

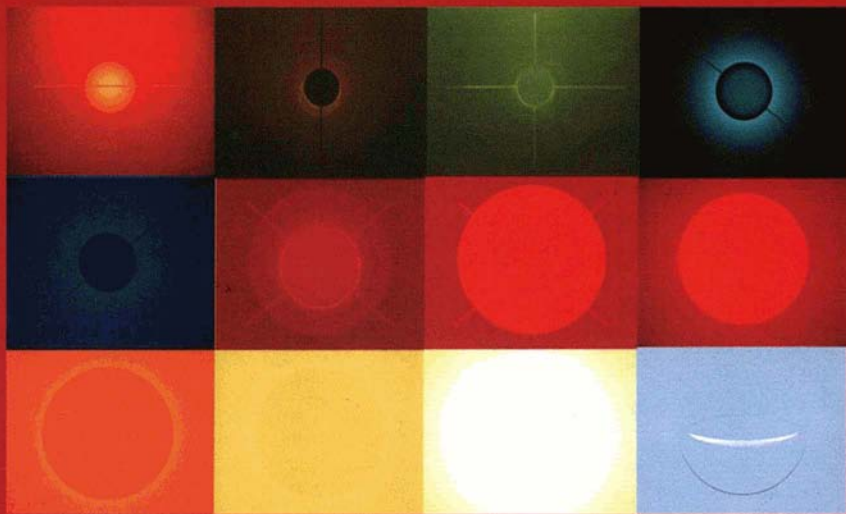
arnold schönberg



transkriptionen

orchesterstücke op. 16 ; die glückliche hand

variationen op. 40 ; kaiserwalzer



ensemble unitedberlin

leitung: peter hirsch

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

Transkriptionen

Fünf Orchesterstücke op. 16

Bearbeitung: Felix Greissle (1894–1982)

- | | | |
|---|------------------------|---------|
| 1 | Vorgefühle | [02:19] |
| 2 | Vergangenes | [04:56] |
| 3 | Farben | [03:33] |
| 4 | Peripetie | [02:24] |
| 5 | Das obligate Rezitativ | [03:50] |

Verlag: Peters

6 Glückliche Hand op. 18 [18:02]

Bearbeitung: Berthold Tuercke (* 1957)

I. Bild

II. Bild

III. Bild

IV. Bild

Verlag: U.E.

7 Variationen über ein Rezitativ für Orgel, op. 40 [14:26]

Bearbeitung: Felix Greissle

1. Variationen

2. Fuge

Verlag: Handgeschriebenes Manuskript

8 Johann Strauß

Kaiserwalzer op. 437

[12:42]

Bearbeitung: Arnold Schönberg

Introduction

Walzer Nr. 1

Walzer Nr. 2

Walzer Nr. 3

Walzer Nr. 4

Coda

Verlag: Schott

Total Time: 62:16



©+© 2003 Freiburger Musik Forum

Aufnahme/Recording: Wolfram Nehls (1–6)

Michael Kaczmarek (7–8)

Aufgenommen/Recorded:

1–6: Juni 2001 Kammermusiksaal des Konzerthauses Berlin

7–8: Oktober 2002, Studio 10, DeutschlandRadio

Titelbild/Front cover picture: Nina Ritter

Redaktion/Text editing: Dr. Jens Markowsky

All rights reserved

FREIBURGER MUSIK FORUM

Schwarzwaldstraße 298 a

Musikwerkstatt Schloßpark Ebnet

D - 79117 Freiburg

Tel.: 0761/62205 · Fax: 0761/62229

E-mail: fmf@fmf.notes-net.de

Eine Koproduktion mit

a co-production with

DeutschlandRadio Berlin

DeutschlandRadio Berlin
Das Metropolenprogramm.



Ensemble UnitedBerlin

Solist: Jörg Gottschick, Bariton
Leitung: Peter Hirsch

Klaus Schöpp – Flöte [1]–[8]
Martin Glück, Rudolf Döbler – Flöte [7]
Birgit Schmieder – Oboe [1]–[6]
Christian Balcke – Klarinette [1]–[6], [8]
Alexander Bader, Sven Möller,
Matthias Badzong – Klarinette [7]
Stefan Siebert – Fagott [1]–[5]
Catherine Maguire, Michael von Schönermark,
Anton Horwat – Fagott [7]
Leandro Lobo – Horn [1]–[5]
Matthias Kamps, Harald Christ,
Ulf-Markus Behrens – Trompete [7]
Helmut Polster, Daniel Busch,
Kai Heiden – Posaune [7]
Christian Peters – Saxophon [6]
Christine Paté,
Wolfgang Dimetrik – Akkordeon [6]
Reinhard Toriser – Schlagzeug [6]–[7]
Franz Bauer, Florian Goltz – Schlagzeug [6]
Henry Osterloh,
Dorian Schemmann – Schlagzeug [7]
Yotiko Ikea – Klavier [1]–[8]

Akiko Yamashita – Harmonium [1]–[5]
Klavier inside [6]
Andreas Bräutigam – Violine [1]–[8]
Stephan Kalbe – Violine [1]–[8]
Jean-Claude Velin, Peter Wünnenberg,
Volker Friedrich – Violine [7]
Martin Flade – Viola [1]–[8]
Yuta Nishiyama – Viola [7]
Werner Klemm – Violoncello [1]–[8]
Dirk Beiße – Violoncello [7]
Arnulf Ballhorn – Kontrabaß [1]–[6]
Frank Lässig – Kontrabaß [7]

United Voices [6]:
Almut Krumbach, Sabine Wüsthoff – Sopran
Karola Hausburg, Regine Schultz-Zehden – Alt
Friedemann Büttner, Nico Eckert – Tenor
Friedemann Gottschick, Frank Matthias – Baß

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und an den Küsten, liest man, steigt die Flut.

Der Sturm ist da; die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

(J.van Hoddiss)

Arnold Schönberg

5 Orchesterstücke op. 16

Musik am Vorabend des ersten Weltkriegs. Nr.1:
"Vorgefühle"; aber worauf? Das Stück ist wie auf
der Suche nach einer Sprache, die in mehreren,
stockenden, auch gleichsam resignierenden An-
läufen erst zu sich finden muß. Was sie dann
schließlich eruptionsartig aus sich herauswirft,
hat nichts Freudiges an sich; Vorgefühle als Vor-
ahnungen; alarmierend, katastrophisch, lapidar.
Wie schreibt man so etwas 1909? Und was ist
damit ‚gemeint‘? Es ist die Fortsetzung des
Mahlerschen Erbes zu einer Zeit, als dieser noch

lebte, und zugleich eine Vision des 20. Jahr-
hunderts weit über 1914–18 hinaus. "Peripetie":
Die gezackten Linien eines neu aufgeladenen
Chromatismus erweisen den Umschwung als
Umschlag in die Katastrophe. Es ist fast schon
eine Musik ‚danach‘ und zugleich so ‚mitten-
drin‘, daß sie bis heute, bald 100 Jahre später,
noch schockiert; seltenes Zeugnis einer perma-
nenten Avantgarde. Zwischen der Komprimiert-
heit dieser Stücke wird das "Vergangene" in
Länge und Gestus einem Adagio Mahlers ver-
gleichbar. Jedoch: auch aus den irisierenden
Klängen dieser Insel der Erinnerung leuchtet
immer wieder etwas Bedrohliches hervor. Das
abschließende "Obligate Rezitativ" kann da nur
ein Walzer sein!

