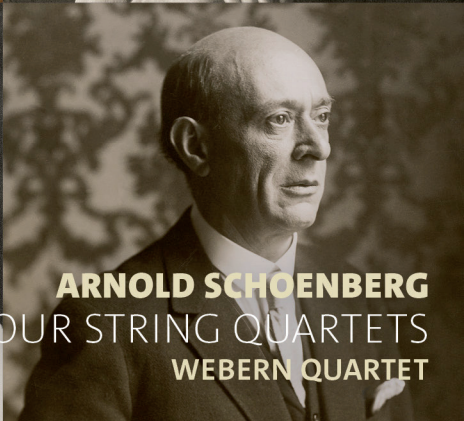
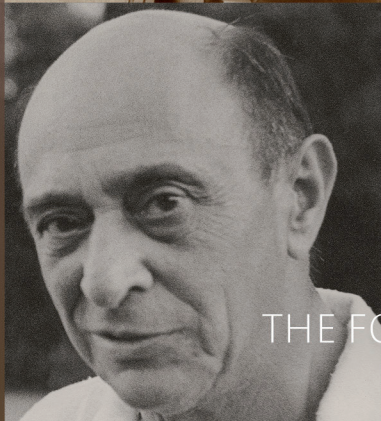
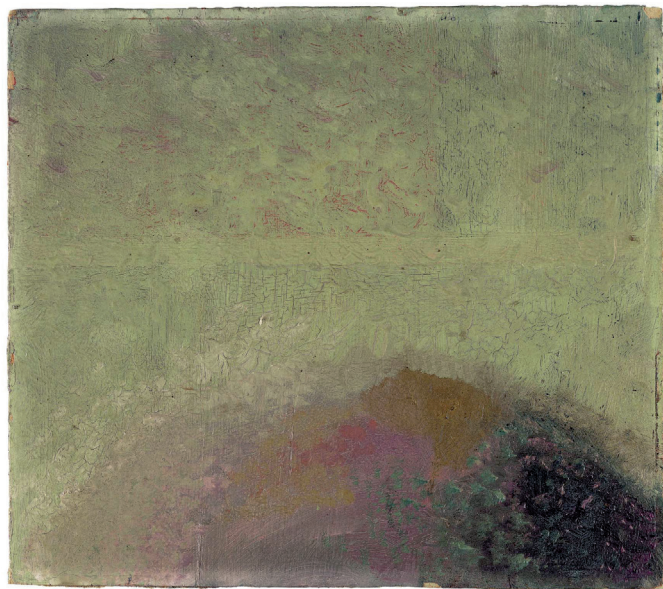


ET CETERA



ARNOLD SCHOENBERG
THE FOUR STRING QUARTETS
WEBER QUARTET

2CD



Denken, 1910
Arnold Schoenberg
Arnold Schoenberg Center, Vienna

ARNOLD SCHOENBERG

THE FOUR STRING QUARTETS

WEBERN QUARTET & YUI FUTAEDA *SOPRANO*

4

CD1

String Quartet No. 1, Op. 7 ^[1904-1905]

in D minor

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1] Nicht zu rasch - | 12:37 |
| 2] Kräftig (nicht zu rasch) - | 11:34 |
| 3] Massig; langsame Viertel - | 11:49 |
| 4] Mässig, heiter | 08:34 |

String Quartet no. 2, Op. 10 ^[1907-1908]

for two violins, viola, violoncello and a soprano voice in F sharp minor

- | | |
|----------------------|-------|
| 5] Mässig | 06:26 |
| 6] Sehr rasch | 06:44 |
| 7] <i>Litanei</i> | 05:28 |
| 8] <i>Entrückung</i> | 10:29 |

in the third and fourth movements:

Litanei and *Entrückung*, poems by Stefan George

Dedication: To my wife

CD2

String Quartet No. 3, Op. 30 ^[1927]

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 1] Moderato | 08:38 |
| 2] Adagio | 08:29 |
| 3] Intermezzo. Allegro moderato | 06:43 |
| 4] Rondo. Molto moderato | 06:18 |

Dedicated to Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge

String Quartet No. 4, Op. 37 ^[1936]

- | | |
|----------------------------|-------|
| 5] Allegro molto; energico | 09:03 |
| 6] Comodo | 07:38 |
| 7] Largo | 07:12 |
| 8] Allegro | 08:22 |

Dedication: To the ideal patron of chamber music

Elizabeth Sprague Coolidge and to the ideal interpreters
of it The Kolisch Quartet

5

6

Performing Schoenberg's four quartets poses profound challenges to the expressivity, soloistic skills and ensemble coordination of the four players. In his first quartet, op. 7 in d minor, composed in 1904-05, Schoenberg's ambitions resulted in subsuming the traditional four movements into a continuous one-movement form, resulting in a 45-minute work of extreme expressive intensity. (The other three quartets embody the traditional format of four closed movements and approximately 30-minute length.) The four-in-one design is achieved by preventing closure of the first movement, attempting the recapitulation of its two theme groups four times over the course of the quartet, and successfully concluding it only in the coda of the last movement. The scherzo second movement and slow third movement are similarly prevented from achieving internal finality.

