

cpo

Franz Schreker

Complete Orchestral Works Vol. 2

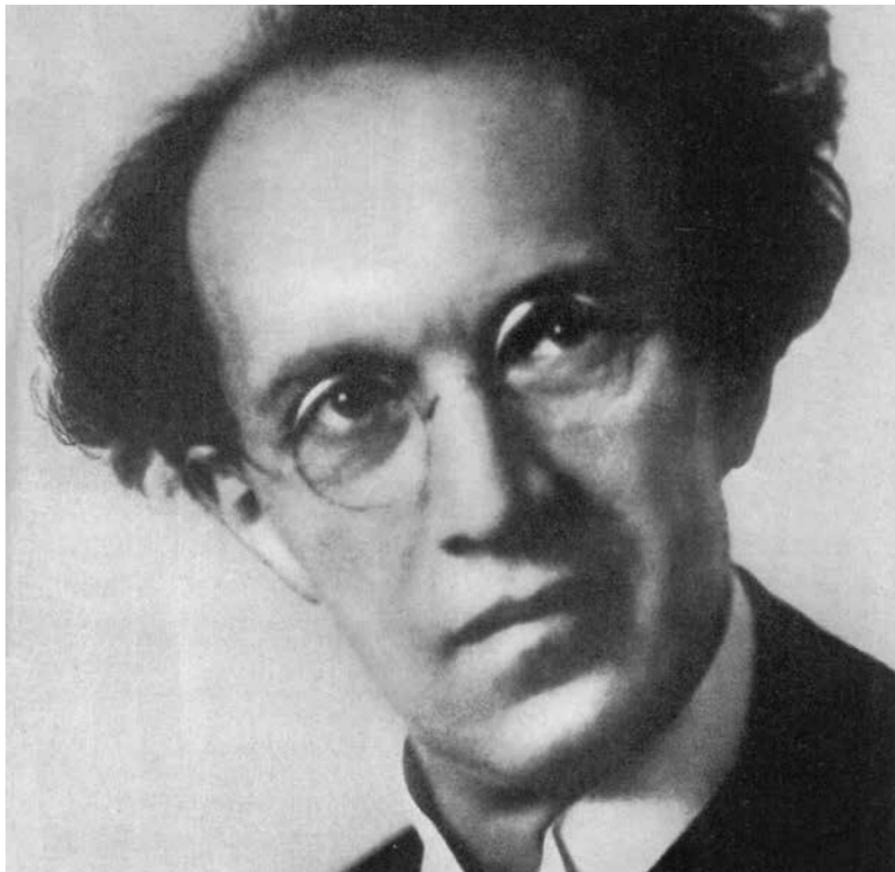
Vorspiel zu einem Drama · Kammersymphonie

Vier kleine Stücke

Bochumer Symphoniker

Steven Sloane





Franz Schreker, ca. 1920

Franz Schreker 1878–1934

Orchestral Works Vol. 2

1 Vorspiel zu einem Drama 21'04

Vier kleine Stücke für großes Orchester 10'18

2 Timoroso 2'40

3 Violente 1'46

4 Incalzando 2'33

5 Gradévole 3'19

Kammersymphonie für 23 Solo-Instrumente 25'57

6 Langsam, schwebend 10'38

7 Scherzo. Allegro vivace 7'02

8 Ziemlich bewegt 8'17

Total time 57'22

Bochumer Symphoniker
Steven Sloane

Die Suche nach dem fernen Klang: Franz Schrekers Orchesterwerke • Teil II

*Und den Meister such ich, der die Harfe rührt,
und die Harfe such ich, die den Klang gebiert.*
(Franz Schreker)

Was bisher geschah. Am 22. Januar 1888 war in Ungenach bei Vöcklabruck (O.Ö.) der angesehene k. k. Hofphotograph Ignaz Schrecker gestorben. Sein Tod hatte die Witwe Eleonore, geb. von Clossmann, und ihre Kinder in den Ruin gestürzt. Nach den farbenfrohen Eindrücken der ersten Ehejahre, in denen der Familienvater auf der erfolgreichen Suche nach zahlungskräftiger Kundschaft mit seiner Familie quer durch Europa gereist war, nach dem behaglichen Leben in Linz an der Donau, wo man sich der Schulpflicht des Ältesten wegen seßhaft gemacht hatte, da standen die Hinterbliebenen jetzt im wahrsten Sinne des Wortes vor dem Nichts. Eleonore, die Tochter eines adligen Majors aus der Steiermark, hatte sich vor Jahren mit der Verwandtschaft überworfen, konnte und wollte aus dieser Richtung auch nichts erwarten und zog mit ihrem Nachwuchs in den Wiener Bezirk Döbling, wo sie sich und die Ihren in den nächsten Jahren mit armseligsten Arbeiten sowie einem kleinen Gemischtwarenverschleiß vor dem völligen Untergang bewahrte. Der offenbar überdurchschnittlich musikalische Franz aber, der beim Tode des Vaters noch keine zehn Jahre alt gewesen war, trug, sobald es nur ging, nach Leibes- und Geisteskräften zum Lebensunterhalt bei: Er »revanchierte« sich gewissermaßen für die umfassende Musikausbildung, die seine Mutter ihm zuteil werden ließ, obwohl es hinten und vorn nicht langte. Kaum flügge geworden, suchte er sich eine eigene Bleibe, von wo aus

er durch Stundengeben und Orgelspiel zum kärglichen Einkommen beitrug. Daneben der Besuch der Döblinger Musikschule, die erste Aufmerksamkeit durch die Gründung eines »Musikvereins«, die ihn, weil statutenwidrig, beinahe den Ausbildungsplatz kostet; »wilde« Kompositionen, ein erfolgreiches Studium bei Robert Fuchs am Konservatorium; frühe, gekonnte Werke (darunter eine Symphonie und als Prüfungsarbeit der 116. Psalm) – das alles verheißt eine allmählich ansteigende Kurve. Plötzlich reißt der Faden. Eine zweite Phase größter Entbehrungen, verschiedenste Hilfsarbeiten (zeitweilig als »Kontorist«); doch in der Stille gärt es. 1908 gründet Franz Schreker, der inzwischen das »c« des Familiennamens eliminiert hat, den *Philharmonischen Chor*, mit dem bald größte musikalische Sensationen gelingen werden. Und am 27. Juni 1908, im Gartentheater der *Kunstschau*, erlebt ein begeistertes Publikum den *Geburtstag der Infantin*, ein Tanzspiel nach dem Märchen von Oscar Wilde. Die Schwestern Elsa und Grete Wiesenthal geben die Hauptrollen, Schreker hat eine zauberhafte Musik dazu geschrieben – das ist die Wende. Weitere Tanzkompositionen folgen. Der *Philharmonische Chor* etabliert sich rasch. Am 9. November 1909 heiratet der 31-Jährige die vierzehn Jahre jüngere Maria Binder.