Die Glückliche Hand

Der Inhalt dieses von Schönberg selbst verfaßten,
"der Hauptsache nach symbolischen" Künstler-
dramas:

Der "Mann" liegt am Boden. Ein katzenartiges
Fabeltier sitzt ihm im Nacken. Ein Chor, von
deren Gesichtern man fast nur die Augen sieht,
ermahnt ihn: "Still, o schweige; ... Kannst Du
nicht endlich Ruhe finden? ... Du weißt, es ist
immer wieder das Gleiche ... Mußt du dich

immer wieder hineinstürzen? ... Glaub der Wirklichkeit; ... Immer wieder glaubst du dem Traum ... hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare ... Du, der das überirdische in die hast, sehnst dich nach dem irdischen! ... Du Armer!"- Der Mann wirbt um die Liebe eines "jugendlichen, schönen Weibes": "O Du! Du Gute! ... Wie schön Du bist! Ich bin so glücklich, weil du bei mir bist! Ich lebe wieder!" Er bemerkt nicht, daß sie im Bann eines "vornehmen Herrn" steht. Nachdem seine Hand die ihre berührt hat, fühlt er wieder Kraft und Inspiration in sich wachsen und starrt, ohne auf ihr Verschwinden zu achten, auf seine Hand: "Nun besitze ich dich für immer!" - In einer Grotte schmiedet er ein kostbares Diadem, indem er einen schweren Hammer mit solcher Wucht auf einen Klumpen Gold niederschlägt, daß der Amboß darunter zerbricht: "So schafft man Schmuck!" Anschließend verfärbt sich die Bühne in einem "Crescendo des Lichts und des Sturms" über ein schmutziges Grün und ein Violett, das wiederum ein intensives Dunkelrot abspaltet, schließlich bis zu einem schreienden Gelb. (Jede dieser Entwicklungen ist taktgenau in der Partitur verzeichnet; die Musik evoziert die Vorgänge auf der Bühne ebenso wie sie sie kommentiert. "Mit

den Mitteln der Bühne musizieren" nannte das Schönberg) - Noch einmal versucht der Mann, die Liebe des Weibes zu gewinnen: "Du Schöne - bleib bei mir!", wird aber von ihr zurückgestoßen und sinkt unter höhnischem Lachen an derselben Stelle zu Boden wie am Beginn. Wieder der Chor, nun anklagend streng: "Mußtest du's wieder erleben, was du so oft erlebt?...Kannst du nicht verzichten?...Suchst zu packen, was dir nur entschlüpfen kann, wenn du's hältst... Und suchst dennoch! Und quälst dich! Und bist ruhelos! Du Armer!"

In einer Rede über sein Stück schreibt Schönberg 1928: "Glückliche Hand, die nicht hält, was sie verspricht!" Was verspricht die so glühend glückliche Hand eigentlich? Oder eher: Was hält sie - in ihrer Hand, wenn nicht die Kunst, die sie zu sein verspricht, also sich selbst? Jenseits des symbolistischen Künstlerpsychogramms ist dies vor allem eine mit offenem, stieren Blick weitschauende Partitur. Im Licht-Crescendo, das ja nichts anderes als "Schmuck" im Sinne von Kunstwerk ist und also hier die Komposition eines Orchesterstücks von ca. 2 Minuten, strebt die Musik einer Vision zu, die in ihrem Gleißeln (des Klanges sowohl als des Lichts) nur noch Zerstörung verheißt.

Wie nirgends sonst setzt Schönberg in der "Glücklichen Hand" seinen immer wieder neu untersuchten "Sprechgesang" einer bis zu 3-stimmigen Akkordik und Kontrapunktik aus. Die seit Jahrzehnten offene Frage nach dem Klang dieser Sprechweise, die in der 1. Szene auch ein Flüstern ist, findet in dieser Aufnahme eine zumindest radikale Antwort: gesprochen ist gesprochen und geflüstert ist geflüstert! Wir haben es also mit gesprochenen und geflüsterten Akkorden zu tun, deren durchaus unterscheidbare Tonhöhen bewußt deutlich hinter die Klangcharakteristik des Sprechens zurücktreten. Nicht nur wird dadurch eine neue Qualität der Transparenz, sondern nebenbei auch der Glaubwürdigkeit erzielt.

Variationen über ein Rezitativ für Orgel, op. 40

Die musikalische Nähe zur "Ode an Napoleon" rückt die Variationen in den Zusammenhang jener Stücke aus der amerikanischen Zeit, die ein Sich-Vergewissern von Tradition, der selbstbegründeten wie der musikgeschichtlichen, mit dem Protest gegen den Faschismus verbinden. Der dunkel-lastende Tonfall des Rezitativs gehört ebenso zur Situation des alten Schönberg

im Exil wie die fast zwanghaft appellative Emphase am Ende der Fuge. Unter den Komponisten der Wiener Schule fiel es ihm, dem ältesten, zu, die Widersprüche zwischen Aufbruch und Tradition gleichsam am eigenen Leibe austragen zu müssen. Das Ende eines Zeitalters, der k.u.k. Monarchie, das durch den ersten Weltkrieg markiert wurde und das in op.16 wie vorausgeahnt erscheint, sieht er nun, fast 30 Jahre später, vom Kontinent der Neuen Welt aus sich zum Untergang der alten Welt ausweiten.

Kaiserwalzer

Im Jahr 1921 hatte Schönbergs "Verein für musikalische Privataufführungen", der sich sonst um Aufführungen Neuer Musik kümmerte, einen "außerordentlichen Abend" mit Bearbeitungen von Johann-Strauß-Walzern veranstaltet. Vom Erfolg dieses Abends angeregt, ließ Schönberg 4 Jahre später die Transkription des Kaiserwalzers folgen. Diese kunstvolle Bearbeitung macht aus dem Kaiserwalzer Kammermusik und Symphonische Dichtung in einem. Bereits in der Introduction tobt sich Schönberg geradezu lustvoll in allen möglichen Nebentönen und -klängen aus, vom Klaviercluster, der kleine Trommel spielen muß, bis zum Kaiserhymnenzitat, jener Melodie,

die damals noch auf den Text "Gott erhalte Franz, den Kaiser" hörte, und die Schönberg in sein eigenes, kontrapunktisches Netz von kleinen Gesten und Motiven in und um Straußens Musik herum hineinerfunden hat. Am Ende des Stücks, in der Coda, verkündet die verkürzte Wiederkehr dieses Zitats den Walzer in Schönbergs Fassung zum Abgesang auf eine Epoche.

Peter Hirsch

Berthold Tuercke

Alchimie der Bearbeitung

Als ich 1981 zu Felix Greissle nach New York kam, um bei ihm Kontrapunkt und Komposition zu studieren, besaß ich kein Geld, um die Stunden zu bezahlen. Greissle löste das Problem nach bewährter Schönberg'scher Manier: Geld wurde in Zeit getauscht, die ich als sein Privatsekretär vor allem damit versah, seine Lebenserinnerungen aufzuzeichnen, die als Fragment im Arnold Schönberg Center in Wien aufbewahrt sind.

Ein knappes Jahr lang, bis zu Greissles Tod, war ich fast täglich, vom Frühstück bis in den Spätnachmittag, bei ihm. Mein Unterricht war nicht auf Zeit und Stunde festgelegt, verwob sich, vermengte sich mit dem Hören von Musik, dem Betrachten von Partituren, der Arbeit an seinen Erinnerungen, den Gesprächen bei den Mahlzeiten, dem Erledigen der Korrespondenz, der Telefonate. So schenkte mir die Zeit, die ich Greissle stundete, zugleich einen tiefen Blick in den gelebten Geist der Neuen Wiener Schule. Zum Alltag dieser Komponisten gehörte stets die Frage nach der Aufführbarkeit ihrer Partituren, die zunächst ohne Rücksicht darauf entstanden

waren. Die praktikable Bearbeitung als klingen-
des Medium, wenigstens eine Idee des Werkes
zu vermitteln, hatte im Schönberg-Kreis einen
hohen ästhetischen Rang, der Greissle in Fleisch
und Blut übergegangen war.

