. The sudden outbursts and apparently disjointed diction coexist with nakedly revealing moments of innermost feeling, such as the beginning of the First Episode and a passage of tranced beauty *con sordino* early in Part II. With the *String Trio* we leave Schoenberg at the age of seventy-two,

*a mind for ever
Voyaging through strange seas of thought, alone.*

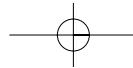
© 2001 Hugh Wood

Reminiscences of Schoenberg's Chamber Music Works in Los Angeles, 1937–49

Fourth String Quartet, Op. 37

Between 4 and 8 January 1937 the four string quartets of Arnold Schoenberg were performed along with the last four quartets of Beethoven by the Kolisch Quartet at Royce Hall on the campus of the University of California at Los Angeles. In the last concert the *Fourth String Quartet* of Schoenberg was given its first performance. The concerts, as well as the *Fourth Quartet*, had been commissioned by Elizabeth Sprague Coolidge, the maecenas of twentieth-century chamber music, who had also commissioned works by Bartók, Stravinsky, Webern and other outstanding composers of the time. The performance of the quartets, and particularly of the *Fourth*, was a momentous occasion in my life up to that time, not only because I was studying with Schoenberg at the university but because I had also been asked by him to proof-read the parts of the last quartet and so got a head start in understanding the work.

The *Fourth Quartet* was the first chamber work written by Schoenberg in America and his first string quartet since the *Third*, Op. 30, of 1927. It was to be followed by the *Ode to Napoleon Buonaparte*, Op. 41 for Reciter, String Quartet and Piano in 1942, the *String Trio*, Op. 45 in 1946, and the *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment*, Op. 47 in 1949, his last chamber work. Schoenberg, in a letter to Mrs Coolidge, comparing the *Fourth* with the *Third Quartet*, described it thusly: 'I am very content with the work and think it will be much more pleasant than the third'. The *Third*, incidentally, had been performed



by a local quartet, the Abas Quartet, for a class of students taught privately by Schoenberg in the fall of 1934, soon after his arrival in Los Angeles, and is significant as his first work to be analysed by him in English.

The Fourth Quartet, like its predecessor, is composed in the traditional four movements as regards tempi and the main aspects of form. However, in his analysis of his string quartets, written for their private recording by his pupil Alfred Newman in advance of the public performance, Schoenberg writes:

...in both quartets [the Third and the Fourth] two movements require a special consideration because of their structural deviation from conventional forms. It is the first and second movements of the third string quartet, and the first and last movements of the fourth which resemble catalogued forms in only a few respects. Not only does the order of appearance of their functional constituents (themes, melodies, units, motives and other structural elements) differ from the conventional, but also whether they are repeated, elaborated or abandoned seems to depend on different factors... Thus, there is no key to an analysis, tracing these forms to traditionally developed organisations.

It should be noted that Schoenberg wrote no further string quartets during his last years in Los Angeles. There are fragments of a quartet, dated 1949 (they are printed in the Complete Edition of Schoenberg's works), which some authorities consider to be a 'Fifth' Quartet, but fragments exist of other quartets and quartet movements from earlier in his career as well.

After its premiere the Fourth Quartet was performed by the Kolisch Quartet in such places as

Vienna, Prague and, in the United States, in Denver, Colorado. It was soon taken up by other quartets, including the newly-formed Juilliard Quartet, which performed it at Royce Hall in January 1951 and the very next day played Schoenberg's First Quartet privately for the composer at his home in Brentwood. This event took place only a few months before Schoenberg's death on 13 July.

Ode to Napoleon Buonaparte, Op. 41 for Reciter, String Quartet and Piano

Schoenberg describes the genesis of the *Ode to Napoleon Buonaparte* in a written article, 'How I came to compose the Ode to Napoleon':

The League of Composers had asked me in 1942 to write a piece of chamber music for their concert season. It should employ only a limited number of instruments. I had at once the idea that this piece must not ignore the agitation aroused in mankind against the crimes that provoked this war. I remembered Mozart's *Marriage of Figaro* supporting repeal of the *ius primae noctis*, Schiller's *Wilhelm Tell*, Goethe's *Egmont*, Beethoven's *Eroica* and *Wellington's Victory* and I knew it was the moral duty of intelligentia to take a stand against tyranny.

But this was only my secondary motive. I had long speculated about the more profound meaning of the Nazi philosophy. There was one element that puzzled me extremely: the resemblance of the valueless individual being's life in respect to the totality of the community or its representative: the queen or the Führer! I could not see why a whole generation of bees or of Germans should live only in order to produce another generation of the same sort, which on their part should also fulfill only the same task: to keep the race alive. I even surmised that bees (or ants) instinctively believe their destiny was to be

successors of mankind, when this had destroyed itself in the same manner in which our predecessors, the Giants, Magicians, Lindworms, Dinosaurs and others, had destroyed themselves and their world, so that first men knew only a few isolated specimens. Their and the ants' capacity of forming states and living according to laws – senseless and primitive, as they might look to us – this capacity, unique among animals, had an attractive similarity to our own life; and in our imagination, we could make a story, seeing them growing to dominating power, size and shape and creating a world of their own resembling very little to the original beehive.

Without such a goal the life of the bees, with the killing of the drones and the thousands of offspring of the queen seemed futile. Similarly all the sacrifices of the German Herrenvolk would not make sense, without a goal of world domination – in which the single individual could vest much interest.

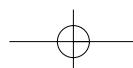
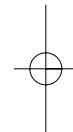
Before I started to write this text, I consulted Maeterlinck's *Life of the Bees*. I hoped to find there motifs supporting my attitude. But the contrary happened: Maeterlinck's poetic philosophy gilds everything, which was not gold itself. And so wonderful are his explanations that one might decline refuting them, even if one knew they were mere poetry. I had to abandon this plan.

I had to find another subject fitting my purpose. And so it happened, in February 1942, shortly after the United States entered the War, that Schoenberg, searching for the right text to describe tyranny, found in a bookstore near the university campus a collection of poems by Lord Byron. Byron's association with his purpose was clear: the poet was a leading voice in support of Greek independence and had even given up his life for that cause. As an English poet (Schoenberg definitely wanted to use an

English text) Byron served as a powerful spokesman for his newly beleaguered countrymen. Furthermore, in the voice of Winston Churchill, greatly admired in the broadcasts transmitted from England to the United States, Schoenberg may have heard the type of oratory he was searching for in his musical mind.

The text of the *Ode to Napoleon* was not Schoenberg's immediate choice. At least one other poem was considered beforehand: 'The Isles of Greece' (in the third Canto of *Don Juan*), a much more famous poem and one that deals directly with the subject of liberty ('I dream'd that Greece might still be free'). However, the cynical tone of the poetical title character, who would write a chanson in France, a romance in Spain, and this particular hymn in Greece, deterred Schoenberg so that, in spite of the recommendation of several literary authorities, he decided to look elsewhere for another poem by Byron, finally choosing the *Ode to Napoleon*.

The events of the previous December – Pearl Harbor and the Declaration of War – had stirred up tremendous excitement. Perhaps it was at this moment that Schoenberg conceived the idea for what was to be his first musical statement about the war. (*A Survivor from Warsaw*, composed shortly after the end of the War, was his second statement.) During the months of December and January Schoenberg had been occupied with the two-piano version (Op. 38b) of his Second Chamber Symphony, Op. 38, so it was not until March that he commenced work on the *Ode*, completing it in June. On one of the dates during its composition – I believe it was a Sunday – he showed me with barely concealed pride and excitement a serendipitous discovery he had just made. It was rather unusual for him to show anybody his work in progress, but on this



occasion he must have been struck by the remarkable inspiration that produced in combination the *Marseillaise* and the motive of Beethoven's Fifth Symphony at the very spot where the reciter declaims the words 'The earthquake voice of Victory'. As Schoenberg states in one of his essays, 'Often enough inspiration intervenes spontaneously and gives its blessing undemanded'.

This incident also sheds light on how he approached the setting of the text. He found that the poem, like the one for *Verklärte Nacht*, was very compatible with a musical form. So he divided its nineteen stanzas into groups of five, three, four and seven, prefaced by an instrumental introduction – the piano and string quartet – with the groups then separated by two instrumental interludes followed by recapitulative material and ending with a coda-like stanza, 'Where may the wearied eye repose/When gazing on the Great;... Bequeath'd the name of Washington./To make man blush there was but one!', followed by four instrumental measures, ending on an E flat major chord. Furthermore, he first typed out the text, supplying rhythmic and quasi-melodic ideas by the side of the words (see Example, p. 27). Certain keywords in the text, such as 'the Morning Star', stimulated material which he treated as musical motives.

The first performance of the *Ode* was not given by the original chamber ensemble for which it was intended but by the string orchestra of the New York Philharmonic in November 1944, with Artur Rodzinski conducting, Mack Harrell as the reciter and Edward Steuermann at the piano. Schoenberg himself heard the *Ode* played in its original form only at a rehearsal preceding the concert in honour of his seventy-fifth birthday on 13 September 1949.

Perhaps the most striking musical feature of the *Ode* is its affinity with tonality. Not only the ending on an E flat triad (E flat being the key of the *Eroica* Symphony) but the general structure of the work's twelve-tone series, which is partitioned into three- and four-note segments, thus providing common chords (triads and seventh chords) as well as melodic patterns, suggest tonal inferences. This tendency towards allowing tonal means to creep into twelve-tone composition is characteristic of some of the last works of Schoenberg.

String Trio, Op. 45: 'Death and Restoration'
One does not usually associate Schoenberg with programmatic music, but in view of the fact that such early large-scale compositions as *Verklärte Nacht* and *Pelleas und Melisande* were based upon texts and that a later work, the Piano Concerto, had inscriptions for each movement attached to the manuscript – 'Life was easy', 'suddenly hatred broke out', 'A grave situation was created', 'But life goes on' – it is not surprising that the String Trio, written during a period of intense physical suffering, should reflect this circumstance in its score. While the composer in the summer of 1946 was preparing to write this work for a Critics' Symposium at Harvard, he became very ill, suffering a near-fatal heart attack. Privately, his wife, Gertrud, recorded the illness at length under the heading 'Death and Restoration', giving an account of the injection of Adrenalin directly into the heart to revive the patient and of the state of his delirium which followed.

During his recuperation Schoenberg continued to work on the String Trio, finishing it in the remarkable time of six weeks on 23 September. Shortly thereafter

he was able to come downstairs to the living-room from his bedroom, and it was there that he related to me certain aspects of the Trio itself, particularly its unusual row structure (an eighteen-note series) and the representation in the work of certain incidents related to his illness and recovery. The latter included such matters as the injection of penicillin and the appearance of the male nurse who attended him.

One may question the relevancy to us of Schoenberg's personal associations with the course of the music, but there is no doubt in my mind that these associations highlight the very personal nature of this particular piece, its relation to the pain and suffering of the composer, and to a great extent account for the work's strong contrasts and even its fragmentary character. The unique form of the Trio, described in the score in terms of three Parts and two Episodes, further emphasises the nature of this piece; in general, the Episodes are more fragmented and interrupted by sudden changes than the Parts. Part 3 serves as a recapitulation of most of Part 1 and the First Episode, as well as of a portion of Part 2 (actually about one fourth of the composition is repeated). Schoenberg, who rarely composed literal repetitions of large sections in his later works, explained this Part as the place in the Trio where, after the experience of his illness, he 'began to work'.

In his article 'A Self-Analysis' Schoenberg outlines three phases in his evolution as a composer. The first relies on repetition and sequence, the second on 'developing variation', and the third on 'condensation and juxtaposition'. It is obvious that the String Trio represents this last phase and, indeed, is the culmination of this method of composition. Its ideas are highly condensed – in the First Episode, for

example, the main figure or motive is no longer than four notes. In the same Episode material is juxtaposed through constant changes – the main figure of four notes is interrupted by the first 'injection', characterised by string tremolos; then comes a passage marked *Quasi Recitativo* followed by a longer Viennese-type melody; then another *Quasi Recitativo* is followed by the main figure, again interrupted by a more violent 'injection' which, in turn, leads to another short melody before the Episode ends with a reference to the main figure. With so many changes and contrasting ideas there is little doubt that a recapitulation (Part 3) is called upon to round out the work.

One last observation: the ending of the piece uses a theme heard in Part 2, which gradually retards and diminishes to near extinction. Does this poignant ending suggest what may be called a 'spirit of resignation'?

Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, Op. 47

The Phantasy for Violin with Piano Accompaniment was written in 1949 for the Canadian violinist Adolph Koldofsky and was first performed on Schoenberg's seventy-fifth birthday, 13 September of that year, by Koldofsky, with me at the piano. Although the Phantasy was composed only three years after the String Trio, its form and musical content are much more conservative than those of the Trio. This may be due to the fact that it was modelled on fantasies of the past by such composers as Mozart, Beethoven and Schubert. In one continuous movement, it is divided, like those works, into several contrasting sections – *Grave*, *Lento*, *Grazioso*, *Scherzando* –

ending with a recapitulation of the first section. Much of the thematic material is derived from the opening phrase, particularly from the repeated-note figure on the upbeat, which is heard in varied form throughout the work. Although it is fairly simple to analyse the work as a twelve-tone composition, Schoenberg draws as much on his knowledge as a string player to produce here a real virtuoso piece for the violin. It contains many difficult passages for that instrument, including simultaneous harmonics and tremolos, passages which test the skill of the most accomplished violinist.

The idea for the Phantasy may have had its origin in the book, *Structural Functions of Harmony*, that Schoenberg had been working on for several years prior to the Phantasy's composition (the book was published in 1948, one year before that work). In the section of the book entitled 'The so-called "free forms"' Schoenberg analyses such types of composition as introduction, prelude, fantasy and rhapsody, criticising those theorists who fail to recognise the actual form of such works. In writing his own Phantasy (the spelling of the title with a 'P' rather than an 'F' was a last-minute decision) Schoenberg allies himself to his classical forebears in articulating a real 'form'. At the same time, linking himself to the past in this, his last instrumental work, he shows himself in the end to be a true traditionalist.

© 2001 Leonard Stein

An Introduction to 'Ode to Napoleon Buonaparte'
On 9 April 1814 Lord Byron writes in his diary:
I mark this day!
Napoleon Buonaparte has abdicated the throne of the

world. 'Excellent well.' Methinks Sylla did better; for he revenged and resigned in the height of his sway, red with the slaughter of his foes – the finest instance of glorious contempt of the rascals upon record. Dioclesian did well too – Amurath not amis, had he become aught except a dervise – Charles the Fifth but so so – but Napoleon, worst of all. What! Wait till they were in his capital, and then talk of his readiness to give up what is already gone! 'What whining monk art thou – what holy cheat?' 'Sdeath!' – Dionysius of Corinth was yet a king to this. The 'Isle of Elba' to retire to! – Well – if it had been Caprea, I should have marvelled less... But, after all, a crown may be not worth dying for... But I won't give him up even now; though all his admirers have...

And so on. He seems so frustrated, so disappointed in his hero that the next day he dips his pen in vitriol and writes an ode to Napoleon Bonaparte. Having done so, and thus cooled his senses, he again notes in his diary (10 April):

...To-day I have boxed one hour – written an ode to Napoleon Buonaparte – copied it – eaten six biscuits – drunk four bottles of soda water – redde away the rest of my time...

Byron is twenty-six years old when he writes this *Ode* and will die ten years later in a swampy area near Missolonghi in Greece, without having had the opportunity to participate actively in the Greek fight for freedom for which he had come.

Ever since his days at Harrow (in his room there a bust of Napoleon held a place of honour) Byron had maintained an irrational admiration for this key figure in European history. Later in life he will sign some of his letters with the initials N.B. (Noel Byron; he inherited the first name, Noel, which he then could add to the others, George and Gordon). Evidently he

would not give up on the man who at times fascinated him with his power to force other countries in Europe to their knees, and who at others disgusted him with his personal weaknesses as a dictator crushing the freedom of so many nations. This oscillation culminates magnificently when he learns of Napoleon's cowardly abdication and flight to Elba: in a single day he composes an ode to the French ruler who preferred humiliation to an honourable death.

After comparing Napoleon to the fallen angel Lucifer ('the Morning Star') in the first stanza, Byron in the next four vents his disappointment in a man who has shown all the vices of a callous dictator and who, unlike the Athenian athlete Milo, dares not face a quick death (torn apart by the wolves, 'the forest prowlers' prey') but 'must eat thy heart away'. Then he compares the inglorious end of Napoleon's reign to that of others, such as the reigns of 'the Roman' dictator Sulla and 'the Spaniard' Charles V, and goes on to criticise Napoleon's cowardly attitude which must be causing much grief to his empress, 'proud Austria's mournful flower'. The 'sullen Isle' of Elba, to which the 'throneless Homicide' has hastened, reminds Byron of the humiliating last resorts of despots like Dionysius of Syracuse, who in 344 B.C. became a humble teacher in Corinth, or Bajazet, the sultan of Turkey, who in 1402 was thrown in a cage by Timour (Tamerlane), or Nebuchadnezzar, king of Babylon, who in the end lost his senses.

Originally the *Ode* consisted of sixteen stanzas, the last referring to the proud death of Prometheus, chained to his rock, and Napoleon's contrastingly vile last act ('though not thy worst') which even the devil would mock: a final escapade with a woman, just before he flees to Elba. Although the *Ode* was

published anonymously, everyone guessed the author's identity. In order to avoid 'stamp duty' for a publication that was too short, his editor asked Byron to write a few more stanzas. The author complied with the request, but reluctantly:

I don't like the additional stanzas at all – and they had better be left out – the fact is I can't do anything I am asked to do – however gladly I would – and at the end of a week – my interest in a composition goes off...

Arnold Schoenberg must have been pleased that they were not left out, for they allowed the exiled composer to use the reference to Washington, whom Byron compares to Cincinnatus (a Roman peasant who, after relieving the Roman legions, became a hero, albeit short-lived: he abdicated after only sixteen days' dictatorship to return to his plough), as an homage to the New World to which he had fled in 1933.

© 2001 Joop van Helmond

The Schoenberg Quartet through Twenty-five Years: 'Quartetto serioso' or 'The Iron Brigade'?

The Schoenberg Quartet is proud to have borne the name of Arnold Schoenberg for twenty-five years; it was certainly not chosen as a marketing ploy! We now realise that we could also have chosen 'Die eiserne Brigade' (The Iron Brigade), the name of a witty march which Schoenberg wrote while serving in the Austrian army during the First World War and which the Quartet included in the programme of its very first concert. We have the impression that people sometimes think of us as an iron brigade. Instead we prefer to think of ourselves as a 'quartetto serioso', as Beethoven calls his String Quartet, Op. 95. And

Schoenberg's famous 'Einer hat 's sein müssen' (Someone had to be) in answer to the question once put to him while in armed service during the Great War, whether he was the well-known Arnold Schoenberg, has an appealing link to Beethoven's answer, 'Es muß sein!' (It must be), to the question he posed himself in the score of the String Quartet, Op. 135: 'Muß es sein?' (Must it be?). Both answers, if you wish, rather reflect the notion the Schoenberg Quartet has of its artistic purpose.

Be that as it may, we are still performing a lot of Schoenberg's music, and we could not agree more with our beloved coach, Eugene Lehner (born in Hungary in 1906 as Jenö Lehner), whose words we recall in saying: we hope the listeners experience something of the joy that we feel when we are given the opportunity to play this music, so dear to our hearts.

Arnold Schoenberg encountered much hostility during his lifetime, more perhaps than any other composer. Many people (performers and composers included) held, and still hold, him responsible for the 'gulf' that has opened between audiences and new music. It is our experience that most of the public's rather aggressive negative stance is based upon ignorance. Those who claim to dislike 'new music', even to hate it, very often admit, when being asked, that they cannot remember the name of any particular piece. A puzzling circumstance! That even some composers still 'spit' in public on Schoenberg's music shows nothing more than poor understanding and a lack of respect for their colleagues from the past. It is an attitude very remote from Schoenberg's own towards earlier composers. Characteristic in this respect are his humble words on the continuing

process of learning from them. In 1931, for example, in his essay *National Music* (2) he wrote:

My teachers were primarily Bach and Mozart, and secondarily Beethoven, Brahms, and Wagner... I also learned much from Schubert and Mahler, Strauss and Reger too. I shut myself off from no one...

In 1937 he wrote about the future of his own music: I will have to wait another twenty years until music lovers will discover that this is music like other music and differs only in so far from other music as one personality is different from another.

During its twenty-five years the Schoenberg Quartet (we started our life as a quartet in 1976, with no thought to the fact that it was the twenty-fifth anniversary of the year of Schoenberg's death, 1951) has met with a certain share of the same aggressive repulsion. In the early days of our career a promoter at a respectable Dutch concert hall said: 'No matter that you play Schubert; as long as you call yourselves the Schoenberg Quartet, you are not welcome here'. And sometimes we were asked: 'Do you really enjoy playing Schoenberg?' – as if we did it for the money! Some people have thought that we only perform Schoenberg. One wonders if the same people would ask, say, the members of the Beethoven Quartet whether they only like and perform Beethoven.

Luckily, some things have changed over the years. Time appears indeed to be a good judge, and public prejudice is disappearing little by little. Listeners are discovering the beauty of Schoenberg's music, of which we perform (and now have recorded for Chandos) thirteen masterworks, stretching from 1897 to 1949. These form an important part of our repertoire of about 160 compositions by composers ranging from Johannes Brahms to George Crumb.

For Schoenberg the musicians of the Kolisch Quartet were, as he wrote on the front page of the Fourth Quartet, 'the ideal interpreters' of his chamber music. Robert Mann, first violinist of the Juilliard Quartet for more than fifty years, kindly encouraged us to form a string quartet, and introduced us to his own Quartet's former coach and mentor, Eugene Lehner: we were fortunate enough to spend countless hours with this phenomenal musician, former violist of the Kolisch Quartet, who helped us to understand the music of Schoenberg, Berg and Webern better and who freed us from many chains. His attitude as a performer is best described by himself:

A masterwork, no matter where or when it was written, is a world unto itself, uncategorisable, a singular wonder which on each encounter is discovered and experienced anew. All our studying seeks to understand and to internalise such a work's content, spirit, nature and character as exactly as possible in order to be able to present it with awe, persuasive eloquence and utmost lucidity.

His answer to enemies of Schoenberg's music was:

I feel, hear, see how Bach's polyphony, how Haydn and Mozart's effervescent spirit, their elegance, their soul and their humour, how Beethoven's unfathomable profundity, how Schubert's melodic abundance, his joy and sorrow, as well as Brahms's romanticism are part of Schoenberg's inheritance, survive undiminished in his music and will continue to live as long as geniuses are born.

In his work with the Schoenberg Quartet Lehner hardly ever claimed 'authenticity' even though he had known the music of the so-called Second Viennese School, and the composers themselves in person, well and intimately for a long time. With his humble attitude he was an outstanding example to us, as to

many other (quartet) musicians. Composers were to him, among musicians, the only real artists, and he disliked the attention lavished on performers these days, their overrated importance. We are very grateful for his generous help and for the warm friendship that we experienced with him; we therefore dedicate these five discs containing Schoenberg's complete music for strings to the memory of Jenö (Eugene) Lehner.

The thirteen compositions recorded here may be divided into three categories:

- the string quartets (four official ones and the early D major Quartet, Op. Posth.),
- the trio, quintets and sextets,
- the arrangements.

The last category is a common one in the musical heritage of the Second Viennese School: Schoenberg, Berg and Webern often arranged their own works for smaller or larger ensembles. In the case of the Chamber Symphony, Op. 9 Schoenberg himself began an arrangement for piano quintet, which for some reason or other he did not complete. He then asked Webern to arrange it for the ensemble of instruments for which *Pierrot lunaire* had been composed (flute, clarinet, violin, cello and piano), or for piano quintet, the version which we have recorded. In the course of rehearsing and performing this arrangement over the years we have walked a bit further along Webern's path and, encouraged by our dear friend Leonard Stein, changed many details, all the while bearing the Chamber Symphony's original fifteen instrumental parts in mind.

In a similar fashion, soon after the first performance of the Woodwind Quintet, Op. 26, Schoenberg began writing a version (which he called

Op. 26a) for string quartet, but alas produced only some fifteen bars. Whether he was unhappy with the performance, or even with the sound, of the woodwind quintet, or he wanted to write something for the young Kolisch Quartet, one can only guess. One also wonders why, once started on the new version, he did not finish it? Henk Guittart, the violist of the Schoenberg Quartet, first set out to try to complete this arrangement, but he soon found himself confronted with a number of compositional problems which, he decided, could be solved more easily by adding a second cello. Thus he produced a version of this magnificent work which allows it to become a worthy twentieth-century companion to that nineteenth-century masterpiece for the same instrumental combination, the C major String Quintet by Schubert.

We ungrateful human beings, never satisfied with what we have, always want more of what we like; so the Schoenberg Quartet kept longing for a (non-existing) quartet between the Second and Third Quartets, from those golden years of Expressionism. Arranging the Six Little Piano Pieces, Op. 19 was an obvious choice.

Struck with the desire to perform Schoenberg's music, one faces many questions and difficult decisions, such as which edition to use, and how. Unfortunately, in our opinion the *Gesamtausgabe* is not in all cases a satisfactory source from which to perform – and not only because there are as yet no parts available! It is far from being free of mistakes, but apart from that we have serious doubts whether one does the right thing in correcting 'wrong' notes in Schoenberg's manuscripts, for we were told by Lehner that Schoenberg always stuck by the notes in his manuscripts whenever he was asked about a possible

printed mistake. The publishing history of Schoenberg's most performed and most popular work, *Verklärte Nacht*, is an outrage: the parts of the original version for string sextet of *Verklärte Nacht*, a work now more than a century old, are still only available in the first printed edition which contains dozens of serious mistakes. It is a fate it shares with Ravel's String Quartet, in which we have had to make about 600 corrections of major and minor errata. The Schoenberg Quartet uses its own editions, mostly based upon the manuscripts, of all the works on these discs, and we have made our own decisions with respect to the editorial problems of every single piece. In the case of *Verklärte Nacht* the orchestral version of 1943 was of great help.

We encourage anyone who is interested in this subject to communicate with us and welcome all efforts to correct the deplorable condition which many of Schoenberg's works for strings still suffer in print. Please, visit our website (www.schoenbergquartet.nl) and send us e-mail (info@schoenbergquartet.nl). We shall be glad to assist other groups wanting to play these works which, to borrow the words of Schoenberg's dear friend Artur Schnabel, are better than they can ever be performed, and we express the hope that we have not committed too many 'crimes' in our recording of them, a process which the same wonderful and witty pianist described as 'preservation by destruction'.

© 2001 Schoenberg Quartet

In 2001 the Schoenberg Quartet celebrates its twenty-fifth anniversary. The musicians of the Quartet (Janneke van der Meer and Wim de Jong, violins; Henk

Guittart, viola; Viola de Hoog, cello) share a common interest in the composers of the Second Viennese School – Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern and Alexander Zemlinsky – and the complete works for strings by these composers form the heart of their repertoire. However, their programmes range from the music of Debussy to that of composers of the present day, highlighting the music of the first decades of the twentieth century. Besides concerts and broadcasts in The Netherlands, the Quartet has given performances in most European countries as well as in Canada and the United States. Its performances for Dutch television of Schoenberg's eight works for strings were broadcast worldwide and the Quartet appears on the Rhombus film *My War Years* about the life of Arnold Schoenberg.

Between 1983 and 1991 the Quartet worked frequently in Boston where it studied with the violist and quartet coach Eugene Lehner, formerly a member of the Kolisch Quartet which in the 1920s and '30s worked closely with Schoenberg, Webern, Berg and Bartók. The Friends of the Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles awarded the Schoenberg Quartet Honorary Life Membership in 1989, an honour previously accorded to artists such as Pierre Boulez, Felix Galimir and Eugene Lehner. The Quartet has issued numerous CDs with works by Andriessen, Brahms, Chausson, Dutilleux, Reger, Roussel, Schulhoff, Shostakovich and Vermeulen among others, and for Chandos has recorded the complete works for strings by Schoenberg, Webern, Berg and Zemlinsky, a unique event in recording history.

The soprano Susan Narucki has received international acclaim for her performances of the music of our

time, working closely with composers such as Louis Andriessen, György Kurtág, Elliott Carter, Mario Davidovsky, Pascal Dusapin and Aaron Jay Kernis. She has appeared throughout Europe and the United States at musical institutions ranging from The Netherlands Opera to the Santa Fe Chamber Music Festival and has performed at festivals in Paris, Berlin, Warsaw and Vienna. Most recently she made her Carnegie Hall debut with Michael Tilson Thomas and the San Francisco Symphony in Stravinsky's *Les Noces*. Since 1994 Susan Narucki has performed with the Schoenberg Quartet in the United States and The Netherlands in works by Schoenberg, Webern, Zemlinsky and Hindemith.