Und so geht es weiter. Gut zwei Wochen nach seiner Vermählung, am 25. November, gibt es für Franz Schreker eine spektakuläre Premiere. Oskar Nedbal, der Dirigent des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters, hat ihn um eine bis dahin unaufgeführte Partitur gebeten und nicht etwa die *Romantische Suite* op. 14 oder die *Phantastische Ouvertüre* op. 15 erhalten, sondern ein *Nachtstück* für Orchester, über das sich der Verfasser dessel-

ben vorsichtshalber schon am 25. Oktober im zweiten Heft des *Merker* mit einer Analyse und Absichtsbeschreibung geäußert hatte: »Das Nachtstück, ursprünglich als Zwischenaktmusik einer (noch unvollendeten) Oper gedacht, versucht seelische Stimmungen und Kämpfe einer durchwachten Nacht zu schildern. Ein verfehltes Leben gleitet an dem Auge des Helden vorüber und erst das Morgenrauen und der seltsame Vogelchor, der es in früher Frühlingsmorgenstunde begleitet, bringt ihm Ruhe und Erlösung. Der Grundton des Stückes ist der einer unruhvollen Sehnsucht. Ob es dem Autor, der das Stück vor vier Jahren komponierte, gelungen, diesen Ton in überzeugender Weise zum Ausdruck zu bringen, zu einem Klingen, das aus den tausend Farben des Orchesters herausleuchtet, wird die Aufführung dartun.«

Die aber tat etwas anderes dar: »... der erste Laut, der als Reaktion aus dem Auditorium kam, war ein greller Zischlaut, der sich vervielfältigte,« berichtete Richard Specht im *Merker*, wobei er mit Genugtuung fortfährt, daß diesem Mißklang »ein energischer, fast demonstrativer Applaus folgte, der sich heftig steigerte und während wiederholter Hervorrufe des jungen Tondichters die Zischer mundtot machte«, die an jenem Tag ebensowenig wie die lautstarken Befürworter den Hintergrund der ungewöhnlichen Musik hätten ahnen können, die ihnen in diesem Konzert offeriert worden war.

Keine drei Jahre später wußten sie's.

Nach einigem Hickhack hinter den Kulissen der Wiener Hofoper, deren aktueller Direktor Felix von Weingartner das Werk angenommen, sich dann aber vor der geplanten Premiere auf französisch verabschiedet und seinem Nachfolger Hans Gre-

gor die Absage überlassen hatte – nach dieser Ernüchterung also war die Uraufführung der Novität schließlich nach Frankfurt am Main vergeben worden, wo sie am 18. August 1912 unter Ludwig Rottenberg, dem künftigen Schwiegervater von Paul Hindemith, mit Glanz und Glorie über die Bühne ging.

Als der Schlußvorhang fiel, war für Franz Schreker nichts mehr, wie es vor dem ersten Aufzug gewesen war: *Der ferne Klang*, dem sein fiktiver, wenngleich autobiographisch getönter Komponist Fritz (bis zu Franz ist es so weit wie von Richard Strauss zu Robert Storch) das Glück seines Lebens opfert, nur um kurz vor seinem jähen Ende zu erkennen, wo er denselben jederzeit hätte finden können – diese tragische Jagd nach der Utopie brachte ihnen mittlerweile 34-jährigen Urheber den Durchbruch. Über Nacht war er eine Berühmtheit. Man sandte Ergebniseadressen. Die Wiener Akademie der Tonkunst gab ihm ein Lehramt und bald darauf eine Professur für Komposition, die kaum besser hätte besetzt werden können, da Schrekers kreative Begabung nicht am eigenen Notenpapier endete, sondern sich auch wohltuend auf die wachsende Zahl seiner Schüler auswirkte.

Inzwischen ist ein zweites abendfüllendes Bühnenwerk fertig: *Das Spielwerk und die Prinzessin*, wovon man sich solche Wunderdinge verspricht, daß Wien und Frankfurt am Main beschließen, das neue Stück an ein und demselben Tage herauszubringen. Seit dem opernwelterschütternden Abend des 18. August sind gerade mal acht Monate vergangen, als am 15. März '13 die mystisch-mysteriöse Mär an die Öffentlichkeit kommt. Der erhoffte Triumph bleibt aus. Frankfurt, so heißt es, sei immerhin noch ein Achtungserfolg gewesen. Den Wiener Premierenbesuchern hingegen ging die apokalyptische Parabel derart gegen den Strich, daß sie dem Dichter-

komponisten ein aufsehenerregendes Debakel bereiteten, das auch die zahlreich erschienenen Mitglieder des Philharmonischen Chores mit dem nachdrücklichen Applaus für ihren geschätzten Leiter nicht verhindern konnten.

Was war geschehen? Ich will nicht verhehlen, daß Schreker mit dem komplexen Spiel des Symbolistischen wohl zu viel getan hatte. Nicht zu leugnen ist aber auch, daß er – ob bewußt oder mit untrüglichen Instinkt – einer sterbenden Gesellschaft den Spiegel vorhielt und damit die Wut der Menge auf sich lenkte: Die nämlich fühlt sich in solchen Fällen ertappt und kann darob sehr, sehr böse werden wie die Leute in der Hofoper, oder sie hüllt sich ins schützende Mäntelchen der Begriffsstutzigkeit (»ich verstehe Ihre Frage nicht«), wie es die Mehrzahl der Feuilletonisten tat.

Die Verstimmung hielt jedoch nicht lange an. Dafr sorgten der weithin geschätzte *Dirigent* Franz Schreker und sein Philharmonischer Chor sowie eine Initiative des fahnenflüchtigen Felix Weingartner, der trotz seiner neuen Verpflichtungen in Hamburg nach wie vor mit den Wiener Philharmonikern arbeitete und schon am 6. Dezember 1912 angefragt hatte, ob der jüngere Kollege nicht ein Orchesterwerk liefern könne, das er, der Edle von Münzberg, im Rahmen eines Abonnementskonzertes vorstellen wolle ...

Womöglich war es ja eine kleine Wiedergutmachung für die geplatzte Premiere des *Fernen Klangs*, die den umtriebigen Dalmatiner zu diesem Schritt veranlaßt hatte; gewiß aber war es ein Zeichen für seinen untrüglichen »Riecher«: Franz Schreker war, so viel stand trotz des *Spielwerk*-Dasters fest, eine kommende Größe, und wer als »Adabei« auf sich hielt, mußte die Gelegenheit nutzen, die freilich auch für den aufgehenden Stern der

Verlockung nicht entbehrte. Das Resultat konnte sich hören lassen. Zwischen Mozarts großer g-moll- und Brahms' F-dur-Symphonie dirigierte Weingartner am 8. Februar 1914 das *Vorspiel zu einem Drama*, das mit herzlichem Beifall quittiert und auch von beachtlichen Teilen der Presse wohlwollend, wenn nicht gar bewundernd kommentiert wurde.

Deutlich trennt sich da die Spreu vom Weizen, will sagen: die Voreingenommenheit unbefangener Aufmerksamkeit. Julius Korngold, der scheint's immer »angfressen« ist, sobald er mit Franz Schreker zu tun hat, scheut sich nicht vor der unsachgemäßen Häufung früherer »Beobachtungen«, wenn er in der *Neuen Freien Presse* vom 10. Februar behauptet, daß »auch in dieser Komposition das Koloristische« voransthe und »innerhalb des Koloristischen die spezialisierende Neigung zu unwägbareren, mysteriösen Klanggeräuschen, die wie hinter den Kulissen zu den eigentlichen Tongeschehnissen hinzutreten. Dürfte man die sich auch in Farbe, Harmonik, Wagnissen der Stimmführung äußernden Möglichkeiten der musikalischen Erfindung verkennen? Bedenklich wird aber ihr Vorwiegen vor persönlichem, originellem thematischen und melodischen Erfinden, vor klarem Gestalten«.