So zeigte ich ihm, als ich mich 1979 erstmals
bei ihm vorstellte, eine Bearbeitung, die ich –
fasziniert von der Magie solcher Klangverwand-
lung – von Schönbergs Sechs kleinen Klavier-
stücken op. 19 für Kammerensemble geschrie-
ben hatte. Nicht gerade wohlwollenden Blickes
las er meine Partitur und, statt auf meine Arbeit
einzugehen, sagte er, ich müsse, wenn ich etwas
von Instrumentation verstehen wollte, unbe-
dingt Kontrapunkt studieren – und zwar bei ihm
selbst.

Ich verstand zwar nicht, was Instrumentieren,
das Bilden von Klangfarben mit Kontrapunkt zu
tun haben sollte, doch war mir das Denken, das
Schönbergs Harmonielehre vermittelt, vertraut.
Hier entfaltet er einen Tonalitätsbegriff, der
weder einer Epoche noch einem Stil nahefeiert,
sondern aus den Klängen, ihrem "Triebleben",
ihre historisch sedimentierten Tendenzen her-
auspräpariert, um ihnen nachzufolgen und dabei
sie zu biegen und zu formen, so daß jede noch
so kleine Übung einen geschlossenen Gedanken

unverwechselbarer Handschrift darstellt.

In dem Maße, wie ich nun mit meinen Kontra-
punktstudien fortschritt, verstand ich nach und
nach, wie ungleich zwingender verschiedene
Stimmen ihre unterschiedliche Gestalt ausprä-
gen, wenn sie – jenseits der hohen Schulen der
Renaissance und ihrem Kodex von Präferenzen –
allein aus dem Potential der Konsonanz/Disso-
nanz-Spannung hervorgetrieben sind.

Dies So-und-nicht-anders-sein-können der ein-
zelnen Stimme im Verhältnis zu den anderen
macht ihre Selbständigkeit aus, bis hin zu dem
Eindruck einer bestimmten Färbung, dem
Klangcharakter eines bestimmten Instruments.
Instrumentation also nicht der Komposition
nachgeordnet, sondern aus ihr herausgewach-
sen. Heutzutage für Komponisten ein alter Hut,
denn alle operieren mit Klangfarben – jedoch
längst nicht alle mit selbständigen Stimmen,
und das ist die entscheidende Differenz zu
Schönberg. Der Einsatz eines Instrumentes war
für ihn wie der Auftritt einer Figur im Drama; die
einzelne Stimme sollte zu einer Charakteristik
durchformt sein, daß ihre Rolle im polyphonen
Relief aus Hauptstimme, Nebenstimme und
Begleitung deutlich würde.

Bearbeitet man nun ein Werk für kleinere oder

größere Besetzung, so geht es stets darum, in diesem Relief jene Rollenverteilung mit anderen Instrumenten und vor allem für sie neu entstehen zu lassen. Ein Akt der Re-Kreation ähnlich dem der Nachdichtung eines lyrischen Textes in einer anderen Sprache.

Greissle schreibt dazu in seinen Erinnerungen:

Die Erstaufführung von Schönbergs Violinkonzert geschah in meiner Bearbeitung für Violine und Klavier. Im gleichen Konzert wurden auch Beethovens und Brahms Violinkonzerte gegeben, ebenfalls mit Klavier. Der Pianist [Eduard Steuermann] sagte mir später, meine Bearbeitung sei am leichtesten von allen gewesen – ein Urteil, das ich mir stolz als großes Lob zu verbuchen gestatte, denn offenbar ist hier erfüllt, was eine Klavierbearbeitung eigentlich bedeuten soll: Neu-Komposition des Werkes für Klavier, d.h. die Musik muß gewissermaßen, in der Hand liegen; dabei müssen notwendigerweise Dinge vom Original fortgelassen werden, damit das Charakteristische auf dem Klavier hervorklingt. Ein Klavierauszug muß so erscheinen, als sei das Werk überhaupt eine Originalkomposition für Klavier.

Diese Art des Nachschaffens, sei es reduzierend

(für Klavier oder kleines Ensemble) oder erweiternd (für Orchester), ist um einiges schwieriger als das Komponieren selbst. Während die Komposition frei und ungebunden geschieht, muß die Bearbeitung das Wesentliche des Werks auf zugleich freie Weise einfangen. Es ist wie ein mit lockerem Pinsel dargestelltes Stilleben.

Zu Schönbergs *Variations on a Rezitative* für Orgel op. 40 – einem Auftragswerk des Verlegers H. W. Gray, komponiert 1941, im achten Jahr seines amerikanischen Exils – schreibt Greissle: ... im Grunde mochte Schönberg die Orgel nicht, weil auf ihr Klarheit und Deutlichkeit verloren gehen: ein tonaler Klang erscheint darauf nahezu wie ein atonaler. Diesen Schwebezustand des Orgelklangs hat Schönberg in die Komposition des Stückes mit einbezogen. ... Doch schien Schönberg mit dieser Lösung auch nicht zufrieden. Obendrein widerstrebte ihm sehr die Registration, die Weinrich in der Veröffentlichung dem Stück beilegte. Daher riet ich Schönberg, das Stück zu orchestrieren. Dann aber erkrankte er und trug mir die Arbeit an. So habe ich diese Variationen für elektrisches Klavier mit Orchester bearbeitet. Denn von den Möglichkeiten des elektrischen Klaviers war ich

fasziniert: nicht nur läßt sich der Einzelklang crescendo, auch schnelle Crescendi können hervorgebracht werden. Der Gedanke, dieses Instrument einzusetzen, kam mir durch Kurt Weills ‚Mahagony‘, worin das elektrische Klavier den Kontrabaß ersetzt, der ja nicht besonders klar und rein klingt. Die Idee meiner Bearbeitung war nun, das elektrische Klavier darin so wie das Cello in Strauss ‚Don Quixote‘ zu behandeln, es nur quasi momentan aus dem Orchester hervortreten zu lassen. Des weiteren habe ich mich bei der Instrumentation bemüht, jede Erinnerung an den Orgelklang zu vermeiden. Daher ist das Orchester ohne Hörner, die den Klang weich machen, stattdessen mit hohen Trompeten und Posaunen; ... Jedes Blasinstrument ist dreifach besetzt, um möglichst einheitliche Farben hervorzubringen. Denn meine Idee des Orchesterklanges war dabei, nicht einen ‚zerlegten Klang‘, wie zum Beispiel Webern ihn für die Bach-Bearbeitung wählte, sondern einen ‚zusammengesetzten‘ zu erzeugen. So habe ich jede Variation in eine verschiedene, charakteristische Orchesterfarbe gesetzt. ... Der Hörer meiner Bearbeitung wird überrascht sein, daß hier das Orchester nicht lusternen Klanges sondern kalt, hart und klar erscheint.

An sich verlangt die Orchestrierung etwas, das ich hier unberührt gelassen habe: Änderungen in der Komposition. Wie eine reduzierende Bearbeitung für Klavier, so muß auch eine erweiternde, die Orchestration, eine Neukomposition des betreffenden Stückes sein.