The composer's approach to counterpoint involves imitation or conversation between instruments in the manner of a fugue, or even in combining distinctly different

materials which are developed in different movements. This dual approach to counterpoint enabled Schoenberg, in his notes for the Kolisch Quartet recording of 1936, to write proudly of his first quartet's contrapuntal virtuosity. The interpenetration of the themes of the four movements also plays a central role in making this work just as much a one-movement work as a four-movement one.

The second quartet, op. 10, composed in 1907-08, at first displays less overt expressive intensity than the first but extends the harmonic boundaries even further by use of *aufgehobene* (suspended) and *schwebende* (oscillating between two or more keys) tonality. The materials, even within the first minute of the first movement, alternate a more anchored approach to tonal affirmation with a freely floating one. The last two movements feature a soprano solo voice, dramatically setting poems of Stefan George, first the dark E flat minor of *Litanei* (Litany), and then the transcendent *Entrückung* (Rapture, or Transcendence). These

last two movements, respectively, project variation form and a loose sonata form, while simultaneously responding to the demands of the poetic texts. The two vocal movements use thematic material from the first two purely instrumental movements and the work ends in an emotionally cathartic instrumental postlude concluding in F sharp major.

The third quartet, whose opening combines a staccato five-note introductory motive with a sighing, syncopated, slow-moving melody in the first violin was composed in 1927, and is an early landmark in the method of composing with twelve tones. It reduces the allusions to major-minor tonality to shadows on a distant horizon. At the beginning, which some listeners have compared to that of Schubert's a minor quartet, two elements are presented. The introductory five-note gesture follows a contour "down-up-down-down" and the tones belong to the octatonic collection so often cited in discussions of Bartok and Stravinsky, but insufficiently acknowl-

edged in the works of Schoenberg and his students. Both the contour and octatonic properties characterize the slowly sighing first violin five-note motif as well as the accompanimental introduction. When the cello initiates the second large phrase in the slow, syncopated manner of the initial first violin solo, it does so with the tones of the introductory staccato motif. This network of events suggests that motive in Schoenberg's music derives identity more from contour and durational profile than pitch.

The fourth quartet, composed in Schoenberg's American period in 1936, exemplifies the "classical" period of his twelve-tone oeuvre, and is based on inversionally paired row forms comparable to major keys and their relative minors. As in the third quartet, the four movements exemplify the classical movement types typified in Haydn, Mozart, and Beethoven's works. The opening theme reminds us that twelve-tone practice embodies two types of ordering, temporal *and* registral order. These become a dual compositional resource: Schoenberg

7

exploits both with somewhat heightened prioritization of the temporal order, where—as Anton Webern, notably in his Symphony, op. 21, stresses registral order. The slow third movement contributes an eloquent, *parlando* character, with a contour that draws us back to the march-like opening of the first movement.

All major phases of Schoenberg's career are represented in the four quartets, except for his mostly explicitly Expressionist phase, 1909-1922, where the composer says he composed completely intuitively, and could achieve length only with texts (as in the monodrama *Erwartung*) and was otherwise limited to short works. For him, the string quartet was inextricably associated with substantial four-movement structure and classical form, and thus grew naturally out of the resources either of major-minor tonality or later via the method of composing with twelve-tones. Thus, the four quartets embody a broad range of expressive and compositional motivations, but ultimately show Schoenberg reaching back to a genre

with strong associations to the established Austro-German repertoire extending from Haydn to Brahms.

For analytically inclined listeners who wish to investigate the four quartets in greater depth, I recommend the book “Music of My Future: The Schoenberg Quartets and Trio”, edited by Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff.

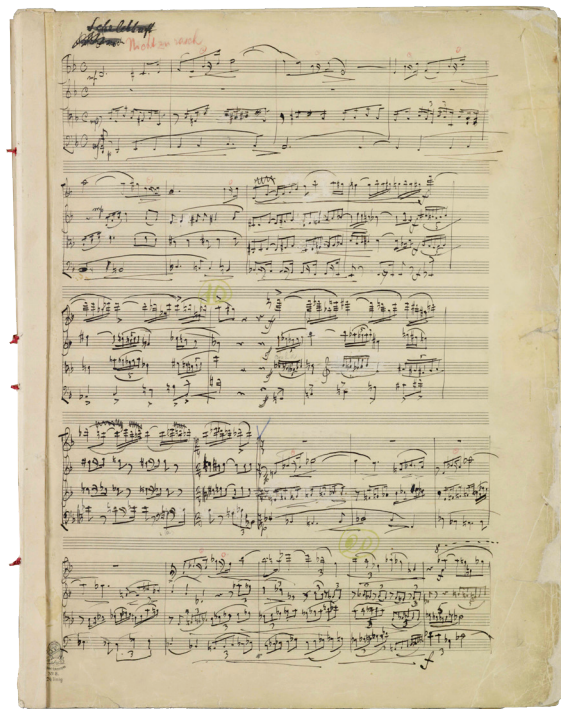
Michael Friedmann (2024)



Arnold Schoenberg

Written in Los Angeles in 1936, at the occasion of the gramophone recording of all four quartets by the Kolisch Quartet in January 1937 »

Green Self-Portrait (1910)



first page String Quartet No. 1, Op. 7
Arnold Schoenberg, 1904

First String Quartet, opus 7

Composed in Vienna 1905.