Andere im Saal folgten der Musik ohne Fisolen in den Ohren und Paradeiser auf den Augen. Einer von denen war der ehemalige Robert Fuchs-Schüler Ferdinand Scherber, der in den *Signalen für die musikalische Welt* vom 25. Februar konstatierte, daß sich das Werk »einer wirkungsvollen, bei aller Kompliziertheit, eingängigen Melodik erfreut und auch in der Form, im Aufbau bis auf eine Länge am Schlusse sehr gelungen ist. Das Stück ist ein Beweis für die Wahrheit, dass schwierig nicht schwer verständlich bedeutet, und dass auch ein Moderner die Rätsel, die er aufgibt, selbst in seinen Werken

lösen kann, und sie nicht dem Publikum aufzumuten braucht.« Als »angenehme Ueberraschung« erlebte Elsa Bienenfeld »ein interessantes Stück Musik, in dem Schreckers (!) eigentümliche Begabung für das Phantastische einen kräftigen und aparten Ausdruck gewinnt« (*Neues Wiener Journal* vom 9. Februar), und im *Fremden-Blatt* endlich kommt ein gewisser Dr. K-a selbigen Tags zu dem Schluß, daß man hier »wohl das vortrefflichste Orchesterwerk des jungen Tondichters« vor sich habe. Bedauerlich sei nur, daß der Komponist »Namen und Inhalt des Dramas [verschweigt], welchem das Vorspiel zur Einleitung dienen soll – dem Zuhörer bleibt demnach die Aufgabe, sich selbst ein Programm zurechtzulegen, ein Unternehmen, das die eigenen Gedanken gewiß der Phantasie des Tondichters nahebringen kann, das aber auch von dem, was der Dichter uns mit seinen Tönen sagen will, weit, weitab führen kann. Eines ist sicher: in romantischen Gefilden geht die Wanderung vor sich. Auf einem im zartesten Mondlichte glitzernden Wasserspiegel – dieses Bild rücken die wunderschönen klinglichen Kombinationen der Einleitung vor das geistige Auge – fährt ein breit gebauter Nachen, über und über mit stolzen Motiven beladen und von sicherer Hand gesteuert.«

Nun ist es gewiß vortrefflicher, wenn eine »romantische« Natur sich von einer solchen Flut pittoresker Szenen zu einer kritischen Eloge hinreißen läßt und die eigene Begeisterung auf den Kreis seiner Leser überträgt, anstatt durch die Entfesselung eines grenzenlos intellektuellen Wortschwalls die künstlerischen Ereignisse so lange auszuwaschen, bis sich deren Qualitäten durch jeden handelsüblichen Ausguß spülen lassen. Vortrefflicher aber wäre es noch immer, wenn es eine Ebene objektiver Kriterien gäbe, für deren dauerhafte Allgemeingül-

tigkeit die Geschmacksknospen des Publikums von keinerlei Belang sind – womit nicht gesagt sein soll, daß künstlerische Produkte jedweder »sinnlichen« Anziehungskraft (nennen wir sie ruhig: Schönheit) entraten könnten, solange sie nur originell, einzig, nie dagewesen, bahnbrechend von dem superlativistischen Mastermind Zeugnis ablegten, der sie in die Welt geschafft hat.

Der Gipfel aller Vortrefflichkeit wäre demnach (und das ist beileibe kein Geheimnis) jene klassische Synthese, von der sich der Kenner angesprochen fühlt, derweil »die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum«. Wäre nun diese Synthese, um das Maß der Dinge bis an den Rand zu füllen, auch nicht vom kleinsten Hauch gedanklicher Blässe angekränkt, dann hätten wir es in der Tat mit einem Meisterwerk zu tun, das vielleicht eine Weile unter Moden und Marotten verborgen liegt, sich aber irgendwann zwangsläufig unter denselben wieder hervor arbeiten und fortan seine Kreise ziehen wird.

Mit seinem *Vorspiel zu einem Drama* ist Franz Schreker ein solches Meisterwerk gelungen ...

... und das, obwohl (oder gerade: weil) es sich bei der Partitur nicht um ein Originalwerk, sondern vielmehr um eine Kompilation handelt, zu deren Erlangung der Hersteller derselben mehrere bereits vorhandene Teile seiner noch unvollendeten dritten Oper¹ in eine dramaturgisch geschickte Folge brachte, die durch eine unauffällig hinzu komponierte Lötstelle die nötige Festigkeit erhielt und ganz so klingt, als sei sie nie anders gemeint gewesen.

Hier zeigt sich ein Phänomen, daß beileibe nicht nur bei Franz Schreker, bei diesem aber mustergültig zu beobachten ist: daß er nämlich immer dann am meisten überzeugt, wenn er nicht »nachge-



Franz Schreker mit Gattin Maria, ca. 1930

dacht« hat. Damit will ich keineswegs auf die mißverständliche und vielfach mißbrauchte Antwort hinaus, die er 1919 im »Anbruch« auf die Frage nach seiner musikdramatischen Idee gab («Ich habe eigentlich keine»). Schreker war als Komponist mit allen satz- und orchestertechnischen Wassern gewaschen, verfügte als Dramatiker über ein ausgeprägtes Gefühl für Wirksamkeiten und wußte sehr wohl, wie sich aus ein paar kontrasthaltigen Opernszenen ein rundes, effektvolles Konzertstück würde montieren lassen.

In dieser Zusammenstellung fehlt indes ein gern unterschlagener Faktor – das »Jenseits des Künstlers«², das schöpferische »Überbewußtsein«, das sich der Beeinflussung durch seinen Eigentümer ebenso entzieht wie das mentale Untergeschoß, worin sich finsterste Geheimnisse, Zerstörungskräfte, Unappetitlichkeiten und Martern aller Arten wie Kraut & Rüben türmen, das sich aber von diesem »Inferno« durch die »paradiesische« Reinlichkeit und Unmittelbarkeit seiner Impulse auszeichnet. Hier ist die Heimat des *instinctus* (»Anreiz, Antrieb, Inspiration«), das Reich der EinGebungen, der Zufälle, der kaum merklichen Fingerzeige, denen man nur vorbehaltlos folgen müßte, um dem »Schicksal« zu entgehen: »Dem Sehenden war / Der Wink genug, und Winke sind / Von Alters her die Sprache der Götter«, heißt das bei Friedrich Hölderlin. Andere hört man da wohl von Engeln sagen, und wieder andere vom Schläge Cyril Scotts schildern freimütig die Machinationen geheimnisvoller »Meister«, die – dem normalen Sterblichen unsichtbar – die Geschehnisse des Planeten durch regelmäßige Umpolung der Werte lenkten.

Hätten wir nun den durchaus auskunftsfreudigen Franz Schreker gefragt, was es denn mit dem **Vor-**

spiel zu einem Drama auf sich habe, so wären wir gewiß nicht uninformiert von dannen geschritten. Er hätte uns verraten, daß die Substanzen seines *Vorspiels* aus dem Drama *Die Gezeichneten* stammen, dessen Textbuch er eigentlich für den Kollegen Alexander von Zemlinsky verfaßt, in das er sich dann aber so vernarrt hatte, daß er den Auftraggeber anflehte, es ihm selbst zur Vertonung zu überlassen (was dieser in collegialischer Anteilnahme tat). Des weiteren hätten wir erfahren, daß dieses pralle Renaissance-Stück von einer tragischen Dreiecksgeschichte handelt: Hie der Genueser Edelmann Alviano Salvago, der Schönheitssucher mit dem verunstalteten Körper, da der äußerlich denkbar wohlgeratene, innerlich verrottete Tamare – und zwischen diesen beiden die »Seelenmalerin« Carlotta, die herzkrankte Tochter des Podestà, die sich zu entscheiden hat zwischen dem zarten, rücksichtsvollen Alviano und dem brutalen Draufgänger. Vor dem »Showdown« auf der Insel Elysium, mit der der Träumer seine Utopien realisierte, bevor sie von seinen adligen Freunden zum Schauspiel perverser Schandtatzen umfunktioniert wurde, – vor dem blutigen Ende überläßt sich Carlotta dem triebhaften Tamare, der sie einmal beglückt und damit tötet. Alviano ersticht den ungleichen Nebenbuhler und verfällt, als die Geliebte im Sterben dessen Namen flüstert, dem Wahnsinn.