Jan Erik van Regteren Altena studied violin with Jeannelotte Hertzberger and Herman Krebbers in Amsterdam. He has been a member of the Asko Ensemble since 1980 and is a founding member of the Mondriaan Quartet (founded in 1982) which has given more than forty world premieres. Since 1986 he has performed and recorded with the Schoenberg Quartet as its regular second violist in sextets by Schulhoff, Strauss, Zemlinsky and Schoenberg.

The cellist Taco Kooistra studied with Jean Decroos at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. For two years he attended the soloist class of Erling Blöndal Bengtsson in Copenhagen. He specialised in baroque music with Wieland Kuijken and in contemporary music with Siegfried Palm. He has given the world premiere of several works written specially for him, performed as a soloist with many ensembles and orchestras, and recorded a solo CD. Since 1991 he has performed as supplementary cellist with the

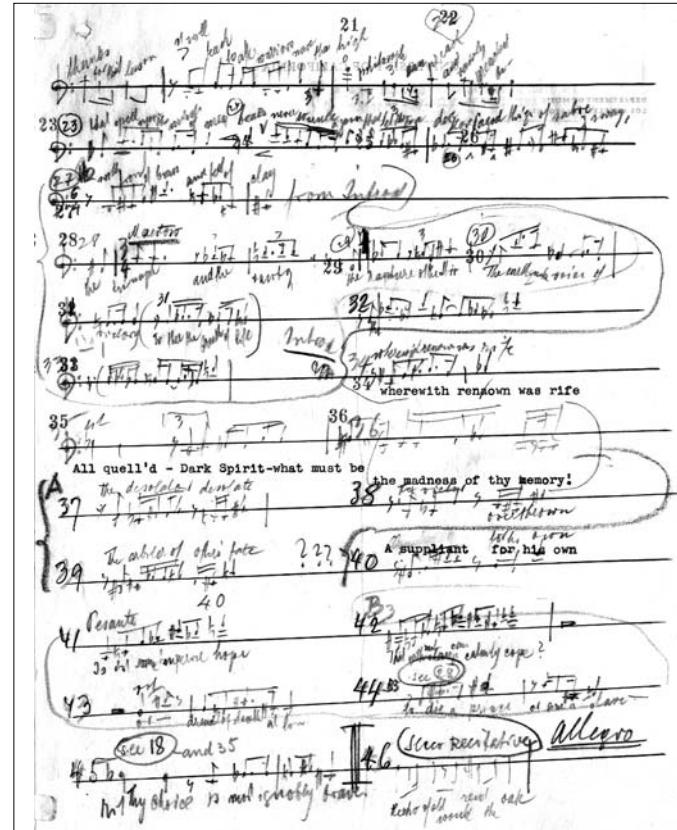
Schoenberg Quartet in works by Schoenberg, Strauss, Schulhoff and Zemlinsky. He plays a Pedrazzini cello which he acquired with help from the Thuis Kopiefonds.

After winning a First Prize in the Princess Christina Young Artists Competition **Sepp Grotenhuis** made his debut as a piano soloist in Holland at the age of fifteen. His affection for contemporary music has led to collaboration with the composers Louis Andriessen, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen and György Ligeti and to performances at the Holland Festival, the Tanglewood Music Festival and the I.R.C.A.M. in Paris. After completing his studies he formed a highly successful piano duo with Ellen Corver, their CD of *Mantra* by Stockhausen receiving an Edison Award. Since 1991 he has played numerous concerts throughout Europe with the Schoenberg Quartet. Sepp Grotenhuis is an alumnus of the Curtis Institute of Music in Philadelphia.

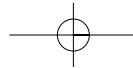
Michael Grandage trained as an actor at the Central School of Speech and Drama in London. He worked extensively for theatrical companies such as the Royal Shakespeare Company and the Royal Exchange Theatre before becoming a stage director in 1995. He has since directed works at the Almeida Theatre and the Donmar Warehouse in London and the Crucible Theatre in Sheffield. Since 1993 he has performed Schoenberg's *Ode to Napoleon Buonaparte* with the Schoenberg Quartet and Sepp Grotenhuis numerous times, in several European countries and also on Dutch Television.

Based in the capital of the province of Gelderland, The Netherlands, the **Arnhem Philharmonic Orchestra** was founded in 1889 and at present employs eighty-eight musicians. In recent decades conductors such as Carl von Garaguly and Yoav Talmi have played an important role in the artistic development of the Orchestra, which has gained attention both nationally and internationally through a series of remarkable concerts, radio and television broadcasts, recordings and concert tours. From the jubilee season 1989/90 until 1998 the positions of Principal Conductor and Artistic Advisor were held by Roberto Benzi.

Born of Italian parents, both musicians, in Marseille in 1937, **Roberto Benzi** was soon discovered to possess special musical talent. At only ten years of age he was receiving lessons from the Belgian conductor André Cluytens and a year later conducted a large symphony orchestra in concert. He went on to perform throughout Europe as a child prodigy, and at the age of twenty-one conducted *Carmen* at the Paris Opéra. As a much sought-after guest conductor he has travelled all over the world. From 1973 to 1987 he was chief conductor of the Orchestre national Bordeaux-Aquitaine. In The Netherlands he served as artistic leader of the National Youth Orchestra from 1991 to 1996, as Principal Conductor and Artistic Advisor of the Arnhem Philharmonic Orchestra from 1989 to 1998, and has appeared frequently with The Netherlands Radio Philharmonic and the Royal Concertgebouw Orchestra.



Example: Facsimile of working sketch for 'Ode to Napoleon Buonaparte'



Arnold Schönberg

Einführung

"Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner." Die Möglichkeit, sich eine derart eindrucksvolle Ahnenreihe auszusuchen, ist eines der wenigen Privilegien, die dem autodidaktischen Komponisten zustehen. Dass er sich seiner Position als Autodidakt bewusst war, könnte Arnold Schönberg außerdem das nötige intellektuelle Selbstvertrauen und die schöpferische Eigenständigkeit gegeben haben, um einige der kühnsten kompositorischen Neuerungen in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts durchzusetzen: eine Negation tonaler Harmonik, die weiter ging als alles, was seine führenden Zeitgenossen wagten, und eine systematische Kodifizierung der neuen "atonalen" Ausdrucksform mit Hilfe der maßgebenden Zwölftontechnik. Zugleich löste sie in ihm das unablässige Verlangen aus, seine Treue gegenüber der Tradition zu bekräftigen, die er als die eigene betrachtete, zu demonstrieren, dass er in der Musikkultur nicht bloß ein unrechtmäßiger Eindringling war. Es gab keinen anspruchsvolleren Bereich, um diese Treue zu beweisen, als den der Kammermusik, die im neunzehnten Jahrhundert als die Quintessenz musikalischer Kultiviertheit und Kennerschaft galt, als Hort der persönlichsten, kunstvollsten kompositorischen Aussagen.

Auch war die Kammermusik Eckpfeiler der musikalischen Ausbildung Schönbergs gewesen. In dem Streichquartett, das er noch vor seinem zwanzigsten Lebensjahr zusammen mit Freunden aus

Wien gegründet hatte, spielte er zu verschiedenen Zeiten alle drei Instrumente, und bald schrieb er unter Zuhilfenahme von Hinweisen zur Formenlehre, die er einem populären Lexikon entnahm, eigene Quartette. Dem Komponisten zufolge gingen dem frühesten erhaltenen Quartett, dem vorliegenden Streichquartett in D-Dur von 1897, mindestens vier andere voraus. Das Hauptvorbild ist Brahms, doch sind auch Dvořák und Smetana herauszuhören, besonders im einleitenden Unisonothema, das zwischen den Dreiklängen D-Dur und h-Moll oszilliert – erste Ankündigung der Bedeutung von Tonalitäten im Terzintervall für das gesamte Werk.

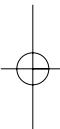
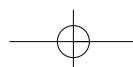
Im folgenden Jahr 1898 nahm der Wiener Tonkünstlerverein das Quartett auf Anregung des Komponisten Alexander von Zemlinsky in ein Konzertprogramm auf, mit dem Erfolg, dass es in der nächsten Saison noch einmal aufgeführt wurde. Dem nächsten Werk, das Schönberg dort 1899 vorlegte, erging es weniger gut. Der Verein begründete seine Ablehnung des Streichsextetts *Verklärte Nacht* (op. 4) mit einem einzelnen nicht klassifizierbaren Akkord im Vorlauf zum Höhepunkt des Stücks, doch war man über seine progammatische Beschaffenheit sicherlich ebenso konsterniert: Es beruht auf einem Gedicht von Richard Dehmel und ist somit kein gebührend abstraktes kammermusikalisches Werk, sondern eine Tondichtung für sechs Instrumente. Seine Abschnitte halten sich eng an die fünf Strophen des Gedichts: Eine Frau beichtet ihrem Liebhaber beim nächtlichen Waldspaziergang, dass sie von einem anderen Mann

schwanger ist; darauf erwidert ihr Partner zärtlich, das Kind werde, da sie einander liebten, ihrer beider Kind werden. Während er spricht, ist die Winterlandschaft in Mondlicht gebadet; dies wird durch eine bemerkenswert leuchtende Klangstruktur dargestellt (ein exquisites hohes Geigensolo schwelt über sanft wogenden gedämpften Streichern), die später als Grundlage des strahlenden Schlusses in D-Dur zurückkehrt.

Das Streichquartett Nr. 1 in d-Moll op. 7 (1904/5) verzichtet auf ein literarisches Programm wie das der *Verklärten Nacht*, behält jedoch deren fortlaufende Anordnung bei; hier jedoch sind die Sätze nicht einfach einander gereiht, sondern die letzten drei der üblichen vier sind in das Gerüst einer für einen Kopfsatz typischen Sonatensatzform eingefügt. Das führt dazu, dass die Durchführung von einem Scherzo unterbrochen wird und am Ende einen langsamen Satz eingliedert, während ein Rondofinale die erwartete Reprise ersetzt (und zugleich angemessen deren Funktion erfüllt, indem es die wesentlichen thematischen Stränge der vorangegangenen Abschnitte zusammenfasst). Ein Werk mit vier Sätzen in einem ist auch die Kammermusik Nr. 1 op. 9 (1906), die ursprünglich für zehn Bläser und fünf solistische Streicher gesetzt war, jedoch hier in der Bearbeitung zu hören ist, die Schönbergs Schüler Anton Webern 1922/23 angefertigt hat. (Sie ist für das Ensemble von *Pierrot lunaire* gedacht, Schönbergs Zyklus für Sprechstimme und fünf Musiker, kann aber auch wie im vorliegenden Fall von einem Klavierquintett mit einer zweiten Violine und einer Bratsche als Ersatz für Flöte und Klarinette aufgeführt werden). Die Tatsache, dass die resultierende fünfteilige Struktur der Kammermusik

(Exposition, Scherzo, Durchführung, langsamer Satz und Reprise/Finale) zu ihrer Entfaltung nur etwa halb so lange braucht wie die des Quartetts, kann entweder als Symptom oder als Ursache ihrer erhöhten motivischen Konzentration und polyphonen Dichte verstanden werden. Die Eröffnung legt zwei bemerkenswerte melodische Ideen vor: Nach vier Takten langsamer Introduktion erklingt eine fanfareartige Figur aus (anfangs ansteigenden) reinen Quarten, und direkt anschließend ein Galoppthema in Triolen, das auf der Ganztonreihe beruht. Beide Ideen machen sowohl harmonisch als auch melodisch ihren Einfluss geltend, und je weiter sie in die diversen kontrapunktischen Stränge des Gefüges eindringen, desto mehr wird die tonale Stabilität untergraben. Der aus der Fanfareidee abgeleitete Akkord wird zwar schließlich triumphal nach E-Dur hin aufgelöst, doch scheint seine Tendenz, sich anderswo (zum Beispiel in der Überleitung zum langsamen Satz) als eigenständige Harmonie zu behaupten, darauf hinzudeuten, dass die Vorherrschaft des Tonikadreiklangs nicht mehr lange unangefochten bleiben würde.

Die Aussetzung der Tonalität erfolgte in der Tat früher, als Schönberg selbst vorausgesehenen haben mag, und mit ernsthaften Konsequenzen für sein nächstes kammermusikalisches Werk. Der erste der vier getrennten Sätze des Streichquartetts Nr. 2 op. 10 (1907/8) verharrt im Wesentlichen in fis-Moll, doch seine Sonatenform hat etwas Zweideutiges, schwer Fassbares an sich. Das Scherzo bringt ganz eigene Ungereimtheiten mit sich, denn die zentrale Triopassage zitiert die volkstümliche Melodie "O, du lieber Augustin": Angesichts der persönlichen Krise, die mit der Komposition des Quartetts zusammenfiel



(Schönbergs Frau verließ ihn wegen des Malers Richard Gerstl, der ein Freund der Familie war, und als sie einige Monate später zurückkehrte, nahm sich Gerstl das Leben), hat die Schlusszeile „Alles ist hin“ wahrscheinlich autobiographische Bedeutung. Der Beginn des dritten Satzes stellt melodische Fragmente nebeneinander, die aus den beiden Sätzen zuvor herrühren: Schönberg könnte hier an die kurzen melodischen Echos gedacht haben, die dem Einsatz der Solostimme in Beethovens Neunter Sinfonie vorausgehen, denn er steht kurz davor, im Streichquartett eine ähnliche Neuerung herbeizuführen. Wenn jedoch der Sopran einsetzt und eine Vertonung von Stefan Georges Gedicht *Litanei* singt, ist die Atmosphäre klagend, und die Tonalität kämpft darum, sich in der Region es-Moll häuslich einzurichten. Der Bruch erfolgt schließlich im vierten Satz. Schon in den ansteigenden und kreisenden gedämpften Arabesken der Eröffnung wird die Tonalität (so der Text des Satzes) aufgelöst in Töne, „kreisend, webend“. Der Sopran setzt mit den Worten ein, er spüre „Luft von anderem Planeten“, wobei die letzte Silbe auf einem Fis-Dur-Akkord zur Ruhe kommt. Aber weder dies noch die eindeutigere Artikulation von Fis-Dur ganz am Schluss des Satzes hört sich sehr nach tonaler Auflösung an. Vom schwerelosen Raum der Atonalität aus betrachtet haben selbst die vertrautesten Objekte ein radikal anderes Erscheinungsbild.

Von fünfundzwanzig Takten eines Streichquartetts abgesehen, das er im März 1918 skizzierte, ließ Schönberg nun anderthalb Jahrzehnte ganz von den Standardformen der Kammermusik ab und wandte sich stattdessen Werken zu, deren Text eine Art roten Faden liefern konnte, oder hoch konzentrierten

musikalischen Äußerungen wie den **Sechs kleinen Klavierstücken op. 19**, von denen keines mehr als achtzehn Takte lang ist. Henk Guittarts Arrangement (1999) bringt sie der vergleichbar aphoristischen Welt der Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 näher, die Webern im selben Jahr 1911 begann. Als Schönberg Webern lobte, er habe „einen Roman durch eine einzige Geste“ ausgedrückt, hätte er genauso gut vom letzten Stück seines op. 19 sprechen können. Hier besteht die „einzige Geste“ aus einem Paar *pianissimo* bezeichneter Dreitonklänge, die (mit zusätzlichen inneren Stimmen) wiederholt, erweitert und im Anschluss an einen winzigen Melodiefetzen und einen dichteren, aber ebenso zarten Akkordklang ein letztes Mal wiederholt werden, ehe sie (so steht es in der Partitur) wie ein Windhauch vergehen.

Das **Bläserquintett op. 26** (1923/24) war das erste Kammermusikwerk des folgenden Jahrzehnts und erst Schönbergs zweite Komposition (nach der Suite für Klavier op. 25), die in allen Sätzen die Zwölftontechnik anwendet. Wegen seiner ungefähr vierzig Minuten Spieldauer benötigt das Quintett Holzbläser mit beachtlicher Ausdauer (es ist hier in Henk Guittarts 1995 vorgenommener Bearbeitung für Streichquintett zu hören), und seiner rhythmischen Komplexität halber war für die Uraufführung ein Dirigent nötig. Zwar erwecken die Sätze – Sonatenallegro, Scherzo und Trio, dreiteiliger langsamer Satz und Rondo finale – den Eindruck, als seien sie von der Form her schlicht, doch der unerbittliche Drang hin zur kontrapunktischen Durchführung verhüllt sogar einen entscheidenden Moment wie die Reprise des Hauptthemas im ersten Satz, die beim zweiten Mal auf verschiedene Stimmen

der Textur verteilt und auf zwei (statt wie zuvor vier) Takte komprimiert wird. Auch vom Scherzo, das sich hier eine ausgedehnte Durchführung zulegt und sich dabei in etwas Gewichtigeres, Ernsteres verwandelt, ist keine Linderung zu erwarten. Die Fülle kontrapunktischer Details wird im **Streichquartett Nr. 3 op. 30** (1927), das größere strukturelle Klarheit und Zielstrebigkeit beweist, im Raum gehalten. Das Ergebnis ist dennoch alles andere als reizlos. Das treibende Ostinato aus acht staccato gespielten Achtelnoten, das zu Beginn des ersten Satzes eingeführt wird, liefert anfangs nur einen stabilen Hintergrund, vor dem sich das Material des lyrischen ersten Themas präsentieren lässt, aber die Abwandlung und Verschiebung, die es später durchmacht, sind im Folgenden wesentlich für den rhythmischen Reiz verantwortlich. Unregelmäßigkeit kennzeichnet auch das Intermezzo, dessen Eröffnung nach Art eines ordnungsgemäßen Menuets bald aus der Bahn geworfen wird durch das Eindringen von Klängschemata, die bulgarischen Rhythmen ähneln (die 9/8- und 12/8-Takte sind nicht in die üblichen Dreiergruppen, sondern in 2+3+4 bzw. 3+4+5 Achtel unterteilt).

Das Dritte Quartett wurde in Berlin komponiert, wo Schönberg ein Jahr zuvor einen Lehrstuhl an der Akademie der Künste übernommen hatte. Anfang 1933 war er sich jedoch bereits über die Bedrohung im Klaren, die der wachsende Antisemitismus für seine Position darstellte. Er verließ darum mit seiner Familie Berlin und verbrachte den Sommer des Jahres in Frankreich. Es war wohl nur natürlich, dass sich Schönberg zum Überbrücken dieser Monate der Umwälzung eine leichtere Aufgabe gestellt hat. Er schuf das **Konzert für Streichquartett und**

Orchester auf der Grundlage von Händels Concerto grosso op. 6 Nr. 7 und wählte dafür die volle moderne Orchesterbesetzung (samt einer bunten Schar von Schlaginstrumenten), in der Harfe und Klavier als eine Art Continuo fungieren. In den Orchesterstimmen der ersten beiden Sätze bleibt der Aufbau von Händels Musik zwar überwiegend intakt, doch die Solostimmen werden immer freier sowie rhythmisch, harmonisch und strukturell komplizierter – ein Vorgang, der im ersten Satz in einer außerordentlichen Kadenz für alle vier Instrumente gipfelt. Im dritten und vierten Satz wird jeder Versuch aufgegeben, das Original zu transkribieren, und stattdessen Händels einleitende Themen als Grundlage für eine pauschale Neukomposition herangezogen.

Die Familie Schönberg zog im Oktober 1933 in die USA und ließ sich im folgenden Jahr in Los Angeles nieder. Die Gewöhnungszeit war hart, und in der fremden Umgebung war jede noch so geringfügige fortgesetzte Verbindung mit dem Leben in Europa willkommen. Eine davon kam 1935 mit dem Eintreffen des Kolisch-Quartetts in den USA zustande (das Ensemble wurde von Rudolf Kolisch geleitet, dem Bruder von Schönbergs zweiter Frau Gertrud, und hatte das Dritte Quartett uraufgeführt). Es war ein glückliches Zusammentreffen, dass Elizabeth Sprague Coolidge, die amerikanische Mäzenin, die schon das dritte Quartett in Auftrag gegeben hatte, nun ein weiteres verlangte. Das im Juli 1936 vollendete **Streichquartett Nr. 4 op. 37** ist auf jeden Fall ein differenzierteres Werk als das Quartett Nr. 3, reicher an struktureller Vielfalt und Kontrast. Die Identität der Themen wird darin stärker und unzweideutiger festgestellt, sei es in Form von Thema und Begleitung

wie zu Beginn des ersten Satzes oder mittels Unisonorezitativ wie am bemerkenswerten Anfang des dritten Satzes mit seinen Ankängen an hebräische Gesänge (Schönberg hatte bald nach seiner Flucht aus Deutschland offiziell zum Judaismus zurückgefunden).

Keines der letzten Kammermusikwerke hat das vierzählige Grundschema des letzten Quartetts. Die *Ode to Napoleone Buonaparte op. 41* (1942) für Klavierquintett und einen Sprecher, der Byrons sarkastische Tirade gegen Napoleon deklamiert, ist eine einzige ununterbrochene Flut überbordender musikalischer Ideen. Die Aussage des Werks ist bestensfalls mehrdeutig, doch ist es unwahrscheinlich, dass mit Byrons Napoleon ein Diktator der Gegenwart gemeint war. Vielmehr scheint das Werk generelle Desillusionierung in Bezug auf persönliches Heldenhumor und politischen Idealismus zum Ausdruck zu bringen – ein Gefühl, das durch die abschließende, höchst ironische Geste des Werks verstärkt wird: eine "Kadenz" auf einem Dreiklang über Es-Dur, der Tonart von Beethovens *Eroica-Sinfonie*.

Die letzten beiden Kammermusikwerke Schönbergs, das Streichtrio op. 45 und die Fantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 47, könnten hinsichtlich ihres emotionalen und harmonischen Vokabulars von der Ode kaum weiter entfernt sein. Weniger als einen Monat, nachdem er einen schweren Herzinfarkt erlitten und nur dank einer Injektion direkt ins Herz überlebt hatte, nahm Schönberg am 20. August 1946 das Trio in Angriff und stellte es innerhalb von fünf Wochen rasch fertig. Egal ob die endgültige Partitur, wie es der Komponist gegenüber Thomas Mann behauptet hat, als anschauliche Darstellung des Erlebnisses interpretiert werden kann, dem Tod so nahe zu sein (seiner Aussage nach bis hin zum

Eindringen der Nadell): Heraus kam Musik, die expressionistische Extreme verkörperte, wie sie seit den Werken aus dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr vorgekommen waren. Die alpträumhafte Einleitung mit ihrem unberechenbaren, fragmentarischen Nebeneinander von kontrastreichen, hoch chromatischen Ideen ist mit dem Einsatz einer beachtlichen Ansammlung von Streichtechniken wie Flageolett, *Tremolando*, *Col legno* und *Sul ponticello* verbunden. Der einsätzige Aufbau (aus drei "Parts", die durch zwei Episoden miteinander verknüpft sind; der dritte "Part" ist eine komprimierte Reprise des vorausgegangenen Materials) erinnert nicht nur an den früheren Werke wie der Kammerinfonie Nr. 1, sondern blickt auch voraus auf die noch konzentriertere Form der drei Jahre später, also 1949 komponierten Fantasie. Auch dort tritt das einleitende Material hörbar, wenn auch stark abgewandelt in den Schlusstakten wieder auf, diese eindringlich leidenschaftlichen Eckpassagen rahmen drei zentrale Episoden – *Lento*, *Grazioso* und *Scherzando* – ein, deren jede sowohl ihren eigenen rhythmischen und motivischen Charakter als auch ihr eigenes Tempo hat. Mit ihrem abwechselnd strengen und spontanen, beharrlichen und zart fühlenden Charakter offenbaren diese letzten Kammer-musikwerke die unvermittelten Widersprüche im Herzen von Schönbergs Kreativität. Zugleich aber erinnern sie uns an die Leidenschaft und Kommunikativkraft seiner Aussage, die vielleicht noch nicht weithin anerkannt wird, sich aber hier am unmittelbarsten und profunden bemerkbar macht.

© 2001 Charles Wilson
Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Der konservative Erneuerer

Eine überaus konservative Veranlagung mit großem Respekt für Tradition, gepaart mit einem von Natur aus radikal hinterfragenden Geist voller Entdeckerdrang und Innovationswillen: Hierin liegt das Paradox von Schönberg, und in seiner Kammermusik findet es deutlichen Ausdruck. In einem Jahrhundert, das sich mit Vorliebe neuen Instrumentalgruppierungen zuwandte, komponierte er weiter für die alten Quartett- und Quintett-Ensembles. Sein ganzes Leben lang verfolgten ihn die vier traditionellen Satzarchetypen: Sonate, Scherzo, langsamer Satz, Finale. Doch inhaltlich setzte sich die radikale Seite durch. Er stürzte sich auf jede neue Errungenschaft der Harmoniesprache, jede Erweiterung in der Technik der Durchführung, jede Möglichkeit einer neuen melodischen Ausdrucksweise. Bald setzte er sich über die bestehenden Trends hinweg und begann, selber anderen neue Wege zu weisen. Von da an war er allein, in einer Isolation, die sein ganzes Leben währte und weit über seinen Tod hinaus andauerte.

Es begann in Wien. Der 23-jährige Komponist, der 1897 das frische, spontan anmutende Streichquartett D-Dur vorlegte, war mit dieser Stadt ebenso verbunden wie Brahms vor ihm, und dessen Einfluss tritt in den beiden mittleren Sätzen deutlich hervor. Auch später noch schrieb Schönberg oft ein Intermezzo statt eines Scherzos, und eine weitere von Brahms übernommene Gewohnheit war es, für den langsamen Satz eine Reihe von Variationen zu komponieren. Anfangs- und Schlussatz sind in ihrem Charakter gefälliger gestaltet, und sie haben mit ihren an Dvořák erinnernden, aus Dreiklang und zusätzlicher Sexte zusammengesetzten Melodien einen deutlich

slawischen Einschlag. Dieses reizvolle Stück fällt jedoch noch in die Bildungszeit des Komponisten.

Gerade zu jener Zeit begeisterte sich Schönbergs Freund und Mentor Alexander von Zemlinsky, der ihm auch Unterricht im Kontrapunkt erteilte, für Wagner. Schönberg wurde zum eifrigsten Opernbesucher. Die Wirkung stellte sich unverzüglich ein: eine enorme Bereicherung seiner harmonischen Sprache, eine schlagartige Erweiterung seiner Sicht des Möglichen (bei Wagner vom dramatischen Verlauf bestimmt) innerhalb der musikalischen Kontinuität und folglich ein größerer Ehrgeiz im Hinblick auf Umfang und Struktur. Was er von Brahms gelernt hatte, ging dabei aber nicht verloren. Zum Katalysator wurde schließlich der Umstand, dass er sich in seine zukünftige Frau Mathilde verliebte. Das Ergebnis war *Verklärte Nacht op. 4*, das Streichsextett, das auch heute noch, mehr als ein Jahrhundert später, von allen Werken Schönbergs beim Publikum besonders ankommt.

Richard Dehmels Gedicht verlieh dem Werk einen außermusikalischen, fast programmatischen Aspekt, der in der Kammermusik neu war. Man sollte meinen, Schönberg hätte gerade dieses Gebiet vor allen anderen der absoluten, abstrakten Musik vorbehalten. Dem war nicht so, wie wir am zweiten und selbst noch am dritten Streichquartett erkennen werden. Die Lyrik Dehmels ist kaum erzählerisch zu nennen. Doch ihre Dynamik, von Konflikt und Verzweiflung bis hin zu Versöhnung und Verklärung, spiegelt sich in dem Verlauf der Musik wider, der in einem prächtigen, ekstatischen D-Dur kulminiert. Das ganze Werk ist rhythmisch von einem Fluss und einer Ambiguität geprägt, die zutiefst wagnerianisch sind und auf diese Weise erst wieder im Streichtrio voll ausgeschöpft werden sollten.

In seinen Musikdramen hatte Wagner den Weg zu ganz anderen Größenordnungen gewiesen, während Strauss und Mahler diese Erweiterung auf die sinfonische Musik übertragen hatten. Diesem damaligen Trend zum Gigantismus folgt das **Streichquartett Nr. 1 d-Moll op. 7**. Es besteht aus einem langen, ungebrochenen musikalischen Fluss mit einer Aufführungsdauer von etwa fünfundvierzig Minuten, doch finden wir innerhalb dieser Kontinuität nach wie vor die vier klassischen Satztypen. Ein großangelegter Sonatensatz mit dreifacher Exposition des Kopftemas wird durch ein riesiges Scherzo/Trio von etwa 500 Taktten unterbrochen. Das Eröffnungsthema wird daraufhin noch ausführlicher rekapituliert, bevor eine sehr zarte Überleitung (Cello allein, dann Solo der ersten Violin – soll dies vielleicht den Spielern das Umblättern erleichtern?) in den langsamen Satz führt, der viel von der verträumten, romantischen Stimmung der *Verklärten Nacht* vermittelt. Vor dem Finale kommt es zu einer weiteren Durchführung des zweiten Themas. Das ganze Stück ist, wie uns nunmehr bewusst wird, an sich ein einziger großer Sonatensatz, wobei das Finale als eine (stark variierte) Reprise des Ganzen dient. Doch in der verklärten Koda begegnet uns das vorangegangene Material in einem zur Ruhe gebrachten, fast bis zur Unkenntlichkeit verwandeltem Zustand.