There will not be many people today who would understand the opposition which this work provoked at its first performance in Vienna, February 5, 1907. Nevertheless, with a retrospective glance at the time in question it is comprehensible. First, its unusual length. It is composed in one very long movement, without the conventional interruptions after each movement. Influenced by Beethoven's C-Sharp-Minor Quartet, by Liszt's Piano Sonata, Bruckner's and Gustav Mahler's Symphonies, we young composers believed this to be the artistic way to compose. Secondly, it is the very rich and unusual employment of the harmony in combination with the construction of the melody which obstructed comprehension. It was, and is still, my belief that this very quick and partly new succession of harmonies should not be an unrelated addition to the melody, but should be produced by the melody itself; that it ought to be a result, a reaction, a consequence of the very nature of the melody, so expressing vertically the contents

in a manner corresponding to that in which the melody does the same horizontally. It took nearly twenty years before musicians and music lovers became able to follow such a complicated style of musical expression. Today many of these difficulties are no longer in existence and so the listener will easily recognize the principal themes, their use, variation and development. He will also recognize that there are to be found the four general types of themes, each representing a movement. That is a group of themes representing the first movement of a sonata, another group representing the scherzo, a third representing the adagio, and finally a short rondo. Besides, he will find transitions, recapitulations, and [a] coda-finale, but also two so-called development sections in which the themes are carried out: the first one before the scherzo, the second before the recapitulation of the first theme. He who can, would do well to read the score while he listens, because that would help him to understand the contrapuntal work, which I do not hesitate to call remarkable.



first page String Quartet no. 2, Op. 10
Arnold Schoenberg, 1907

Second String Quartet, opus 10

Composed in Vienna 1908.

My second string quartet caused, at its first performance in Vienna, December 1908, riots which surpassed every previous and subsequent happening of this kind. Although there were also some personal enemies of mine who used the occasion to annoy me—a fact which can today be proved true—I have to admit that these riots were justified without the hatred of my enemies, because they were a natural reaction of a conservatively educated audience to a new kind of music. Astonishingly, the first movement passed without any reaction, either for or against. But, after the first measures of the second movement, the greater part of the audience started to laugh and did not cease to disturb the performance during the third movement, “Litanei”, (in form of variations) and the fourth movement, “Entrückung”. It was very embarrassing for the Rosé Quartet and the singer, the great Mme. Marie Gutheil-Schoder. But at the end of this fourth movement, a remarkable thing happened. After the singer ceases, there comes a long coda

played by the string quartet alone. While, as before mentioned, the audience failed to respect even a singing lady, this coda was accepted without any audience disturbance. Perhaps even my enemies and adversaries might have felt something here.



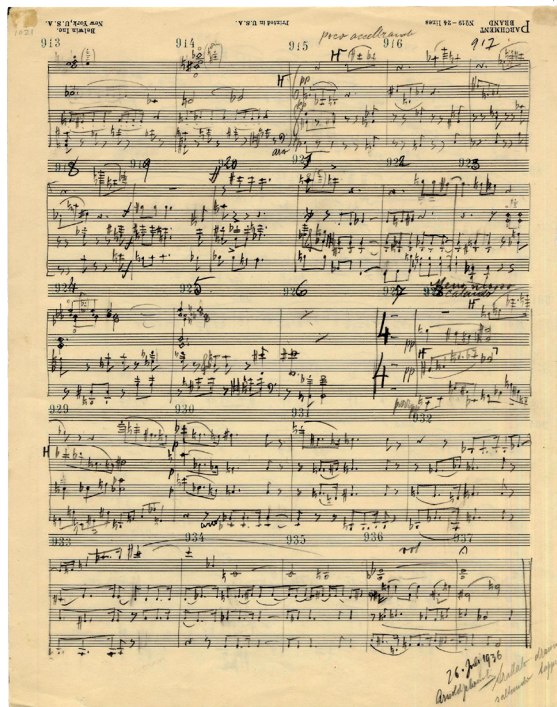
first page String Quartet No. 3, Op. 30
Arnold Schoenberg, 1927

Third String Quartet, opus 30

Composed in Berlin 1927.

This string quartet was commissioned by Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge and performed in 1927 in Vienna on the occasion of one of the festivals of chamber music which this great patron of the art of chamber music arranged in Vienna. Neither at this first performance, nor at some following performances at Prague and Berlin, did it provoke any kind of riot, as my former two string quartets had done. This might make one think that now my music was understood and I had finally succeeded in convincing the public of my mission as a composer. But it would be a great error to assume this, because when I read afterwards the criticisms, I could realize there was now a different attitude towards my works than before. On account of the success of my *Gurrelieder*, my reputation was even worse than my former. Because, while in spite of the riots, caused by a part of the public, there were always a certain number of critics who stood by my work against the opposition, now there was a certain unanimity among these judges,

saying that I might possess a remarkable musical knowledge and technique, but did not create instinctively, that I wrote without inspiration. I was called a constructor, a musical engineer, a mathematician. This was caused by the fact that I had meanwhile 15 begun to use the "Method of composing with twelve tones." According to the belief of the ordinary, everyday critics, use of such a method could only be attempted in a scientific way, and a scientist seemed to them opposed to the concept of an inspired composer. Actually this method of composing was a serious difficulty to every composer whose inspiration was not strong enough to overcome such impediments, which I personally did not feel. However, I was now marked again and 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.



last page String Quartet No. 4, Op. 37
Arnold Schoenberg, 1936

Fourth String Quartet, opus 37

Composed in Los Angeles 1936.