Sehr wahrscheinlich wäre Schreker auch auf das thematische »Material« eingegangen, mit dem er seine Protagonisten deutlich voneinander abgesetzt und miteinander verbunden hat: die lange, betörende Linie des Alviano ([1] o'06), dann der »mit brutaler Leidenschaft« alla Puccini hereinbrechende Auftritt des Tamare (4'19) und schließlich die Gestalt der Carlotta, die wie eine schwerelose Figur

von Aubrey Beardsley zwischen den beiden Extremen hin und her drifft (8'38).

Bei näherem Nachfragen hätte der Komponist überdies eingeräumt, daß diese Substanzen nicht etwa symphonisch konzipiert, sondern ihrer Zweckdienlichkeit entsprechend aus den drei Akten der *Gezeichneten* herausgeschnitten wurden. Das freilich nicht nach oberflächlichem Gusto, sondern mit äußerster sorgfältiger Erwägung: Jede der ausgewählten Episoden beginnt *nach* oder endet *vor* einem Punkt, der unausweichlicher in die finale Katastrophe führen wird. Jedes einzelne Segment beschreibt also einen Vor- oder Nachklang, der dank seiner »weichen Kanten« neue Verbindungen eingehen kann. Die »Szenenfolge« hat nichts mehr mit der linearen Stringenz gemein, die »Handlung« des Vorspiels, wofern man von einer solchen sprechen kann, kehrt in sich zurück zu einem reinen, unendlich zarten D-dur ...

... aus dem durch einen leicht veränderten Lichteinfall sogleich wieder die irisierende Fläche des D-dur/b-moll entstehen könnte, die das Klavier, die Harfen und Celeste sowie die fünffach geteilten Geigen mit ihrem fein gesponnenen Sextolengeflecht aus Linien und Akkorden erzeugen. Es ist zwar nicht gänzlich auszuschließen, daß Schreker dem Anfang der *Gurrelieder*, die er am 23. Februar 1913 mit seinem Philharmonischen Chor uraufgeführt hatte, einige Anregungen verdankte. Nicht zu bestreiten ist indes, daß unser Protagonist – er heiße Franz oder Fritz – seinen Fernen Klang gefunden hat: ein Äquivalent zu den faszinierend changierenden Farben des Mondsteins, in sich ruhend und doch unendlich bewegt, ein doppelgesichtiges Gebilde, das simultan in Richtung der arithmetischen (ganzahligen) und der harmonischen (gebrochenen) Teiltonbildungen schaut, damit also das un-

endlich Große und das unendlich Kleine, das heißt: zwei Dichotomien kosmischen Ausmaßes zugleich ins Visier nimmt.

Das Ergebnis dieser *coincidentia oppositorum*, dieses »Zusammenfalls der Gegensätze«, ist nun alles andere als eine Entkräftung oder Neutralisation: »Im Akkord liegt das Dynamische, Motorische, die eigentliche innere Intensivität des Musikalischen, im Melos dagegen die innere Kraft des Ausgleichs, des Ausgangs und der Rückkehr,« sagt im Jahre 1932 *Der hörende Mensch* des Harmonikers Hans Kayser, und tatsächlich genügen die ersten Takte des *Vorspiels zu einem Drama*, um diese damals nicht alltägliche These einer wohlwollenden Prüfung zu unterziehen. Zumindest dürfte der Einsatz des ersten Themas, das sich in Baßklarinette, Bratschen und Celli aus dem flirrenden Akkord erhebt, jedes nur einigermaßen wahrnehmungsfähige Gemüt von der falschen Vorstellung kurieren, Franz Schreker hätte keine einprägsamen, großen Melodien zu Stande gebracht: Diesen »Alviano« wird man, wie ich aus langjähriger Erfahrung weiß, nicht mehr los.

Andere hatten anscheinend denselben nachhaltigen Eindruck. E.N. von Reznicek, weiland als Tonsatzlehrer an der Berliner Musikhochschule ein »Angestellter« seines künstlerischen Direktors Franz Schreker, konnte es sich nicht verkneifen, in seinen Variationen über *Kol Nidrei* ein *Adagio* zu komponieren, in dem die ersten achtundzwanzig *Vorspiel*-Takte sinnliche Urständ feiern; Paul Juon, seinerzeit ebenfalls dem Lehrkörper des Instituts angehörig, gestaltete markante Teile seiner *Rhapsodischen Symphonie* op. 95 als eine Hommage, die ironischerweise bei den Düsseldorfer *Reichsmusiktagen* 1938 ihre sehr erfolgreiche Premiere erlebte. Und Josef Marx, der österreichische Freund, mit

dem der »Auswanderer« schon kurz nach seinem berlinischen Amtsantritt über eine Rückkehr an die Wiener Akademie verhandelte? Der machte sich so hemmungslos über das bewußte *Lento* her, daß es ihm zum ersten Satz seiner *Herbstsymphonie* langte. Wer wollte es ihm verdenken, wo doch das *Vorspiel* zu einem *Drama* förmlich überquillt an Unvergeßlichkeiten ...

... deren Fülle allerdings – und das ist eines der größten Wunder dieser »Gelegenheitskomposition« – durch ein einziges, unscheinbares Motiv zusammengehalten wird. Dieses erklingt erstmals in Takt 6 (mit Auftakt), verteilt auf die erste, sordinierte Trompete und vier der insgesamt sechs Hörner:



Ein winziges Echo, könnte man glauben, eine Nuance im oszillierenden Getriebe. Doch diese wenigen Töne ziehen sich als Stütze durch nahezu den gesamten Themenbestand des Werkes – deutlich zu hören beim Beginn des bacchantischen Maskenzuges (z.40) und beim muskelprotzenden Auftritt des Tamare, ohne analytischen Aufriß³ kaum wahrnehmbar bei Carlotta, Alviano und der Heiligen Acht, stets aber vorhanden und somit das Passepartout zu allem, was es im kosmischen Rund an scheinbaren Unvereinbarkeiten gibt. Ausgenommen ist lediglich die »Insel«, die sich auch optisch vom vorausgegangenen ersten Hauptteil des *Vorspiels* abhebt, da sie in der ansonsten von Akkoladenvorzeichen freien Partitur durch den »Drahtverhau« für E-dur (#####) markiert ist (9⁵²).

Ob sich Franz Schreker all dieser Verknüpfungen und Symbole bis ins Kleinste bewußt war oder ob er,

siehe oben, beim Komponieren einfach das Richtige getan hat, indem er auf die inspirierenden Fingerzeige aus dem »Jenseits des Künstlers« hörte? Schrieb er wirklich so »planlos«, wie er das ein paar Jahre später in *Meine musikdramatische Idee* behauptete? Wir werden es nie erfahren – ebensowenig, wie Schreker nie wirklich erfahren sollte, was ihm da mit dem *Vorspiel* zu einem *Drama* geglüht war: nicht mehr und nicht weniger als eines der unwiderlegbaren Beweisstücke dafür, daß es den viel diskutierten musikalischen Jugendstil wirklich gegeben hat. Da sind natürlich die vegetabilischen Ranken, die im harmonisch losgelösten, von kostbaren Farben getönten Raume schweben, doch da sind vor allem formale Aspekte (die wie ein Juwel von einem unendlichen Kreislauf eingefasste Insel der Schönheit) und, was noch deutlicher ins Gewicht fällt, die Versöhnung der Dichotomien, die bis in die disparaten »Materialien« hineinspielt: Kunstvoll geflochtene Chromatik und großspurig-diatonischer Verismo markieren die beiden Pole, die – wie zu sehen ist – aus einem gemeinsamen Kern erwachsen, einander bedingen und ohne einander nicht lebensfähig sind. Gewiß, wenn sie sich unmittelbar berühren, kommt es zu einem Kurzschluß mit nachfolgender Explosion. Was zu beweisen war.