Dieser revolutionäre Formansatz ist in der **1. Kammermusik op. 9** von 1906 stark vereinfacht. Auch hier wird der Musikfluss nicht unterbrochen, doch die einzelnen Satztypen sind wesentlich schärfer gekennzeichnet. Nach der überaus wichtigen Einleitung werden in dem darauf folgenden, mit 'Sehr rasch' überschriebenen Teil eine Reihe von Hauptthemen und

ein Nebenthema vorgestellt. Nun werden wir in ein unruhiges, rastloses Scherzo mitgerissen und kehren erst später zu einer Reihe von fünf, in schnellem Tempo gehaltenen Durchführungen der vorangegangen Themen zurück. Diese Durchführungen steigern sich immer mehr und finden ihren Höhepunkt in einer dramatischen Reprise der Einleitung, die wiederum zu einem wehmütigen, sehr bewegenden langsamen Satz überleitet. Auch hier lässt sich nur schwer der Moment bestimmen, in dem wir erkennen, dass das Finale kein separater zu verstehender Satz, sondern – aufgrund der Verknüpfung mit vorangegangenem Material – eine Reprise des gesamten Werks ist.

Es gibt in diesem großartigen, innovativen Meisterwerk aus dem frühen 20. Jahrhundert jedoch auch noch andere Gesichtspunkte zu beachten: Die in einem rapiden Entwicklungsprozess stehende Musiksprache Schönbergs führt nun, vor dem Hintergrund des vorherrschenden E-Dur, zum Gebrauch von Ganztonfolgen, aus denen zahlreiche übermäßige Dreiklänge hervorgehen, sowie von Akkorden und Melodieverläufen, die nicht aus Terzen, sondern aus Quarten aufgebaut sind. Die Einleitung beginnt mit Quartakkorden, und der federnde Hörnerklang in aufsteigenden Quarten zu Beginn des mit *Sehr rasch* überschriebenen Teils ist geradezu zum Inbegriff der sogenannten 'Neuen Musik' geworden. Alleine schon die quasi-orchestrale Kammermusikbesetzung ist ein Novum, wobei sich die Akzentverschiebung im Timbre von den Streichern zu den Bläsern als eines der selten identifizierten Hindernisse für einen größeren Publikumserfolg erweist.

Die Kammermusik war das letzte Werk Schönbergs, das bei seinen Zeitgenossen auf

allgemeines Verständnis traf (selbst ihm so nahestehende Kollegen wie Zemlinsky nicht ausgenommen). Von hier an stößt Schönberg immer schneller ins Unbekannte vor. Formal gesehen mag man das **Streichquartett Nr. 2 op. 10** als einen Rückschritt betrachten, denn es besteht aus vier separaten Sätzen. Doch auch hier gibt es eine auffällige Neuerung, die es teilweise zum Quintett werden lässt: Im 3. und 4. Satz singt eine Sopranstimme aus Gedichten von Stefan George. Der langsame Satz, *Litanei*, besteht aus einer Reihe von Variationen, mit einem dichten Netzwerk von Themen, die sich ihrerseits mit Themen aus den anderen Sätzen verschränken. Zuvor hat das Scherzo bereits den wohl offenen autobiographischen Moment in Schönbergs Werk präsentiert: mit dem Zitat des Wiener Liedes "O, du lieber Augustin" und insbesondere der Zeile "Alles ist hin".

Im letzten Satz, *Entrückung*, werden dennoch alle "häuslichen" Krisen überwunden. Der ekstatisch anmutende Einsatz der Singstimme mit den Worten "Ich fühle luft von anderem planeten" (George hielt sich in seinen Gedichten an die Kleinschreibung) wurde, ähnlich wie das Hornthema aus der Kammermusik, zum Symbol der neuen Welt der Phantasie. Mit dem Verlassen der Tonalität hatte dies noch recht wenig zu tun: Der erste Satz steht in fis-Moll, und das ganze Stück endet in einem friedlichen, satt klingenden Fis-Dur. Nur in dem seltsamen, quasi-improvisatorischen Eingangsteil des Finales, einer Art Ödland der Trostlosigkeit, wird das tonale Empfinden einen Moment lang überdeckt.

In den sechzehn Jahren zwischen diesem Werk und dem **Bläserquintett op. 26** hatte sich die Welt sehr verändert – und Schönberg mit ihr. In der

Nachkriegszeit herrschte ein neuer Kult des Objektivismus, der sich im Neoklassizismus manifestierte und vor allem von Strawinski propagiert wurde. Dies war der Ursprung der lebenslangen Feindschaft zwischen den beiden Komponisten – ein weiteres Paradox, denn Schönberg wurde auf seine Weise genauso vom neoklassizistischen Denken beeinflusst wie der russische Komponist. Seine allmähliche Entwicklung der Zwölftontechnik ging Hand in Hand mit einem neuerlichen Konservatismus – zumindest im Hinblick auf die Formgebung. Sowohl das Bläserquintett von 1924 als auch das **Streichquartett Nr. 3 op. 30** von 1927 sind deutlich in der klassischen Viersatzform mit ihren traditionellen Charakteristika gehalten. Beide Werke atmen einen strengen, gebieterischen Geist und sind ganz unverkennbar von meisterhafter Qualität. Umso erstaunlicher ist es, dass das dritte Streichquartett von der Erinnerung an ein Hauff-Märchen inspiriert wurde, genauer gesagt von einem grausamen Bild aus dem *Gespensterschiff*, das der Komponist als Kind gesehen hatte und sein Leben lang mit dem Beginn dieses Streichquartetts verband!

1936, nunmehr im amerikanischen Exil, entstand das **Streichquartett Nr. 4 op. 37**, ein vom Ton her wesentlich wärmeres, freundlicheres und weicheres Werk, das ebenfalls in der Viersatzstruktur komponiert ist. Das lyrische Element hatte im dritten Streichquartett keineswegs gefehlt; hier jedoch ist es allgegenwärtig, und es verdichtet sich in den Unisonopassagen des langsamen Satzes zu einer leidenschaftlichen Demonstration tiefempfundener Emotionen.

Als die Vereinigten Staaten dem 2. Weltkrieg beitrat, war dies der Anlass für Schönbergs

temperamentvolle Vertonung des spöttischen Byron-Gedichts *Ode an Napoleon Buonaparte op. 41*, mit der er Parallelen zwischen Napoleon und Hitler sowie Washington und Roosevelt zog. Ein Klavierquintett in theatralischem, dem 19. Jahrhundert verhafteten Stil bildet den Hintergrund für die in die Partitur eingebaute Deklamation des Gedichtes. Die aus einem Es-Dur-Dreiklang gebildeten Strukturen (dem Tonika-Dreiklang der *Eroica*-Tonart) treten immer mehr in den Vordergrund, bis sie schließlich auf den letzten Seiten alles andere heroisch übertönen und das Stück mit einem triumphalen Es-Dur-Akkord schließen.

Viele der in Amerika während der Kriegszeit entstandenen Stücke sind eher eine Manifestation des konservativen als des radikalen Schönberg. Seine letzten Lebensjahre führten ihn jedoch wieder auf neue Entdeckungsreisen. Sein letztes Instrumentalwerk entstand 1949, nur zwei Jahre vor seinem Tod. Schon der Titel der *Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 67* soll deutlich machen, dass der Violinpart mit voller Absicht zuerst fertiggestellt wurde. Die Form einer Fantasie tendiert immer zum Episodenhaften: Opernliebhaber erkennen vielleicht, dass der Kern dieser Fantasie von einer Cavatine gebildet wird, gefolgt von einer Cabaletta.

Wesentlich radikaler in seiner Dramatik ist das *Streichtrio op. 45*, das Schönberg nach einem schweren Herzschlag im Spätsommer 1946 in kürzester Zeit schrieb. Dieses Werk ist vielleicht der krönende Höhepunkt seines kammermusikalischen Schaffens, und mit ihm wird das Genre in neue, bislang unerforschte Gefilde geführt. In diesem fortlaufenden Stück überlebt nur ein geisterhaftes Echo jenes Viersatztypus, dem Schönberg ein Leben lang treu geblieben war. Es ist in

drei Parts und zwei verbindende Episoden gegliedert, wobei der dritte Part eine verdichtete Reprise von großer Virtuosität ist. Das Werk greift auf die längst verlorene expressionistische Leidenschaft solcher Stücke wie *Erwartung* oder *Die glückliche Hand* zurück. Die plötzlichen Ausbrüche und scheinbar unzusammenhängende Diktion stehen neben enthüllenden Momenten innerster Gefühle, wie zum Beispiel dem Beginn der ersten Episode oder der Passage *con sordino* mit ihrer geradezu trancehaften Schönheit zu Beginn des zweiten Parts. Schönberg war zweiusig –

*ein Geist auf ewiger
Reise durch unbekannte Gedankenwelten, allein.*

© 2001 Hugh Wood
Übersetzung: Andreas Klatt

Erinnerungen an Schönbergs Kammermusik in Los Angeles, 1937–49

Streichquartett Nr. 4 op. 37
Vom 4. bis 8. Januar 1937 gab das Kolisch-Quartett an der University of California in Los Angeles eine Konzertreihe, in der die vier Streichquartette Arnold Schönbergs den vier letzten Streichquartetten Beethovens gegenübergestellt wurden. Es war der Rahmen, in dem Schönbergs jüngstes Streichquartett zur Uraufführung kam. Zu verdanken war diese Komposition (ebenso wie die Veranstaltung des Zyklus in der Royce Hall) jener großen Mäzenin der Kammermusik des 20. Jahrhunderts, Elizabeth Sprague Coolidge, die auch Bartók, Strawinski, Webern und andere herausragende Komponisten jener Zeit mit Aufträgen gefördert hatte. Die Aufführung

der Quartette, insbesondere die des vierten Quartetts, war ein denkwürdiges Ereignis in meinem Leben; nicht nur weil ich damals bei Schönberg an der Universität studierte, sondern auch, weil er mich mit dem Korrekturenlesen der Stimmen seines letzten Quartetts beauftragt hatte und ich so schon sehr früh Gelegenheit bekam, ein Verständnis für das Werk zu entwickeln.

Das vierte Streichquartett war die erste Kammermusik Schönbergs, die in Amerika entstand, und sein erstes Streichquartett seit dem op. 30 von 1927. In der Zukunft standen noch die *Ode to Napoleon Buonaparte op. 41* für Sprecher, Streichquartett und Klavier (1942), das Streichtrio op. 45 (1946) und die Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 47 (1949), seine letzte Kammermusik. In einem Brief an Elizabeth Sprague Coolidge schrieb er über das vierte Streichquartett: "Ich bin sehr zufrieden mit dem Werk und glaube, dass es viel gefälliger sein wird als das dritte." Das dritte Streichquartett war übrigens im Herbst 1934, nicht lange nach der Ankunft Schönbergs in Los Angeles, von dem kalifornischen Abas-Quartett für eine Klasse von Studenten aufgeführt worden, die er damals privat unterrichtete; bezeichnenderweise war es auch das erste Werk, für das Schönberg eine Analyse in englischer Sprache verfasste.

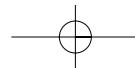
Das vierte Streichquartett steht im Hinblick auf die Tempi und die Grundzüge der Formgebung ebenso wie seine drei Vorgänger in der traditionellen Viersatzform. Hingegen schrieb Schönberg in der Analyse seiner Streichquartette, die er für die private Aufnahme durch seinen Schüler Alfred Newman vor der öffentlichen Aufführung verfasste:

... in beiden Quartetten (dem dritten und dem vierten)

bedürfen zwei Sätze aufgrund ihrer strukturellen Abweichung von herkömmlichen Formen der besonderen Aufmerksamkeit. Gemeint sind der erste und zweite Satz des dritten Streichquartetts sowie der erste und letzte Satz des vierten Streichquartetts, die jeweils nur in wenigen Punkten der traditionellen Formgebung entsprechen. Nicht nur weicht die Reihenfolge ihrer funktionalen Elemente (Themenköpfe, Melodien, thematische Einheiten, Motive und andere Strukturelemente) vom Herkömmlichen ab, sondern es scheint auch von ganz anderen Faktoren abzuhängen, ob sie wiederholt, ausgearbeitet oder aufgegeben werden ... Daher lassen sich bei einer Analyse des Stücks diese Formelemente nicht auf traditionell entwickelte Strukturierungen zurückführen.

Während seiner letzten Lebensjahre in Los Angeles schrieb Schönberg keine weiteren Streichquartette. Es existieren einige von 1949 datierte Fragmente eines Quartetts (in der Schönberg-Gesamtausgabe enthalten), die von manchen Experten als "fünftes" Quartett betrachtet werden, aber es gibt auch aus früheren Jahren fragmentarische Ansätze zu anderen Quartetten und einzelnen Quartettsätzen.

Nach der Uraufführung bereiste das Kolisch-Quartett mit dem vierten Streichquartett das In- und Ausland (von Denver, Colorado bis nach Wien und Prag). Bald nahmen es auch andere Ensembles in ihr Repertoire auf, unter anderem das kurz zuvor gegründete Juilliard-Quartett, das im Januar 1951 damit in der Royce Hall gastierte. Am Tag darauf spielte das Juilliard-Quartett Schönbergs erstes Streichquartett in einem Privatkonzert für den Komponisten bei ihm zu Hause in Brentwood. Nur wenige Monate später, am 13. Juli 1951, starb Schönberg.



Ode to Napoleon Buonaparte op. 41 für Sprecher, Streichquartett, und Klavier

Die Entstehungsgeschichte der *Ode to Napoleon Buonaparte* beschrieb Schönberg in einem Artikel mit dem Titel "Wie es zu meiner Ode an Napoleon kam":

Die League of Composers hatte mich 1942 ersucht, ein kammermusikalisches Stück für ihre Konzertreihe zu schreiben. Es sollte darin nur eine begrenzte Anzahl an Instrumenten eingesetzt werden. Es kam mir unverzüglich der Gedanke, dass dieses Stück nicht ignorieren durfte, mit welcher Empörung die Menschheit auf die Verbrechen reagierte, die diesen Krieg ausgelöst hatten. Ich dachte an Mozarts *Hochzeit des Figaro*, die für die Abschaffung des *jus primae noctis* eintrat, an Schillers *Wilhelm Tell*, Goethes *Egmont*, Beethovens *Eroica* und Wellingtons Sieg, und ich wusste, dass es die moralische Pflicht der Intelligenz war, sich der Tyrannie entgegenzustellen.

Allerdings war dies nur mein zweiter Grund. Ich hatte schon lange über die tiefere Bedeutung des nationalsozialistischen Denkens spekuliert. Es gab da ein Element, das mich zutiefst verwirrte: die anscheinende Wertlosigkeit des Lebens eines Einzelnen im Verhältnis zur Totalität der Gemeinschaft beziehungsweise zu deren Repräsentanten, der Königin oder dem Führer! Ich konnte nicht verstehen, warum eine ganze Generation von Bienen oder Deutschen zu dem alleinigen Zweck leben sollte, eine weitere Generation ähnlicher Art hervorzubringen, die ihrerseits wieder nur diese Aufgabe hatte: die Rasse am Leben zu erhalten. Ich vermutete sogar, dass Bienen (oder Ameisen) instinktiv davon ausgingen, dass es ihre Bestimmung war, die Nachfolge der Menschheit anzutreten, sobald diese sich ebenso zerstört haben würde, wie unsere Vorgänger – die Riesen, Magier, Lindwürmer, Dinosaurier und andere mehr – sich und ihre Welt zerstört hatten, so dass die ersten Menschen nur einige wenige

zerstreute Exemplare kennengelernten. Ihre Gabe, wie auch die der Ameisen, Staaten zu gründen und nach Gesetzen zu leben (wie sinnlos und primitiv sie uns auch erscheinen mögen), diese Gabe, die unter den Tieren einmalig ist, besaß eine reizvolle Ähnlichkeit zu unserem eigenen Dasein; und in unserer Vorstellung konnten wir uns eine Geschichte ausmalen, in der sie zur beherrschenden Macht, Größe und Form heranwuchsen, eine eigene Welt gestalteten, die kaum noch Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Bienenstock besaß.

Ohne ein solches Ziel schien das Leben der Bienen, mit dem Töten der Dronen und Tausender von Nachkommen der Bienenkönigin, sinnlos zu sein. Ebenso würde die Aufopferung des deutschen Herrenvolks keinen Sinn machen, bestünde nicht das Ziel der Weltherrschaft – an der auch das einzelne Individuum sehr interessiert sein würde.

Bevor ich mich an das Schreiben dieses Textes mache, schlug ich in Maeterlincks *Das Leben der Bienen* nach. Ich hatte gehofft, dort Motive zur Unterstützung meiner Thesen zu finden. Es geschah jedoch das Gegenteil: Maeterlincks poetische Philosophie vergoldet alles, was nicht selbst schon aus Gold ist. Und so wunderbar sind seine Erklärungen, dass man kaum umhin kommt, auf ihre Widerlegung zu verzichten, selbst wenn man wüsste, dass es sich dabei um reine Poesie handelt. Ich musste meinen Plan wieder aufgeben.

Ich musste ein anderes Objekt finden, dass meinem Zwecke entsprach.

So kam es, dass Schönberg im Februar 1942, kurz nachdem sich die Vereinigten Staaten in den Krieg eingeschaltet hatten, auf der Suche nach dem richtigen Text zur Beschreibung der Tyrannie unweit der Universität in einem Buchladen auf eine Sammlung von Gedichten Lord Byrons stieß. Der

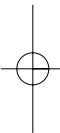
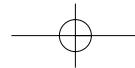
Zusammenhang zwischen Byron und dem Vorhaben Schönbergs lag auf der Hand: Der Dichter war ein prominenter Befürworter der griechischen Unabhängigkeit gewesen und hatte für diese Sache sogar sein Leben gegeben. Als englischer Dichter (Schönberg wollte unbedingt einen englischen Text verarbeiten) fungierte Byron als einflussreicher Fürsprecher seiner einmal mehr in Bedrängnis geratenen Landsleute. Darüber hinaus hatte Schönberg vielleicht auch in der Stimme Winston Churchills, der durch die aus England nach Amerika übertragenen Radiosendungen große Bewunderung gefunden hatte, jene Art von Redner gefunden, nach der er suchte.

Der Text der *Ode to Napoleon* war nicht Schönbergs erste Wahl. Er zog zumindest eine andere lyrische Quelle in Erwägung: "The Isles of Greece" (aus dem dritten Canto des *Don Juan*) war ein weitauß berühmteres Gedicht und setzte sich unmittelbar mit dem Thema Freiheit auseinander ("I dream'd that Greece might still be free"). Doch der zynische Ton des Titelhelden, der in Frankreich eine Chanson, in Spanien eine Romanze und in Griechenland die besagte Hymne zum Besten gab, schreckte Schönberg ab, so dass er sich – entgegen der Empfehlung diverser literarischer Ratgeber – entschloss, ein anderes Byron-Gedicht zu finden, wobei er sich schließlich für die *Ode to Napoleon* entschied.

Die Ereignisse im Dezember zuvor – Pearl Harbor und die amerikanische Kriegserklärung – hatten die Menschen in große Aufregung versetzt. Vielleicht war es jener Moment, der Schönberg die Idee zu seiner ersten musikalischen Stellungnahme zum Krieg gab. (Das Stück *A Survivor from Warsaw* [Ein Überlebender aus Warschau], das er kurz nach Kriegsende

komponierte, war seine zweite Stellungnahme.) Im Dezember und Januar war Schönberg damit beschäftigt, seine zweite Kammermusik op. 38 für Klavier zu vier Händen (op. 38b) zu bearbeiten, so dass er die Arbeit an der *Ode* erst im März begann; im Juni war sie vollendet. Während dieser Zeit – ich glaube, es war an einem Sonntag – zeigte er mir einmal aufgeregt mit kaum verhohlem Stolz eine unverhoffte Entdeckung, die er gerade gemacht hatte. Es war untypisch für ihn, irgendjemandem ein im Entstehen begriffenes Werk zu zeigen, aber in diesem Fall hatte ihn wohl die bemerkenswerte Inspiration begeistert; die *Marseillaise* und das Motiv aus Beethovens Fünfter gemeinsam erklingen zu lassen, während der Sprecher die Worte "The earthquake voice of Victory" (ein welterschütternd' Siegesschrei) deklamiert. In einem Essay Schönbergs heißt es: "Oft genug greift die Inspiration ganz unvermittelt ein und erreicht ungefragt ihren Segen."

Dieser Vorfall verdeutlicht zudem, wie Schönberg mit der Vertonung des Textes umging. Er entdeckte, dass das Gedicht, ähnlich wie im Falle von Verklärte Nacht, sich sehr gut mit einer musikalischen Form vertrug. Er teilte also die neunzehn Strophen des Gedichts in Gruppen von fünf, drei, vier und sieben Strophen auf, denen er eine instrumentale Einleitung voranstellte – Klavier und Streichquartett. Die einzelnen Gruppen trennte er dann durch zwei instrumentale Zwischenspiele voneinander, gefolgt von einer Art Reprise, und endete dann mit einer Koda ähnlichen Strophe: "Where may the weared eye repose / When gazing on the Great; ... Bequeath'd the name of Washington, / To make man blush there was but one!" (Wo mag ein müdes Auge finden / erhab'ner Größe Bild, ... den Namen Washington vermacht / der



Menschheit, der er Freiheit bracht!), auf die vier instrumentale Takte folgen, die mit einem Es-Dur-Akkord enden. Darüber hinaus tippte er den Text zunächst selbst ab und vermerkte am Rand rhythmische und quasi-melodische Ideen (siehe Beispiel, S. 27). Gewisse Schlüsselbegriffe im Text, wie etwa "the Morning Star", waren eine direkte Anregung zu musikalischen Motiven.

Die erste Aufführung der *Ode*, im November 1944, wurde nicht von dem Kammermusik-Ensemble gegeben, für das sie bestimmt war, sondern von den Streichern der New Yorker Philharmoniker. Es dirigierte Artur Rodzinski, Mack Harrell gab den Sprecher und Edward Steuermann saß am Klavier. Schönberg selbst hörte die *Ode* nur ein einziges Mal in ihrer ursprünglichen Form, und zwar am 13. September 1949 in einer Probe, die dem Konzert zu Ehren seines fünfundseitigsten Geburtstags voranging.

Die vielleicht auffälligste musikalische Eigenschaft der *Ode* ist ihre Nähe zur Tonalität. Das betrifft nicht nur den Es-Dur-Dreiklang am Ende des Stücks (wobei Es-Dur wiederum die Tonart ist, in der die *Eroica* steht), sondern auch die allgemeine Struktur der Zwölftonreihen des Werks. Durch ihre Aufteilung in Segmente aus jeweils drei oder vier Tönen entstehen Dreiklänge und Septakkorde sowie melodische Strukturen, die den Eindruck der Tonalität vermitteln. Diese Tendenz, in die Zwölftonmusik gleichsam durch die Hintertür tonale Elemente aufzunehmen, ist typisch für einige der letzten Werke Schönbergs.

Streichtrio op. 45: "Death and Restoration"

Für gewöhnlich bringt man Schönberg nicht mit Programmatischer Musik in Verbindung, aber wenn man die

Tatsache in Betracht zieht, dass einige der frühen großangelegten Kompositionen wie *Verklärte Nacht* und *Pelleas und Melisande* auf Textvorlagen basierten und dass im Manuskript eines der Spätwerke, des Klavierkonzerts, zu jedem Satz eine Art Motto vermerkt war – "Life was easy" (das Leben war einfach), "suddenly hatred broke out" (plötzlich brach Hass aus), "A grave situation was created" (es entstand eine ernste Situation), "But life goes on" (doch das Leben geht weiter) – so überrascht es nicht, dass das Streichtrio, das während einer schweren Krankheit entstand, jene Umstände auch in der Partitur widerspiegelt. Während Schönberg sich im Sommer 1946 zur Komposition des Trios anschickte, das an der Harvard-Universität bei einem Symposium über Musikkritik aufgeführt werden sollte, erkrankte er schwer und erlitt einen kritischen Herzinfarkt. Seine Frau Gertrud berichtete in ihren Privataufzeichnungen unter dem Titel "Death and Restoration" ausführlich über die Krankheit und beschreibt eine Adrenalininjektion direkt ins Herz, die den Patienten wiederbelebte, sowie das anschließende Delirium.

Während seiner Genesung fuhr Schönberg mit der Arbeit an dem Trio fort und vollendete es in bemerkenswert kurzer Zeit – innerhalb von nur sechs Wochen – am 23. September. Bald darauf war er bereits wieder in der Lage, sein Schlafzimmer zu verlassen und unten im Wohnzimmer Besucher zu empfangen. Dort erläuterte er mir gewisse Aspekte des Trios, insbesondere seine ungewöhnliche Reihenstruktur (eine aus achtzehn Tönen bestehende Folge), sowie die musikalische Darstellung gewisser Aspekte seiner Krankheit und Genesung. Dazu gehörten solche Elemente wie die Penizillinspritzen

und das Aussehen des Krankenpflegers, der sich um ihn kümmerte.

Man mag hinterfragen, welche Relevanz Schönbergs persönliche Assoziationen mit der Komposition für den Hörer haben – ich jedoch hege keine Zweifel daran, dass diese Assoziationen den überaus persönlichen Charakter dieses Stücks unterstreichen, seinen direkten Bezug auf Schmerz und Leid des Komponisten verdeutlichen und zu einem Großteil für die starken Kontraste innerhalb des Werks und sogar seinen fragmentarischen Charakter verantwortlich sind. Die einzigartige Form des Trios, die in der Partitur in drei Parts und zwei Episoden gegliedert ist, trägt ebenfalls zu dem besonderen Charakter des Stücks bei. Die Episoden sind dabei generell stärker fragmentiert und werden öfter von plötzlichen Wechseln unterbrochen als die Parts. Der dritte Part ist eine Reprise fast des gesamten ersten Parts und der ersten Episode, sowie auch eines kleinen Stücks des zweiten Parts (tatsächlich wird ungefähr ein Viertel der Komposition wiederholt). Schönberg zufolge, der in seinem Spätwerk nur selten notentreue Reprisen großer Abschnitte komponierte, war es dieser Teil des Trios, an dem er nach seiner Krankheitserfahrung mit der eigentlichen Arbeit begonnen habe.

In seinem Artikel "Eine Selbstanalyse" beschreibt Schönberg drei Phasen in seiner Entwicklung als Komponist. Die erste stützt sich auf Wiederholung und Sequenz, die zweite auf das "Entwickeln der Variation" und die dritte auf "Verdichtung und Gegenüberstellung". Das Streichtrio steht ganz offensichtlich für diese dritte Phase und ist zweifelsohne der Höhepunkt dieser Kompositionsmethode. Die musikalischen Ideen sind

extrem verdichtet – in der ersten Episode zum Beispiel ist das Hauptmotiv nicht länger als vier Noten. In derselben Episode findet eine Gegenüberstellung des Materials durch unablässige Wechsel statt – das Hauptthema aus vier Tönen wird durch die erste "Injektion" unterbrochen, dargestellt in einem Streichertremolo; dann folgt eine Passage mit der Überschrift *Quasi Recitativo*, der wiederum eine längere Melodie im Wiener Stil folgt; an ein weiteres *Quasi Recitativo* schließt sich das Hauptthema an, das wiederum durch eine diesmal weit heftigere 'Injektion' unterbrochen wird. Es folgt eine weitere kurze Melodie, bevor die Episode dann mit einer Anspielung auf das Hauptthema endet. Bei so vielen Wechseln und kontrastierenden Elementen ist es geradezu unabdingbar, das Werk mit einer Reprise (Part 3) abzurunden.

Das Ende des Stücks greift ein Thema wieder auf, das bereits im zweiten Part zu hören war und das sich hier allmählich verlangsamt und im Diminuendo fast gänzlich verschwindet. Dieses schmerzlisch-wehmütige Ende wirkt fast so, als sei es der Ausdruck einer seelischen Resignation.

Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 47

Die Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung wurde 1949 für den kanadischen Geiger Adolph Koldofsky geschrieben und an Schönbergs fünfundseitigstem Geburtstag, dem 13. September jenes Jahres, uraufgeführt. Koldofsky spielte selbst, und ich übernahm den Klavierpart. Obwohl die Phantasie nur drei Jahre nach dem Streichtrio entstand, ist sie in der Form und im musikalischen Inhalt wesentlich konservativer als das Trio. Das mag seine Ursache darin haben, dass sie Phantasien von Komponisten

wie Mozart, Beethoven und Schubert nachempfunden war. Sie besteht aus einem einzigen Satz, der ähnlich wie die Vorbilder in mehrere kontrastierende Abschnitte aufgeteilt ist – *Grave, Lento, Grazioso, Scherzando* – und mit einer Reprise des ersten Teils endet. Viel von dem thematischen Stoff ist der Phrase zu Beginn des Stücks entnommen, insbesondere die repeteierte Tonfolge im Auftakt, die sich in varierter Gestalt durch das gesamte Werk zieht. Von ebenso großer Bedeutung wie seine leicht zu bestimmende Zugehörigkeit zur Zwölftonmusik ist die Tatsache, dass Schönberg hier auf seine eigene Kenntnis des Streichinstruments zurückgreift. Auf diese Weise ist ein wahrhaft virtuoses Stück für Geige entstanden. Es enthält zahlreiche sehr schwierige Passagen, zum Beispiel mit Flageolettriffen und Tremolos – Passagen, die auch für den besten Virtuosen noch eine Herausforderung sind.

Die Idee zu der Phantasie kam Schönberg möglicherweise während seiner Arbeit an dem Buch *Structural Functions of Harmony*, mit der er bereits einige Jahre zuvor begonnen hatte (das Buch erschien 1948, ein Jahr vor der Komposition der Phantasie). In dem Kapitel "The so-called 'free forms'" analysiert Schönberg Kompositionarten wie Introduktion, Prélude, Phantasie und Rhapsodie und setzte sich kritisch mit solchen Musiktheoretikern auseinander, die seiner Meinung nach nicht die eigentliche Form dieser Werke erkannt hatten. Indem er seine eigene Phantasie schrieb (die Entscheidung, den Titel mit "Ph" statt mit "F" zu schreiben, fiel erst in letzter Minute) folgte Schönberg dem Beispiel seiner Vorgänger und verlieh einer echten "Form" seinen musikalischen Ausdruck. So zeigte er sich, indem er in diesem seinem letzten Instrumentalwerk an die

vergangene Musikgeschichte anknüpfte, am Ende als wahrer Traditionalist.

© 2001 Leonard Stein
Übersetzung: Andreas Klatt

Eine Einführung in die "Ode an Napoleon Buonaparte"

Am 9. April 1814 schrieb Lord Byron in sein Tagebuch:

Welch ein Tag!
Napoleon Buonaparte hat vom Thron der Welt abgedankt.
"Großartig." Doch scheint mir, Sulla war besser; denn er rächte sich und trat auf dem Gipfel seiner Herrschaft zurück, vom Blut der ermordeten Widersacher rot – das schönste belegte Beispiel für die gloriose Verachtung dieser Schurken. Auch Diokletian war anstellig – Amurath war nicht übel, wäre er bloß nicht Derwisch geworden – Karl V. nur einigermaßen – aber Napoleon war der allerärgste. Was! Warten, bis sie in seiner Metropole sind und dann erklären, er sei bereit, aufzugeben, was bereits verloren ist! "Welch winzender Mönch bist du – welch heiliger Betrüger?" Beim Teufel! – Dagegen war Dionysos von Korinth ein wahrer König. Und zieht sich auf die "Insel Elba" zurück! – Nun – ich hätte weniger gestaunt, wenn es Caprea gewesen wäre ... Indes ist eine Krone nicht wert, daß man um sie stirbt ... Doch will ich auch jetzt nicht von ihm ablassen; obgleich all seine Anhänger es tun ...

Und so fort. So frustriert, so enttäuscht war er über seinen Helden, daß er am nächsten Tag seine Feder in Gift und Galle tauchte und eine Ode an Napoleon schrieb. Nachdem er sich auf diese Weise abgekühlt hatte, schrieb er am 10. April noch einmal in seinem Tagebuch:

... Heute habe ich eine Stunde lang geboxt – eine Ode an Napoleon geschrieben – sie kopiert – sechs Kekse gegessen – vier Flaschen Sodawasser getrunken – die übrige Zeit mit Lesen verbracht ...

Mit sechzehn Jahren dichtete Byron diese Ode; zehn Jahre darauf starb er in den Sümpfen von Mesolongion, ohne an den Freiheitskämpfen teilnehmen zu können, für die er nach Griechenland gekommen war.

Seit seinen Schuljahren in Harrow, wo eine Büste Napoleons in seinem Zimmer einen Ehrenplatz einnahm, hatte Byron diesem Protagonisten in der Geschichte Europas eine ganz irrationale Bewunderung entgegengebracht. Später unterzeichnete er einige Briefe mit den Initialen N.B. (Noel Byron; den ererbten Namen Noel konnte er den anderen, George und Gordon, beifügen). Offensichtlich konnte er von dem Mann nicht ablassen: einerseits bewunderte er ihn, weil er imstande war, ganz Europa zu unterjochen, andererseits war ihm Napoleons menschliche Schwäche als Diktator, die ihn so viele Nationen unterdrücken ließ, ein Greuel. Dieser innere Widerstreit erreichte seine Krise, als Byron von Napoleons feiger Abdankung und Flucht nach Elba hörte: In einem einzigen Tag schrieb er seine Ode an den französischen Herrscher, der die Demütigung dem ehrenvollen Tod vorzog.

Die erste Strophe vergleicht Napoleon mit dem vom Himmel gestürzten Luzifer ("der Morgenstern"); in den vier nächsten drückt Byron seine Enttäuschung über den Mann aus, der mit allen Lastern eines gefühllosen Tyrannen behaftet ist, aber im Gegensatz zum Athleten Milo von Athen den Tod fürchtet ("ein Wolf rasch endet Milos Leid") und "langsam vom Neid gefressen wird". Dann zieht er die Parallele zwischen

Napoleons schmählichem Ende und dem anderer Herrscher, so der römische Diktator Sulla und Karl V. von Spanien, und mißbilligt seine feige Haltung, die "der Blume Austrias" viel Kummer bereitet. Die öde Insel Elba, auf der sich der "mörderische Koloß" niedergelassen hat, erinnert Byron an die beschämenden letzten Tage gewisser Despoten: an den vertriebenen Tyrannen Dionysos von Syrakus, der 344 v. Chr. "Korinths Schulmeister" wurde; an den Türkensultan Bajezid, den Timur (Tamerlan) 1402 in einen Käfig sperre; und an Nebukadnezar, "Babels Herr", der wahnsinnig wurde.

Ursprünglich schrieb Byron nur sechzehn Strophen; die letzte berichtete vom gefesselten Prometheus, der, an einen Felsen geschmiedet, "mit Mut und Stolz" stirbt, und von Napoleons letzter, wenngleich nicht ärgerster Schandtat, "dem Erzfeind zum Spott": Angeblich verbrachte er den Vorabend seiner Flucht nach Elba mit einer Frau. Obwohl die Ode anonym erschien, bestand kein Zweifel über die Identität des Verfassers. Sein Verleger ersuchte ihn um einige zusätzliche Strophen, um die Stempelsteuer zu vermeiden, die auf Veröffentlichungen eines einzigen Blattes erhoben wurde. Der Autor war ihm zu Willen, aber sehr ungern:

Die zusätzlichen Strophen gefallen mir gar nicht – es wäre besser, sie zu streichen – Ich kann nämlich nichts schreiben, wenn man mich darum ersucht – so gerne ich es auch täte – und nach einer Woche – verliere ich das Interesse an der Komposition.

Arnold Schönberg war gewiß froh, daß sie nicht gestrichen wurden, denn sie enthalten eine Anspielung auf Washington, den Byron mit dem Bauern Cincinnatus verglich, der das eingeschlossene römische Heer befreite, zum Diktator ernannt wurde

und nach sechzehn Tagen zu seinem Pflug zurückkehrte. Diese Strophe diente dem Komponisten als Hommage an die Neue Welt, die 1933 seine Zuflucht wurde.

© 2001 Joop van Helmond

Übersetzung: Gery Bramall

25 Jahre Schönberg-Quartett: "Quartetto serioso" oder "Die eiserne Brigade"?

Das Schönberg-Quartett ist stolz darauf, seit 25 Jahren den Namen dieses Komponisten zu tragen – ein Marketing-Trick war es jedenfalls nicht! Heute ist uns klar: Wir hätten uns auch "Die eiserne Brigade" nennen können, nach dem witzigen Marsch Arnold Schönbergs aus seiner österreichischen Militärzeit im Ersten Weltkrieg, der ja auf dem Programm unseres allerersten Konzertes stand. Wir haben den Eindruck, dass wir manchmal als eiserne Brigade betrachtet werden, aber wir verstehen uns eher als "Quartetto serioso", in Anlehnung an den Titel von Beethovens Streichquartett op. 95. Auch bietet "Einer hat's sein müssen", die oft zitierte Antwort des Soldaten Schönberg auf die Frage, ob er der Arnold Schönberg sei, eine reizvolle Analogie zu Beethovens Antwort "Es muss sein!" auf die Frage, die er sich in der Partitur des Streichquartetts op. 135 gestellt hatte: "Muss es sein?". In beiden Erwiderungen spiegelt sich, wenn man so will, das künstlerische Selbstverständnis des Schönberg-Quartetts wider.

Wie dem auch sei, wir führen immer noch viel Schönberg auf, und wir stimmen voll und ganz mit unserem lieben Lehrer, Eugene Lehner (als Jenö Lehner 1906 in Ungarn geboren), überein, wenn er in etwa sagt: Wir hoffen, dass die Zuhörer etwas von der

Freude empfinden, die wir verspüren, wenn wir die Gelegenheit bekommen, diese unseren Herzen so nahe Musik zu spielen.

Arnold Schönberg wurde Zeit seines Lebens mit viel Feindseligkeit konfrontiert, vielleicht mehr als je ein anderer Komponist. Viele (Interpreten und Komponisten nicht ausgeschlossen) haben die Bildung der "Kluft", die sich zwischen dem Publikum und der Neuen Musik aufgetan hat, ihm zur Last gelegt – eine Haltung, auf die man sogar heute noch stößt. Nach unserer Erfahrung gründet sich die eher aggressive Ablehnung durch die Öffentlichkeit auf Ignoranz. Wer behauptet, an "neuer Musik" keinen Gefallen zu finden, sie vielleicht sogar zu hassen, konzidiert beim näheren Nachfragen sehr oft, sich nicht an ein bestimmtes Stück erinnern zu können. Seltsam! Dass selbst manche Komponisten immer noch in aller Öffentlichkeit auf Schönbergs Musik "pfeifen", zeugt lediglich von ihrem schwachen Verständnis und einem Mangel an Respekt vor ihren Vorgängern. Schönberg selbst hatte eine ganz andere Einstellung zu älteren Komponisten. Typisch sind in dieser Hinsicht seine bescheidenen Worte über das ununterbrochene Lernen von ihnen. So schrieb er 1931 in seinem *Essay Nationale Musik* (2):

Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner ... Ich habe auch von Schubert vieles gelernt und auch von Mahler, Strauss und Reger. Ich habe mich gegen keinen verschlossen...

1937 schrieb er über die Zukunft seiner eigenen Musik: Ich werde weitere zwanzig Jahre warten müssen, bis die Musikfreunde entdecken, dass diese Musik wie jede andere Musik ist und nur insofern von anderer Musik abweicht, als eine jede Persönlichkeit anders ist als alle anderen.

Während der 25 Jahre seines Bestehens ist das Schönberg-Quartett (1976 begannen wir unser Leben als Quartett, ohne daran zu denken, dass dies genau 25 Jahre nach dem Tod von Schönberg war) von dieser aggressiven Abscheu nicht unberührt geblieben. In den ersten Tagen unserer Karriere erklärte ein Veranstalter in einem angesehenen holländischen Konzertsaal: "Dass Sie Schubert spielen, ist unerheblich; so lange Sie sich Schönberg-Quartett nennen, sind Sie hier nicht willkommen." Hin und wieder wurden wir gefragt: "Macht es Ihnen wirklich Spaß, Schönberg zu spielen?" – als ob wir es um des Geldes willen getan hätten! Manche dachten, wir würden nur Schönberg aufführen. Da wundert man sich, ob diese Leute auch die Mitglieder des – sagen wir – Beethoven-Quartetts fragen würden, ob sie nur an Beethoven interessiert sind.

Zum Glück hat sich über die Jahre hinweg vieles geändert. In der Tat richtet die Zeit, und öffentliche Vorurteile werden allmählich abgebaut. Die Menschen entdecken die Schönheit der Musik Schönbergs, aus deren Fülle wir dreizehn Meisterwerke aus der Zeit von 1897 bis 1949 darbieten (und jetzt für Chandos eingespielt haben). Sie bilden einen wichtigen Bestandteil unseres Repertoires, das etwa 160 Werke vieler Komponisten umfasst, von Johannes Brahms bis zu George Crumb.

"Die idealen Interpreten" seiner Kammermusik waren für Schönberg, wie er auf der Titelseite des vierten Quartetts schrieb, die Musiker des Kolisch-Quartetts. Robert Mann, der im Juilliard-Quartett über fünfzig Jahre lang erste Violine spielte, ermunterte uns freundlicherweise zur Bildung eines Streichquartetts und machte uns mit dem ehemaligen Lehrer und Mentor seines eigenen Ensembles, Eugene

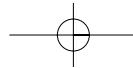
Lehner, bekannt. Wir schätzen uns glücklich, mit diesem phänomenalen Musiker, dem ehemaligen Bratschisten des Kolisch-Quartetts, endlose Stunden verbracht zu haben. Er half uns, die Musik von Schönberg, Berg und Webern besser zu verstehen, und befreite uns von vielen Ketten. Sein Selbstverständnis als Interpret findet in seinen eigenen Worten den besten Ausdruck:

Ein Meisterwerk, wo und wann es auch entstand, ist eine Welt für sich, unkategorisierbar, ein einmaliges Wunder, das man jedesmal neu entdeckt, neu empfindet, und alles Lernen strebt danach, Inhalt, Geist, Wesen, Charakter dieses Werkes möglichst genau zu verstehen, zu verinnerlichen, um es dann ehrfurchtvoll mit überzeugender Bereitsamkeit und grösster Klarheit präsentieren zu können.

Den Feinden von Schönbergs Musik hielt er entgegen:

Ich fühle, höre, sehe, wie Bachs Polyphonie, wie Haydns und Mozarts sprudelnder Geist, ihre Eleganz, ihr Herz und ihr Humor, wie die unergründliche Tiefe Beethovens, wie Melodienreichtum, Freud und Leid Schuberts ebenso wie Brahmsens Romantik auch Schönbergs Erbschaft sind, in seiner Musik unvermindert weiterleben und leben werden, solange noch Genies geboren werden.

Bei seiner Arbeit mit dem Schönberg-Quartett erhob Lehner kaum je den Anspruch auf "Authentizität", obwohl er nicht nur mit der Musik der Zweiten Wiener Schule lange und gründlich vertraut war, sondern auch die Komponisten persönlich gekannt hatte. In seiner Bescheidenheit war er uns und vielen anderen Musikern ein großes Vorbild. Komponisten waren für ihn unter Musikern die einzigen wahren Künstler, und ihm missfiel die Aufmerksamkeit, mit der heutzutage Interpreten überschüttet werden, deren überschätzte Bedeutung. Wir sind ihm dankbar für seine



großzügige Hilfe und für die herzliche Freundschaft, die er uns entgegenbrachte; deshalb seien diese fünf CDs mit der kompletten Streichermusik Schönbergs dem Andenken an Jenö (Eugene) Lehner gewidmet.

Die dreizehn hier vorliegenden Werke lassen sich in drei Kategorien aufgliedern:

- Streichquartette (vier nummerierte und das frühe Streichquartett D-Dur op. post.)
- Trio, Quintette und Sextette
- Arrangements

Letztere Kategorie ist typisch für das musikalische Erbe der Zweiten Wiener Schule: Oft bearbeiteten Schönberg, Berg und Webern ihre eigenen Werke für kleinere oder größere Ensembles. Im Fall der Kammersinfonie op. 9 nahm Schönberg ein Arrangement für Klavierquintett in Angriff, ohne es jedoch aus dem einen oder anderen Grund fertigzustellen. Später bat er Webern um ein Arrangement für die gleiche Besetzung, für die er schon *Pierrot lunaire* geschrieben hatte (Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier), oder für Klavierquintett; diese letztere Version haben wir aufgenommen. Im Laufe der Proben und Aufführungen sind wir mit diesem Werk über die Jahre hinweg auf dem Weg Webens ein Stück weiter gegangen und haben, von unserem lieben Freund Leonard Stein ermuntert, viele Details geändert, stets eingedenk der ursprünglich fünfzehn Instrumentalstimmen der Kammersinfonie.

Ebenso begann Schönberg schon bald nach der Uraufführung des Bläserquintetts op. 26 mit einer Bearbeitung für Streichquartett, die er op. 26a nannte, aber leider nicht über etwa fünfzehn Takte hinausführte. Ob er mit der Darbietung des Bläserquintetts oder sogar mit dem Klang unzufrieden

war oder ob er etwas für das neue Kolisch-Quartett schreiben wollte, vermag heute niemand mehr zu sagen. Auch ist ungewiss, warum er die neue Version begann, dann aber nicht zu Ende führte. Henk Guittart, der Bratschist des Schönberg-Quartetts, unternahm als erster den Versuch, dieses Arrangement zu vollenden, sah sich jedoch sehr bald mit einer Reihe von Kompositionssproblemen konfrontiert, die sich seiner Meinung nach durch die Ergänzung eines zweiten Cellos leichter lösen ließen. Ihm verdanken wir also diese Fassung eines großartigen Werkes, die uns ein Jahrhundert nach Schuberts meisterhaftem Streichquintett C-Dur ein ebenbürtiges Werk für das 20. Jahrhundert gab.

Undankbare Wesen, die wir Menschen sind, begnügen wir uns nie mit dem, was wir haben, verlangen wir stets nach mehr von dem, was uns gefällt. So sehnte sich das Schönberg-Quartett nach einem (nicht existierenden) Quartett aus den goldenen Jahren des Expressionismus zwischen den Streichquartetten Nr. 3 und 4. Ein Arrangement der Sechs kleinen Klavierstücke op. 19 lag auf der Hand.

Wer Schönbergs Musik aufführen möchte, wird vor zahlreichen Fragen und schwierigen Entscheidungen gestellt, zum Beispiel welche Edition wie zu interpretieren ist. Leider ist unserer Meinung nach die Gesamtausgabe nicht immer eine zufriedenstellende Quelle für Aufführungszwecke – dass immer noch keine Einzelstimmen herausgegeben wurden, ist nur das erste Problem! Sie ist längst nicht frei von Fehlern, aber wir bezweifeln auch stark, dass es angemessen wäre, „falsche“ Noten in den Manuskripten Schönbergs zu korrigieren; schließlich wissen wir von Lehner, dass Schönberg stets an die Noten in seinen Manuskripten festhielt, wenn man ihn

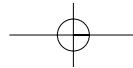
bat, einen möglichen Druckfehler zu berichten. Die Veröffentlichungsgeschichte von Schönbergs erfolgreichstem und am häufigsten aufgeführt Werk, *Verklärte Nacht*, ist eine Schande: Die Parts der Originalversion für Streichsextett, die vor über einem Jahrhundert entstand, sind selbst heute nur in der ersten gedruckten Ausgabe mit Dutzenden von schweren Fehlern erhältlich. Ein ähnliches Schicksal hat das Streichquartett von Ravel zu erdulden, in dem wir über 600 größere und kleinere Errata korrigieren mussten. Bei allen hier vorliegenden Werken stützt sich das Schönberg-Quartett auf eigene, überwiegend auf den Manuskripten beruhende Editionen, und wir haben im Hinblick auf die redaktionellen Probleme bei jedem einzelnen Stück unsere eigenen Entscheidungen getroffen. Im Fall von *Verklärte Nacht* erwies sich die Orchestrerversion von 1943 als große Hilfe.

Wir würden jeden bitten, der an diesem Thema interessiert ist, mit uns in Verbindung zu treten, und alle Bemühungen darum begrüßen, die gedruckten Ausgaben vieler Streicherwerke Schönbergs aus ihrem bedauerlichen Zustand zu befreien. Besuchen Sie unsere Homepage (www.schoenbergquartet.nl) und schicken Sie uns eine e-mail (info@schoenbergquartet.nl). Wir sind gerne bereit, anderen Ensembles, die diese Werke gerne spielen würden, zu helfen. In den Worten von Schönbergs liebem Freund Artur Schnabel sind diese Werke besser, als ihre Aufführung je sein kann. Wir hoffen, dass wir mit unseren Aufnahmen – ein Verfahren, das Schnabel einmal „Erhaltung durch Zerstörung“ genannt hat – nicht zu viele „Verbrechen“ begangen haben.

© 2001 Schoenberg Quartet
Übersetzung: Andreas Klatt

Im Jahr 2001 feiert das Schönberg-Quartett sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Das gemeinsame Interesse der Musiker des Quartetts (Janneke van der Meer und Wim de Jong, Violine; Henk Guittart, Bratsche; Viola de Hoog, Cello) gilt den Komponisten der Zweiten Wiener Schule (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern und Alexander von Zemlinsky), und sämtliche Werke der genannten Komponisten für Streicher bilden das Herzstück ihres Repertoires. Ihre Programme reichen jedoch von Debussy bis hin zu Komponisten der Gegenwart, unter besonderer Berücksichtigung der Musik aus den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts. Neben Konzerten und Rundfunksendungen in den Niederlanden hat das Quartett Konzerte in den meisten europäischen Ländern, in Kanada und den USA gegeben. Seine Aufführungen der acht Werke Schönbergs für Streicherensemble im niederländischen Fernsehen wurden weltweit gesendet. Außerdem tritt das Quartett in dem Rhombus-Film *My War Years* über das Leben von Arnold Schönberg auf.

Zwischen 1983 und 1991 arbeitete das Quartett häufig in Boston und nahm dort bei Eugene Lehner Unterricht, einem Bratscher und Spezialisten im Quartettspiel (Lehner gehörte früher dem Kolisch-Quartett an, das in den 1920er- und 1930er-Jahren eng mit Schönberg, Webern, Berg und Bartók zusammengearbeitet hat). Die Freunde des Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles haben dem Schönberg-Quartett 1989 die lebenslange Ehrenmitgliedschaft im Verein gewährt, eine Auszeichnung, die zuvor nur Künstlern wie Pierre Boulez, Felix Galimir und Eugene Lehner zuteil geworden war. Das Quartett hat zahlreiche CDs unter anderem mit Werken von Andriessen, Brahms,



Chausson, Dutilleux, Reger, Roussel, Schulhoff, Schostakowitsch und Vermeulen herausgegeben und für Chandos sämtliche Werke für Streichinstrumente von Schönberg, Webern, Berg und Zemlinsky eingespielt – ein einmaliges Ereignis in der Schallplattengeschichte.

Die Sopranistin Susan Narucki hat für ihre Darbietungen der Musik unserer Zeit internationalen Beifall erhalten und arbeitet eng mit Komponisten wie Louis Andriessen, György Kurtág, Elliott Carter, Mario Davidovsky, Pascal Dusapin und Aaron Jay Kernis zusammen. Sie ist in ganz Europa und in den USA an Veranstaltungsorten wie der Nederlands Opera oder dem Santa Fe Chamber Music Festival aufgetreten und hat bei Festspielen in Paris, Berlin, Warschau und Wien gastiert. Vor kurzem gab sie ihr Debüt in der New Yorker Carnegie Hall; der Anlass war eine Aufführung von Strawinskis *Les Noces* mit Michael Tilson Thomas und der San Francisco Symphony. Seit 1994 führt Susan Narucki unter anderem in den USA und den Niederlanden zusammen mit dem Schönberg-Quartett Werke von Schönberg, Webern, Zemlinsky und Hindemith auf.

Jan Erik van Regteren Altena hat bei Jeannelotte Hertzberger und Herman Krebbers in Amsterdam Violine studiert. Er gehörte ab 1980 dem Asko-Ensemble an und ist Gründungsmitglied des (1982 ins Leben gerufenen) Mondriaan-Quartetts, das über vierzig Uraufführungen besorgt hat. Seit 1986 arbeitet er als zweiter Bratscher fest mit dem Schönberg-Quartett zusammen – bei Aufführungen und Einspielungen von Sextetten wie denen von Schulhoff, Strauss, Zemlinsky und Schönberg.

Der Cellist Taco Kooistra hat bei Jean Decroos am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam studiert und zwei Jahre lang die Solistenklasse von Erling Blöndal Bengtsson in Kopenhagen besucht. Bei Wieland Kuijken spezialisierte er sich auf Barockmusik, bei Siegfried Palm auf zeitgenössische Musik. Er hat die Uraufführung mehrerer Werke besorgt, die eigens für ihn komponiert worden sind, ist als Solist mit vielen Ensembles und Orchestern aufgetreten und hat eine Solo-CD eingespielt. Seit 1991 ist er als zusätzlicher Cellist des Schönberg-Quartetts an Aufführungen mit Werken von Schönberg, Strauss, Schulhoff und Zemlinsky beteiligt. Er spielt ein Pedrazzini-Cello, das er mit Unterstützung des Thuis Kopiefonds erworben hat.

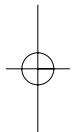
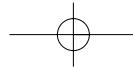
Nachdem er im Prinzessin-Christina-Wettbewerb für junge Künstler den ersten Preis errungen hatte, gab Sepp Groenhuis mit fünfzehn Jahren sein Debüt als Klaviersolist in den Niederlanden. Seine Vorliebe für zeitgenössische Musik hat dazu geführt, dass er mit den Komponisten Louis Andriessen, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen und György Ligeti zusammen gearbeitet hat und beim Holland Festival, beim Tanglewood Music Festival und am I.R.C.A.M. in Paris aufgetreten ist. Nach Abschluss seines Studiums gründete er zusammen mit Ellen Corver ein höchst erfolgreiches Klavierduo; ihre CD mit Stockhausens *Mantra* wurde mit einem Edison-Preis ausgezeichnet. Seit 1991 hat Sepp Groenhuis mit dem Schönberg-Quartett in ganz Europa zahlreiche Konzerte gegeben. Er ist Absolvent des Curtis Institute of Music in Philadelphia.

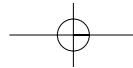
Michael Grandage hat seine Schauspielausbildung an der Central School of Speech and Drama in London absolviert und viel für Theatertruppen wie die Royal Shakespeare Company und das Royal Exchange Theatre gearbeitet, ehe er 1995 als Bühnenregisseur tätig wurde. Seither hat er am Almeida Theatre und am Donmar Warehouse in London sowie am Crucible Theatre in Sheffield inszeniert. Seit 1993 hat er zusammen mit dem Schönberg-Quartett und Sepp Groenhuis in mehreren europäischen Ländern und im niederländischen Fernsehen viele Male Schönbergs *Ode to Napoleon Bonaparte* aufgeführt.

Das Philharmonische Orchester Arnhem, das in der Hauptstadt der Provinz Gelderland in den Niederlanden heimisch ist, wurde 1889 gegründet und besteht derzeit aus 88 Musikern. In den letzten Jahrzehnten haben Dirigenten wie Carl von Garaguly und Yoav Talmi eine wichtige Rolle bei der künstlerischen Entwicklung des Orchesters gespielt, das mit einer Serie beachtenswerter Konzerte, Rundfunk- und TV-Ausstrahlungen, Aufnahmen auf Tonträger und Konzertreisen sowohl national als auch international Aufmerksamkeit erregt hat. Von der

Jubiläumssaison 1989/90 bis 1998 hatte Roberto Benzi das Amt des Chefdirigenten und Künstlerischen Beraters inne.

Roberto Benzi, der Sohn italienischer Eltern, die beide Musiker waren, wurde 1937 in Marseille geboren und bald als besonderes musikalisches Talent erkannt. Schon mit zehn Jahren erhielt er Unterricht bei dem belgischen Dirigenten André Cluytens, und ein Jahr später dirigierte er ein Konzert, das von einem großen Sinfonieorchester bestritten wurde. Danach trat er in ganz Europa als Wunderkind auf, und mit 21 Jahren dirigierte er *Carmen* an der Pariser Opéra. Als gefragter Gastdirigent hat er die ganze Welt bereist. Von 1973 bis 1987 war er Chefdirigent des Orchestre national Bordeaux-Aquitaine. In den Niederlanden hat er von 1991 bis 1996 als künstlerischer Leiter des Staatlichen Jugendorchesters sowie als Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Philharmonischen Orchesters Arnhem amtiert und ist häufig mit dem Philharmonischen Orchester des niederländischen Rundfunks und dem Königlichen Concertgebouw-Orchester aufgetreten.