This string quartet also has been commissioned by the great patron of chamber music Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge. It was first performed on the occasion of a festival given by Mrs. Coolidge to the students of the University of California at Los Angeles. As there were no speeches made by the officials at this occasion, the public perhaps did not realize that Mrs. Coolidge wanted to honor me in choosing the programs of the four concerts performed by the world-renowned Kolisch Quartet. In each of these programs was played one of my four string quartets and one of the last four Beethoven string quartets. Even if I had not known the intention of Mrs. Coolidge, I would certainly have considered it an honor to appear in such a program, in such a neighborhood. But I had meanwhile become a California composer and professor of composition at this University. And, while everyone of my premieres had caused a great sensation and excitement, so that whole cities were

agitated, and visitors and critics came from neighboring towns to attend these events, and while, besides the riots with the first two quartets, there were long articles in the papers-this time it was a perfectly commonplace affair. There was no special excitement and, at least, the anticipation was in no way exaggerated. Nevertheless, I was very content with the attitude of the public. The whole audience listened with respect and sincerity to the strange sounds with which they were faced, and it seems a number of them were really impressed. Of course, the appreciation for the first and second quartets was much more intense, and it could not be expected that a work of my present period would provoke enthusiasm as does my *Verklärte Nacht*, this work of my first period. But, I will never forget how long it took until there was an understanding for the work of my first period, and I will also not forget that even *Verklärte Nacht* caused riots and real fighting, and that the first critics in Vienna wrote, "This sextet seems like a calf with six feet, such as is

often shown at fairs.” This string quartet, if also a calf, has at least only four feet.

Arnold Schoenberg

* * *

WEBERN QUARTET

Founded in Los Angeles in 2022, the Webern Quartet has been featured in *The New Yorker*, where they were praised as having “found the through line of Schoenberg’s personality.”

The Webern Quartet chose the name of Anton Webern, former student of Arnold Schoenberg, whose important string quartet oeuvre has been the starting point of the quartet. Next to their dedication to the works of the composers from the Second Viennese School, the Webern Quartet is known for its committed and intimate interpretations of works from the classical repertoire to newly written music.

In 2023, the Webern Quartet held an extensive residency at the Arnold Schoenberg Center in Vienna where they performed the complete Schoenberg quartets at two concerts on the same day.

Through their work in Vienna with Henk Guittart of the Schoenberg Quartet (which in its time coached with Eugene Lehner of the renowned Kolisch Quartet, Schoenberg’s preferred performers), the Webern Quartet is privileged to honor and continue an interpretive tradition of these quartets.

Webern Quartet

Benjamin Hoffman *violin*

Chiai Tajima *violin*

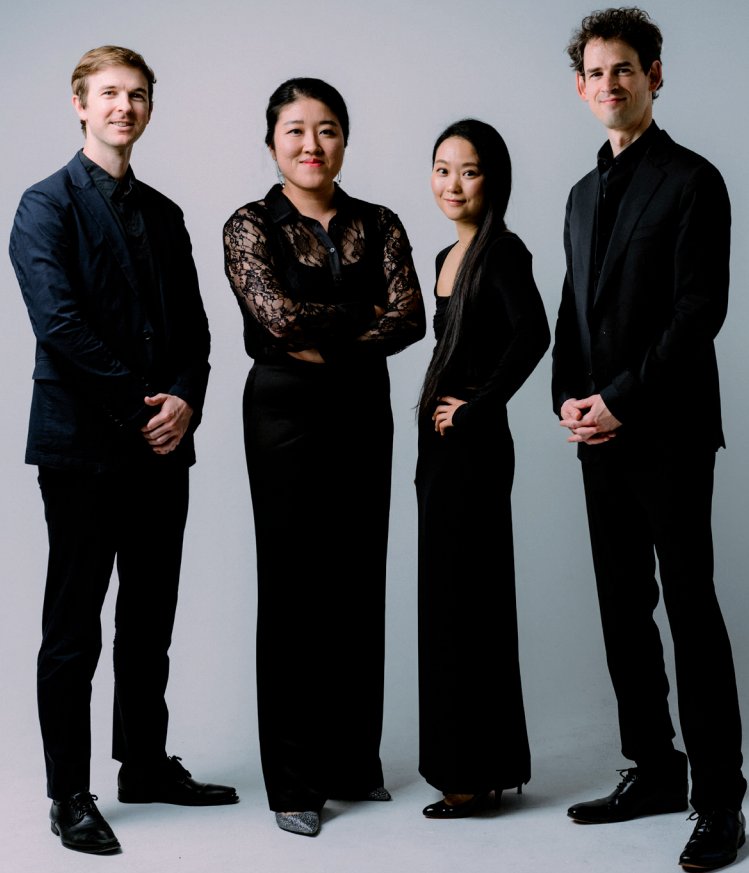
Alex Granger *viola*

Stella Cho *violoncello*

www.webernquartet.com

from left to right:

*Alex Granger, Stella Cho, Chiai Tajima,
Benjamin Hoffman*



YUI FUTAEDA

A native of Nagasaki, Japan, Yui Futaeda started playing piano at the age of six. She studied singing at the Tokyo University of the Arts and the École Normale de Musique de Paris, then continued her studies with Léontina Vaduva at the Conservatoire Claude Debussy in Paris, with Mireille Delunsch at the CNSM in Lyon, France, and with Markus Hadulla and Claudia Visca at the MDW in Vienna. Yui Futaeda was a laureate of competitions in Gordes and Toulouse, and finalist of competitions in Paris, Beziers and Basel. Her repertoire comprises song, oratorio and opera. She performed Schoenbergs Second Quartet at the Arnold Schoenberg Center in Vienna, with the Webern Quartet and the Aron Quartet.