Drei Jahre und vier Wochen nach der Premiere des *Vorspiels* konnte sich der Instrumentalkomponist Franz Schreker am 12. März 1917 ein weiteres Mal über eine gelungene Uraufführung freuen. Die äußere Szenerie ist finster. An den Fronten verlieren die europäischen Nationen unzählige ihrer überragenden und verheißungsvollen Talente. Die Inszenierung neuer Opern kommt im Moment

nicht in Betracht. Der zwischen Chur und Wallenstadt heimwärts wandernde Soldat muß froh sein, daß ihn bei seiner Begegnung mit dem Teufel ein kleines Ensemble begleitet. Obwohl Schreker damals gerade wunderbarerweise mit seinem Philharmonischen Chor das Requiem von Hector Berlioz realisierte, ist doch stark zu bezweifeln, ob er jederzeit und überall die sechs Hörner, das vierfache Holz und Blech, die zwei Paukenschläger, das gewaltige Schlagzeug und die 78 Streicher zusammen hätte trommeln können, die ihm bei der *Vorspiel*-Premiere nötig gewesen waren. Daß ihn dieses Hemmnis nicht davon abhielt, dem vorigen ein weiteres orchestrales Meisterwerk folgen zu lassen, in dem er sich ein weiteres Mal als »Gelegenheitskomponist« empfehlen konnte, das zeigt seine **Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente**, die im Hinblick auf den »ersten österreichischen Komponistenabend« der k.k. Akademie für Musik entstanden war und zum vorgesehenen Zeitpunkt von einer kombinierten Besetzung aus Philharmonikern und Lehrern des Instituts aus der Taufe gehoben wurde.

Nach Josef Labors *Phantasie über die Oesterreichische Volkshymne*, Julius Bittners Cellosonate und der *Trio-Phantasie* von Josef Marx muß schon der Aufmarsch der vereinigten Kammersymphoniker große Erwartungen geweckt haben – und diese wurden nicht enttäuscht. Zwar verfielen die anwesenden Berichterstatter zwangsläufig in denselben Fehler, den der Hauptmann seinem Wozzeck vorhält (»er denkt zu viel«), doch letzten Endes ließen auch sie sich willig von der ungewöhnlichen Musik hinreißen, was wohl nicht zuletzt auf die authentische Leitung des Komponisten zurückzuführen war. »... man fühlt förmlich wie heilige Kunstbegeisterung, tiefstes Empfinden und hinreißendes Feuer

den Taktstock leiteten,« schrieb der Mitarbeiter der *Reichspost* (15.3.1917), der auch sehr schön zu differenzieren wußte zwischen den Klangwirkungen und der handwerklichen Kunstfertigkeit Schrekers: »Ist das ein Flimmern und Flirren und Gleißern und Leuchten, als ob man die in ein Sonnenmeer getauchte Musik durch blaue und grüne und gelbe und rote Gläser zugleich sehen würde! Es liegt viel satztechnisches Können und viel Klangsinn in dieser Musik, deren impressionistische Konzeption und futuristische Farbgebung seltsam sich abhebt von den hier und da vom Horn und dem Cello über den Farbensee emporgehobenen romantischen Themen. [...] Die Komposition hinterließ einen ungewöhnlichen Eindruck, und Schrecker [NB: noch 1917 !] mußte sich oft für den begeisterten Beifall bedanken.«

Diese Resonanz bestätigt der Kollege des *Neuen Wiener Tagblatts* (23.3.). »... reicher Beifall rief Schreker immer wieder hervor, der hier wohl seinen reinsten Erfolg errungen hat« – eine überraschende Aussage nach den vorausgegangenen Zeilen, die ein anderslautendes Fazit erwarten ließen: »Es ist die Schöpfung eines analytischen Intellekts [sic!], dessen grüblerischer Pessimismus Ausdruck findet, indem er sich zum Tongebilde formt. Diese Musik hat keine innere Freudeigkeit, aber die Ueberzeugungskraft des unmittelbar Persönlichen. Wie aus geisterhaft fernen Höhen klingt die langsam schwebende Einleitung, die sich fast widerwillig zum Hauptthema auffafft, ein Unterton von herber Mystik klingt immer wieder durch, der Taktwechsel schafft unruhige Spannung um sich und erst der Schluß, der in die Anfangsstimmung zurückleitet, erhebt sich dann aus schmerzvoller Entsagung zu einem tröstenderen Aufbruch, wie im Widerschein einer freundlichen Vision.«

Wenngleich der Verfasser dieser Zeilen offenbar das sehr klar konturierte, thematisch sehr konkrete und vor allem verspielte Scherzo ([7]) mit seinem leicht mahlerischen Trio (1'42) überhört haben muß und ausgerechnet in Schreker einen grüblerischen »Denker« zu vernehmen meinte, so hat er sich doch ohne Frage in den großen Kreisbogen hineinziehen lassen, den die *Kammersymphonie* beschreibt und der sie dem *Vorspiel zu einem Drama* als komplementäres Werk vergleichbarer Größenordnung zur Seite stellt.

Der Kollege vom *Deutschen Volksblatt* hatte schon einen Tag nach dem Konzert eine ebenso kurze wie vorteilhafte Reaktion einrücken lassen: »Verschwiegene Programmusik« glaubte er gehört zu haben, »der es nicht an Stimmung und Schwung gebricht und aus welcher der lebhafteste, echt dramatische Akzent hervortritt. Man hatte wiederholt die Empfindung, als schwebte dem Komponisten ein ferner Klang, ein Zukunftston vor.«

Nur einer war wieder entschieden anderer Ansicht – Julius Korngold. Sein Beitrag in der *Neuen Freien Presse* vom 21. März ist eine raffinierte Mischung aus Sachkenntnis und verdrehter Schlußfolgerung. Während er die formalen Verläufe sehr genau und richtig darstellt, weicht der Verfasser keinen Deut von seinem einmal getroffenen Vorurteil ab, daß es sich bei Schreker vor allem um einen Klangkünstler handle, wo doch: »Ein längeres Musikstück [...] nun einmal nicht denkbar [ist] ohne sprechende und singende, ausdrucksvolle und empfindende Grundgedanken, die Schicksale zu erleben fähig sind und solche Schicksale als notwendig und wahrhaftig in dem Sinne erleben, als gestaltende Phantasie Notwendigkeit und Wahrheit schafft ...«

Genau das aber ist das Grundthema der *Kammersymphonie*, die uns als eine weitere Manifestation des musikalischen Jugendstils nicht etwa mit einer Wiederauflage des bereits Erlebten regaliert, sondern gleichsam die »Lücken« schließt, die das *Vorspiel* auf Grund seiner Geburt aus dem Geiste des Dramas zwangsläufig lassen mußte. Damals waren es »vorfabrizierte« Elemente, die sich wie von selbst zum Kreislauf fügten und so das großflächige Tableau mit seinen kostbaren Details hervorbrachten. Jetzt sind die Details selbst das Ereignis. Die Musik wird im wahrsten Sinne des Wortes beleuchtet, ihre allmähliche Verdichtung zur Form ist ihr Gegenstand. Sie wirkt, als schriebe sie sich nieder, derweil sie vor uns entsteht. Zwischendurch sich prüfend und verwerfend, immer wieder sich verästelnd und verzweigend: Wir werden Zeugen eines unaufhaltsamen Wachstums, das aus der Interaktion kleinster Partikel entsteht, emportreibt in nächster kaum merklichen Metamorphosen, organisch in größeren Ranken aufsteigt, bis über die verschiedenen Stufen das erdverbundene, kapriziöse Scherzo mit seinem zentralen Ländler das »Diesseits« erreicht hat – worauf sich der gesamte Vorgang umkehrt, um nach und nach wieder in die Höhe oder die Tiefe (das liegt im Auge des Betrachters) zu entschwinden.