Der Schwebezustand dieser Orgelkomposition zwischen Tonalität und Atonalität, den Greissle hier andeutet, ist einzigartig in Schönbergs Spätwerk; tonale Kräfteverhältnisse sind zum Greifen nahe und doch, bis auf Nahtstellen, ständig in Auflösung begriffen. Das Rezitativ, kurz davor dodekaphonisch zu sein, tastet mit tonalen Skalenfragmenten alle Töne des Oktavraumes über dem Grundton d ab. Schönberg, am Zenit seiner Reihentechnik, scheint um dreißig Jahre zurückzufallen in die Phase an der Schwelle zur Zwölftonkomposition, wohin die Orchesterstücke op. 16 und die Glückliche Hand deutlich den Weg ebneten. Die Art, wie in diesen mittleren Werken und in jenem späten Schönberg von einem Klang zum nächsten gerät, ist frappierend ähnlich: der jeweils nächste Akkord hat keine gemeinsamen Töne mit dem, der ihm vorangeht; beide sind komplementär zueinander – das macht den Sog dieser Musik aus. Und doch

herrscht in den Variationen über ein Rezitativ ein anderer Ton. Er speist sich aus der Erfahrung mit den rhythmisch-melodischen Konturen, die Schönberg aus der Dodekaphonie hervorgetrieben hat. Ihre Auflösung klingt hier an und läßt tonale Gravitation greifbar werden. Wenn es eine Musik gibt, die einen Begriff von Postmoderne vermittelt, dann sind es diese Variationen. Mitternachtsstunde der Neuen Musik – im Exil. Die drei prägnanten Anfangstöne sind Glockenschläge; nicht von ungefähr hört man in ihnen das Mitternachtsmotiv aus Schönbergs Gurreliedern anklingen, seinem Jahrhundertwendewerk, darin er mit Gott hadert. Seither durchzieht der Klang dieser drei Töne wie eine Chiffre Schönbergs Schaffen. Das zweite der Orchesterstücke op. 16, "Vergangenes", endet mit ihm; in *Glückliche Hand* gehört er zum Akkordmaterial. Am Anfang des Rezitativs der Orgelvariationen aber folgt aus ihm ein Deklamieren, das den Bogen von Schönbergs Wurzeln bis in die Gegenwart seines Exils spannt: der Ton des Rezitativs kreist in der phraigischen Melodik, jene der jüdischen Musik. Und gerade ihren innigsten liturgischen Gesang läßt Schönberg hier anklingen: das *Schema Yisroel*.

Auch Greissle war ein Exilierter. Das ästhetische

und existenzielle Bekenntnis der *Variations on a Rezitative* sprachen ihm aus dem Herzen. Daß aber der schwebende Klang der Orgel dieses Schlüsselwerk stimulierte und sich doch dessen Stimmgewebe in den Weg stellte, war für Greissle eine Herausforderung, dieser Komposition die Zunge zu lösen. Seine Orchester-Bearbeitung ist bisher nie aufgeführt worden, erscheint nun erstmals auf CD.

Unter den Bedingungen einer Studioproduktion wurde hier auf die elektrische Verstärkung des Klaviers verzichtet; stattdessen ist es an den entsprechenden Stellen der Partitur in der Abmischung gegenüber den anderen Instrumenten hervorgehoben.

Berthold Tuercke

Geboren 1957. Kompositionsstudien in den U.S.A. bei den Schönberg-Schülern Rudolf Kollisch, Felix Greissle, Leonard Stein sowie bei Max Bloch, einem Schüler Viktor Ullmanns. Entwicklung einer eigenständigen Musiksprache durch enge Auseinandersetzung mit Möglichkeiten formaler Gestaltung in der Literatur und im Theater.

Internationale Resonanz erhielten seine Arbeiten u.a. durch Aufführungen mit dem Kronos Quartett, beim Tanglewood Festival, durch eine Brasilien-Tournée auf Einladung des Goethe-Instituts.

Zum Werkkatalog gehören neben Kammer- und Orchestermusik auch szenische Kompositionen, u.a. *Quartett nach Heiner Müller*, 1990 entstanden im Auftrag der Kieler Oper.

1994 Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung für die Komposition des Musiktheaters *Der Aufzwang* nach der Schachnovelle von Stefan Zweig.

1999 Composer-in-Residence an der Villa Aurora, Los Angeles.

Die kompositorische Tätigkeit umfaßt auch zahlreiche Bearbeitungen; dazu gehören neben der auf dieser CD produzierten Fassung von

Schönbergs *Glücklicher Hand* auch dessen *Variations on a Recitative* in einer Version für Klaviertrio, entstanden für die Gesellschaft für Neue Musik Hannover. 1994 beauftragte das ensemble recherche Tuercke mit der Bearbeitung von Bergs "Filmmusik" aus der Oper *Lulu* für eine CD-Produktion.

Felix Greissle

Geboren 1894 in Wien, gestorben 1982 in Manhattan, New York.

In den Schönberg-Biographien erscheint Greissle zunächst durch seine Ehe mit dessen Tochter Gertrud. Ihre beiden Söhne, Arnold und Hermann, waren Schönbergs ganzer Stolz, und er widmete dem Erstgeborenen, "dem Bubi Arnold", sein Bläserquintett op. 26 – vergeblich, denn der Hoffnungsträger wurde jenseits der Musik ein glücklicher Büromensch.

Die Familie erlebte einen tragischen Verlust, als Gertrud Greissle 1947 an einem schweren Krebsleiden starb. Daß Greissle bald darauf mit der Sängerin Jacqueline Mernick und der gemeinsamen Tochter Lynne eine neue Familie gründete, war für den tief getroffenen Schönberg fast eine Beruhigung, da er sich an den Tod seiner ersten Frau und seine baldige zweite

Eheschließung erinnert fühlte. Greissle verstand seine Beziehung zu Schönberg jedoch vor allem als eine geistige, die lange vor der familiären begonnen hatte, als er, neben seinem Malereistudium bei Alfred Roller an der Wiener Kunstakademie, sich zur Promotion in Musikgeschichte bei Guido Adler an der Universität eingeschrieben hatte. In dessen Vorlesungen lernte er seinen langjährigen Freund, den Schönberg-Schüler Rudolf Kolisch kennen. So dauerte es nicht lange, bis Greissle seine akademischen Studien abbrach, um privat bei Schönberg Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition zu studieren – zusammen mit Hanns Eisler, zu dem er ein weiteres Band der Freundschaft knüpfte. In dieser Zeit um 1920 hatte Schönberg einen Verein für musikalische Privataufführungen ins Leben gerufen, um abseits der Zwänge und Rituale des Konzertbetriebs zeitgenössische Werke der verschiedensten Stilrichtungen so intensiv zu proben, daß sie getreu des Notentextes mit einem Höchstmaß an Artikuliertheit und Durchsichtigkeit zu Gehör gebracht werden konnten. Bei aller Exaktheit aber ging es hier nicht um mathematische Akribie, sondern um den hinter den Noten verborgenen Ausdruck: ihn mit der nötigen

Flexibilität aus der Genauigkeit heraus in klingende Gestalt zu versetzen, war im Verein die Aufgabe der sogenannten "Vortragsmeister", zu denen Greissle neben Webern, Berg, Kolisch und Schönberg selbst gehörte. "Analysierendes Rubato" nannte Greissle dieses Credo authentischer Darstellung, das er auf seinen Weg als leidenschaftlicher Dirigent und Bearbeiter mitnahm. Als letzterer ist er zur Institution im Schönbergschen Oeuvre geworden: neben den auf dieser CD zu hörenden Transkriptionen gibt es Versionen des Bläserquintetts op. 26 für Klavier mit hohem Instrument (Flöte oder Klarinette oder Violine) und für Klavier zu vier Händen; die Kammersymphonie op. 9 und das II. Streichquartett op. 10 ebenfalls in vierhändigen Fassungen; Klavierauszüge der *Herzgewächse* op. 20 und des Violinkonzerts op. 36; das Sonett aus der Serenade op. 24 als Klaviertrio, wobei das Cello den Part der Gesangsstimme übernimmt. Seine prominentesten Schönberg-Bearbeitungen aber sind die unveröffentlichten und ungespielten: die gesamte Serenade für großes Orchester vergrößert, die auf dieser CD erstmals aufgeführte Version der *Variations on a Recitative* op. 40, sowie die *Orchesterlieder* op. 22 für "Pierrot-Ensemble", also für die gleiche

Besetzung wie Schönbergs *Pierrot Lunaire* verkleinert. Doch auch Werke anderer Komponisten wurden von ihm bearbeitet, die Universal Edition erteilte ihm dazu etliche Aufträge, erwähnt sei der Klavierauszug von Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis*.