Litanei

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,
Hohl 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!

Stefan George

Entrückung

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
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten - rufer 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 thanks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

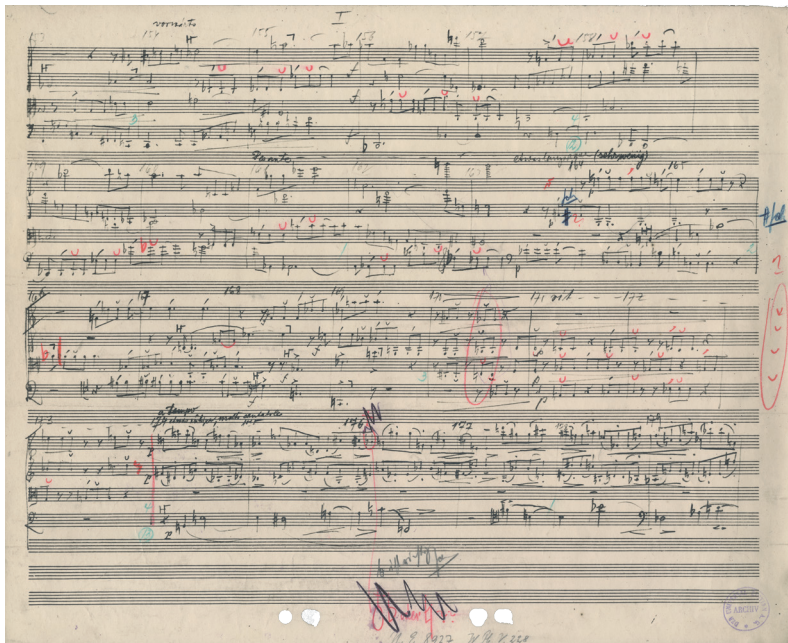
Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterrinnen flehen:

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

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

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

Stefan George



page from manuscript op. 30, first movement, measures 153-179

Die Aufführung von Schönbergs vier Streichquartetten stellt hohe Anforderungen an die Ausdruckskraft, die solistischen Fähigkeiten und die Abstimmung der vier Interpreten untereinander. In seinem ersten, 1904-1905 komponierten Streichquartett op. 7 in d-Moll war es Schönbergs Bestreben, die herkömmlichen vier Sätze in einer durchgehenden einsätzigen Form zu verbinden, was zu einem 45-minütigen Werk von höchster Ausdrucksintensität führte. (Die anderen drei Streichquartette bieten ein traditionelles Satzgefüge mit vier jeweils abgeschlossenen Sätzen, mit einer Spieldauer von etwa 30 Minuten). Die einsätzliche Gestaltung wird dadurch erreicht, dass der erste Satz nicht abgeschlossen wird, sondern die Reprise seiner beiden Themengruppen im Verlauf des Quartetts viermal unternommen und erst in der Coda des letzten Satzes erfolgreich abgeschlossen wird. Bei dem Scherzo, dem zweiten Satz, und dem langsamen dritten Satz ist die Vorgehensweise ähnlich, da es nicht zu einem inneren Abschluss kommt.

Die Herangehensweise des Komponisten an

den Kontrapunkt besteht in der Imitation oder Konversation zwischen den Instrumenten in der Art einer Fuge oder sogar in der Kombination deutlich unterschiedlicher Materialien, die in verschiedenen Sätzen entwickelt werden. Diese doppelte Herangehensweise an den Kontrapunkt ermöglichte es Schönberg, in seinem Begleittext für die Schallplattenaufnahme des Kolisch-Quartetts 1936 stolz auf die kontrapunktische Virtuosität seines Streichquartetts Nr. 1 zu verweisen. Auch die gegenseitige Durchdringung der Themen der vier Sätze spielt eine zentrale Rolle, die das Werk sowohl zu einem einsätzigen als auch zu einem viersätzigen Werk macht.

Das Streichquartett Nr. 2 op. 10, das 1907-1908 entstand, zeigt zunächst eine weniger offenkundige Ausdrucksintensität als das erste, erweitert aber die harmonischen Grenzen noch weiter durch die Verwendung von *aufgehobener* und *schwebender* (zwischen zwei oder mehr Tonarten schwankender) Tonalität. Schon in der ersten Minute des ersten Satzes wechselt das Material zwischen einem eher fest verankerten und einem freischwebenden

Ansatz zur Tonalität hin und her. Die beiden letzten Sätze bieten dramatische, von einer Sopran-Solostimme auf dramatische Weise vorgetragene Vertonungen von Gedichten von Stefan George, zunächst die *Litanei* in dunklem es-Moll, dann die jenseitige *Entrückung*. Die beiden letzten Sätze weisen eine Variationsform bzw. eine lockere Sonatenform auf, während sie gleichzeitig auf die poetischen Anforderungen der Gedichte eingehen. Die beiden Vokalsätze verwenden thematisches Material aus den ersten beiden rein instrumentalen Sätzen, und das Werk endet mit einem emotional-kathartischen instrumentalen Postludium in finalem Fis-Dur.