Es ist nur zu natürlich, daß sich solch permanente Verwandlungen den scharfen Umgrenzungen der klassischen Form widersetzen – auch einer solchen, wie sie sich spätestens seit den Klavierkonzerten von Franz Liszt zu etablieren begann und durch Arnold Schönberg mit handfesten Watschen festgeschrieben wurde. Franz Schrekers *Kammersymphonie* ist einsätzig wie das Opus 9 seines Kollegen, geht aber – darin Liszts h-moll-Sonate und dem *Vorspiel zu einem Drama* gleich – aus der Stille in die

Stille und befindet sich auf diesem Weg in einer fast ständigen Fluktuation, die die einzelnen »Formteile« agogisch beeinflusst: Allein auf den elf Partiturseiten der Einleitung gibt es, als solle gegen die Zeit angerannt werden, vier massive Eingriffe in das Ausgangstempo (*Langsam, schwebend*). Ähnliches geschieht im *Allegro vivace* und in dem *Adagio*, das durch den Rückblick auf die Einleitung vorbereitet wird. Praktisch unbeeinträchtigt gehen das *Scherzo* und das etwas *altväterisch[e]* Trio dahin, in dessen Mitte die ersten Takte des Werkes das Signal zur Umkehr geben. Diese erfolgt jedoch nicht auf einem »glatten« Abschnitt, sondern erst nach 34 Takten der Einleitung: Die Verhältnisse haben sich verändert, ein durch und durch wörtlicher, schalonenhaft-starrer Rückweg ist nicht mehr möglich. Die Draufsicht zeigt zwei gegeneinander verschobene Kreise, die sich letztlich – wenn wir das Auf und Ab als dritte Dimension verstehen – als eine Spirale auffassen lassen. Ein Jugendstil-Emblem auch das: Denn »unser aller heimat bleibt das licht zu dem wir kehren auf gewundenen stegen.«⁴

Wieder einmal darf Franz Schreker feststellen, daß er als Instrumentalkomponist – trotz des notorischen Quertreibers J.K. – beachtliche Erfolge eringt. Als ihn Felix von Weingartner am 5. und 6. Jänner 1918 im vierten philharmonischen Abonnementkonzert seine *Kammersymphonie* dirigieren läßt, ist die Resonanz womöglich noch freundlicher und differenzierter als bei der Premiere, und es ist wahrlich nicht das letzte Mal, daß das ebenso filigrane wie überwältigende Werk das Publikum in seinen Bann zieht. Der Komponist hingegen verkennt den »Wink«. Er wird auch weiterhin fast ausschließlich auf die Oper setzen. Anfangs noch begrifflich:

Die *Gezeichneten* gehen unter der Leitung von Ludwig Rottenberg erstmals am 25. April 1918 über die Bühne von Frankfurt am Main, *Der Schatzgräber* folgt am 21. Januar 1920, und Schreker kann sich im Glanze des größten Glückes sonnen. Dazu die Leitung der Berliner Musikhochschule, die ungebrochene Reputation des *Lehrers* – wer wollte es dem 42-jährigen Künstler verdenken, daß er sich nach den traumatischen Elendsjahren so recht »föhlte«. Unter der Oberfläche jedoch schwelt die Angst weiter: vor dem Absturz, vor dem Rückfall in die Armut. Man föhlt es beispielsweise in den oben erwähnten Honorarverhandlungen mit Josef Marx, liest es in der Autobiographie seiner Tochter Haidy Schreker-Bures und merkt es an den Reaktionen auf die nicht mehr so enthusiastischen Stimmen zur *Irrelohe*, die Otto Klemperer am 27. März 1924 in Köln dirigiert. Nachdem ich inzwischen etliche Jahre mit dem eigenartigen Phänomen Franz Schreker zugebracht habe, spüre ich in den Versuchen, mit den neuesten Entwicklungen des Musiktheaters Schritt zu halten, so etwas wie eine nervöse Verspannung. Oper bedeutet: Großes Recht. Großes Recht bedeutet: gehörige Tantiemen. Tantiemen bedeuten Motorboot, Ferienhaus, Luxuslimousine, noble Wohngegend – alles natürlich Attribute eines »Arrivierten«, und doch, wie ich es sehe, bloße Prestige-Objekte, deren Besitz den tiefstzitzenden Zweifel lediglich betäubt. Wer darauf neidisch war, vermochte nicht hinter die Kulissen zu schauen ... und wer niemals in seinem Leben ähnliche Um- oder Zustände gekannt hat, der werfe den ersten Stein!

Schreker ist nicht in der Lage, die Bühne loszulassen, die ihm einige Jahre der Anerkennung und des Wohlstandes bescherte. Er verschwendet – ich weiß sehr wohl, was ich da schreibe! – seine Zeit

und Fähigkeit mit der »Vision einer Oper« namens *Christophorus*, die dann auch noch unaufgeführt bleibt, weil Freiburg im Breisgau sich erst für das Werk entscheidet, als es nicht mehr rat-sam erscheint, Schreker auf den Spielplan zu set-zen. Gerade erst hatte er mit der Umarbeitung des *Geburtstag der Infantin* zu einer wirksamen Orchestersuite erneut demonstriert, was er im Konzertsaal zu leisten vermag. Warum müssen dann bis zu seiner nächsten neuen Instrumental-musik wieder sechs Jahre vergehen? Die *Kleine Suite für Kammerorchester*, von ihm selbst am 17. Jan-uar 1929 im Breslauer Rundfunk dirigiert, ist per-fekt auf die damaligen Übertragungsmöglichkeiten zugeschnitten, löst sogleich eine erfreuliche Zu-stimmung aus und bleibt dennoch ein »Neben-werk«, obwohl es sich dank seiner linearen, »sach-licheren« Schreibweise nicht hinter der Produktion der jüngeren Zeitgenossen verstecken muß.

Gleichermaßen freundlich ist das Echo auf die **Vier kleinen Stücke für großes Orchester**, die der Dirigent Walther Meyer-Giesow am 6. Dezem-ber 1931 in Krefeld zu Gehör bringt. Franz Schreker, an allen technischen Errungenschaften und medi-alen Innovationen brennend interessiert, hat sie im Auftrage des Verlages Heinrichshofen zunächst als *Vier Skizzen für den Film* in einer Klavierfassung zu Papier gebracht. Nüchtern-funktional ist der Inhalt: »Ein kurzes Stück«, »Ein starkes, kräftiges Stück«, »Ein sentimentales Stück« und »Ein zierliches Stück«. Die Schönschrift (vermutlich von kundiger Kopistenhand) ist so gut lesbar, daß jeder besse-re Kintoppianist die Partien auf seinem Stummfilm-klavier hätte spielen können. Schreker hat mehr da-mit im Sinn. In seine Abschrift⁵ trägt er kontrapunk-tische Stimmen und Instrumentationshinweise ein, ferner ergänzt er einige Takte, und am 30. Mai 1930

schließt er das Manuskript der *Vier kleinen Stücke* ab. Sie heißen jetzt: *I. Timoroso II. Violente III. In-calzando IV. Gradévole*. Sternchen hinter den Ti-teln verweisen auf die jeweiligen Fußnoten: *Zagend . heftig, ungestüm . Eindringlich . Gefällig.*