Arnold Schoenberg

Introduction

"Mes maîtres furent, en premier lieu Bach et Mozart, en second lieu Beethoven, Brahms et Wagner." La possibilité de se choisir une liste de prédecesseurs aussi impressionnante est l'un des rares luxes que peut se permettre un compositeur autodidacte. La conscience qu'Arnold Schoenberg avait de son statut d'autodidacte lui donna peut-être la confiance intellectuelle et l'indépendance créatrice nécessaires pour mener à bien plusieurs des innovations musicales les plus hardies du vingtième siècle: une négation de l'harmonie tonale plus profonde qu'aucune autre tentée par ses contemporains les plus importants, et une codification systématique du nouveau langage "atonal" de la technique dodécaphonique dont l'influence allait se révéler si importante. Cependant, cette position créa en même temps le désir constant de réaffirmer son allégeance à la tradition qu'il considérait comme étant la sienne, et de démontrer qu'il n'était pas simplement "un intrus illégitime dans la culture musicale". Il n'y avait pas de domaine plus difficile dans lequel prouver son allégeance que celui de la musique de chambre, qui au cours du dix-neuvième siècle vint à représenter l'essence du raffinement musical et l'apanage des connaisseurs, le lieu des compositions les plus intimes et les plus subtilement travaillées.

En effet, la musique de chambre avait été la pierre angulaire de l'éducation musicale de Schoenberg. Dans le quatuor à cordes qu'il forma à la fin de son adolescence avec de jeunes amis viennois, il joua à

différents moments des trois instruments, et se mit rapidement à composer des quatuors en s'aidant d'une encyclopédie populaire pour les formes musicales. Selon le compositeur, le plus ancien de ses quatuors existants, le *Quatuor à cordes en ré majeur* de 1897 enregistré ici, fut précédé d'au moins quatre autres. Bien que Brahms fût le modèle principal, on peut également percevoir l'influence de Dvořák et de Smetana, en particulier dans le thème joué à l'unisson du début oscillant entre les accords de ré majeur et de si mineur – une première préfiguration de l'importance, tout au long de l'œuvre, des tonalités distantes d'une tierce.

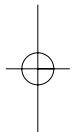
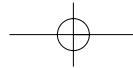
L'année suivante, en 1898, le Quatuor fut programmé sur la suggestion du compositeur Alexander von Zemlinsky par le Wiener Tonkünstlerverein (Société viennoise des Artistes musiciens), où il obtint une nouvelle exécution la saison suivante. Mais la nouvelle œuvre que Schoenberg soumit à cette société en 1899 fut moins bien reçue. Si la raison du rejet par le Tonkünstlerverein du sextuor à cordes *Verklärte Nacht, op. 4* (Nuit transfigurée) était l'accord inclassifiable de sa section culminante, une égale consternation fut sans aucun doute provoquée par la nature programmatique de l'œuvre (elle se fonde sur un poème de Richard Dehmel), qui en fait en réalité un poème symphonique pour six instruments plutôt qu'une œuvre de musique de chambre proprement abstraite. Ses sections suivent de près les cinq strophes du poème: une femme, marchant avec son

amant dans une forêt, lui confesse qu'elle est enceinte d'un autre homme; il lui répond avec tendresse que cet enfant deviendra le leur à travers leur amour. Tandis qu'il parle, le paysage hivernal est innondé par le clair de lune, représenté par une mémorable texture lumineuse – un exquis solo aigu de violon flottant au-dessus d'une douce ondulation de cordes en sourdine – qui revient plus tard pour former la base de la rayonnante conclusion en ré majeur.

Le *Quatuor à cordes No 1 en ré mineur, op. 7* (1904–1905) abandonne le programme littéraire de *Verklärte Nacht* tout en conservant son organisation ininterrompue. Ici cependant, les mouvements ne sont pas simplement conjoints: les trois derniers des quatres mouvements habituels sont interpolés à l'intérieur de la structure en forme sonate caractéristique d'un premier mouvement. C'est pourquoi la section du développement est interrompue par un scherzo et absorbe un mouvement lent à sa fin, tandis que le finale rondo remplace la réexposition attendue (et en même temps remplit parfaitement sa fonction en réunissant les éléments thématiques principaux des sections précédentes). La structure de quatre mouvements réunis en un seul constitue également la base de la *Symphonie de chambre No 1, op. 9* (1906), instrumentée à l'origine pour dix instruments à vents et cinq instruments à cordes solistes, mais enregistrée ici dans l'arrangement réalisé en 1922–1923 par l'élève de Schoenberg, Anton Webern. (Transcrit pour le même effectif que celui du *Pierrot lunaire* avec récitant de Schoenberg, il peut être également joué, comme ici, par un quintette avec piano, avec un second violon et un alto remplaçant la flûte et la clarinette.) Le fait que la structure résultante en cinq

sections de la *Symphonie de chambre* (exposition, scherzo, développement, mouvement lent et réexposition-finale) se déploie sur une durée d'environ la moitié de celle du quatuor peut être considéré comme le symptôme ou la cause de la très haute concentration de ses motifs et de sa densité polyphonique. L'œuvre débute par deux idées mélodiques frappantes: après quatre mesures d'introduction lente, un motif de fanfare en quartes justes (d'abord ascendantes) et, le serrant de près, un thème rapide en triolets reposant sur la gamme par tons entiers. Ces deux idées exercent leur influence sur le plan harmonique et mélodique, et tandis qu'elles pénètrent les diverses couches de la texture contrapunktique, la stabilité tonale est invariablement ébranlée. Alors que l'accord dérivé du motif de fanfare parvient finalement à une triomphante résolution en mi majeur, sa tendance à s'affirmer ailleurs (par exemple dans la transition conduisant au mouvement lent) comme une harmonie pleinement autonome semble suggérer que l'empire de l'accord de tonique ne restera pas longtemps incontesté.

L'abandon de la tonalité devait s'accomplir plus rapidement que Schoenberg l'avait peut-être alors anticipé, avec des conséquences importantes pour son œuvre de musique de chambre suivante. Si le premier des quatres mouvements séparés du *Quatuor à cordes No 2, op. 10* (1907–1908) demeure essentiellement dans le ton de fa dièse mineur, sa forme sonate est cependant d'un genre ambigu et insaisissable. Le scherzo apporte des bizarries très personnelles, son trio central citant la mélodie populaire "O, du lieber Augustin"; à la lumière de la crise personnelle qui coïncida avec la composition du Quatuor (la femme de Schoenberg le quitta pour le



peintre Richard Gerstl, un ami de famille, et quand elle revint quelques mois plus tard, Gerstl se suicida), les derniers mots de la chanson, "Alles ist hin" (Tout est perdu) ont probablement une signification autobiographique. Le début du troisième mouvement juxtapose des fragments mélodiques dérivés des deux précédents: Schoenberg a peut-être songé ici aux brefs échos mélodiques qui précèdent l'arrivée de la voix soliste dans la Neuvième Symphonie de Beethoven, car il est sur le point d'effectuer une innovation comparable dans le quatuor à cordes. Cependant, quand la soprano fait son entrée en chantant les paroles du poème *Litanei* de Stefan George, l'atmosphère est mélancolique, et la tonalité se débat pour s'adapter à la région de mi bémol mineur. La rupture se produit finalement dans le quatrième mouvement. Dans les arabesques en sourdine s'élevant en cercles du tout début, la tonalité est (pour citer le texte du mouvement) "dissou[te] en sons qui tournent". La soprano entre avec les paroles "Je respire l'air d'une autre planète", la dernière syllabe venant se reposer sur un accord de fa dièse majeur. Mais ni ceci, ni l'articulation plus conclusive en fa dièse à la toute fin du mouvement, ne sonne vraiment comme une résolution sur la tonique. Vus depuis les espaces flottant librement de l'atonalité, même les objets les plus familiers prennent un aspect radicalement différent.

En dehors de vingt-cinq mesures d'un septuor à cordes esquissées en mars 1918, Schoenberg allait abandonner les formes traditionnelles de la musique de chambre pendant une quinzaine d'années pour composer des œuvres dans lesquelles un texte pouvait offrir une sorte de fil conducteur, ou des partitions extrêmement concentrées, comme par

exemple les *Six Petites Pièces pour piano*, op. 19, dont aucune ne dépasse dix-huit mesures. L'écoute de ces pièces dans l'arrangement de Henk Guitart (1999) les rapproche du monde aphoristique comparable des *Six Bagatelles pour quatuor à cordes*, op. 9 que Webern commença la même année, 1911. Quand Schoenberg loua Webern pour avoir renfermé "un roman en un mouvement unique", il aurait aussi bien pu parler de la dernière pièce de son op. 19. Ici, le "mouvement unique" consiste en une paire de sonorités de trois notes, portant l'indication *pianissimo*, qui est répétée (avec l'ajout de voix intérieures), élargie et, après un minuscule fragment de mélodie suivi d'une sonorité d'accord plus dense mais tout aussi délicate, répétée une dernière fois avant de disparaître (comme le spécifie la partition) "à la manière d'un souffle".

Le *Quintette à vents*, op. 26 (1923–1924) fut la première œuvre de musique chambre de la décennie suivante, et seulement sa deuxième composition (après la *Suite pour piano*, op. 25) à utiliser la technique dodécaphonique dans tous ses mouvements. D'une durée d'environ quarante minutes, le Quintette requiert des instrumentistes doués d'une endurance considérable (il est enregistré ici dans un arrangement pour quintette à cordes réalisé par Henk Guitart en 1995), et sa complexité rythmique nécessita la direction d'un chef lors de sa création. Tandis que la forme de chaque mouvement – allegro de sonate, scherzo et trio, mouvement lent de forme ternaire et finale en rondo – semble simple et directe en apparence, l'impulsion incessante en direction de l'élaboration contrapuntique masque des moments aussi importants que la réexposition du thème principal du premier mouvement qui, la seconde fois,

est réparti entre différentes voix de la texture et concentré en deux mesures (au lieu de quatre précédemment). Le scherzo n'offre pas le répit auquel on pourrait s'attendre, car il est ici doté d'une importante section de développement qui lui confère un poids et un sérieux beaucoup plus profond. La prolifération de détails contrapuntiques rencontrée dans le *Quintette à vents* est mise au pas dans le *Quatuor à cordes No 3*, op. 30 (1927), qui montre une plus grande clarté de texture et une plus grande détermination. Le résultat est cependant loin d'être terne. Alors que l'élan directeur de l'ostinato des huit croches staccato établi au début du premier mouvement offre tout d'abord un arrière-plan stable contre lequel vient se déployer le matériau du premier sujet lyrique, la variation et le déplacement qu'il subit ensuite expliquent la majeure partie de l'intérêt rythmique ultérieur. L'irrégularité caractérise également l'*Intermezzo*, dont le début, à la manière d'un minuet régulier, est bientôt perturbé par l'invasion de motifs qui ressemblent à des rythmes bulgares (les mesures à 9/8 et 12/8 sont divisées en groupes de croches 2 + 3 + 4 et 3 + 4 + 5 au lieu des habituels groupes de trois).

Le Troisième Quatuor vit le jour à Berlin où, un an plus tôt, Schoenberg avait été nommé professeur à l'*Akademie der Künste*. Cependant, au début de l'année 1933, il était conscient que sa position se trouvait menacée par le péril grandissant de l'antisémitisme, ce qui l'amena à quitter Berlin avec sa famille et à venir passer l'été en France. Il est sans doute naturel que Schoenberg ait cherché une occupation plus légère pour le soutenir pendant ces mois de bouleversements. Le résultat fut le *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre*, d'après le

Concerto grosso, op. 6 No 7 de Haendel, orchestré pour un orchestre moderne complet (incluant un déploiement coloré de percussions), dans lequel la harpe et le piano tiennent le rôle d'un genre de continuo. Si les parties orchestrales des deux premiers mouvements préservent la structure de la musique de Haendel de manière presque intacte, les parties solistes, en revanche, deviennent de plus en plus libres et élaborées sur le plan du rythme, de l'harmonie et de la texture – processus qui dans le premier mouvement culmine en une extraordinaire cadence réunissant les quatre instruments. Par contraste, les troisième et quatrième mouvements abandonnent toute tentative de transcrire l'original, et prennent les thèmes d'ouverture de Haendel pour base d'une recomposition en profondeur.

Les Schoenberg vinrent s'établir aux Etats-Unis en octobre 1933, et s'installèrent à Los Angeles l'année suivante. L'adaptation se révéla difficile, et au milieu de cet environnement étranger, le moindre lien de continuité avec la vie en Europe était bienvenu. L'un de ceux-ci fut, en 1935, l'arrivée aux Etats-Unis du Quatuor Kolisch (dont le premier violon était Rudolf Kolisch, le frère de la seconde femme de Schoenberg, Gertrud), qui avait été le créateur du Troisième Quatuor. Par une heureuse coïncidence, Elizabeth Sprague Coolidge, la mécène américaine qui avait commandé le Quatuor No 3, en demanda alors un nouveau. Achèvé en juillet 1936, le *Quatuor à cordes No 4*, op. 37 est assurément une œuvre plus différenciée que le précédent, car il est plus riche en textures variées et en contrastes. Les identités thématiques s'affirment ici avec force et sans ambiguïté, que ce soit sous la forme d'un thème avec accompagnement, comme au début du premier

mouvement, ou celle d'un récitatif à l'unisson, comme au début saisissant du troisième mouvement, avec ses échos de chants hébraïques (la fuite d'Allemagne de Schoenberg avait été rapidement suivie de son retour officiel au judaïsme).

Aucune des dernières œuvres de musique de chambre de Schoenberg ne partage le plan en quatre mouvements du dernier Quatuor à cordes. Instrumentée pour quintette avec piano et un récitant déclamant la tirade sarcastique de Byron contre Napoléon, l'*Ode à Napoléon Bonaparte*, op. 41 (1942) n'est qu'un flot ininterrompu d'invention musicale fourmillante. Si le message de cette œuvre est au mieux ambigu, il est toutefois peu probable que le Napoléon de Byron ait été conçu pour pouvoir tenir lieu de dictateur moderne. L'*Ode* semble plutôt exprimer une désillusion générale touchant aux notions d'héroïsme personnel et d'idéalisme politique, impression renforcée par le geste final de l'œuvre, suprêmement ironique: une "cadence" sur un accord de mi bémol majeur, la tonalité de la Symphonie *Eroica* de Beethoven.

Le vocabulaire émotionnel et harmonique des deux dernières pages de musique de chambre de Schoenberg, le *Trio pour cordes*, op. 45 et la *Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano*, op. 47, ne pourrait être plus éloigné de celui de l'*Ode*. Le Trio fut composé rapidement en l'espace de cinq semaines. Schoenberg le commença le 20 août 1946, moins d'un mois après une grave crise cardiaque qui faillit l'emporter, et dont il réchappa uniquement grâce à une piqûre en plein cœur. Qu'il soit possible ou non de lire cette partition comme un portrait détaillé de son expérience aux portes de la mort, ainsi que compositeur le suggéra à Thomas

Mann (jusqu'à l'entrée de l'aiguille, affirma-t-il), le résultat final est une musique contenant des gestes expressionnistes extrêmes absents depuis les œuvres des années 1910. Le début cauchemardesque, avec ses juxtapositions fragmentaires et imprévisibles d'idées contrastées extrêmement chromatiques, se trouve associé à un prodigieux catalogue de techniques de jeu d'archet, incluant sons harmoniques, *tremoland*, écriture *col legno* et *sul ponticello*. La structure en un seul mouvement (constitué de trois Parties reliées par deux Episodes, tandis que la troisième est une réexposition télescopée du matériau précédent) reprend non seulement le schéma d'œuvres plus anciennes telles que la Symphonie de chambre No 1, mais annonce également la forme encore plus concentrée de la Fantaisie, composée trois ans plus tard en 1949. De nouveau, le matériau du début effectue un retour perceptible, quoique fortement transformé, dans les dernières mesures: ces sections externes intenses et passionnées encadrent trois épisodes centraux – *Lento*, *Grazioso* et *Scherzando* – chaque section possédant son caractère rythmique et motivique distinctif, ainsi que son propre tempo. Tour à tour rigoureuses et spontanées, implacables et tendres, ces ultimes œuvres de musique de chambre exposent les contradictions irréconciliables qui se trouvent au cœur de l'imagination créatrice de Schoenberg. Mais en même temps, elles nous rappellent la passion et la puissance communicatrice de son message. Et si ce message attend probablement encore l'approbation générale, on peut l'éprouver ici à son degré le plus immédiat et le plus profond.

© 2001 Charles Wilson
Traduction: Francis Marchal

Un innovateur conservateur

Un tempérament intensément conservateur respectueux de la tradition doublé d'un esprit inquisiteur naturellement radical porté vers l'exploration et l'innovation, voilà le paradoxe schoenbergien, ce qu'il illustre bien la musique de chambre du compositeur. Dans un siècle avide de nouveaux regroupements instrumentaux, Schoenberg continua d'écrire pour les ensembles anciens qu'étaient le quatuor et le quintette. Il fut hanté durant toute sa vie par les quatre archétypes de mouvements traditionnels: sonate, scherzo, mouvement lent, finale. Cependant c'est au niveau du contenu que son côté radical se manifesta: il se saisit de chaque nouvelle acquisition du langage harmonique, de chaque extension des techniques du développement, de chaque possibilité de trouver une expressivité nouvelle au sein de la mélodie. Il cessa bientôt de suivre les tendances existantes pour commencer à en créer d'autres lui-même. Il se retrouva alors tout seul, dans un isolement qui dura toute sa vie et a persisté longtemps après sa mort.

Tout commença à Vienne. Le compositeur de vingt-trois ans qui produisit le *Quatuor à cordes en ré majeur* de 1897 plein de fraîcheur et de spontanéité, vivait dans la ville de Brahms, et il est bien naturel que l'influence de ce dernier domine dans les deux mouvements centraux. Schoenberg devait, par la suite, souvent écrire un intermezzo au lieu d'un scherzo; à cela s'ajoute une autre coutume brahmsienne, celle d'écrire un ensemble de variations pour le mouvement lent. Les mouvements externes ont un caractère plus populaire, leurs mélodies quartatoniques (accord de trois sons plus sixte) étant dotées d'un petit air slave qui rappelle Dvořák. Mais cette pièce pleine de

séduction témoigne d'une phase antérieure à l'élosion de la personnalité créatrice de Schoenberg.

Ce fut précisément à ce moment-là que Alexander von Zemlinsky, ami légèrement plus âgé que Schoenberg et qui lui donnait des leçons de contrepoint, lui chanta les louanges de Wagner. Schoenberg se mit à fréquenter assidûment l'opéra. Il y eut des effets immédiats: un énorme enrichissement de son langage harmonique, une vision soudainement élargie des possibilités offertes par la continuité musicale – chez Wagner une exigence du drame – et donc une ambition accrue en matière d'échelle et d'architecture. Cependant, ce qu'il avait appris de Brahms demeura. L'événement qui servit de catalyseur fut la naissance de son amour pour Mathilde, sa future femme, et le résultat *Verklärte Nacht* (Nuit transfigurée, op. 4), le sextuor à cordes qui reste, plus d'un siècle plus tard, la seule œuvre de Schoenberg à être connue et aimée de tous.

Le poème de Richard Dehmel donnait à l'œuvre un aspect quasiment à programme, extérieur au monde de la musique et nouveau au sein de la musique de chambre. On aurait pu penser que Schoenberg allait par dessus tout considérer ce domaine comme celui de la musique abstraite et absolue, mais il n'en fut rien comme nous le verrons avec le Deuxième et même le Troisième Quatuor. Le poème de Dehmel ne peut guère passer pour un récit, mais son mouvement allant du conflit et de la détresse à la réconciliation et la transfiguration se reflète dans la progression de la musique en direction d'un ré majeur chaleureux et extasié. On retrouve tout au long de l'œuvre une fluidité et une ambiguïté rythmiques profondément wagnériennes qui ne seront d'ailleurs plus explorées à fond jusqu'à l'arrivée du *Trio à cordes*.

Dans ses drames musicaux, Wagner avait ouvert la voie à l'accroissement de l'envergure et de l'échelle. Strauss et Mahler avaient fait passer cette expansion dans la musique symphonique. Le *Quatuor à cordes no 1 en ré mineur, op. 7* s'inscrit dans cette tendance contemporaine vers le gigantisme: c'est un long flot continu de musique, qui dure environ quarante-cinq minutes. Cependant au sein de cette continuité nous voyons s'articuler les archétypes des quatre mouvements classiques. Un vaste mouvement de sonate avec une triple exposition du premier thème se trouve interrompu par un énorme scherzo-ét-trio de quelque cinq-cents mesures. Le thème d'ouverture original se trouve alors repris avec une minutie encore accrue avant qu'un lien tenu (solo de violoncelle, puis solo du premier violon – peut-être écrits dans le but de permettre aux interprètes de tourner la page!) amène au mouvement lent, qui retrouve en grande partie le romantisme rêveur de *Verklärte Nacht*. Avant le finale, survient un autre développement du matériel secondaire original. On se rend alors compte que la pièce entière est en soi un immense mouvement de sonate, le finale servant de récapitulation (abondamment variée) de l'ensemble. Néanmoins dans la coda transfigurée le matériel antérieur se trouve transformé et apaisé au point d'en être méconnaissable.

Cette attitude si révolutionnaire à l'égard de la forme se trouve grandement simplifiée dans la *Symphonie de chambre no 1, op. 9* de 1906. La musique y est à nouveau continue, mais les types de mouvements y sont définis avec beaucoup plus de netteté. Après une introduction d'une importance vitale, le *Sehr rasch* qui suit présente un certain nombre de thèmes primaires et un seul thème

secondaire. Puis nous nous trouvons brusquement entraînés dans un scherzo nerveux et impétueux, ne retournant que plus tard à une série de cinq développements de ces thèmes rapides antérieurs. Ces développements s'accumulent et leur sommet est un retour dramatique à l'introduction qui, à son tour, amène à un mouvement lent mélancolique et très émouvant. Il est une fois encore difficile de marquer avec exactitude le moment où l'on se rend compte que le finale ne va pas être un mouvement discret, mais plutôt, avec le retour d'un matériel bien antérieur qui vient s'entrelacer, la récapitulation de toute l'œuvre.

Cependant, ce grand chef d'œuvre novateur du début du vingtième siècle présente d'autres caractéristiques: le langage musical en rapide progrès de Schoenberg comprend maintenant, sur une tonalité de fond établie en mi majeur, l'utilisation d'éléments présentant des tons entiers, ce qui donne naissance à de nombreux accords de quinte augmentée, et aussi à l'emploi de nombreux accords et mélodies n'étant pas basées sur la tierce, mais sur la quarte. L'introduction débute par des accords basés sur la quarte, et le bondissant appel de cor en quartes ascendantes trouvé au début de la section *Sehr rasch* est depuis devenu un emblème symbolique de la "Musique Nouvelle". L'ensemble de chambre quasi orchestral qui fut créé pour cette pièce est en soi original, l'importance donnée aux vents par rapport au timbre des cordes constituant une des barrières rarement reconnues comme faisant obstacle à la juste appréciation de l'œuvre.

La Symphonie de chambre devait être la dernière œuvre de Schoenberg à être généralement comprise de ses contemporains (et même de ses proches

collègues comme Zemlinsky), car dès lors, son envol vers l'inconnu va s'accélérer. Du point de vue de la forme le *Quatuor à cordes no 2, op. 10*, peut sembler faire un pas en arrière parce qu'il présente quatre mouvements séparés, toutefois une innovation remarquable en fait partiellement un quintette: le recours à une voix de soprano chantant des poèmes de Stefan George dans les mouvements III et IV. Le mouvement lent, *Litaniei*, est un ensemble de variations présentant un dense réseau de thèmes liés à ceux des autres mouvements. Avant cela, le scherzo a déjà fourni le moment le plus ouvertement autobiographique de toute l'œuvre de Schoenberg avec une citation du chant de rue viennois "O, du lieber Augustin" et particulièrement avec la phrase "Alles ist hin" (signifiant grosso modo "tout est parti", "tout est fini").

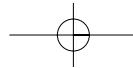
Néanmoins tous les problèmes domestiques sont surmontés dans le mouvement final, *Entrückung*. L'entrée extasiée de la voix avec les paroles "Ich fühle Luft von anderem Planeten" ("Je respire l'air d'une autre planète") – une des particularités de George était d'avoir tendance à omettre l'emploi des majuscules dans sa poésie) devint, comme l'appel du cor de la Symphonie de chambre, un symbole du nouveau monde de l'imagination dans lequel on était sur le point de pénétrer. Ceci avait encore peu de chose à voir avec l'abandon de la tonalité: le premier mouvement est en fa dièse mineur et l'ensemble de l'œuvre se termine dans une calme et chaleureuse tonalité de fa dièse majeur. C'est seulement dans l'ouverture de nature quasi improvisée du finale, sorte de désert imbu de désolation, que le sentiment de la tonalité se trouve temporairement voilé.

Durant les seize années qui s'étaient écoulées

entre cette œuvre et le *Quintette à vent, op. 26*, le monde avait beaucoup changé et Schoenberg aussi. A l'après-guerre un nouveau culte de l'objectivité, exprimé sous forme de néoclassicisme et ayant pour principal avocat Stravinski, déclencha entre ce dernier et Schoenberg une hostilité à vie – autre paradoxe, puisque Schoenberg était à sa manière tout aussi touché par la pensée néoclassique que le compositeur russe. Sa création graduelle de la méthode dodécaphonique s'accompagna d'un conservatisme renouvelé – au moins au niveau du format. Le *Quintette à vent* de 1924 et le *Quatuor à cordes no 3, op. 30* de 1927 sont tous les deux clairement coulés dans le moule à quatre mouvements avec ses caractéristiques traditionnelles. Les deux œuvres sont austères, âpres, dogmatiques et indubitablement magistrales, bien que le Quatuor no 3 ait été apparemment inspiré par des souvenirs d'enfance, la lecture d'une aventure de naufrage!

En exil en Amérique, il écrit en 1936 le *Quatuor à cordes no 4, op. 37*, œuvre plus avenante, chaleureuse, sereine et suivant une fois de plus le plan à quatre mouvements. Le lyrisme était loin d'être absent dans le Quatuor no 3, mais ici il est omniprésent, devenant dans les passages à l'unisson du mouvement lent la manifestation passionnée d'une émotion profonde.

L'entrée des Etats-Unis dans la Deuxième Guerre mondiale donna à Schoenberg l'occasion d'écrire une mise en musique enflammée des vers méprisants de Byron dans l'*Ode à Napoléon Bonaparte, op. 41*, établissant implicitement un parallèle avec la situation contemporaine: Napoléon = Hitler et Washington = Roosevelt. Un quintette avec piano dans le style de la musique ambulante du dix-neuvième



siècle accompagne la déclamation transcrise en musique du poème. La configuration d'un accord de trois sons en mi bémol majeur (l'accord parfait de la tonalité de l'*Eroica*) prend de plus en plus d'importance jusqu'à ce qu'il remporte finalement la victoire dans les dernières pages héroïques qui se concluent sur un vigoureux accord en mi bémol majeur.

Un grand nombre des pièces américaines que Schoenberg écrivit pendant la guerre illustrent son aspect conservateur plus que son aspect radical. Mais ses dernières années devaient témoigner de nouvelles explorations. Sa dernière œuvre instrumentale date de 1949, deux années seulement avant sa mort. Son titre, *Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano, op. 67*, veut exprimer bien clairement que la partie de violon a été délibérément achevée la première. Toute fantaisie tend à revêtir une forme à épisodes et les amateurs d'opéra parviendront peut-être à identifier au cœur de celle-ci une cavatine suivie d'une cabalette.

Le *Trio à cordes, op. 45*, avait fait preuve d'un radicalisme plus dramatique. Schoenberg l'avait écrit très rapidement en se relevant d'une maladie extrêmement grave à la fin de l'été 1946. Cette œuvre, peut-être sa plus grande réussite dans le domaine de la musique de chambre, fait pénétrer le genre dans des régions jusqu'alors inexplorées. Seuls les fantômes des quatres mouvements types auxquels Schoenberg est toujours resté fidèle survivent dans cette pièce continue comprenant trois Parties reliées par des Episodes intermédiaires, la Troisième Partie étant une récapitulation condensée et d'une grande virtuosité. L'œuvre fait revivre la ferveur expressionniste perdue depuis longtemps, présente

dans des œuvres comme *Erwartung* et *Die glückliche Hand*. Eclats soudains et style apparemment décousu coexistent avec des moments révélant ouvertement les sentiments les plus secrets, notamment au début du Premier Episode et dans un passage d'une beauté envoûtante *con sordino* au début de la Deuxième Partie. Avec le Trio à cordes, nous quittons Schoenberg à l'âge de soixante-douze ans,
un esprit voyageant à jamais à travers les mers étranges de la pensée, seul.