Das Streichquartett Nr. 3, das zu Beginn ein stakkatoartiges fünfstimmiges Einleitungsmotiv mit einer seufzenden, synkopierten, sich langsam fortbewegenden Melodie in der ersten Violine kombiniert, wurde 1927 komponiert und ist ein früher Meilenstein in der Methode des Komponierens mit zwölf Tönen. Sie reduziert die Anspielungen auf die Dur-Moll-Tonalität auf Schatten am fernen Horizont. Zu Beginn, welchen einige Hörer mit

dem von Schuberts a-Moll-Streichquartett verglichen haben, werden zwei Elemente vorgestellt. Der einleitende Fünf-Noten-Gestus folgt einer „abwärts-aufwärts-abwärts-abwärts“-Kontur und die Töne gehören zu der oktagonischen Skala, die so oft in Debatten über Bartók und Strawinsky zitiert wird, aber in den Werken Schönbergs und seiner Schüler nur unzureichend anerkannt ist. Sowohl die Kontur als auch die oktagonischen Eigenschaften charakterisieren das langsam seufzende Fünf-Ton-Motiv der ersten Violine sowie die begleitende Einleitung. Wenn das Cello mit der zweiten großen Phrase in der langsamen, synkopischen Weise des anfänglichen Solos der ersten Violine einsetzt, tut es dies mit den Noten des einleitenden Staccato-Motivs. Dieses Geflecht von Vorgängen deutet darauf hin, dass das Motiv in Schönbergs Musik seine Identität eher aus der Kontur und dem zeitlichen Profil als aus der Tonhöhe bezieht.

Das vierte Streichquartett, das 1936 in Schönbergs amerikanischer Schaffenszeit entstand, ist ein Beispiel für die „klassische“ Periode seines zwölfkönnigen Schaffens und basiert auf

umgekehrt gepaarten Reihenformen, die mit den Dur-Tonarten und ihren parallelen Molltonarten vergleichbar sind. Wie im Streichquartett Nr. 3 veranschaulichen die vier Sätze die klassischen Quartettvorbilder, wie sie in den Werken von Haydn, Mozart und Beethoven zu finden sind. Das Eröffnungsthema erinnert daran, dass die Zwölftontechnik zwei Arten der Anordnung enthält, zeitlich *und* dem Register entsprechend. Diese werden zu einer doppelt-kompositorischen Ressource: Schönberg macht sich beide zunutze, wobei er der zeitlichen Ordnung einen etwas höheren Stellenwert einräumt, während Anton Webern, vor allem in seiner Symphonie op. 21, die Register-Ordnung betont. Der langsame dritte Satz besitzt einen beredten *Parlando*-Charakter, dessen Kontur uns an den marschartigen Beginn des ersten Satzes erinnert.

In den vier Quartetten sind alle wichtigen Schaffensphasen Schönbergs vertreten, mit Ausnahme seiner zumeist explizit expressionistischen Periode (1909-1922), in der der Komponist nach eigenen Angaben völlig seiner Intuition folgend komponierte, und

dabei nur mit Texten Länge erreichen konnte (wie mit dem Monodrama *Erwartung*) und sich ansonsten auf kurze Werke beschränkte. Das Streichquartett war für ihn untrennbar mit der substantiellen viersätzigen Struktur und der klassischen Form verbunden und erwuchs so auf natürliche Weise aus den Mitteln der Dur-Moll-Tonalität oder später aus der Methode des Komponierens mit zwölf Tönen. So verkörpern die vier Streichquartette ein breites Spektrum an Ausdrucks- und Kompositionsmotiven, zeigen aber letztlich, dass Schönberg auf eine Gattung zurückgreift, die starke Bezüge zum etablierten deutsch-österreichischen Repertoire von Haydn bis Brahms aufweist.

Für analytisch interessierte Hörer, die sich eingehender mit den vier Streichquartetten beschäftigen wollen, empfehle ich das Buch „Music of My Future: The Schoenberg Quartets and Trio“, Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff (Hrsg.).

Michael Friedmann (2024)
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Arnold Schönberg

Los Angeles 1936, Begleittexte zur Schallplatteneinspielung aller vier Streichquartette durch das Kolisch-Quartett im Januar 1937

Streichquartett Nr. 1 op. 7

Entstanden in Wien 1905

Es wird heute nicht mehr viele Menschen geben, die den Widerstand verstehen, den dieses Werk bei seiner Uraufführung am 5. Februar 1907 in Wien hervorrief. Dennoch ist dieser im Rückblick auf die damalige Zeit verständlich. Da ist zum Ersten die ungewöhnliche Länge des Stücks. Es besteht aus einem einzigen, sehr langen Satz, ohne die üblichen Unterbrechungen nach jedem Satz. Unter dem Einfluss von Beethovens cis-Moll-Quartett, von Liszts Klaviersonate oder auch Bruckners und Gustav Mahlers Sinfonien glaubten wir jungen Komponisten, dass dies die künstlerische Art des