Greissles Weg als Dirigent begann gleich mit zwei Uraufführungen Schönberg'scher Werke: das Bläserquintett op. 26 und, erstmals a capella, das Chorwerk "Friede auf Erden" mit Mitgliedern des Wiener Staatsopernchors. Daraus bildete er sein eigenes Ensemble, die Kantaten Vereinigung, mit der er regelmäßig im Österreichischen Rundfunk auftrat. Schönberg schrieb für diese Formation seine "Drei Satiren" op. 28, Eisler seine Musik zu Brechts "Die Mutter". Tournées führten quer durch Europa.

1938 trieb der Anschluß Österreichs Greissle und seine Familie ins amerikanische Exil. In New York angekommen, mußte Greissle von vorn beginnen. Als Dirigent war er in der neuen Welt ein unbeschriebenes Blatt. Schönberg gelang es, ihm bei seinem dortigen Musikverlag Schirmer eine Anstellung als Kopist und Lektor zu verschaffen. Seine schnelle Auffassungsgabe von Notentexten ermöglichten ihm einen raschen Aufstieg im Verlag. Schirmers Konkurrenz be-

gann sich für ihn zu interessieren. 1946 erhielt er bei E. B. Marks die Stelle des Verlagsdirektors. Damit war er an eine Schaltstelle im amerikanischen Musikbetrieb gelangt. Er konnte im großen Stil Konzerte arrangieren, Kompositionsaufträge vermitteln oder vergeben, und er konnte vor allem eines: sich für Schönberg einsetzen, der in Los Angeles bei schwacher Gesundheit unter schwierigen finanziellen Verhältnissen lebte und dessen Gelegenheiten, aufgeführt zu werden, rar geworden waren. So inspirierte er Schönberg zu einer seiner letzten Kompositionen, "Drei Volkslieder" op. 49, die er in seinem Verlag herausbrachte. Für die junge amerikanische Komponistengeneration blieb Greissle stets der, als der er sich selbst begriff: Mentor einer kompromisslosen Moderne.

UnitedBerlin

1989 wurde das Ensemble gegründet – Sinnbild der wiedergewonnenen Verbindung von Musik und Musikern in der lange geteilten Stadt. UnitedBerlin ist nicht nur im regionalen, sondern auch im internationalen und musikalischen Sinne grenzüberschreitend: Gastkonzerte zu Festivals Neuer Musik in Barcelona, Madrid, Budapest, Moskau, St. Petersburg, Seoul, in Polen, in der

Schweiz, Albanien, Brasilien und Israel begleiten die Arbeit in Berlin. Zuletzt trat UnitedBerlin im Rahmen der Biennale in Venedig 2002 mit der Uraufführung von vier in Auftrag gegebenen Werken italienischer Komponisten auf.

Das Ensemble präsentierte in den vergangenen mehr als zehn Jahren integrale Aufführungen im Bereich der etablierten Ensembleliteratur, von Arnold Schönberg und Anton Webern bis zu Luigi Nono und John Cage. Zahlreiche Konzertprogramme sind in enger Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten entstanden, u.a. Vinko Globokar, Wolfgang Rihm, Mauricio Kagel, Christian Wolff, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann und György Kurtág.

Die Arbeit des Ensembles UnitedBerlin dokumentiert sich in mehreren CDs, die unter internationaler Beachtung veröffentlicht wurde. Zum Beispiel schrieb The New York Times über die letzte CD mit Werken von Luigi Nono: There have been a lot of Nono releases since the composer's death in 1990. This is one of the best.

Peter Hirsch

Studium in Köln, erstes Engagement an der Oper Frankfurt; später dort 1. Kapellmeister.

Opernproduktionen in Deutschland, England, Holland und Kanada; besonderes Engagement für Berlioz, Janacek, Wiener Schule und L. Nono. Regelmäßiger Gast u.a. beim Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, Berliner Sinfonie-Orchester, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Sinfonieorchester des MDR Leipzig, RSO Frankfurt, beim Bologna Festival, Biennale München, Berliner Festwochen. CD-Produktionen u.a. mit Bruckner, Mahler, Brahms-Schönberg, Janacek, B.A. Zimmermann und Nono. Zahlreiche Uraufführungen von Nono, B.A. Zimmermann, Lachenmann, Zender, Haas u.v.a.

End of the World

The hat flies from the pointed head of the citizen,
It resounds like a scream in all the winds,
Roofers fall and break in two,
And on the coasts, one reads, the floods rise.

The storm is here; the wild seas jump
On land to crush the large dikes.
Almost everybody has the sniffles.
The trains fall from the bridges.

(J. van Hoddis)

Arnold Schönberg

5 Orchestral Pieces, op. 16

Music on the eve of the First World War. No. 1: "Vorgefühle" ("Anticipations"); but of what? It is as if the piece is searching for a language that still must find its way to itself with several halting and resigned attempts, as it were. What it then finally throws out, explosion-like, from within itself has nothing joyful about it; anticipations as premonitions; alarming, catastrophic, terse. How does one write something like this in 1909? And what does it "mean"? It is the continuation of Mahler's legacy at a time in which he was still alive, and simultaneously a vision of the twentieth century far beyond 1914-18.

"Peripetie" ("Peripeteia"): The jagged lines of a newly recharged chromaticism show the sudden change as a turn toward the catastrophe. It is already almost a music "after," and at the same time so "right in the middle of it" that it still shocks to the present day, almost a hundred years later; rare evidence of a permanent avant-garde. Between the conciseness of these pieces, "Vergangenes" ("The Past") is comparable in length and gesture to a Mahler adagio. However: Even from within the iridescent sounds of this island of memory, something menacing shines through again and again. The concluding "Obligate Rezitativ" ("obligato recitative") can only be a waltz!

Die glückliche Hand (The Happy Hand)

The synopsis of this "for the most part symbolic" drama of an artist, written by Schoenberg himself: The "man" lies on the ground. A cat-like mythical creature sits on the back of his neck. A chorus, of whose faces one sees almost only the eyes, warns him: "Quiet, be silent; ... can you not finally find peace? ... You know, it is always the same thing ... Must you fall for it again and again? ... Believe reality; ... Again and again you believe the dream... you attach your yearning to

the unattainable... You who has the divine within yourself longs for the worldly! ... You poor fellow!" – The man courts a "young, beautiful woman": "Oh, you! You good woman! ... How beautiful you are! I am so happy because you are with me! I am alive again!" He does not notice that she is under the sway of a "noble gentleman." After his hand touches her's, he again feels power and inspiration growing within himself and stares, without noticing her disappearance, at his hand: "Now I possess you for ever!" – In a grotto he forges a precious diadem in that he hurls a heavy hammer down with such force onto a nugget of gold that the anvil bursts under it: "In this manner one makes jewelry!" Subsequently, the stage changes color in a "crescendo of light and storm," via a dirty green and a violet, from which in turn an intensive dark red splits off, ultimately to a garish yellow. (Each of these developments is indicated measure for measure in the score; the music embodies the events on the stage in addition to commenting upon them. Schoenberg called it "making music with the means of the stage.") – The man attempts once again to win the love of the woman – "Lovely lady – remain with me!" – but is repulsed by her and, accompanied by deri-

sive laughter, sinks to the ground at the same place as at the beginning. The chorus again, now accusingly stern: "Did you have to experience again what you have experienced so oft? ... Can you not do without? ... You attempt to grip what can only slip away from you when you hold it... And you search anyway! And torture yourself! And are restless! You poor fellow!"