© 2001 Hugh Wood
 Traduction: Marianne Fernée

Réminiscences des œuvres de musique de chambre de Schoenberg, Los Angeles, 1937–1949

Quatrième Quatuor à cordes, op. 37

Entre le 4 et le 8 janvier 1937, les quatre quatuors à cordes d'Arnold Schoenberg furent exécutés par le Kolisch Quartet au Royce Hall sur le campus de l'Université de Californie à Los Angeles, en même temps que les quatre derniers quatuors de Beethoven. La création du Quatrième Quatuor à cordes de Schoenberg eut lieu au cours du dernier concert. C'est Elizabeth Sprague Coolidge, le mécène de la musique de chambre du vingtième siècle, qui avait commandé ces concerts ainsi que le Quatrième Quatuor. Elle avait également commandé certaines œuvres de Bartók, Stravinski, Webern et d'autres compositeurs de renom à l'époque. A ce moment de ma vie, l'exécution des quatuors, et tout particulièrement du Quatrième, fut un événement marquant, non seulement parce que Schoenberg était

mon professeur à l'université, mais aussi parce qu'il m'avait demandé de corriger les épreuves de la partition de cette œuvre dernier, ce qui me donna une longueur d'avance dans sa compréhension.

Le Quatrième Quatuor à cordes était la première pièce de musique de chambre que Schoenberg composait en Amérique; c'était aussi le premier quatuor à cordes depuis le Troisième, op. 30, qui datait de 1927. Il fut suivi de l'*Ode à Napoléon Bonaparte*, op. 41 pour récitant, quatuor à cordes et piano en 1942, du Trio à cordes, op. 45 en 1946 et de la Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano, op. 47 en 1949, sa dernière œuvre de musique de chambre. Dans une lettre à Madame Coolidge, Schoenberg, comparant le Quatrième Quatuor au Troisième, le décrivit en ces termes: "Je suis très content de l'œuvre et je pense qu'elle sera beaucoup plus plaisante que le Troisième." Le Troisième, rappelons-le, avait été exécuté par un quatuor local, du nom de Abas Quartet, pour une classe d'élèves privés de Schoenberg en 1934, au cours de l'automne, peu après son arrivée à Los Angeles; il est important du fait que c'est la première œuvre analysée par le compositeur en anglais.

Le Quatrième Quatuor, comme le précédent, comporte les quatre mouvements traditionnels quant au tempo et aux principaux aspects de la structure. Toutefois, dans l'analyse de ses quatuors à cordes faite pour leur enregistrement privé par son élève Alfred Newman avant leur exécution en public, Schoenberg écrit:

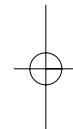
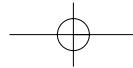
...dans les deux quatuors [le Troisième et le Quatrième], deux mouvements méritent une attention particulière du fait qu'ils s'écartent des structures conventionnelles. Ce sont les premier et second mouvements du Troisième

Quatuor à cordes et les premier et dernier mouvements du Quatrième qui ne ressemblent qu'en certains points aux formes cataloguées. Outre le fait que l'ordre d'apparition de leurs éléments fonctionnels (thèmes, mélodies, phrases, motifs et autres éléments de la structure) s'éloigne de la conception conventionnelle, leur répétition, leur développement ou leur abandon semblent dépendre de différents facteurs... Il n'y a donc pas de clé d'analyse permettant de les relier à une quelconque forme traditionnelle.

Il convient de souligner que Schoenberg ne composa plus de quatuors à cordes au cours de ses dernières années à Los Angeles. Il subsiste des fragments d'un quatuor, datés de 1949 (ils figurent dans l'Édition complète des œuvres de Schoenberg) que certains spécialistes considèrent comme un "Cinquième" Quatuor, mais il existe aussi des fragments d'autres quatuors ou mouvements de quatuors composés auparavant.

Après sa création, le Quatrième Quatuor fut exécuté par le Kolisch Quartet en différents endroits tels Vienne, Prague et Denver dans le Colorado (USA). Il fut bientôt repris par d'autres quatuors, notamment le Juilliard Quartet, nouvellement formé, qui le joua au Royce Hall en janvier 1951 et qui, le lendemain, exécuta le Premier Quatuor lors d'un concert privé en hommage à Schoenberg, chez lui, à Brentwood. C'était quelques mois à peine avant son décès, le 13 juillet. *Ode à Napoléon Bonaparte*, op. 41 pour récitant, quatuor à cordes et piano Schoenberg décrit la genèse de l'*Ode à Napoléon Bonaparte* dans un article intitulé "How I came to compose the Ode to Napoleon" (Comment en suis-je venu à composer l'*Ode à Napoléon*):

La League of Composers (Association des compositeurs)



m'avait demandé en 1942 d'écrire pour leur saison de concerts une œuvre de musique de chambre pour un nombre limité d'instruments. J'eus aussitôt l'idée que cette pièce ne devait pas ignorer l'agitation suscitée chez mes congénères par les crimes à l'origine de la guerre. L'opéra *Les Noces de Figaro* de Mozart appuyant l'abrogation du *jus primae noctis* me revint en mémoire ainsi que *Wilhelm Tell* de Schiller, *Egmont* de Goethe, la *Sinfonia Eroica* et la *Victoire de Wellington* de Beethoven, et je savais que l'intelligentsia avait pour devoir moral de prendre position face à la tyrannie.

Mais ceci n'était que mon objectif secondaire. J'avais longtemps spéculé sur la signification plus profonde de la philosophie nazie. Il y avait un élément qui me surprenait à l'extrême: l'image de l'existence sans valeur de l'individu face à l'ensemble de la communauté ou à son représentant: la reine ou le Führer! Je ne pouvais pas comprendre pourquoi il fallait que toute une génération d'abeilles ou d'Allemands vive uniquement pour produire une autre génération de la même espèce qui, à son tour, ne s'acquitterait que de la même tâche: assurer la survie de la race. Je supposai même que les abeilles (ou les fourmis) croyaient instinctivement que leur destinée étaient d'être les successeurs de l'humanité dans un système induisant son autodestruction, tout comme nos prédecesseurs, Géants, Magiciens, Dragons, Dinosaures et autres, avaient induit leur propre destruction et celle de leur univers, ce qui explique que les premiers hommes n'en connurent que quelques spécimens isolés. La faculté des abeilles et des fourmis de constituer des états et de vivre selon certaines lois – aussi absurdes et primitives qu'elles puissent nous sembler –, cette capacité, unique dans le monde animal, témoignait d'une similitude intéressante avec notre propre existence. Puis, dans notre imagination, nous pourrions écrire une histoire: nous les

verrions conquérir le pouvoir, dominer, grandir en taille, en volume, et créer un monde à eux ressemblant très peu à la ruche originale.

Sans cet objectif, la vie des abeilles qui tuent les faux-bourdons et la très nombreuse progéniture de la reine semblait futile. De même, tous les sacrifices du Herrenvolk (peuple des Seigneurs) allemand n'auraient pas de sens sans l'ultime objectif de la domination de l'univers – objectif dans lequel l'individu isolé pouvait s'investir dans une large mesure.

Avant de commencer à écrire ce texte, j'ai consulté *La Vie des abeilles* de Maeterlinck. J'espérais y trouver des arguments étant mon point de vue. Mais l'inverse se produisit: la philosophie poétique de Maeterlinck dore tout ce qui n'est pas or. Et ses explications sont tellement belles que l'on pourrait renoncer à les réfuter, tout en sachant qu'elles sont pure poésie. J'ai dû abandonner ce projet.

Il m'a fallu trouver un autre sujet correspondant à mon objectif. Et c'est ainsi qu'en février 1942, peu après l'entrée en guerre des Etats-Unis, Schoenberg qui était à la recherche d'un texte adéquat pour décrire la tyrannie découvert, dans une librairie près du campus universitaire, un recueil de poèmes de Lord Byron. L'association de Byron à sa cause était claire: le poète était un fervent défenseur de l'indépendance de la Grèce et y avait même consacré sa vie. Comme poète anglais (Schoenberg voulait manifestement se servir d'un texte anglais), Byron était un porte-parole énergique pour ses compatriotes nouvellement ralliés. En outre, dans le discours de Winston Churchill, très admiré dans les émissions diffusées depuis l'Angleterre vers les Etats-Unis, Schoenberg perçut peut-être le type de rhétorique que recherchait son esprit musical.

Le compositeur ne choisit pas d'emblée le texte de l'*Ode à Napoléon*. Il considéra au moins un autre poème avant celui-là: "The Isles of Greece" ("Les îles de Grèce", dans le troisième chant de *Don Juan*), poème beaucoup plus célèbre et qui traite directement de la liberté ("I dream'd that Greece might still be free"/"J'ai rêvé que la Grèce pourrait être libre encore"). Toutefois, le ton cynique du protagoniste au tempérament de poète, qui aurait pu écrire une chanson en France, une romance en Espagne et cet hymne-ci en Grèce, fit reculer Schoenberg qui donc, malgré l'avis favorable de plusieurs autorités littéraires, décida de se mettre en quête d'un autre poème de Byron et choisit enfin l'*Ode à Napoléon*.

Les événements du mois de décembre précédent – Pearl Harbor et la déclaration de guerre – avaient suscité une agitation extrême. C'est peut-être à ce moment que Schoenberg conçut l'idée de ce qui allait être son premier manifeste musical sur la guerre. (*A Survivor from Warsaw* [Un survivant de Varsovie], composé peu après la fin de la guerre, fut son second message.) Au cours des mois de décembre et janvier, Schoenberg avait été occupé par la version pour deux pianos (op. 38b) de sa Deuxième Symphonie de chambre, op. 38 et ce ne fut donc qu'en mars qu'il commença à travailler sur l'*Ode*, œuvre qu'il acheva en juin. Au cours d'un de nos rendez-vous pendant la composition – je crois que c'était un dimanche –, il me montra avec une fierté et une excitation à peine déguisée une heureuse découverte que le hasard lui avait fait faire. Il était assez rare qu'il fasse participer quelqu'un à la conception d'une œuvre, mais cette fois, il avait dû être frappé par la remarquable inspiration qui avait produit une combinaison de la

Marseillaise et du motif de la Cinquième Symphonie de Beethoven au moment précis où le récitant prononce les mots "The earthquake voice of Victory" (la voix sismique de la victoire). Comme le dit Schoenberg dans un de ses essais: "Très souvent, l'inspiration se manifeste spontanément et nous donne sa bénédiction sans qu'il faille l'implorer."

Cet incident éclaire aussi la manière dont il aborda la mise en musique du texte. Il estima que le poème, comme celui qui inspira *Verklärte Nacht*, se prêtait parfaitement à la forme musicale. Il répartit donc ses dix-neuf strophes par groupes de cinq, trois, quatre et sept, préfacés par une introduction musicale – le quatuor pour cordes et piano –, séparés ensuite par deux interludes instrumentaux suivis d'une réexposition de certains éléments et d'une strophe à l'allure de coda: "Where may the wearied eye repose/When gazing on the Great,... Bequeath'd the name of Washington,/To make man blush there was but one!" (Où donc l'œil épousé puit-il se reposer/Lorsqu'il regarde la Grandeur?... Nous ont légué le nom de George Washington,/Pour faire rougir l'homme qu'il n'y en ait qu'un!), puis de quatre mesures instrumentales se terminant sur un accord de mi bémol majeur. En outre, il dactylographia d'abord le texte, ajoutant en marge des indications rythmiques et quasi-mélodiques (voir exemple, p. 27). Certains mots-clés dans le texte, comme "the Morning Star" (l'étoile du matin) donnèrent naissance à une matière qu'il métamorphosa en motifs musicaux.

L'*Ode* fut créée en novembre 1944 non pas par l'ensemble de chambre original auquel il était destiné, mais par l'orchestre à cordes du New York Philharmonic, dirigé par Artur Rodzinski avec Mack Harrell comme récitant et Edward Steuermann au

piano. Schoenberg lui-même n'entendit l'*Ode* jouée dans sa forme originelle que lors d'une répétition précédant le concert donné en honneur de son soixante-quinzième anniversaire, le 13 septembre 1949.

La caractéristique la plus étonnante de l'*Ode* est peut-être son affinité avec la tonalité. Elle est perceptible non seulement dans le parfait accord final de mi bémol majeur (mi bémol étant la tonalité de la *Sinfonia Eroica* de Beethoven), mais dans la structure générale de la série de douze sons de l'œuvre qui est divisée en segments de trois et quatre notes donnant donc des accords conventionnels (accords parfaits et accords de septième) ainsi que dans les schémas mélodiques. Cette tendance à laisser les procédés de la musique tonales se glisser dans la composition dodécaphonique est caractéristique de certaines des dernières œuvres de Schoenberg.

Trio à cordes, op. 45: "Death and Restoration" (Mort et résurrection)

Généralement, Schoenberg n'est pas associé à la musique à programme. Toutefois, comme certaines de ses œuvres de jeunesse déjà, des œuvres d'envergure telles *Verklärte Nacht* et *Pelleas und Melisande*, sont élaborées à partir de textes et comme dans le manuscrit d'une composition plus tardive, le Concerto pour piano, figure une formule au début de chacun des mouvements – "La vie était si légère", "Soudain surgit la haine", "Une grave situation fut créée", "Mais la vie continue" –, il n'est pas étonnant que le Trio à cordes, composé au cours d'une période d'intenses souffrances physiques, soit le reflet de ces circonstances. C'est pendant que le compositeur se préparait à la conception de cette œuvre pour un

Symposium de critiques à Harvard, au cours de l'été de 1946, qu'il fut victime d'une crise cardiaque qui faillit lui être fatale. Le récit détaillé de sa maladie, fait à titre personnel par son épouse Gertrud et intitulé "Mort et résurrection" décrit l'injection d'adrénaline faite dans le cœur du patient pour le ranimer et le délivrer qui s'ensuivit.

A cours de sa convalescence, Schoenberg continua à travailler sur le Trio à cordes et le termina dans le délai remarquable de six semaines, le 23 septembre. Peu après, il put quitter sa chambre pour descendre dans le séjour. C'est là qu'il commenta à mon intention certains aspects du Trio, particulièrement sa structure sérielle inhabituelle (une série de dix-huit notes) et l'illustration dans l'œuvre de certains incidents liés à sa maladie et à son rétablissement, notamment l'injection de pénicilline et l'apparition de l'infirmier qui le soignait.

La question de la pertinence, à notre point de vue, des associations personnelles de Schoenberg avec le cours de la musique peut être posée. Toutefois, il me paraît évident qu'elles éclairent la nature très intime de cette pièce, sa relation avec la souffrance du compositeur et expliquent en grande partie les effets très contrastés de l'œuvre ainsi que son caractère fragmentaire. La forme originale du Trio qui, comme le précise le compositeur dans la partition, comporte trois Parties et deux Episodes, souligne davantage encore la nature de cette pièce. En général, les Episodes sont de caractère plus discontinu que les Parties et sont davantage entrecoupés de changements soudains. La Partie 3 fait office de réexposition de l'essentiel de la Partie 1 et du premier Episode ainsi que d'un fragment de la Partie 2 (en fait environ un quart de la composition est

réexposé). Il était rare que Schoenberg répète littéralement d'importantes sections dans ses œuvres tardives, mais cette Partie, selon lui, illustrait le moment dans le Trio où, après l'expérience de sa maladie, il "commença à travailler".

Dans un article intitulé "A Self-Analysis" (Une auto-analyse), Schoenberg délimite trois phases dans son évolution de compositeur. La première repose sur la répétition et la série, la seconde sur le développement de la variation et la troisième sur la condensation et la juxtaposition. Le Trio à cordes illustre manifestement cette dernière phase dans laquelle culmine, en effet, sa méthode de composition. On y trouve une condensation des idées – dans le premier Episode, par exemple, la cellule principale ou le motif ne comporte pas plus de quatre notes. Dans le même Episode, le matériau musical est juxtaposé de manière toujours différente. En effet, le motif principal de quatre notes est interrompu par la première "injection" qui caractérisent des trémolos aux cordes; puis vient un passage marqué *Quasi Recitativo* auquel succède une mélodie plus longue de type viennois; un deuxième *Quasi Recitativo* est alors suivi du motif principal, interrompu de nouveau par une "injection", plus violente, menant à son tour à une brève mélodie avant que se termine l'Episode sur une référence au motif principal. Avec tant de changements et de contrastes dans les idées, il n'est guère étonnant qu'une réexposition (Partie 3) soit nécessaire pour conclure l'œuvre.

Une dernière remarque: à la fin de la pièce apparaît un thème perçu dans la Partie 2 qui, graduellement, ralentit et s'évanouit presque. Cette conclusion poignante suggère-t-elle un état d'esprit qui peut être défini comme de la résignation?

Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano, op. 47

La Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano fut composée en 1949 pour le violoniste canadien Adolph Koldofsky. L'œuvre fut créée lors du soixante-quinzième anniversaire de Schoenberg, le 13 septembre 1949 par Koldofsky; j'étais moi-même au piano. Bien que la Fantaisie n'ait été écrite que trois ans après le Trio à cordes, sa forme et son contenu musical sont de caractère beaucoup plus conservateur. Peut-être est-ce dû au fait qu'elle s'est modelée sur des fantaisies anciennes de compositeurs tels Mozart, Beethoven et Schubert. Un seul mouvement continu est divisé, comme dans ces œuvres, en différentes sections contrastées – *Grave*, *Lento*, *Grazioso*, *Scherzando* – se terminant par une réexposition de la première section. Une grande partie du matériau thématique est issu de la phrase introductory, et particulièrement du motif de notes répétées sur le temps faible, qui est perçu sous des formes variées tout au long de l'œuvre. Bien que l'œuvre puisse aisément être analysée en tant que composition dodécaphonique, elle puise tout autant à la source de l'expérience de Schoenberg du jeu des instruments à cordes pour devenir une véritable pièce de virtuosité pour le violon. Elle comporte de nombreux passages très difficiles, avec des harmoniques et des trémolos simultanés, passages qui mettent à l'épreuve le talent du violoniste le plus accompli.

L'idée de la Fantaisie pourrait être issue du livre *Structural Functions of Harmony* sur lequel Schoenberg avait travaillé pendant plusieurs années avant la composition de la Fantaisie (le livre fut édité en 1948, un an avant cette œuvre). Dans la partie du livre intitulée "Les formes dites 'libres'", Schoenberg

analyse différents modèles de composition telles l'introduction, le prélude, la fantaisie et la rhapsodie, critiquant les théoriciens qui négligent de reconnaître la forme actuelle de telles pièces. Schoenberg, en composant sa propre Fantaisie (c'est en dernière minute qu'il décida d'écrire le titre en anglais avec "Ph" plutôt qu'avec "F"), rejoue ses aïeux classiques en articulant une "forme" véritable. En même temps, le compositeur, qui renoue avec le passé dans cette œuvre, sa dernière pièce instrumentale, se révèle, enfin, véritablement attaché à la tradition.

© 2001 Leonard Stein

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Introduction à l'*"Ode à Napoléon Bonaparte"*

Le 9 avril 1814, Lord Byron écrit dans son journal:

C'est un grand jour!

Napoléon Bonaparte a abdiqué le trône du monde.

"Excellent!" Il me semble que Sylla fit mieux; car il se vengea et abdiqua au sommet de sa puissance, rouge du sang de ses ennemis massacrés – le plus bel exemple d'un mépris souverain parmi tous les gredins de l'histoire.

Dioclétien ne s'en sortit pas mal non plus; Amurat n'aurait pas démerité, fût-il devenu autre chose qu'un derviche; Charles Quint tout juste passable; mais Napoléon, le pire de tous. Quoi! Attendre qu'ils soient dans sa capitale, puis se dire prêt à abandonner ce qui est déjà perdu! "Quel moine gémissant es-tu donc... quel saint imposteur?"

Morbleu! – Denys de Corinthe était encore roi comparé à cela. Se retirer à "l'île d'Elbe".... Bon... je m'en serais moins étonné s'il s'était agi de Capri... Mais, après tout, peut-être une couronne ne vaut-elle pas de mourir pour elle... Mais même à présent je ne le renierai pas; même si tous ses admirateurs l'ont fait...

Et ainsi de suite. Il semble si frustré, si déçu par son héros que le lendemain il trempe sa plume au vitriol et écrit une ode à Napoléon Bonaparte. Chose faite, et ayant ainsi calmé sa colère, il note de nouveau dans son journal (le 10 avril):

...Aujourd'hui, j'ai boxé une heure, écrit une ode à Napoléon Bonaparte, l'ai recopiée, ai mangé six biscuits, bu quatre bouteilles d'eau de Seltz et passé le reste du temps à lire...

Byron a vingt-six ans lorsqu'il écrit son *Ode* et mourra dix ans plus tard dans les marais aux alentours de Missolonghi, en Grèce, sans avoir eu l'occasion de participer activement à la lutte pour la liberté des Grecs qui avait motivé sa venue.

Dès l'époque de ses études à Harrow (où un buste de Napoléon occupait une place d'honneur dans sa chambre), Byron avait nourri une admiration sans bornes pour cette figure-clé de l'histoire européenne. Par la suite, il signera certaines de ses lettres des initiales N.B. (Noel Byron; il hérita du prénom de Noel, qu'il put alors ajouter aux deux autres: George et Gordon). Il était évident qu'il ne pouvait renier cet homme qui tour à tour le fascinait par sa capacité à mettre à genoux les autres pays d'Europe et le dégoûtait par ses faiblesses personnelles de dictateur réduisant à néant la liberté de tant de nations. Ces atterrissements culminent de la plus magnifique façon lorsqu'il apprend que Napoléon a eu la cowardise d'abdiquer et de fuir à Elbe: en un jour, il compose une ode à cet empereur français qui a préféré l'humiliation à une mort honorable.

Après avoir comparé Napoléon à l'ange déchu Lucifer ("l'Astre de l'Aube") dans la première strophe, Byron, dans les quatre strophes suivantes, exprime la déception que lui cause cet homme ayant montré tous

les vices d'un dictateur endurci et qui, à la différence de l'athlète athénien Milon ("dévoré par les bêtes de proie"), n'ose pas affronter une mort rapide mais "il te faudra dévorer ton cœur". Puis il compare la conclusion ignominieuse du règne de Napoléon à d'autres règnes, celui du "Romain", le dictateur Sylla, ou de "l'Espagnol", Charles V, et critique ensuite la courardise de Napoléon qui doit causer tant de peine à son impératrice, "la fleur endeuillée de la fière Autriche". L'"île monotone" d'Elbe, où s'est empressé d'aller cet "Assassin privé de trône", rappelle à Byron les dernières retrées humiliantes des despotes comme Denys de Syracuse qui, en 344 avant J.-C., devint un humble pédagogue à Corinthe, ou Bajazet, sultan de Turquie qui, en 1402, fut jeté dans une cage par Timur Lang (Tamerlan), ou bien encore Nabuchodonosor, roi de Babylone, qui finit par perdre l'esprit.

À l'origine, l'*Ode* consistait en seize strophes, dont la dernière évoquait la mort orgueilleuse de Prométhée, enchaîné à son rocher, et par contraste le dernier acte si vile ("il n'est le pire") de Napoléon, dont le diable lui-même se moquerait: une dernière escapade avec une femme juste avant de fuir à Elbe. Bien que cette *Ode* ait été publiée de manière anonyme, tout le monde en devina l'auteur. Afin d'éviter les "droits de timbre" qui frappaient les publications courtes, son éditeur demanda à Byron d'écrire quelques strophes supplémentaires. L'auteur s'exécuta, mais à contre-cœur:

Je n'aime pas du tout les strophes supplémentaires, et il vaudrait mieux y renoncer; le fait est que je ne peux jamais faire ce que l'on me demande, quelle que soit ma bonne volonté, et en l'espace d'une semaine mon intérêt pour une composition s'évanouit...

Arnold Schoenberg fut sûrement heureux qu'on

n'ait pas renoncé à ces strophes puisqu'elles permirent au compositeur en exil d'utiliser la référence à Washington – que Byron compare à Cincinnatus (payan romain qui, après avoir secouru les légions romaines, devint un héros, quoique pour fort peu de temps: resté dictateur seize jours seulement, il abdiqua pour retourner à sa charrue) – pour rendre hommage au Nouveau Monde vers lequel il avait fui en 1933.

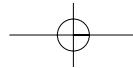
© 2001 Joop van Helmond

Traduction: Josée Bégaud

Le Quatuor Schoenberg pendant vingt-cinq ans:

"Quartetto serioso" ou "La Brigade de fer"?

Le Quatuor Schoenberg est fier de porter le nom d'Arnold Schoenberg depuis vingt-cinq ans; ce nom n'a certainement pas été choisi comme stratagème commercial! Aujourd'hui, nous avons conscience que nous aurions pu également choisir "Die eiserne Brigade" (La Brigade de Fer), qui est le nom d'une marche spirituelle composée par Schoenberg pendant qu'il servait dans l'armée autrichienne au cours de la Première Guerre mondiale, marche que le Quatuor mit au programme de son tout premier concert. Nous avons l'impression que les gens nous considèrent parfois comme une brigade de fer. Au lieu de cela, nous préférons nous considérer nous-mêmes comme un "quartetto serioso", pour reprendre le titre donné par Beethoven à son Quatuor à cordes, op. 95. Et le fameux "Einer hat's sein müssen" (Quelqu'un devait l'être) de Schoenberg en réponse à la question qu'on lui posa un jour pendant son service armé au cours de la Grande Guerre, qu'il ait été ou non le célèbre Arnold Schoenberg, possède un lien séduisant avec la réponse



de Beethoven, "Es muß sein!" (Il le faut!) à sa propre question dans la partition de son Quatuor à cordes, op. 135: "Muß es sein?" (Le faut-il?). En un sens, ces deux réponses reflètent un peu la notion qu'a le Quatuor Schoenberg de son objectif artistique.

Quoi qu'il en soit, nous continuons à beaucoup jouer la musique de Schoenberg, et ne pourrions être davantage d'accord avec notre répétiteur bien-aimé, Eugene Lehner (né Jenö Lehner en Hongrie en 1906) dont nous reprenons les paroles en disant: nous espérons que les auditeurs ressentiront quelque chose de la joie que nous éprouvons quand nous avons la possibilité de jouer cette musique si chère à nos coeurs.

Arnold Schoenberg rencontra beaucoup d'hostilité pendant sa vie, plus peut-être qu'aucun autre compositeur. Beaucoup de gens (interprètes et compositeurs inclus) l'ont rendu, et le rendent encore, responsable du "gouffre" qui s'est ouvert entre le public et la nouvelle musique. Notre expérience nous a démontré que l'attitude négative plutôt agressive du public repose sur l'ignorance. Ceux qui prétendent ne pas aimer la "nouvelle musique", voire la détester, admettent très souvent, quand on les interroge, être incapables de citer aucune pièce particulière. Une situation qui rend perplexe! Le fait que certains compositeurs, aujourd'hui encore, "crachent" en public sur la musique de Schoenberg ne montre pas autre chose qu'une compréhension médiocre et un manque de respect pour leurs collègues du passé. C'est une attitude fort éloignée de celle de Schoenberg vis-à-vis de ses prédécesseurs, et l'humilité de ses paroles concernant le processus continu d'apprentissage auprès de ces derniers est caractéristique. En 1931, par exemple, il écrit dans son essai *Du nationalisme en musique* (2):

Mes maîtres furent, en premier lieu Bach et Mozart, en second lieu Beethoven, Brahms et Wagner... J'ai aussi beaucoup appris de Schubert et de Mahler, de Strauss et de Reger. Je ne me suis coupé de personne...

En 1937, il écrit à propos du futur de sa propre musique:

Il me faudra attendre vingt ans de plus pour que les mélomanes découvrent que c'est une musique comme les autres, et qu'elle diffère seulement des autres musiques comme une personnalité diffère d'une autre.

Au cours des vingt-cinq années de son existence, le quatuor Schoenberg (nous avons commencé à jouer en quatuor en 1976, sans songer au fait que c'était le vingt-cinquième anniversaire de l'année de la mort de Schoenberg, 1951) a eu sa part du même rejet agressif. Au début de notre carrière, l'administrateur d'une respectable salle de concert hollandaise déclara: "Peu importe si vous jouez Schubert; aussi longtemps que vous nous appellerez le Quatuor Schoenberg, vous ne serez pas les bienvenus ici". Et parfois, on nous demandait: "Avez-vous vraiment plaisir à jouer Schoenberg?" — comme si nous le faisions pour l'argent! Certaines personnes ont cru que nous ne jouons que du Schoenberg. On peut se demander si les mêmes personnes demanderaient aux membres du Quatuor Beethoven, par exemple, s'ils n'aiment et ne jouent que la musique de Beethoven.

Heureusement, certaines choses ont changé aux cours des ans. En effet, le temps semble être un bon juge, et les préjugés du public disparaissent peu à peu. Les auditeurs发现 la beauté de la musique de Schoenberg, dont nous jouons (et avons maintenant enregistré) treize chefs-d'œuvre, s'étendant de 1897 à 1949. Ils constituent une part importante de notre répertoire qui compte environ

cent-soixante œuvres de compositeurs allant de Johannes Brahms à George Crumb.