Komponierens sei. Zum Zweiten behindert die höchst reichliche, auch ungewöhnliche Verwendung der Harmonie in Verbindung mit dem Aufbau der Melodie das Verständnis. Es war und ist meine Überzeugung, dass diese sehr schnelle und zum Teil neue Abfolge von Harmonien kein unverbundener Zusatz zur Melodie sein sollte, sondern von der Melodie selbst hervorgebracht werden sollte; dass sie ein Ergebnis, eine Reaktion, eine Folge des Wesens der Melodie selbst sein sollte, so dass sie vertikal den Inhalt in einer Weise ausdrückt, die jener entspricht, in der die Melodie dasselbe horizontal tut. Es hat fast zwanzig Jahre gedauert, bis Musiker und Musikliebhaber in der Lage waren, einem solch komplizierten musikalischen Ausdrucksstil zu folgen. Heute sind viele dieser Schwierigkeiten nicht mehr vorhanden, und der Hörer wird die Hauptthemen, ihre Verwendung, Variation und Entwicklung leicht erkennen. Er wird auch erkennen, dass es vier allgemeine Arten von Themen gibt, die jeweils einen Satz darstellen.

Da gibt es eine Gruppe Themen, die den ersten Satz einer Sonate darstellt, eine andere Gruppe, die das Scherzo darstellt, eine dritte das Adagio, und schließlich ein kurzes Ron-do. Daneben gibt es Übergänge, Reprisen und [ein] Coda-Finale, aber auch zwei so genannte Durchführungsabschnitte, in denen die Themen entwickelt werden: der erste vor dem Scherzo, der zweite vor der Reprise des ersten Themas. Wer kann, tut gut daran, die Partitur beim Zuhören mitzulesen, denn dies könnte das Verständnis für die kontrapunktische Arbeit erleichtern, welche ich ohne Umschweife als bemerkenswert bezeichne.

Streichquartett Nr. 2 op. 10

Entstanden in Wien 1908

Mein zweites Streichquartett verursachte bei seiner Uraufführung im Dezember 1908 in Wien einen Aufruhr, der alle früheren und späteren Ereignisse dieser Art in den Schatten stellte. Obwohl es auch einige persönliche Feinde von mir gab, die die Gelegenheit nutzten, um mich zu ärgern – eine Tatsache, die heute belegt ist –, muss ich zugeben,

dass diese Unruhen auch ohne den Hass meiner Feinde gerechtfertigt waren, denn sie entsprang der natürlichen Reaktion eines konservativ-kultivierten Publikums auf eine neue Art von Musik. Erstaunlicherweise kam es bei dem ersten Satz zu keinerlei Reaktionen, weder positiven noch negativen. Jedoch nach den ersten Takten des zweiten Satzes begann der größte Teil des Publikums zu lachen und hörte nicht auf, die Aufführung während des dritten Satzes, „Litanei“, (in Form von Variationen) und des vierten Satzes, „Entrückung“, zu stören. Das war äußerst unangenehm für das Rosé-Quartett und die Sängerin, die großartige Marie Gutheil-Schoder. Aber am Ende dieses vierten Satzes geschah etwas Bemerkenswertes. Auf den Gesang folgt eine lange, vom Streichquartett allein gespielte Coda. Während, wie bereits erwähnt, das Publikum selbst einer singenden Dame keinerlei Respekt zollte, wurde diese Coda ohne jegliche weitere Zwischenfälle von eben diesem Publikum aufgenommen. Vielleicht haben sogar meine Feinde und Gegner hier etwas gefühlt.

Streichquartett Nr. 3 op. 30

Entstanden in Berlin 1927

Dieses Streichquartett wurde von Elizabeth Sprague Coolidge in Auftrag gegeben und 1927 in Wien anlässlich eines der Kammermusikfestivals aufgeführt, die diese große Mäzenin der Kammermusik in Wien veranstaltete. Weder bei dieser Uraufführung noch bei einem der nachfolgenden Konzerte in Prag und Berlin löste es irgendeine Art von Aufruhr aus, wie dies bei meinen beiden ersten Streichquartette der Fall war. Dies könnte den Eindruck erwecken, dass meine Musik nun verstanden wurde und es mir endlich gelungen war, die Öffentlichkeit von meiner Mission als Komponist zu überzeugen. Aber es wäre ein großer Irrtum, dies zu glauben, denn als ich danach die Kritiken las, konnte ich feststellen, dass es nun eine andere Einstellung zu meinen Werken gab als vorher. Durch den Erfolg meiner *Gurrelieder* war mein Ruf noch schlechter als früher. Denn während es trotz der von einem Teil des Publikums verursachten Tumulte immer eine gewisse Anzahl von Kritikern gab, die gegen jegliche Opposition für mein Werk