In a talk about his piece, Schoenberg remarked in 1928: "A happy hand that does not hold what it promises!" What does the so ardently happy hand actually promise? Or rather: What does it hold – in its hand, if not the art that it promises to be, thus itself? Beyond the symbolic personality profile of the artist, this is above all a far-seeing score with an open, glassy stare. In the light crescendo – which indeed is nothing other than "ornamentation" in the sense of art work, and here the composition of an orchestral piece of ca. two minute duration – the music strives toward a vision that in its glare (of sound as well as of light) promises only destruction.

In "Die Glückliche Hand", like nowhere else, Schoenberg exposes his repeatedly re-analyzed "speech-song" to up to three-part chordal progressions and counterpoint. The question, open for decades already, as to the sound of this

manner of speaking, which in the first scene of *Die glückliche Hand* is also a whisper, finds at the least a radical answer on this recording: spoken is spoken, and whispered is whispered! We are therefore dealing with spoken and whispered chords whose entirely distinguishable pitches consciously step back clearly behind the tonal characteristic of speech. Not only is a new quality of transparency attained through this, but also credibility as well.

Variations on a Recitative for organ, op. 40

The musical proximity to the *Ode to Napoleon* links the Variations with those pieces from the American period that combine a confirmation of tradition, the self-established as well as the music-historical, with the protest against fascism. The dark, oppressive inflection of the recitative belongs to the situation of the elderly Schoenberg in exile, as does the almost obsessively appellative emphasis at the end of the fugue. From among the composers of the Viennese school, it devolved upon him, the eldest, to have to reconcile the contradictions between fundamental change and tradition within his own self, so to speak. The end of an epoch, of the imperial and royal monarchy, marked by the First World War and seemingly

foreseen in op. 16: Schoenberg now sees it develop, almost thirty years later from the observation post of the New World, into the decline of the Old World.

Kaiser Waltz

In 1921, Schoenberg's Society for Private Musical Performances, which usually organized performances of modern music, held a "special concert" with arrangements of Johann Strauss waltzes. Inspired by the success of this evening, Schoenberg followed up four years later with a transcription of the *Kaiser Waltz*. This skillful arrangement makes the *Kaiser Waltz* into both chamber music and symphonic poem. Already in the introduction, Schoenberg lets himself go with all possible neighboring tones and sounds, from piano clusters that imitate the side drum to a quotation from the *Emperor's Hymn*, the melody that at that time still had the text "God save Franz the Emperor," and that Schoenberg inserted into his own contrapuntal net of small gestures and motives in and around Strauss' music. At the end of the piece, in the coda, the short return of his quotation transfigures the waltz in Schoenberg's version into a farewell to an epoch.

Peter Hirsch

Alchemy of Arrangement

When I went to New York in 1981 to study counterpoint and composition with Felix Greissle, I had no money to pay for the lessons. Greissle solved the problem in the well-tryed Schoenbergian manner: Time was taken in exchange for money, time that I spent as his private secretary above all with writing down his memoirs, which are preserved as a fragment in the Arnold Schoenberg Center, Vienna.

For the better part of a year, until Greissle's death, I was with him almost every day from breakfast until the late afternoon. My lessons were not fixed at a certain time or in length, but intertwined, mixed themselves with listening to music, studying scores, the work on his memoirs, the conversations during meals, taking care of correspondence, and telephone calls. Thus, the time that I paid Greissle gave me a deep glimpse into the living spirit of the New Viennese School.

The question of the performability of their scores, which were first written without taking this into account, always belonged to the working day of these composers. In Schoenberg's

circle, the practicable arrangement as a sounding medium to convey at least an idea of the work had a high aesthetic status, which had been completely assimilated by Greissle. So when I introduced myself to him for the first time, I showed him an arrangement that I had made – fascinated by the magic of such tonal transformation – of Schoenberg's *Six Small Piano Pieces*, op. 19. With a not exactly benevolent eye he read my score. And instead of commenting on my work, he said that if I wanted to understand something about instrumentation, I would by all means have to study counterpoint – namely with him.

To be sure, I did not understand what instrumentation, the forming of tone colors, had to do with counterpoint, yet I was familiar with the way of thinking conveyed by Schoenberg's theory of harmony. Here, he developed a concept of tonality that strove to emulate neither an epoch nor a style, but rather to extract from the tones their "instinctual life," their historically sedimented tendencies in order to follow them and at the same time, bend and form them, so that every exercise, as small as it might be, presents a self-contained thought in an unmistakable handwriting.

To the extent that I now advanced in my counterpoint studies, I gradually understood how much more compellingly different voices inform their individual form when they – beyond the high school of the Renaissance and its codex of preferences – are brought forcefully to the fore from within the potential of the tension between consonance and dissonance alone.

This "that's-the-way-it-has-to-be" of the individual voice in relation to the others makes up its independence, including the impression of a certain coloring, the tonal character of a certain instrument.

Thus, instrumentation not subordinate to the composition, but rather growing from within it. An old hat for composers today, since everybody works with tone colors – yet not nearly everybody with independent voices, and that is the decisive difference to Schoenberg. The entry of an instrument was for Schoenberg like the entrance of a figure in a drama; the individual voice had to be fully worked out to a characterization so that its role in the polyphonic relief of principal voice, secondary voice, and accompaniment would be clear. If one arranges a work for a smaller or larger formation, it is always a matter of creating anew within this relief the

various roles with other instruments, and above all for them. An act of re-creation similar to the free adaptation of a lyrical text in another language.

In his memoirs, Greissle wrote concerning this: *The first performance of Schoenberg's Violin Concerto took place in my arrangement for violin and piano. Beethoven's and Brahms' violin concertos were also played at the same concert, likewise with piano. The pianist [Eduard Steuermann] later told me that my arrangement was the easiest of all – an judgement that I proudly allow myself to notch up as great praise, for obviously that what a piano arrangement actually should be had been fulfilled here: the new composition of the work for piano, that is to say, the music must "lie in the hand," as it were; at the same time, things in the original must necessarily be left out so that that which is characteristic stands out on the piano. A piano reduction has to appear as if the work were an original composition for piano.*

This type of re-creativity, be it reducing (for piano or small ensemble) or expanding (for orchestra), is quite a bit more difficult than composing itself. Whereas composing happens free and unfettered, the arrangement must simulta-

neously capture the essence of the work in a free manner. It is like a still life painted with a slack brush.