Mehr ist eigentlich nicht zu sagen. Ein *Lento* von 18 Takten, in dem ein von expressiven Bögen der Geigen und der Klarinette eingetauchtes Saxophon-Solo Kurzweil verbreitet; darauf ein 92-taktiges, ar-chaisch schroffes, lapidar abreibendes *Vivace* mit variablen Metren (auch ein *Nusch-Nuschi?*); ein *Adagio*, das gegen Ende seiner 19 Takte dem Saxophon eine kleine Kantilene läßt; und das »Finale« in *da capo*-Form, *Allegro*, alles in allem 115 Takte – mit einem unwiderstehlichen Trio, das wehmütig auf die verlorene »Rose der Infantin« zurück-schaut. Ab und zu kann man sie noch auf Radio Wien hören, dazu als unerschütterliches Evergreen das Wiegenlied der Els aus dem *Schatzgräber*, das Maria Schreker so einzigartig zu singen pflegte. Sie begleitete ihren Gemahl auch am 5. Juli 1932 zu ein-ern Rundfunkkonzert mit dem Wiener Sinfonie-orchester ins Studio: »So sehr Schreker früher Mode war, ebensosehr wird er jetzt vernachlässigt«, schrieb fünf Tage drauf *Die Stunde*: »Wie sehr man da Unrecht tut, zeigten die bekannten Stücke aus der Musik zu der Pantomime »Der Geburtstag der Infantin«, die fünf Lieder [recte: Gesänge] für mitt-lere Stimme, von Frau Maria Schreker mit feinstem Gefühl gesungen, und die vier neuen Stücke für Orchester, in denen Schreker vom Impressionis-mus wegstrebt und sich in einem neuen, wesent-lich einfacheren und eher linearen Stil versucht; die vier Stücke sollen Vorstudien zu seinem neuen Opernwerk sein.«

Bei diesem neuen Projekt konnte es sich nur um *Memnon* gehandelt haben, mit dem sich Franz

Schreker bereits seit vielen Jahren herumplagt. Tatsächlich gibt es in den *Vier kleinen Stücken* einige Vorechos auf das letzte instrumentale Meisterwerk, das als *Vorspiel zu einer großen Oper* vermutlich eine ähnliche Rolle spielen sollte wie das *Vorspiel zu einem Drama* für die Gezeichneten. Doch das ist eine andere Geschichte.

– Eckhardt van den Hoogen

1) Bei der Zählung der Opern haben ich die *Flammen* op. 10 (**cpo** 999 824-2) als Einakter nicht berücksichtigt.

2) Friedrich von Hausegger hätte sich zweifellos brennend für Franz Schrekers »Jenseits« interessiert, wenn ihm denn die Jahre bis zu dessen Triumphzügen vergönnt gewesen wären.

3) Nicht ganz uneitel verweise ich diesbezüglich auf *Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit*, die als Kölner Beiträge zur Musikforschung 111 im Jahre 1981 beim Gustav Bosse Verlag Regensburg erschienen sind.

4) Daß ich mit meiner Sichtweise nicht allein stehe, ist beispielsweise in dem Aufsatz *Franz Schreker's Orchestral Style and Its Influence on Alban Berg* nachzulesen, dessen Verfasser Nicholas Chadwick unseren Hauptdarsteller schon 1974 als »Jugendstilkomponisten par excellence« bezeichnete (*Music Review* 35/1).

5) ÖNB F 3 Schreker 134

Bochumer Symphoniker

Das 1919 gegründete Orchester hat sich im Laufe seiner Geschichte zu einem der wichtigsten Konzertklangkörper im Westen Deutschlands entwickelt. Die Teilnahme an renommierten Festivals, zahlreiche Gastkonzerte, etwa in der Kölner Philharmonie, dem Konzerthaus Dortmund oder der Essener Philharmonie (wo die Symphoniker einen Zyklus des Gesamtwerkes Gustav Mahlers aufführten) sowie die regelmäßige Teilnahme am Klavierfestival Ruhr haben den Ruf der Bochumer Symphoniker als vielseitiges Orchester gefestigt.

Schon zweimal (Saison 1996/1997 und 2004/2005) wurden die Bochumer Symphoniker vom Deutschen Musikverleger-Verband mit der begehrten Auszeichnung für „Das beste Konzertprogramm“ ausgezeichnet.

Auch international hat sich das Orchester der Stadt Bochum einen Namen gemacht: mit Konzertreisen nach Israel, Österreich, Estland, Südkorea, Taiwan sowie in die USA konnte das Orchester ebenso überzeugen wie durch regelmäßige Auftritte im Amsterdamer Concertgebouw oder durch die Konzerte, die die Symphoniker im Rahmen des internationalen Kulturfestivals RuhrTriennale bestreiten, etwa mit der international gewürdigten und gefeierten Produktion von Zimmermanns „Die Soldaten“. Auf Einladung des renommierten Lincoln Center Festival reisten die Bochumer Symphoniker mit dieser spektakulären Opernproduktion im Sommer 2008 nach New York, wo sie von Medien und Publikum gleichermaßen begeistert aufgenommen wurden.

Im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 waren die Bochumer Symphoniker in zahlreiche richtungsweisende Projekte eingebun-

den: Sie spielten mit Herbert Grönemeyer während der Eröffnungsveranstaltung die eigens komponierte Ruhrgebiets-Hymne „Komm zur Ruhr“, die in der Folge als CD auch die Rundfunkcharts stürmte, sie leisteten einen umfangreichen Beitrag zum Henze-Projekt, einer Hommage an den Komponisten, sie waren Teil der Aufführung von Gustav Mahlers „Symphonie der Tausend“ unter Lorin Maazel und begleiteten schließlich bei der Abschlussveranstaltung des DAY OF SONG als Stadionorchester „auf Schalke“ in Gelsenkirchen über 65.000 Sänger. Höchsten musikalischen Anspruch, Flexibilität und Innovationsfreude bewiesen die Bochumer Symphoniker auch bei zahlreichen Cross-Over-Projekten, etwa bei Konzerten mit Jethro-Tull-Frontmann Ian Anderson, mit der legendären a-capella-Formation Take Six oder auch beim gemeinsamen Konzert mit Herbert Grönemeyer im mit 29.000 Zuhörern ausverkauften Ruhrstadion.

Für das Label ASV hat das Orchester das Gesamtwerk des deutschen Spätromantikers Joseph Marx eingespielt; die erste CD „Natur-Trilogie“ wurde kurz nach ihrer Veröffentlichung von der British Music Society als CD des Monats ausgezeichnet, die zweite CD „Orchesterlieder“ wurde für einen Grammy nominiert. Für das Label **cpo** wurden eine Reihe von Orchester- und Bühnenwerken des amerikanischen Komponisten George Antheil aufgenommen sowie Lieder von Mahler und Rihm mit dem Tenor Christoph Prégardien eingespielt.

Steven Sloane, Dirigent

Künstlerische Vision und unermüdetes kulturpolitisches Engagement: das sind die Qualitäten, die den aus Los Angeles stammenden amerikanisch-

israelischen Dirigenten Steven Sloane weltweit bekannt gemacht haben. Der ehemalige Schüler von Eugene Ormandy, Franco Ferrara und Gary Bertini prägte schon früh Festivals und Opernhäuser wie das Spoleto Festival in Charleston oder die Opera North in Leeds.