Pour Schoenberg, les musiciens du Quatuor Kolisch étaient, comme il l'écrivit sur la page de titre de son Quatrième Quatuor à cordes, les "interprètes idéaux" de sa musique de chambre. Robert Mann, premier violon du Quatuor Juilliard pendant plus de cinquante ans, nous encouragea amicalement à former un quatuor, et il nous présenta à l'ancien répétiteur et mentor de son Quatuor, Eugene Lehner. Nous avons eu la chance de passer d'innombrables heures avec ce musicien phénoménal, ancien altiste du Quatuor Kolisch; il nous aida à mieux comprendre la musique de Schoenberg, de Berg et de Webern tout en nous libérant de nombreuses chaînes. Son attitude d'interprète sera mieux décrite par ses propres termes:

Un chef-d'œuvre, peu importe où et quand il a été écrit, est un monde en lui-même, échappant à toute tentative de catégorisation, une merveille singulière qui, à chaque rencontre, est découverte et ressentie de manière nouvelle. Toute notre étude cherche à comprendre et à intérioriser le contenu, l'esprit, la nature et le caractère d'une telle œuvre de manière aussi exacte que possible afin de pouvoir la présenter avec respect, avec une éloquence convaincante, et avec la plus grande lucidité.

Sa réponse aux ennemis de la musique de Schoenberg était la suivante:

Je ressens, j'entends et je vois comment la polyphonie de Bach, comment l'esprit effervescent de Mozart et de Haydn, leur élégance, leur âme et leur humour, comment la profondeur insondable de Beethoven, comment l'abondance mélodique de Schubert, sa joie et sa tristesse, tout comme le romantisme de Brahms font partie de l'héritage de Schoenberg, survivent dans sa musique et

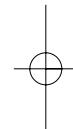
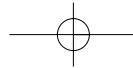
continueront à vivre aussi longtemps qu'il y aura des générations.

Dans son travail avec le Quatuor Schoenberg, Lehner n'a jamais prétendu détenir une quelconque "authenticité", bien qu'il ait connu la musique de ce qu'on nomme la Seconde Ecole de Vienne, ainsi que les compositeurs eux-mêmes en personne, intimement et pendant longtemps. L'humilité de son attitude fut pour nous un exemple exceptionnel, comme pour beaucoup d'autres musiciens (de quatuor). Pour lui, les compositeurs étaient parmi les musiciens les seuls véritables artistes, et il n'aimait pas l'attention excessive portée de nos jours aux interprètes, leur importance surestimée. Nous sommes très reconnaissants de son aide généreuse et de l'amitié chaleureuse qu'il nous témoigna; c'est pourquoi nous voulons dédier ces cinq disques contenant toute la musique pour cordes de Schoenberg à la mémoire de Jenö (Eugene) Lehner.

Les treize compositions enregistrées ici peuvent se diviser en trois catégories:

- les quatuors à cordes (les quatre officiels, et le Quatuor en ré majeur – de jeunesse –, op. posthume),
- le trio, les quintettes et les sextuors,
- les arrangements.

La dernière catégorie se rencontre également dans l'héritage musical de la Seconde Ecole de Vienne, car Schoenberg, Berg et Webern arrangerent souvent leurs propres œuvres pour des ensembles plus petits ou plus grands. Dans le cas de la Symphonie de chambre, op. 9, Schoenberg commença un arrangement pour quintette avec piano, mais pour une raison inconnue, il ne le termina pas. Il demanda alors à Webern de l'arranger pour la même formation



instrumentale que celle de son *Pierrot lunaire* (flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano), ou pour quintette avec piano, la version enregistrée ici. Au cours des ans, les répétitions et les interprétations de cet arrangement nous ont permis de marcher un peu plus en avant le long de la voie empruntée par Webern. Encouragés par notre cher ami Leonard Stein, nous avons changé de nombreux détails tout en conservant à l'esprit les quinze parties instrumentales originales de la Symphonie de chambre.

De manière semblable, peu après la création du Quintette à vents, op. 26, Schoenberg commença une version (qu'il intitula op. 26a) pour quatuor à cordes, mais n'en rédigea hélas qu'une quinzaine de mesures. Il est impossible de savoir s'il fut mécontent de l'exécution ou de la sonorité du quintette à vents, ou s'il souhaita écrire quelque chose pour le jeune Quatuor Kolisch. On peut également se demander pourquoi il abandonna la nouvelle version après l'avoir commencée. Henk Guittart, l'altiste du Quatuor Schoenberg, a d'abord essayé de compléter cet arrangement, mais il s'est trouvé rapidement confronté avec un certain nombre de problèmes de composition qui, décida-t-il, pourraient être plus facilement résolus en ajoutant un second violoncelle. Il a ainsi réalisé une version de cette œuvre magnifique qui lui permet de devenir un pendant du vingtième siècle digne de ce chef-d'œuvre du dix-neuvième siècle écrit pour la même formation instrumentale, le Quintette à cordes en ut majeur de Schubert.

L'homme étant ingrat par nature, il n'est jamais satisfait de ce qu'il a, et veut toujours davantage de ce qu'il aime. De même, le Quatuor Schoenberg avait envie d'un quatuor (qui n'existe pas) entre le

Deuxième et le Troisième Quatuor, œuvres des glorieuses années de l'Expressionnisme. La transcription des Six Petites Pièces pour piano, op. 19 était un choix évident.

Frappé du désir de jouer la musique de Schoenberg, on se trouve confronté à de nombreuses questions et décisions difficiles, comme par exemple le choix de l'édition, et la manière de l'utiliser. Malheureusement, il nous semble que la *Gesamtausgabe* (Edition complète) n'est pas toujours une source satisfaisante pour l'exécution – et pas seulement du fait qu'il n'existe pas encore de parties séparées! Elle est loin d'être sans erreurs, et en outre, nous doutons fortement que ce soit une bonne chose de corriger les "mauvaises" notes dans les manuscrits de Schoenberg, car Lehner nous a dit que Schoenberg se tenait toujours étroitement au texte de ses manuscrits quand on l'interrogeait sur de possibles erreurs d'impressions. L'histoire de la publication de l'œuvre de Schoenberg la plus souvent jouée et la plus populaire, *Verklärte Nacht*, est un scandale: les parties de la version originale pour sextuor à cordes de *Verklärte Nacht*, une œuvre qui a maintenant plus de cent ans, ne sont encore uniquement disponibles que dans la première édition imprimée qui contient des dizaines d'erreurs graves. Il partage ce destin avec le Quatuor à cordes de Ravel, dans lequel nous avons dû faire environ six cents corrections d'erreurs majeures et mineures. Le Quatuor Schoenberg utilise ses propres éditions, essentiellement fondées sur les manuscrits, de toutes les œuvres enregistrées ici. Nous avons pris nos propres décisions concernant les problèmes éditoriaux de chacune des pièces. Dans le cas de *Verklärte Nacht*, la version pour orchestre de 1943 s'est révélée très utile.

Nous encourageons tous ceux intéressés par ce sujet à nous contacter, et accueillons tous les efforts pour corriger la condition déplorable dont souffrent tant des œuvres pour cordes imprimées de Schoenberg. N'hésitez pas à nous rendre visite sur notre site internet (www.schoenbergquartet.nl), et contactez-nous par courrier électronique (info@schoenbergquartet.nl). Nous serons heureux de venir en aide à d'autres groupes souhaitant jouer ces œuvres qui, pour emprunter les paroles du grand ami de Schoenberg, Artur Schnabel, sont meilleures que toutes les interprétations qu'on peut en donner. Nous espérons ne pas avoir commis trop de "crimes" dans nos enregistrements de celles-ci, un processus que ce même pianiste merveilleux et spirituel décrivit de "préservation par destruction".

© 2001 Quatuor Schoenberg
Traduction: Francis Marchal

En 2001, le Quatuor Schoenberg célèbre son vingt-cinquième anniversaire. Les membres du Quatuor (Janneke van der Meer et Wim de Jong, violons; Henk Guittart, alto; Viola de Hoog, violoncelle) partagent un intérêt commun pour les compositeurs de la Seconde Ecole de Vienne, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern et Alexander Zemlinsky. Les œuvres complètes pour instruments à cordes de ces compositeurs constituent le cœur de leur répertoire. Toutefois, leurs programmes s'étendent de la musique de Debussy à celle des compositeurs de notre temps, et mettent particulièrement en valeur le répertoire des premières décennies du vingtième siècle. Outre ses concerts et prestations radiodiffusées aux Pays-Bas, le Quatuor Schoenberg s'est produit

dans la plupart des pays européens, ainsi qu'au Canada et aux Etats-Unis. Ses interprétations pour la Télévision des Pays-Bas des huit œuvres pour instruments à cordes de Schoenberg ont été diffusées dans le monde entier. Le Quatuor figure dans le film *Rhombus My War Years*, consacré à la vie d'Arnold Schoenberg.

Entre 1983 et 1991, le Quatuor Schoenberg travailla fréquemment à Boston où il étudia avec l'altiste et répétiteur de quatuor, Eugene Lehner, un ancien membre du Quatuor Kolisch qui dans les années 1920 et 1930 travailla étroitement avec Schoenberg, Webern, Berg et Bartók. En 1989, les Friends of the Arnold Schoenberg Institute de Los Angeles décernèrent au Quatuor Schoenberg le titre de membre honoraire à vie, un honneur accordé précédemment à des artistes tels que Pierre Boulez, Felix Galimir et Eugene Lehner. Le Quatuor a réalisé de nombreux disques consacrés à des œuvres de Andriessen, Brahms, Chausson, Dutilleux, Reger, Roussel, Schulhoff, Chostakovitch et Vermeulen entre autres. Pour Chandos, il a enregistré l'intégralité des œuvres pour cordes de Schoenberg, Webern, Berg et Zemlinsky, un événement unique dans l'histoire du disque.

La soprano Susan Narucki est saluée dans le monde entier pour ses interprétations de la musique de notre temps, et travaille étroitement avec des compositeurs tels que Louis Andriessen, György Kurtág, Elliot Carter, Mario Davidovsky, Pascal Dusapin et Aaron Jay Kernis. Elle s'est produite à travers toute l'Europe et les Etats-Unis, notamment à l'Opéra des Pays-Bas et au Santa Fe Chamber Music Festival. Elle a également chanté dans des festivals à Paris, Berlin, Varsovie et

Vienne. Plus récemment, elle a fait ses débuts au Carnegie Hall de New York avec le San Francisco Symphony sous la direction de Michael Tilson Thomas dans *Les Noces* de Stravinski. Depuis 1994, Susan Narucki se produit avec le Quatuor Schoenberg dans des œuvres de Schoenberg, Webern, Zemlinsky et Hindemith aux Etats-Unis et aux Pays-Bas.

Jan Erik van Regteren Altena a étudié le violon à Amsterdam avec Jeannelotte Hertzberger et Herman Krebbers. Membre de l'Ensemble Asko depuis 1980, il est également membre fondateur du Quatuor Mondriaan (fondé en 1982) qui a donné plus de quarante créations mondiales. Depuis 1986, Jan Erik van Regteren Altena joue et enregistre régulièrement avec le Quatuor Schoenberg en qualité de second alto dans des sextuors de Schulhoff, Strauss, Zemlinsky et Schoenberg.

Le violoncelliste **Taco Kooistra** a étudié avec Jean Decroos au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il a suivi pendant deux ans la classe de soliste de Erling Blöndal Bengtsson à Copenhague. Il s'est spécialisé dans le domaine de la musique baroque avec Wieland Kuijken et dans celui de la musique contemporaine avec Siegfried Palm. Il a donné la création mondiale de plusieurs œuvres spécialement écrites pour lui; il a également joué en soliste avec de nombreux ensembles et orchestres, et enregistré un disque en solo. Depuis 1991, Taco Kooistra se produit comme violoncelliste supplémentaire avec le Quatuor Schoenberg dans des œuvres de Schoenberg, Strauss, Schulhoff et Zemlinsky. Il joue un violoncelle Pedrazzini qu'il a acquis grâce à l'aide financière du Thuis Kopiefonds.

Après avoir remporté un Premier prix au Concours pour les Jeunes Artistes Princesse Christina, **Sepp Groenhuis** fit ses débuts comme pianiste soliste aux Pays-Bas à l'âge de quinze ans. Sa passion pour la musique de notre temps l'a conduit à collaborer avec les compositeurs Louis Andriessen, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen et György Ligeti, et à jouer des œuvres contemporaines au Festival des Pays-Bas, au Tanglewood Music Festival et à Paris à l'I.R.C.A.M. Après avoir terminé ses études, il forma un duo avec la pianiste Ellen Corver qui rencontra un très grand succès; leur disque consacré à *Mantra* de Stockhausen fut couronné par un Edison Award. Depuis 1991, il a donné de nombreux concerts à travers l'Europe avec le Quatuor Schoenberg. Sepp Groenhuis est un ancien élève du Curtis Institute of Music de Philadelphie.

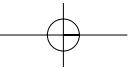
Michael Grandage a suivi une formation d'acteur à la Central School of Speech and Drama de Londres. Il a beaucoup travaillé avec des compagnies théâtrales telles que la Royal Shakespeare Company et le Royal Exchange Theatre avant de devenir metteur en scène en 1995. Il a depuis mis en scène des productions à l'Almeida Theatre et au Donmar Warehouse de Londres, ainsi qu'au Crucible Theatre de Sheffield. Depuis 1993, il a interprété l'*Ode to Napoleon Bonaparte* de nombreuses fois avec le Quatuor Schoenberg et le pianiste Sepp Groenhuis dans plusieurs pays d'Europe, ainsi qu'à la Télévision des Pays-Bas.

Basé dans la capitale de la province du Gelderland aux Pays-Bas, l'**Orchestre philharmonique d'Arnhem** fut fondé en 1889 et emploie actuellement quatre-

vingt-huit musiciens. Au cours des dernières décennies, des chefs d'orchestre tels que Carl von Garaguly et Yoav Talmi ont joué un rôle important dans le développement artistique de l'Orchestre, qui s'est attiré l'attention sur le plan national et international grâce à une série de concerts remarquables, des retransmissions radiodiffusées et télévisées, des enregistrements et des tournées de concerts. De la saison de son jubilé en 1989-1990 jusqu'en 1998, Roberto Benzi fut son chef principal et son conseiller artistique.

Né en 1937 à Marseilles de parents italiens tous deux musiciens, **Roberto Benzi** montra très tôt des dispositions exceptionnelles pour la musique. Agé seulement de dix ans, il prit des leçons avec le chef

d'orchestre belge André Cluytens, et un an plus tard, il dirigea un grand orchestre symphonique en concert. Roberto Benzi se produisit ensuite comme enfant prodige à travers toute l'Europe, et à l'âge de vingt-et-un ans, il dirigea *Carmen* à l'Opéra de Paris. Chef invité très recherché, il a voyagé dans le monde entier. De 1973 à 1987, il fut le chef principal de l'Orchestre national Bordeaux-Aquitaine. Aux Pays-Bas, il fut conseiller artistique de l'Orchestre national des Jeunes de 1991 à 1996, et le chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre philharmonique d'Arnhem de 1989 à 1998. Il s'est également très souvent produit à la tête de l'Orchestre philharmonique de la Radio des Pays-Bas et de l'Orchestre royal du Concertgebouw.



Carol Rosegg



Susan Narucki

Litanie

Profond est le deuil qui m'accable,
je reviens dans ta maison, Seigneur.

Long fut le voyage, les membres me pèsent.
Mes malles sont vides, mais ma souffrance déborde.

Ma langue desséchée demande du vin.
Apre fut le combat, gourd est mon bras.

Accorde la paix aux pas qui vacillent
Emiette ton pain pour un palais affamé.

Comme dans un rêve, mon souffle est faible,
Ma main vide, ma bouche enfevée.

Donne-moi ta fraîcheur, éteins l'embrasement en moi,
Efface l'espoir, envoie de la lumière!

Des braises brûlent encore dans mon cœur,
Au plus profond de moi, j'entends un cri.

Tue le désir, ferme tes blessures,
Ote-moi l'amour, accorde-moi ta paix.

Eloignement

Je respire l'air d'une autre planète.
Les visages qui hier encore me souriaient
S'éloignent dans l'obscurité.

Les arbres et les chemins que j'aimais s'estompent
Au point que je ne les reconnaiss plus, et toi
Ombre de la lumineuse bien-aimée – cause de ma douleur –

Tu es désormais éteinte, comme résorbée en un brasier profond
D'où maintenant que tumulte et combat ont cessé
Me vient un frisson sacré.

Je me dissois en sons qui tournent, se suspendent,
M'offrant sans rien attendre au grand souffle
Du remerciement sans raison et de la louange sans objet.

COMPACT DISC TWO

Litanei

[3] Tief ist die trauer die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder, Herr! in dein haus.

Lang war die reise, matt sind die glieder,
Leer sind die schreine, voll nur die qual.

Durstende zunge darbt nach dem weine.
Hart war gestritten, starr ist mein arm.

Gönne die ruhe schwankenden schritten,
Hungrigem gaume bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem rufend dem traume,
Hohi sind die hände, fiebernd der mund.

Leih deine kühle, lösche die brände,
Tilge das hoffen, sende das licht!

Gluten im herzen lodern noch offen,
Innerst im grunde wacht noch ein schrei.

Töte das sehnen, schliesse die wunde!
Nimm mir die liebe, gib mir dein glück!

Entrückung

[4] Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Das ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten – rufen meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen dank und unbenannten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Litany

Deep is the sadness that overclouds me,
once more I enter, Lord! in thy house.

Long was the journey, weak is my body,
bare are the coffers, full but my pain.

Thirsting, the tongue craves wine to refresh it,
hard was the fighting, stiff is my arm.

Grant thou a rest to feet that are fal'tring,
nourish the hungry, break him thy bread!

Faint is my breath, recalling the vision,
empty my hands, and fev'rish my mouth.

Lend me thy coolness, quench thou the blazes,
let hope be perished, send forth thy light!

Fires are still burning open within me,
down in the depth still wakens a cry.

Kill ev'ry longing, close my heart's wound,
take from me love, and give me thy peace!

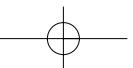
Transport

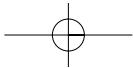
I feel the air of another planet.
The friendly faces that were turned toward me
but lately, now are fading into darkness.

The trees and paths I knew and loved so well
are barely visible, and you beloved
and radiant specter – cause of all my anguish –

You are wholly dimmed within a deeper glow,
whence, now that strife and tumult cease, there
comes the soothing tremor of a sacred awe.

I am dissolved in swirling sound, am weaving
unfathomed thanks with unnamed praise, and
wishes I yield myself into the mighty breath.





Taco Kooistra

Un souffle violent m'assaille
Dans le bruissement je perçois cris fervents et prières
De celles qu'on a jetées dans la poussière:

C'est alors que je vois les vapeurs odorantes s'élever
Vers une liberté claire et ensoleillée
Qui s'étend bien au-delà des cimes.

Le sol se dérobe, blanc et mou comme du petit lait.
Je passe au-dessus de grottes vertigineuses
Au-dessus du dernier nuage je me sens comme

Nager dans une mer de cristal –
Je ne suis qu'un éclat du feu sacré
Je ne suis qu'un grondement parmi les voix célestes.

Le Septième Anneau, 1907
Copyright Control

Nuit transfigurée

Deux êtres marchent à travers le froid bosquet dénudé,
la lune les suit dans sa course, ils la regardent.
La lune court au-dessus des hauts chênes,
nul nuage ne trouble la lumière du ciel
vers laquelle s'élancent les noires cimes.

La voix d'une femme dit:
Je porte un enfant, et il n'est pas de toi,
je vais dans le péché à tes côtés.

Je me suis rendue gravement coupable envers moi-même.
Je ne croyais plus à un quelconque bonheur
et j'avais pourtant la poignante aspiration

d'un sens à ma vie, des joies de la maternité
et de ses devoirs; alors j'ai eu l'impudence
de laisser en frissonnant

un étranger m'enlacer, me prendre
et m'en suis de surcroît bénie.
A présent la vie s'est vengée,
à présent je t'ai rencontré, ô toi!

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub goworfner beterinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnenfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergeschlüpfen.

Der boden schüttet weiss und weich wie molke.
Ich steige über schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallinen glanzes schwimme –
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Stefan George. Sämtliche Werke in 18 Bänden.
Hrsg. v. der Stefan George-Stiftung, Stuttgart.
Band 6/7: Der siebente Ring. Bearb. v. Ute Oelmann.
Klett-Cotta © 1986 J.G. Cotta'sche Buchhandlung
Nachfolger GmbH, Stuttgart

COMPACT DISC THREE

Verklärte Nacht

(1) 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 schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

(2) 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 schaudern mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfangen
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt,
nun bin ich dir, o dir begegnet.

A wild gust grips me suddenly, and I can
hear the fervent cries and prayers of women
prone in the dust and seized in pious rapture:

And then I see the hazy vapours lifting
above a sunlit, vast and clear expanse
that stretches far below the mountain crags.

Beneath my feet a flooring soft and milky,
or endless chasms that I cross with ease.
Carried aloft beyond the highest cloud,

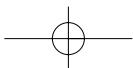
I am afloat upon a sea of crystal splendour,
I am only a sparkle of the holy fire,
I am only a roaring of the holy voice.

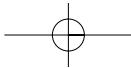
The Seventh Ring, 1907
Translation: Carl Engel
Copyright Control

Transfigured Night

Two figures wander through a barren, cool glade;
the moon drifts with them; they gaze upon it.
The moon drifts above mighty oaks;
not a wisp of cloud obscures the heavenly light
that silhouettes their darkened fingers.
The voice of a woman speaks:

I carry a child, but not from you,
I walk in sin beside you.
I have gravely transgressed.
I no longer believed in happiness,
and yet seriously desired
a meaning in life, the joys of motherhood
and duty; I therefore grew audacious,
I therefore yielded shudderingly
to the embrace of a stranger,
and have now been thus blessed.
But life has taken her revenge:
I have chanced upon you, oh you.





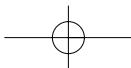
Michael Grandage

Ode aan Napoleon Buonaparte, op. 41

Hij's weg – droeg gister nog een kroon!
Was menig Vorst de baas –
Nu nog slechts naamloos doel van hoon:
Want leeft nog wel – helaas!
Welke vorst van duizend rijken,
In het zog van zoveel lijken,
Vindt levend nog soelaas?
Sinds eens de valse Morgenster,
Zonk vriend noch vijand ooit zo ver.

Ode à Napoléon Bonaparte, op. 41

Ainsi c'est dit! tout juste hier, tu étais roi,
Et armé de Rois pour combattre...
Et tu n'es maintenant rien qu'un être sans nom,
Si abject... et vivant encore!
Est-ce là cet homme des milliers de trônes,
Qui joncha notre terre des os ennemis?
Et peut-il ainsi se survivre?
Depuis celui si mal nommé l'Astre de l'Aube,
Nul homme, nul démon n'était tombé si bas.



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

(4) 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 flimmt
von dir zu mich, von mir zu 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.

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

Richard Dehmel

She walks unsurely.
She gazes up; the moon drifts with her.
Her sombre countenance is bathed in light.
The voice of a man speaks:

Let not the child you have conceived
be a burden upon your soul,
oh, see how brightly the universe glimmers!
There is a splendour in the air;
you sail with me upon cold waters,
yet a curious warmth flickers
between you and me, me and you.
It will transfigure this child of another,
you will bear it to me, as mine;
you have filled me with radiance,
transformed even me into a child.

He grasps her ample hips.
Their breaths join in a kiss.
Two figures wander through the deep, clear night.

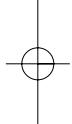
English translation reprinted courtesy of the
Arnold Schoenberg Center, Vienna

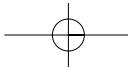
Ode to Napoleon Buonaparte, Op. 41

Tis done – but yesterday a King!
And arm'd with Kings to strive –
And now thou art a nameless thing:
So abject – yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strew'd our earth with hostile bones,
And can he thus survive?
Since he, miscalled the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

Ode an Napoleon Buonaparte op. 41

Vorbei! – Noch gestern Fürst und groß,
den Fürsten sah'n mit Beben –
und heut ein Wesen namenlos,
entehrt, doch noch am Leben.
Ist das der Herr von tausend Reichen
der alle Welt besät mit Leichen?
Und mag er's überleben?
Wie fiel der stolze Morgenstern!
Kein Geist noch fiel so tief, so fern!





Snodaard! waarom dit schrikbewind,
Als ieder voor u zwicht?
Waar eigenwaan geheel verblind,
Zien anderen het licht.
Met macht tot heilzaamheid bekleed,
Bracht gij de sterveling slechts leed,
Die aan uw voeten ligt.
Uw val onthult wat bleef vermomd,
Eerzucht ligt zeer laag bij de grond!

Dank voor de les – want ze leert die
Ten strijde trekken meer
Dan enige Filosofie,
Of and're hoge leer.
Dat de bekoring van 't verstand,
Verbreekt zonder een nieuwe band,
Zonder betoon van eer
Voor Afgodstuig vol krijgsgezweem
Met bronzen kop, voeten van leem.

Hoogmoedig uit op zegepraal,
Verrukking van de tucht –
Brallende overwinningstaal,
Dat was uw levenszucht;
Het zwaard, de scepter en de knot,
Waaronder de mensheid zwichten moet
Om zulke roem beducht –
Niets rest! – de heug'nis in uw brein,
Die waanzin moet een gruwel zijn!

Verdver in 't verderf gestort!
De Winnaar overmand!
Beschikkend over ieders lot
Heeft hij het zijn' verpand!
Laat hij de omkeer kalm zijn loop,
Koestert hij nog verheven hoop?
Of vrees voor dood en schand?
Sterven als vorst – leven als knecht –
Uw keus uit kwaden blijft beslecht!

O esprit malade! Que fouetter ton espèce,
Qui ploie aussi bas le genou?
En ne scrutant que toi, tu te rendais aveugle,
Et enseignais à voir aux autres.
D'un pouvoir indisputé – pouvoir de sauver –
Ton offrande, la seule, a été le sépulcre
Pour tous ceux-là qui t'adoraient;
C'est depuis ta chute que les mortels connaissent
Que l'Ambition est moindre que la petitesse.

Pour la leçon, merci – car par elle apprendront
Les guerriers de l'avenir
Plus que des hauts prêches de la Philosophie,
Qu'avant elle préchait en vain.
Ce charme qui pesait sur les esprits des hommes
Est brisé pour jamais pouvoir se restaurer,
Qui les menait à adorer
Ces êtres fabuleux de l'empire du sabre,
Dont les fronts sont d'airain, dont les pieds sont d'argile.

Le triomphe et la vanité, dans le combat
Le ravissement, et la voix
De la Victoire tel un tremblement de terre,
Qui te furent soufflé de vie;
Et le glaive, et le sceptre, et ce pouvoir par quoi
L'homme ne semble fait rien que pour obéir,
Dont le renom régnait partout,
– Tout cela est dompté! O Esprit Ténèbreux,
Quelle doit être la folie de ta mémoire!

Celui qui désolait maintenant se désole!
Et le vainqueur est renversé.
Celui qui arbitrait des autres le destin
Dès lors supplie pour le sien propre.
Est-il encore une espérance impénétrable
Par quoi porter avec calme un tel changement?
Est-ce la peur de mourir seule?
Ou de mourir en prince, ou de vivre en esclave:
C'est là ton choix, brave le plus ignoblement.

Ill-minded man, why scourge thy kind
Who bow'd so low the knee?
By gazing on thyself grown blind,
Thou taught'st the rest to see.
With might unquestion'd, – power to save, –
Thine only gift hath been the grave
To those that worshipped thee;
Nor till thy fall could mortals guess
Ambitions less than littleness!

Thanks for that lesson – it will teach
To after-warriors more
Than high Philosophy can preach,
And vainly preach'd before.
That spell upon the minds of men
Breaks never to unite again,
That led them to adore
Those Pagod things of sabre sway,
With fronts of brass, and feet of clay.

The triumph, and the vanity,
The rapture of the strife –
The earthquake voice of Victory,
To thee the breath of life;
The sword, the sceptre, and that sway
Which man seem'd made but to obey
Wherewith renown was rife –
All quell'd! – Dark spirit! what must be
The madness of thy memory!

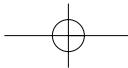
The Desolator desolate!
The Victor overthrown!
The Arbiter of others' fate
A Suppliant for his own!
Is it some yet imperial hope
That with such change can calmly cope?
Or dread of death alone?
To die a prince – or live a slave –
Thy choice is most ignobly brave!

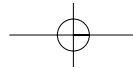
Was schlugst, Tyrann, du dein Gesind
das dir erstarb in Flehen?
Dich selbst anstaunend wardst du blind,
doch machtest andre sehen.
Mit Macht zu segnen reich gerüstet,
hast deren Leben du verwüstet,
die huld'gend dich umstehen,
bis erst dein Fall dem Blick der Welt
das Nichts der Ehrfurcht bloßgestellt.