About Schoenberg's *Variations on a Recitative for organ*, op. 40 – commissioned by the publisher H.W. Gray, composed 1940, in the eighth year of his American exile, Greissle wrote:

*Actually, Schoenberg did not like the organ, because clarity and distinctness are lost on it: a tonal sound on it seems the same as an atonal sound. Schoenberg incorporated this state of suspense into the composition of the piece.... Yet, Schoenberg did not seem happy with this solution either. Moreover, the registration that Weinrich supplied for the edition of the piece was not at all to his liking. I therefore suggested to Schoenberg that he orchestrate the piece. But then he fell ill and offered the task to me. So I arranged these variations for electric piano with orchestra. I was fascinated by the possibilities of the electric piano: not only could the individual tones crescendo, but also fast crescendos could be produced. The idea of using this instrument came to me through Kurt Weill's *Mahogany*, where the electric piano replaces the contrabass,*

*which does not sound very clear and pure anyhow. The idea of my arrangement was to treat the electric piano like the cello in Strauss' *Don Quixote*, to let it come forth from the orchestra more or less only in passing. Additionally, I took care to avoid any hint of organ timbre in the orchestration. For that reason the orchestra has no horns, which make the sound soft, but instead high trumpets and trombones; There are three of each wind instrument to ensure the most homogeneous colors possible, since my idea for the orchestral sound was to create a "composite", not a "disassembled sound" like Webern, for example, chose for his Bach transcriptions. Thus I set each variation in a different, characteristic orchestral timbre.... Someone listening to my arrangement will be surprised that the orchestra does not appear here with a bawdy sound, but rather cold, hard, and clear. Actually, orchestration demands something that I have not touched upon here: changes in the composition. Like a reductive arrangement for piano, an expansile arrangement, an orchestration, must also be a re-composition of the piece in question.*

This organ composition's state of suspension between tonality and atonality, which Greissle

hints at here, is unique in Schoenberg's late work; the tonal relations of the forces are close enough to be touched, and yet, except for the seams, are constantly in the process of disintegration. The recitative, on the verge of being dodecaphonic, probes all the tones within the octave above the tonic, D, with tonal scale fragments. Schoenberg, at the zenith of his serial technique, appears to have fallen back thirty years to the phase on the threshold to twelve-tone composition, to which the *Orchestral Pieces* op. 16 and *Die glückliche Hand* clearly paved the way. The manner in which Schoenberg gets from one timbre to the next in these middle works and in this late work is astonishingly similar: Each chord has no tones in common with the one preceding it; both complement each other – that is what gives the music its power. And yet in the *Variations on a Recitative* another tone prevails. It is fed from the experience with the rhythmic-melodic contours that Schoenberg brought forth from dodecaphony. *Their* disintegration is heard here and lets tonal gravitation become tangible. If there is a music that conveys an idea of Post-modernism, then it is these variations. The midnight hour of new music – in exile. The three

concise opening tones are bell strokes; it is not a coincidence that one hears in them the midnight motif from Schoenberg's *Gurre-Lieder*, his turn-of-the-century work in which he feuds with God. Since then, the sound of these three tones run through Schoenberg's *oeuvre* like a code. The second of the *Orchestral Pieces* op. 16, "Vergangenes," ends with it; in *Die glückliche Hand* it belongs to the chordal material. At the beginning of the recitative of the organ variations, however, a declaiming ensues from it that draws a bow from Schoenberg's roots up to the present of his exile: The tone of the recitative circles in the "phraigish" mode, that of Jewish music. And Schoenberg lets its most ardent liturgical song be heard here: the *Schema Yisroel*.

Greissle, too, was an exile. The aesthetic and existential avowal of the *Variations on a Recitative* was after his own heart. That the suspended sound of the organ inspired this key work and yet stood in the way of the texture of its voices was for Greissle a challenge to free the tongue of this composition. His orchestral arrangement has never before been performed and appears here for the first time on CD.

For the studio production an electric amplifica-

tion of the piano was dispensed with; instead, at the appropriate places in the score it has been set off from the other instruments in the mix-down.

Berthold Tuercke

Born in 1957. Composition studies in the U.S.A. with the Schoenberg pupils Rudolf Kolisch, Felix Greissle, and Leonard Stein, as well as with Max Bloch, a pupil of Viktor Ullmann. Development of a personal musical language through an intensive occupation with the possibilities of formal structure in literature and theater.

His works received international attention through performances by the Kronos Quartet, at the Tanglewood Festival, and through a tour of Brazil under the auspices of the Goethe Institute, etc.

Besides chamber and orchestral music, his compositions also include staged works such as Quartet after Heiner Müller, written in 1990 as a commission from the Kiel Opera.

In 1994, he was awarded the prize of the Ernst von Siemens Foundation for the composition of the music theater *Der Aufzwang* after Stefan Zweig's Chess Novella.

In 1999, composer-in-residence at the Villa Aurora, Los Angeles.

His compositional activities also encompass numerous arrangements; besides the version of Schoenberg's *Die glückliche Hand* produced on this CD, these include Schoenberg's *Variations*

on a *Recitative* in a version for piano trio made for the Society for New Music, Hanover. In 1994, for a CD production, ensemble recherche commissioned Tuercke with the arrangement of Berg's "film music" from the opera *Lulu*.

Felix Greissle

Born in 1894 in Vienna, died in 1982 in Manhasset, New York.

In biographies of Schoenberg, Greissle first appears in connection with his marriage to Schoenberg's daughter Gertrud. Their two sons, Arnold and Hermann, were Schoenberg's pride and joy, and he dedicated his Wind Quintet op. 26 to the firstborn, "to the imp Arnold" – in vain, for the "great white hope" became a contented office worker having nothing to do with music. The family experienced a tragic loss in 1947 when Gertrud Greissle died of cancer. That Greissle founded a new family soon thereafter with the singer Jacqueline Mernick and their mutual daughter was almost a comfort for the deeply hurt Schoenberg, since it brought back memories of the death of his first wife and his remarriage soon thereafter.

Greissle, however, understood his relationship to Schoenberg primarily as a spiritual relationship

that began long before the family relationship when he, in addition to his painting studies with Alfred Roller at the Vienna Academy of Art, enrolled to do a doctorate in musicology with Guido Adler at the university. In Adler's lectures he met the Schoenberg pupil Rudolf Kolisch, with whom he was to form a lifelong friendship. It therefore did not take long before Greissle broke off his academic studies to study harmony, counterpoint, and composition privately with Schoenberg – together with Hanns Eisler, to whom he formed a further friendship. In this period around 1920, Schoenberg had founded a Society for Private Musical Performances in order to rehearse contemporary works of various stylistic directions so intensively that they could be performed – outside the dictates and rituals of concert life – faithful to the musical text with the highest degree of precision and transparency. In spite of all exactness, this had nothing to do with mathematical exactness, but rather with the expression hidden behind the notes: To transform it, with the necessary flexibility within the precision, into audible form was the task of the so-called "performance masters," of whom Greissle was one, alongside Webern, Berg, Kolisch, and Schoenberg himself. This credo of

authentic rendition that Greissle took with him on his path as an enthusiastic conductor and arranger, he called "analytic rubato." As an arranger he has become an institution in Schoenberg's oeuvre: Besides the transcriptions heard on this CD there are versions of the Woodwind Quintet, op. 26, for piano and high instrument (flute, clarinet, or violin) and for piano duet; the Chamber Symphony, op. 9, and the Second String Quartet, op. 10, likewise in four-hand piano versions; piano reductions of *Herzgewächse*, op. 20, and of the Violin Concerto, op. 36; the Sonnet from the Serenade op. 24 as piano trio, whereby the cello takes the vocal part. His most outstanding Schoenberg arrangements, however, are the unpublished and unperformed ones: the complete Serenade expanded for large orchestra, the *Variations on a Recitative*, op. 40, performed for the first time on the present CD, and the *Orchestral Songs*, op. 22, for "Pierrot ensemble," i.e., reduced for the same formation as required by Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. He also arranged works of other composers. Universal Edition gave him a number of commissions, including, for example, the piano reduction for Zemlinsky's opera *Der Kreidekreis*.