einstanden, herrschte nun eine gewisse Einmütigkeit unter jenen Kritikern, die behaupteten, dass ich zwar ein bemerkenswertes musikalisches Wissen sowie eine ebensolche Technik besäße, jedoch nicht dem Instinkt folgend schaffen und ohne Inspiration komponieren würde. Man bezeichnete mich als Konstrukteur, als musikalischen Ingenieur, als Mathematiker. Das lag daran, dass ich inzwischen mit der „Methode des Komponierens mit zwölf Tönen“ begonnen hatte. Den gewöhnlich-mittelmäßigen Kritikern zufolge konnte die Anwendung einer solchen Methode nur auf wissenschaftliche Weise versucht werden, und ein Wissenschaftler schien ihnen das Gegenteil eines inspirierten Komponisten zu sein. In der Tat stellte diese Art zu komponieren eine ernsthafte Schwierigkeit für jeden Komponisten dar, dessen Inspiration nicht stark genug war, solche Hindernisse zu überwinden, welche ich persönlich jedoch nicht empfand. Aber jetzt war ich wieder verrufen und werde nochmals zwanzig Jahre abwarten müssen, bis die Musikliebhaber entdecken, dass dies eine Musik wie jede andere auch

ist und sie sich nur insoweit von anderer Musik unterscheidet, wie eine Persönlichkeit von einer anderen verschieden ist.

Streichquartett Nr. 4 op. 37

Entstanden in Los Angeles 1936

Auch dieses Streichquartett wurde von Elizabeth Sprague Coolidge, der großen Kammermusik-Mäzenin, in Auftrag gegeben. Es wurde zum ersten Mal anlässlich eines Festivals aufgeführt, das Elizabeth Sprague Coolidge für die Studenten der University of California in Los Angeles veranstaltete. Da bei diesem Anlass keine offiziellen Reden gehalten wurden, war der Öffentlichkeit vielleicht nicht bewusst, dass die Mäzenin mir mit der Zusammenstellung des Programms für die vier Konzerte des weltberühmten Kolisch-Quartetts eine Ehre erweisen wollte. Bei jedem dieser Konzerte wurde eines meiner vier Streichquartette in Verbindung mit einem der vier letzten Beethoven-Streichquartette gespielt. Selbst wenn ich die Absicht von Mrs. Coolidge nicht gekannt hätte, hätte ich es sicherlich als Ehre empfunden, in einem solchen

Programm und in einer solchen Umgebung zu erscheinen. Aber ich war inzwischen Komponist in Kalifornien und Professor für Komposition an dieser Universität geworden. Und während jede meiner Uraufführungen für großes Aufsehen und Tumult gesorgt hatte, so dass ganze Städte in Aufruhr gerieten und Besucher und Kritiker aus den benachbarten Städten kamen, um diesen Ereignissen beizuwohnen, und während es neben den Unruhen bei den ersten beiden Streichquartetten lange Artikel in den Zeitungen gab, war es diesmal eine ganz gewöhnliche Angelegenheit. Es gab keine besondere Aufregung, und zumindest waren die Erwartungen in keiner Weise übertrieben. Dennoch war ich mit der Haltung des Publikums sehr zufrieden. Das gesamte Publikum lauschte respektvoll und ernsthaft den seltsamen Klängen, mit denen es konfrontiert wurde, und es scheint, dass etliche Zuhörer wirklich ergriffen waren. Natürlich war die Wertschätzung für das erste und zweite Quartett viel intensiver, und es war nicht zu erwarten, dass ein Werk meiner jetzigen Schaffensperiode

eine solche Begeisterung auslösen würde wie meine *Verklärte Nacht*, dieses Werk aus meiner ersten Periode. Aber ich werde nie vergessen, wie lange es gedauert hat, bis Verständnis für das Werk meiner ersten Periode aufkam, und ich werde auch nicht vergessen, dass selbst die *Verklärte Nacht* Tumulte und regelrechte Kämpfe auslöste, und dass die ersten Kritiker in Wien schrieben: „Dieses Sextett erinnert an ein Kalb mit sechs Füßen, wie man es in Praterbuden zu sehen bekommt.“ Dieses Streichquartett hat, wenn es auch ein Kalb ist, zumindest nur vier Füße.

Arnold Schönberg
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

ALSO AVAILABLE ON ET CETERA

VEREIN FÜR MUSIKALISCHE PRIVATAUFFÜHRUNGEN Gruppo Montebello, Henk Guittart



The background of the entire page is a photograph of the Webern Quartet performing. It features four musicians: a man on the left playing the violin, a woman in the center playing the violin, a man on the right playing the cello, and a woman on the far right playing the violin. They are all dressed in dark clothing and are focused on their instruments. The image has a semi-transparent dark overlay.

ETCETERA RECORDS

editions

Op. 7, 30, 37: Arnold Schoenberg Critical Edition (Gesamtausgabe)

Op. 10: Henle Urtext

recording venue

Telos Music Studio, Floisdorf, Germany

recording dates 2024

Op. 7 August 7 & 8

Op. 10 August 12 & 13 & 15

Op. 30 August 9 & 11

Op. 37 August 15 & 16 & 17

producer

Henk Guittart

recording engineer

Asparuh Tashev

editing and mastering

Asparuh Tashev & Henk Guittart

Texts

Arnold Schoenberg (1937)

Michael Friedmann (2024)

photos and images

Arnold Schoenberg Center (photos of Schoenberg and manuscripts and paintings by Schoenberg)

Universal Edition, Vienna (manuscript Op. 30, on pages 14 & 22)

Kevin Hsu (Webern Quartet)

executive producers Etcetera Records

Dirk De Greef & Joachim Krist

art direction & design Etcetera Records

Roman Jans www.romanontwerp.nl

The Webern Quartet thanks Randol Schoenberg for his support