Dank für die Lehre! – Mehr wird sie
der Zukunft Krieger lehren
als je vermocht Philosophie
mit Beten und Bekehren.
Der Zauber, der die Menschengeister
gebant hielt, nimmer wird er Meister;
nicht werden sie verehren
im Staub den Götzen auf dem Thron,
des Stern von Erz, des Fuß von Ton.

Triumphes Prunk und Prahlerei,
des Krieges wild Entzücken,
ein welterschütternd' Siegesschrei
für deine Brust Erquicken. –
Das Schwert, der Szepter, dem zu dienen
die Völker nur geschaffen schienen,
wo ist das nun? – In Stücken
ging alles, Dämon, und zur Qual
blieb dir nur der Erinnerung Mal.

Der Vernichter jetzt vernichtet!
Der Sieger ist geschlagen!
Der andern streng ihr Los gerichtet,
muß seines bang erfragen.
Nimmt ruhig seinen Sturz er hin
weil er noch Hilf' erhofft von Wien?
Oder ists schlichte Todesangst?
Tod wählt der Fürst – das Leben der Knecht –
dir ist der Mut zur Niedrigkeit recht!





De held die 'n eik in tweeën houwt,
Heeft hij nog wel bedacht,
Dat hij beklemd tussen het hout,
Beroofd wordt van zijn kracht?
In uw meedogenloze staat
Verrichtte gij eenzelfde daad,
waardoor verderf u wacht;
Door wolen werd Milo verscheurd;
Gij moet traag wachten op uw beurt!

De veldheer met de dood in 't hart
Zijn stad met bloed besmeurd,
Heeft op de top het lot getard,
Zijn dictatuur verbeurd –
Hij dorst te wijken voor de druk
Van hen die bogen onder 't juk,
En hem hadden verscheurd!
Groots groef Sulla zijn eigen graf.
Toen hij de hoogste macht opgaf.

De Spanjaard overvoerd door glans;
De macht nog slechts een kwel,
Verruilde kroon voor rozenkrans,
Zijn rijk voor kloostercel.
Karel sleep slechts zijn kraalen glad
Op 't telraam van 't geloofsdebat;
Verkindst gedij' hij wel.
Toch bleef de wereld liefst verschoon'd,
Van kwezels tot despoot gekroond.

Maar gij – aan uw verbeten vuist
De donderkeil ontrukt –
Pas toen uw weekheid werd verguisd,
Hebt gij uw snor gedrukt;
Zo laag gezonken als gij zit,
't Is hartverscheurend, bitterheid,
Dat gij in 't stof nu bukt;
Als men bedenkt dat Gods planeet
De voetstoel was voor zo'n proleet;

Celui qui autrefois voulut fendre de chêne

Ne pensait qu'il se fermerait;
Enchaîné par le tronc qu'il brisa en vain, seul,
Comment regardait-il autour?
Toi, dans la plus grande sûreté de ta force,
Tu accomplis un acte pareil à la fin,
Pour trouver un destin plus sombre:
Il perit, dévoré par les bêtes de proie;
Quant à toi, il te faudra dévorer ton cœur.

Le général Romain, lorsque son cœur ardent
Fut rassasié du sang de Rome,
Jeta la dague au loin – osa s'en retourner,
Dans sa fière grandeur, chez lui.
Il osa s'en aller dans le plus grand dédain
Des hommes qui avaient supporté un tel joug.
Et lui laissèrent ce destin.
Et sa gloire unique résida en cette heure
Où il abandonna le pouvoir de lui-même.

L'Espagnol, quand la soif de la domination
Eut perdu son charme excitant,
Jeta au loin les couronnes pour les rosaires,
Son empire pour la cellule.
Un comptable précise des grains du chapelet,
Un subtil discuteur de toutes les croyances
Distrayaient sa sérénité:
Il eut été meilleur qu'il ne connût jamais
L'autel du bigot ni le trône du despote.

Toi, cependant, c'est de ta main qui résistait
Que la foudre fut arrachée!
Tu as laissé trop tard le haut commandement
Où ta faiblesse s'accrochait.
Malgré que tu sois un Esprit tout Infernal,
Cela certes suffit pour affliger le cœur
Que de voir le tien se défaire;
Que de penser que ce beau monde de Dieu
Fut le Piédestal d'un être si misérable;

He who of old would rend the oak,
Dream'd not of the rebound;
Chain'd by the trunk he vainly broke –
Alone – how look'd he round?
Thou in the sternness of thy strength
An equal deed hast done at length,
And darker fate hast found:
He fell, the forest prowlers' prey;
But thou must eat thy heart away!

The Roman, when his burning heart
Was slaked with blood of Rome,
Threw down the dagger – dared depart,
In savage grandeur, home. –
He dared depart in utter scorn
Of men that such a yoke had borne,
Yet left him such a doom!
His only glory was that hour
Of self-upheld abandon'd power.

The Spaniard, when the lust of sway
Had lost its quickening spell,
Cast crowns for rosaries away,
And empire for a cell;
A strict accountant of his beads,
A subtle disputant on creeds,
His dotage trifled well:
Yet better had he neither known
A bigot's shrine, nor despot's throne.

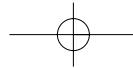
But thou – from thy reluctant hand
The thunderbolt is wrung –
Too late thou leav'st the high command
To which thy weakness clung;
All Evil Spirit as thou art,
It is enough to grieve the heart
To see thine own unstrung;
To think that God's fair world hath been
The footstool of a thing so mean;

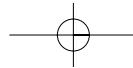
Gespalten Baumes Rückpralls Kraft
hat Milo nicht erwogen;
geklemmt, sein Widerstand erschlafft,
sein Mut hat ihn betrogen.
Gestützt auf deines Heeres Macht
hast Haß und Zwiespalt du entfacht;
hast härt'res Los gezogen:
Ein Wolf rasch endet Milos Leid
doch dich frißt langsam auf dein Neid.

Der Römer, wenn sein Haß gestillt,
in Blut gelöscht sein Groll,
wirft hin die Macht, die ihm nichts gilt,
barbarisch, hoheitsvoll,
zieht ab, verachtend offen Knechte,
die er beraubt der Bürgerrechte –
zahlt so der Feigheit Zoll.
Moralisch doch sei er geschätzt,
der zwangfrei Macht durch Recht ersetzt.

Der Spanier, als der Krone Glanz
den Zauber ihm verloren,
birgt – in der Hand den Rosenkranz –
sich hinter Kloster Toren.
Der Paternoster Zahl zu wissen,
des Worts Bedeutung nicht zu missen,
hat kindisch er erkoren.
Was er gesündigt als Despot,
Gebet entsühn, da Hölle droht.

Doch du – der Blitzstrahl dir entwunden,
zu spät du widerstrebst;
Gewalt und Herrschaft sind entchwunden
dran du in Schwäche klebst.
Obwohl ein Teufel den man haßt,
zeugt Gram dein Sturz, ja Mitleid fast
seit angstverzerrt du bebst.
Bedenkt, ihm war die Gotteswelt
nur Sprungbrett das ihn hochgeschellt.





De Aard' haar bloed vergoot voor hem,
Die zo het zijne spaart!
Vorsten knielden bevend voor hem;
Dat was een kroon wel waard!
O Vrijheid! haar naam eren wij,
Als haartsvijand toont dat hij
Voor 't minste is vervaard.
Nooit meer zo'n tiran verduren,
Hij legt 't mensdom in de luren!

Uw veil gedoe bestemd tot doem,
En toch niet ongedaan –
Door zege, nu ontdaan van roem,
Treft u de volle blaam:
Waart gij gesneuveld met uw eer,
Ons zou de Napoleon van weleer
Voor ogen blijven staan –
Maar wie wil stijgen, hoog en ver,
En vallen als een doffe ster?

Gewogen is het stof der held
Zo licht als ieders; acht;
De weegschaal van de Sterf'lijkheit
Doet recht aan al dat was:
Toch meend' ik dat van hoog verlicht,
Een leider steeds bezield door plicht
Ons stralend voorbeeld was:
Zodat de Machtigen op aard
Van lage Spot bleven gespaard.

En zij, Oostenriks droeve bloem,
Nog altijd keizerin;
Doorstaat zij trots het uur van doem?
Blijft zij uw gemalin?
Moet zij ook mee, deelt zij voorwaar
Met de onttroonde Moordenaar
Ook zijn vertwijfeling?
Heeft zij nog lief, koester uw bruid;
Zij stijgt boven de glorie uit!

Et que la Terre a répandu son sang pour lui
Qui ainsi préservait le sien!
Que les Monarques poyaient leurs membres tremblants,
Et te remettaient pour un trône!
O belle Liberté! il faut te priser cher,
Lorsque tes ennemis les plus puissants montrèrent
De plus humble façon leur peur.
Oh! puisse aucun tyran ne nous léguer jamais
Un nom plus éclatant pour leurrer les humains!

Tes faits maléfiques sont écrits dans le sang,
– Et ainsi ne le sont en vain...
Tes triomphes ne parlent plus de renommée
Que pour creuser chaque souillure.
Si tu étais tombé comme tombe l'honneur,
Quelque nouveau Napoléon se fût dressé
Pour humilier le monde encore;
Mais qui prendrait l'essor pour les sommets solaires,
Si c'est pour se poser dans cette nuit sans astres?

Dans la balance, la poussière héroïque
Tout comme l'argile vulgaire
Est vile; tes plateaux, ô Mort, sont ainsi justes
Pour tous ceux qui s'en sont allés.
Cependant je pensais que la grandeur vivante
Animerait des étincelles plus ardentes
Pour éblouir et conserver;
Je ne croyais que le Dédain pût s'égayer
De ces êtres: les Conquérants de l'univers.

Elle, la fleur endeuillée de la fière Autriche,
Qui reste l'épouse impériale,
Comment son sein supporte l'heure torturante?
S'attache-t-elle à ton côté?
Doit-elle s'incliner aussi, et partager
Ton repentir tardif et ton long désespoir,
Toi, l'Assassin privé de trône?
Si elle t'aime encor, conserve ce joyau,
Certainement il vaut ton diadème perdu.

And Earth hath spilt her blood for him,
Who thus can hoard his own!
And Monarchs bowed the trembling limb,
And thank'd him for a throne!
Fair Freedom! we may hold thee dear,
When thus thy mightiest foes their fear
In humblest guise have shown.
Oh! ne'er may tyrant leave behind
A brighter name to lure mankind!

Thine evil deeds are writ in gore,
Not written thus in vain –
Thy triumphs tell of fame no more
Or deepen every stain:
If thou hadst died as honour dies,
Some new Napoleon might arise,
To shame the world again –
But who would soar the solar height,
To set in such a starless night?

Weigh'd in the balance, hero dust
Is vile as vulgar clay;
Thy scales, Mortality! are just
To all that pass away:
But yet methought the living great
Some higher sparks should animate,
To dazzle and dismay:
Nor deem'd Contempt could thus make mirth
Of these, the Conquerors of the earth.

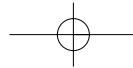
And she, proud Austria's mournful flower,
Thy still imperial bride;
How bears her breast the torturing hour?
Still clings she to thy side?
Must she too bend, must she too share
Thy late repentance, long despair,
Thou thronelss Homicide?
If still she loves thee, hoard that gem,
'Tis worth thy vanish'd diadem!

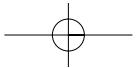
Die Welt vergoß ihr Blut für ihn
der so konnt seines schonen,
Monarchen lagen auf den Knien
und dankten ihm für Kronen.
O Freiheit, laß dich hoch verehren,
wenn so gebückt zum Staub sich kehren,
die sonst mit Haß dir lohen.
Nicht finde bessern Ruhm fortan
die Welt zu blenden, ein Tyrann.

Geschrieben steht in Blut dein Tun,
und nicht umsonst! Es decken
all deine prächtigen Siege nun
nicht mehr die blut'gen Flecken.
Starbst du wie Ehre stirbt, es käm'
dir gleich, ein zweiter und beschäm'
die Welt mit neuen Schrecken.
Doch wer erklimmt die Sonnenhöh',
daß er in Nacht, wie du, vergeh'?

Der Helden Staub zeigt in der Wage
mit Lehm denselben Preis.
Gerecht, am Ende ihrer Tage,
der Tod nur ein Maß weiß.
Doch sollten Große, die noch leben,
beseelten Feuers Funken geben,
die weder grell noch heiß.
Doch bleiben Welterob'r greulich –
nicht macht Verachtung sie erfreulich.

Und sie, die Blume Austrias
dein Weib, des Kaisers Sproß:
dein Elend, – sag: wie trägt sie das?
Ist sie noch dein Genoß?
Teilt sie die hoffnunglose Reue,
beugt sie dem Schicksal sich in Treue
du mördrischer Koloß?
Liebt noch sie dich? Ein Restchen Glück
ließ dir ein gnädiges Gesick!





Naar Elba neemt gij nu de wijk,
Staart uit over de zee;
Zij hield zich buiten uw bereik –
Deed niet aan 't machtsspel meer!
Schrijft dan met uw ontkrachte hand,
Gelaten in het klamme zand:
Op Aarde heerst nu vreel
Ook Dionysius steeg hoog,
Maar zonk tot simpel pedagoog.

Door Timoer in een kooi gezet,
Wat gaat er door het brein
Van de ex-sultan Bajezed?
"De wereld was ooit mijn!"
Hebt gij, zoals eens Babels heer,
Nu zonder scepter geen verweer,
En is het leven schijn,
Uw geest van ongebreideld' aard –
Zo lang gevreesd – zo luttel waard!

Of, als de dief van 't hemels vuur,

Kunt gij de schock doorstaan?

Als hij die in het laatste uur,

De gier zijn gang liet gaan?

Vervloekt door God – door mens verguisd,

Uw laatste daad, minst onbesuid,

Oogst zelfs des Duivels blaam.

Eenmaal geketend aan zijn rots,

Behield Prometheus toch zijn trots!

Er was een tijd – toen Frankrijks naam

Geducht werd wereldwijd –

Dat gij nog redden kont uw faam,

Door heen te gaan, op tijd;

Een daad van dergelijk niveau

Had meer gedaan dan Marengo,

Uw nadagen verblijd,

Uw naam ware van smet ontaan,

Al had gij wandaden begaan.

Alors hâte-toi vers ton île monotone,
Que ton regard scrute la mer;
Cet élément peut bien rencontrer ton sourire,
Tu ne l'as jamais gouverné!
Ou de ta main tellement oisive dessine,
D'une humeur errante, sur le sable, la Terre
Qui maintenant est aussi libre!
Du pédagogue de Corinthe désormais
Le destin légendaire s'imprime à ton front!

Toi, Tamerlan! dans la cage de son captif,
Quelles pensées auras-tu là,
Méditant sombrement dans ta rage enfermée?
Rien qu'une: "Le monde était mien!"
A moins que pareil au roi de Babylone,
Tout sens avec ton sceptre ait été emporté.
La vie ne bornera longtemps
Cet esprit qui s'est répandu immensément,
– Obéi si longtemps, – et qui valait si peu!

Ou bien, tel le voleur de la flamme du ciel,

Sauras-tu supporter le choc?

Et partageras-tu avec lui, l'impardonnable,

Et son vautour, et son rocher?

Quand condamné par Dieu et maudit par les hommes,

Ton dernier acte, s'il n'est le pire, est vraiment

Le Diable raillerie suprême.

Lui du moins dans sa chute sauva son orgueil,

Eût-il été mortel, serait mort fièrement.

Il fut un jour – une heure – quand la terre était

A la Gaule qui était tienne,

Où résigner ce pouvoir incommensurable,

Et cependant inassouvi,

Aurait été un fait d'une gloire plus pure

Que celle qui s'attache au nom de Marengo,

Et aurait doré ton déclin,

A travers le long crépuscule de tout temps,

Malgré quelques nuages de crime qui passent.

Then hast thee to thy sullen Isle,
And gaze upon the sea;
That element may meet thy smile –
It ne'er was ruled by thee!
Or trace with thine all idle hand
In loitering mood upon the sand
That Earth is now as free!
That Corinth's pedagogue hath now
Transferr'd his by-word to thy brow.

Thou Timour! in his captive's cage
What thoughts will there be thine,
While brooding in thy prison'd rage?
But one – 'The world was mine!'
Unless, like he of Babylon,
All sense is with thy sceptre gone,
Life will not confine
That spirit pour'd so widely forth –
So long obey'd – so little worth!

Or, like the thief of fire from heaven,
Wilt thou withstand the shock?
And share with him, the unforgiven,
His vulture and his rock!
Foredoom'd by God – by man accurst,
And that last act, though not thy worst,
The very Fiend's arch mock;
He in his fall preserved his pride,
And, if a mortal, had as proudly died!

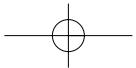
There was a day – there was an hour,
While earth was Gaul's – Gaul thine –
When that immeasurable power
Unsated to resign
Had been an act of purer fame
Than gathers round Marengo's name
And gilded thy decline,
Through the long twilight of all time,
Despite some passing clouds of crime.

Auf deiner Insel laß dich nieder,
das Meer starr haßvoll an,
daß lächelnd, höhnisch es erwidert:
"Nie herrschst du hier, Tyrann!"
Zum Zeitvertreib schreib auf den Sand,
daß wie das Meer, ist frei das Land,
erlöst von deinem Bann:
daß dir gebührt des Titels Ehre:
Korinths Schulmeister, Kinder-Lehre.

Was, Timur, den du mit dir führst
in engem Käfigs Pein,
was dachte dein gefangner Fürst,
wenn nicht "Die Welt war mein!"
Ging dir nicht mit dem Herrscherstabe
Vernunft, wie Babels Herrn zu Grabe,
nicht lang schließt du dich ein.
Dein Hang zu tun was dich vergnügt
mißachtet was die Nachwelt rügt.
Sprichts du, wie einst Prometheus' Kraft,
noch Hohn dem Donnergott?

Bleibst ungebeugt in Geiers Haft
in öder Felsengrotte?
Verdammt von Gott, von Menschen allen
verflucht bist du zuletzt verfallen
des Erzfeinds wildem Spotte.
Sein Mut im Falle selbst nicht schmolz,
wär sterblich er, er stürb mit Mut und Stolz.

Als Frankreich war das Maß der Welt,
sein Meister du, hoch zwar,
doch noch nicht höchst gestellt –
bliebst du Konsul, statt Cäsar,
hättest edler Ruhmes Tat vollbracht,
als zuschreibt dir Marengos Schlacht.
Vergoldet wär sogar
dein Sturz im Zwielicht der Geschichte:
Untat verbleicht in ihrem Lichte.



Gij moest zo nodig keizer zijn,
In 't purperkleed gehuld, –
Alsof fluweel en hermelijn
De heugenis verguld.
De kleren maken toch de man?
Waar is die fletse mantel dan,
Of dekten hij de schuld?
Is 't keizerskind, ijdel en dwars,
Ineens van alle opsmuk wans?

Als we de Grotten eens bezien,
Wie valt ons dan nog op;
Wie kon men recht in d' ogen zien,
Wie dacht niet aan zijn kop?
Ja – één – als eerste – en nog steeds –
De Cincinnatus van de States,
Liep onbetwist voorop.
Want Washington staat nu voortaan
Als lichtend voorbeeld bovenaan!

© Vertaling: Joop van Helmond

Toi pourtant, par ma foi, tu devais être un Roi,
Et revêtir le manteau pourpre.
Ce vêtement de fou pouvait-il arracher
La souvenance de ton cœur?
Où est-il, ce vêtement flétrí? Où sont donc
Les babioles que tu aimais porter? L'étoile,
Et la chaîne, et cette armoire?
Vain enfant obstiné de l'empire, dis-nous,
Ainsi tous tes jouets t'ont-ils été repris?

Où donc l'œil épuisé peut-il se reposer
Lorsqu'il regarde la Grandeur?
Où brillent quelque gloire qui ne soit coupable,
Et un état non méprisable?
Il en est un, le premier, le dernier, le meilleur:
Car les Cincinnatus des terres de l'ouest,
Que l'Envie n'osait pas haïr,
Nous ont légué le nom de George Washington,
Pour faire rougir l'homme qu'il n'y en ait qu'un!

Traduction: Florence Guilhot et Jean-Louis Paul
Copyright Control

But thou forsooth must be a king,
And don the purple vest, –
As if that foolish robe could wring
Remembrance from thy breast.
Where is that faded garment? where
The gewgaws thou wert fond to wear,
The star – the string – the crest?
Vain froward child of empire! say,
Are all thy playthings snatch'd away?

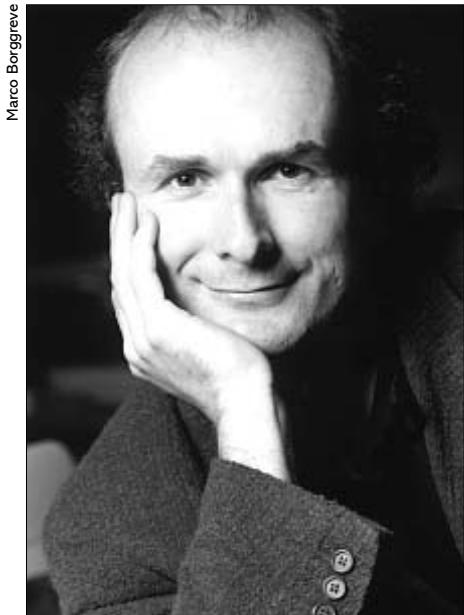
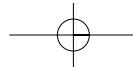
Where may the wearied eye repose
When gazing on the Great;
Where neither guilty glory glows,
Nor despicable state?
Yes – one – the first – the last – the best
The Cincinnatus of the West,
Whom envy dared not hate,
Bequeath'd the name of Washington,
To make man blush there was but one!

Lord Byron

Doch Kaiser mußt du sein durchaus,
den Purpur mußt du tragen –
als tilgt dies närrisch Kleid den Graus,
erstickt Gewissens Plagen.
Der Tand von längst verblichner Tracht,
mit Stern und Schnur und Fransenpracht –
wer wird danach noch fragen?
Du, eitler Herrschsucht trotzges Kind,
des Spielzeug raubt ein rauher Wind.

Wo mag ein müdes Auge finden
erhab'ner Größe Bild,
nicht bergend bill'gen Ruhmes Sünden:
ein unbefleckter Schild!
Ein Cincinnatus der Neuen Welt,
ihr größter, hehrster, reinster Held
hat diesen Wunsch erfüllt,
den Namen Washington vermacht
der Menschheit, der er Freiheit bracht'.

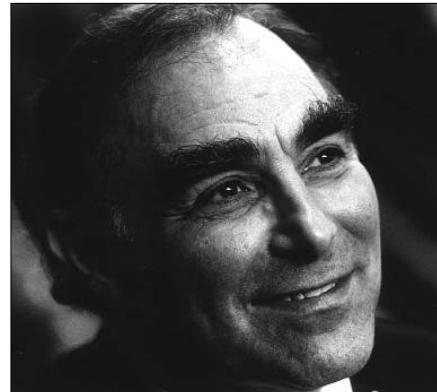
Deutsche Fassung von Arnold Schönberg
nach Heinrich Stadelmann
Nachdruck mit Genehmigung
von Lawrence A. Schoenberg



Sepp Grotenhuis



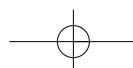
Jan Erik van Rgteren Altena

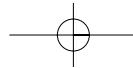


Roberto Benzi



Arnhem
Philharmonic
Orchestra





You can now purchase Chandos CDs directly from us.

For further details telephone + 44 (0) 1206 225 225 for Chandos Direct.

Fax: + 44 (0) 1206 225 201.

Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK.

E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos discs should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

These recordings were made possible by

Prins Bernhard Cultuurfonds

Friends of the Schoenberg Quartet

ThuisKopie Fonds

SNS Reaal Fonds

Maurits van Kattendijke Foundation

Kersjes van de Groenekan Fonds

K.F.Hein Fonds

Muziekcentrum Vredenburg

The Schoenberg Quartet wishes to express its gratitude to all those who have helped and supported this project:

Ton Boersma

Ian McDiarmid

Jochem van Eeghen

Joop van Helmond

Nienke Meuleman

Hans Meijer

Judith Rosen

Nuria Schoenberg Nono

Ronald Schoenberg

Lawrence A. Schoenberg

Leonard Stein

Adriaan Verstijnen

Bob Zimmerman

For the recording of String Quartet No. 2, Op. 10 Janneke van der Meer used a violin by Giovanni Battista Ceruti kindly lent her by the Nationaal Muziekinstrumenten Fonds.

The Schoenberg Quartet maintains its own website: www.schoenbergquartet.nl

Recording supervisor Sjef Douwes (String Quartet No. 4), Henk Guittart (Phantasy), Wim de Jong (String Trio), Bob Zimmerman (other works)

Recording engineer Benno Torrenga (Concerto for String Quartet and Orchestra), Adriaan Verstijnen (other works)

Editing engineer Adriaan Verstijnen

Editing advisor Henk Guittart

Recording venues Oud-Katholieke Kerk, Delft (String Quartet No. 1, String Trio, Quintet, String Quartet in D major); Waalse Kerk, Amsterdam (String Quartet No. 3, *Verklärte Nacht*, Chamber Symphony No. 1); Maria Minor, Utrecht (String Quartet No. 2, String Quartet No. 4, *Ode to Napoleon Buonaparte*, Six Little Piano Pieces); Main Hall, Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht (Phantasy); Musis Sacrum, Arnhem (Concerto for String Quartet and Orchestra)

Recording dates 29 June – 1 July 1991 (String Quartet No. 4), 28 & 29 June 1992 (String Quartet in D major), 28 March 1994 (*Ode to Napoleon Buonaparte*), 9 – 11 March 1998 (Concerto for String Quartet and Orchestra), 29 & 30 March 1999 (String Quartet No. 2), 30 March 1999 (Six Little Piano Pieces), 20 & 21 May 1999 (*Verklärte Nacht*), 31 May 1999 (String Trio), 15 & 16 June 1999 (Quintet), 17 & 18 June 1999 (String Quartet No. 1), 21 & 22 June 1999 (Chamber Symphony No. 1), 23 & 24 June 1999 (String Quartet No. 3), 11 June 2001 (Phantasy)

Front cover Photograph of Arnold Schoenberg (photographer unknown), courtesy of Lawrence A. Schoenberg, Belmont Music Publishers

Back cover Photograph of the Schoenberg Quartet by Jan Swinkels

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Richard Birnbach, Berlin (String Quartet No. 1, *Verklärte Nacht*); Universal Edition, Vienna (String Quartet No. 2, String Quartet No. 3, Chamber Symphony No. 1, Quintet, Six Little Piano Pieces); G. Schirmer, New York (String Quartet No. 4, Concerto for String Quartet and Orchestra); C.F. Peters, New York (Phantasy); Belmont Music Publishers, Los Angeles/G. Schirmer, New York (*Ode to Napoleon Buonaparte*); Belmont Music Publishers, Los Angeles/Boelke-Bornart (String Trio); Faber Music, London (String Quartet in D major)

© 2001 Chandos Records Ltd

© 2001 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

ARNOLD SCHOENBERG

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL

5-disc set CHAN 9939(5)

Arnold Schoenberg (1874–1951)

COMPACT DISC ONE

- [1] - [4] String Quartet No. 1, Op. 7 (1904–05) 45:07
[5] - [8] String Quartet No. 3, Op. 30 (1927) 31:21
TT 76:37

COMPACT DISC TWO

- [1] - [4] String Quartet No. 2, Op. 10 (1907–08) 30:51
[5] - [8] String Quartet No. 4, Op. 37 (1936) 34:19
TT 65:20

COMPACT DISC THREE

- [1] - [5] Verklärte Nacht, Op. 4 (1899) 29:04
[6] Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, Op. 47 (1949)* 9:23
[7] Ode to Napoleon Buonaparte, Op. 41 (1942) 15:05
TT 53:45

COMPACT DISC FOUR

- [1] - [5] String Trio, Op. 45 (1946)† 19:08
premiere recording in version for string quartet
[6] - [11] Six Little Piano Pieces, Op. 19 (1911) 5:31
premiere recording in version for string quintet
[12] - [15] Quintet for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, Op. 26 (1923–4) 39:50
TT 64:43

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England



- [1] - [4] String Quartet in D major (1897) 26:59
[5] - [9] Chamber Symphony No. 1, Op. 9 (1906) 20:37
arranged by A. Webern for piano quintet

- [10] - [13] Concerto for String Quartet and Orchestra (1933) 21:03
TT 68:52

Schoenberg Quartet

Janneke van der Meer violin†
Wim de Jong violin
Henk Guitart viola†
Viola de Hoog cello†
with
Susan Narucki soprano
Jan Erik van Regteren Altena viola
Taco Kooistra cello
Sepp Grotenhuis piano
Michael Grandage reciter
Arnhem Philharmonic Orchestra
Roberto Benzi

(DDD)

© 2001 Chandos Records Ltd © 2001 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

SCHOENBERG QUARTET – 25TH ANNIVERSARY EDITION

CHAN 9939(5)