Greissle's career as a conductor began with the premieres of two of Schoenberg's works: the Woodwind Quintet, op. 26, and, for the first time, the choral work *Friede auf Erden* with members of the Vienna State Opera Chorus. As a result of this he formed his own ensemble, the Kantata Vereinigung (Cantata Union), with which he regularly appeared on Austrian Radio. For this formation Schoenberg wrote his *Three Satires*, op. 28, and Eisler his music to Brecht's *Die Mutter*. Concert tours led throughout Europe. During this successful period, a certain Herbert von Karajan likewise began a successful career under a different credo. When in 1938 the annexation of Austria to Germany drove Greissle and his family into American exile, the career of the antipode skyrocketed. Having arrived in New York, Greissle had to start all over again. As a conductor he was an unknown quantity in the New World. Schoenberg was able to get him a job as copyist and editor at the Schirmer publishing house in New York. His quick intellectual grasp of musical texts resulted in rapid promotion in the publishing house. Schirmer's competition began to take an interest in him, and in 1946 he received the post as director of E.B. Marks publishing house. With

that he had reached a strategic position in American musical life. He could organize concerts on a large scale, arrange or give commissions, and above all he could do his best to help Schoenberg who was living in Los Angeles, in bad health and in difficult financial circumstances, and whose opportunities for getting performed had become rare. He thus inspired Schoenberg to one of his last compositions, the *Three Folk Songs*, op. 49, which Greissle issued in his publishing house. For the young generation of American composers, Greissle always remained who he understood himself to be: the mentor of an uncompromising modern music.

UnitedBerlin

The ensemble UnitedBerlin was founded in 1989 – a symbol of the regained unity of music and musicians in the long-divided city. UnitedBerlin not only crosses borders in a regional, but also in an international and a musical sense: guest appearances at new music festivals in Barcelona, Madrid, Budapest, Moscow, St. Petersburg, Seoul, Poland, Switzerland, Albania, Brazil, and Israel accompany the work in Berlin. UnitedBerlin recently appeared in Venice under the auspices

of the Biennale 2002 with the premiere of four commissioned works by Italian composers.

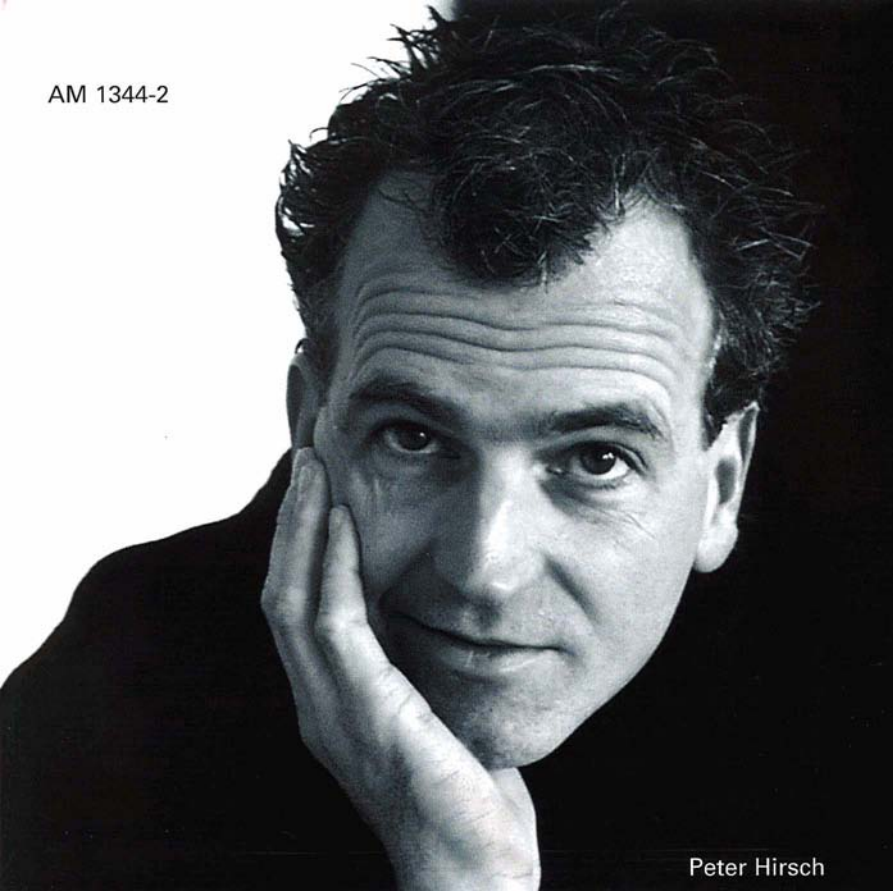
During the more than ten years of its existence, the ensemble has presented complete performances in the area of established ensemble literature, from Arnold Schoenberg and Anton Webern to Luigi Nono and John Cage. Numerous concert programs came into being in close collaboration with contemporary composers, including Vinko Globokar, Wolfgang Rihm, Mauricio Kagel, Christian Wolff, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, and György Kurtág.

The work of the ensemble UnitedBerlin is documented on a number of CDs that have attracted international attention. The *New York Times*, for example, wrote about the latest CD with works by Luigi Nono: *There have been a lot of Nono releases since the composer's death in 1990. This is one of the best.*

Peter Hirsch

Peter Hirsch studied in Cologne. His first engagement was at the Frankfurt Opera, where he later became principal conductor. Hirsch has conducted opera productions in Germany, England, Holland, and Canada. He has displayed a special commitment to the works of Berlioz, Janacek, the Viennese school, and L. Nono. He has been a regular guest with the German Symphony Orchestra Berlin, the Berlin Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra Berlin, the Symphony Orchestra of the Central German Radio (MDR) Leipzig, the Radio Symphony Orchestra Frankfurt, at the Bologna Festival, the Biennale Munich, and the Berlin Festival Weeks. Hirsch has made CD recordings of Bruckner, Mahler, Brahms-Schoenberg, Janacek, B.A. Zimmermann, and Nono, and conducted numerous premieres of works by Nono, B.A. Zimmermann, Lachenmann, Zender, Haas, and many others.

AM 1344-2



Peter Hirsch

ARNOLD SCHÖNBERG
(1874–1951)

AM 1344-2

Transkriptionen

Fünf Orchesterstücke op. 16

Bearbeitung: Felix Greissle (1894–1982)

- | | | |
|---|------------------------|---------|
| 1 | Vorgefühle | [02:19] |
| 2 | Vergangenes | [04:56] |
| 3 | Farben | [03:33] |
| 4 | Peripetie | [02:24] |
| 5 | Das obligate Rezitativ | [03:50] |

6 Glückliche Hand op. 18 [18:02]

Bearbeitung: Berthold Tuercke (* 1957)

- I. Bild
II. Bild
III. Bild
IV. Bild

**7 Variationen über ein Rezitativ
für Orgel, op. 40**

[14:26]

Bearbeitung: Felix Greissle

1. Variationen
2. Fuge

8 Johann Strauß

Kaiserwalzer op. 437

[12:42]

Bearbeitung: Arnold Schönberg

- Introduction
Walzer Nr. 1
Walzer Nr. 2
Walzer Nr. 3
Walzer Nr. 4
Coda

Ensemble UnitedBerlin · Leitung: Peter Hirsch
United Voices

Jörg Gottschick, Bariton

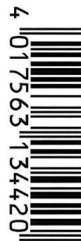
FREIBURGER MUSIK FORUM

All rights reserved

©-© 2003 · Printed in Germany · Imprimé en Allemagne

Eine Koproduktion mit
a co-production with
DeutschlandRadio Berlin

DeutschlandRadio Berlin
Das Metropolenprogramm.



DDD

LC 5152