Von 1994 bis 2021 war Steven Sloane Generalmusikdirektor der Bochumer Symphoniker, die unter seiner Leitung zu einem der führenden Orchester Deutschlands avancierten. Zu seinen größten Errungenschaften gehört die Realisierung eines eigenen Konzertsales für das Orchester, das 2016 eröffnete Anneliese Brost Musikforum Ruhr. Weitere außerordentliche Erfolge seiner Arbeit bei den Bochumer Symphonikern waren der gefeierte Mahler/Ives-Zyklus in der Philharmonie Essen sowie zahlreiche CD-Projekte, darunter die Gesamteinspielung der Orchesterwerke von Joseph Marx. Als Ehrendirigent bleibt er dem Orchester und der Stadt Bochum eng verbunden. 2022 wurde ihm der Verdienstorden des Landes Nordrhein-Westfalen verliehen.

Darüber hinaus wirkte er als Chefdirigent des American Composers Orchestra und des Stavanger Symphony Orchestra sowie als Artistic Director für das europäische Kulturhauptstadtjahr RUHR. 2010; 2020 bis 2023 war er Musikdirektor des Jerusalem Symphony Orchestra.

Steven Sloane gastiert regelmäßig bei renommierten Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony, Israel Philharmonic, Sydney Symphony, Tokyo Metropolitan, dem Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, hr-Sinfonieorchester, Philharmonia Orchestra London, City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orquestra Sin-

fônica do Estado de São Paulo und dem Chicago Symphony Orchestra.

Mit dem großen Opernrepertoire von Mozart über Verdi und Puccini bis zu Wagner, Strauss, Janáček, Prokofieff und Britten reüssierte er an Häusern wie dem Royal Opera House London, der L.A. Opera, der Königlichen Oper Kopenhagen, dem Grand Théâtre de Genève, der Houston Grand Opera, der Welsh National Opera, der Deutschen Oper Berlin, der Oper Stuttgart, der Oper Malmö und der Oper Frankfurt sowie bei Festivals in Hong Kong, Santa Fe und Edinburgh.

Gleichzeitig dirigierte er zahlreiche zeitgenössische Opern, oft in Ur- und Erstaufführungen. Die Ausnahmeproduktion von Zimmermanns *Die Soldaten* in der Regie von David Pountney wurde bei der Ruhrtriennale (2006) und beim New Yorker Lincoln Center Festival (2008) gezeigt; 2022/23 leitete er Erstaufführungen von David Langs Oper *Prisoner of the State* in Deutschland, den Niederlanden, Belgien und Schweden. Mit modernem Musiktheater war er außerdem an der San Francisco Opera (Wallace: *Bonesetter's Daughter*), an der Komischen Oper Berlin (Reimann: *Medea*), bei den Salzburger Festspielen (Feldman: *Neither*), in Wien und Amsterdam (Werke von Moritz Eggert) und in New York (Mark-Anthony Turnage: *Anna Nicole*) zu Gast.

Education und Nachwuchsförderung liegen Steven Sloane besonders am Herzen, so dirigierte er die Junge Deutsche Philharmonie, das Bundesjugendorchester oder das Young Israel Philharmonic Orchestra. An der Berliner Universität der Künste verwirklichte er von 2013 bis 2024 seine Vision einer International Conducting Academy.



Steven Sloane

The Quest for the Distant Sound: Franz Schreker's Orchestral Works: Part II

*And I seek the master who fingers the harp,
and I seek the harp that brings forth the sound.*
(Franz Schreker)

Events leading up to this point. The Imperial and Royal Court Photographer Ignaz Schrecker died in Ugenach bei Vöcklabruck in Upper Austria on 22 January 1888. His death plunged his widow, Eleonore, née Clossmann, and her children into dire straits. After the bright impressions from the first years of the couple's marriage, during which the father and husband had traveled across Europe with his family on his successful quest for customers carrying thick wallets, after the family's comfortable life in Linz by the Danube, where they had settled because their eldest child had to attend school, the survivors found themselves faced with a situation spelling complete destitution. Eleonore, the daughter of a noble major from the Steiermark, had fallen out with her relatives years before, which meant that she could not expect and did not want to expect any support from them. So she moved with her progeny to Vienna's Döbling District, where she and they managed to avoid total financial ruin by taking the most miserable jobs and running a little general store. Franz, who had not even been ten years old when his father died, evidently had above-average musical talent and contributed to the family's livelihood with power of body and mind as soon as he was able to do so. This was his way of »giving back« for the comprehensive musical education that his mother had imparted to him, even though it was not enough to make ends meet. He had hardly reached the age for leaving the nest when he

sought a place of own, which he used as his base of operations for supplementing the family's meager income by giving lessons and playing the organ. On the side he attended the Döbling Music School and obtained initial notice by founding a »Music Society,« which because it violated the statutes almost cost him his place as a student. »Wild« compositions, successful studies with Robert Fuchs at the conservatory; early, finely crafted works (including a symphony and *Psalm 116* as his examination piece) – all of this seemed to be guiding him along a gradually rising developmental course. But then the thread suddenly snapped. A second phase of the greatest privations, all sorts of temporary jobs (for a time as »office help«); but in the silence things were fermenting. In 1908 Franz Schreker, who by then had eliminated the »c« from his family name, founded the Philharmonic Chorus, with which the greatest musical sensations would soon be pulled off. And on 27 June 1908, in the Garden Theater of the »Kunstschau,« an enthusiastic audience witnessed *Der Geburtstag der Infantin* (The Birthday of the Infanta), a dance-pantomime after a fairy tale by Oscar Wilde. The sisters Elsa and Grete Wiesenthal performed the principal roles, and Schreker had written enchanting music for it – this marked the turning point. Further dance compositions followed. The Philharmonic Chorus swiftly established itself. On 9 November 1909 the thirty-one-year-old married Maria Binder, who was fourteen years his junior.

And then things continued like this. A good two weeks after his wedding, on 25 November, Franz Schreker celebrated a spectacular premiere. Oscar Nebdal, the conductor of the Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, had asked him for a

score that had not yet been premiered – and not, say, for the *Romantic Suite* op. 14 or the *Fantastic Overture* op. 15, but for a *Nachtstück* (Night Piece) for orchestra. Already on 25 October the composer of the same had written some cautionary words about this work in the second number of the *Merker*, together with an »Analysis« and a description of his intentions: »The *Nachtstück*, originally intended as the entr'acte music of an (as yet unfinished) opera, attempts to depict emotional moods and struggles during a sleepless night. The protagonist sees a misspent life unfolding before his mind's eye, and it is first the dawn and the strange bird chorus accompanying it at an early spring morning hour that bring him peace and release. The basic tone of the piece is that of restless yearning. Whether the author, who composed the piece four years ago, succeeded in bringing this tone to expression in a convincing manner, in producing a sound that shines forth from the thousand colors of the orchestra, is something that the performance will reveal.«

But the premiere revealed something quite different: »The first sound that came from the auditorium as a reaction was a shrill hissing that underwent multiplication,« Richard Specht reported in the *Merker*, while he continued with satisfaction that this dissonance had been followed by »energetic, almost demonstrative applause that mightily increased and during the repeated curtain calls for the young composer silenced the hissers,« who on that day just as little as his noisy supporters could have guessed what was behind the unusual music that had been offered to them during this concert.

A little less than three years later they knew.

After some quarreling behind the scenes at the Vienna Court Opera, whose director Felix von Wein-gartner had accepted the work but then had »tak-

en French leave« prior to the planned premiere and had left its cancellation up to his successor Hans Gregor – after this disappointment, the premiere of the new work had finally been presented in Frankfurt am Main, where on 18 August 1912 it was staged with flying colors under Ludwig Rottenberg, Paul Hindemith's future father-in-law.

When the final curtain fell, nothing for Franz Schreker was as it had been before the first act: *Der ferne Klang* (The Distant Sound), for which his fictive, though autobiographically colored composer Fritz (the distance from Fritz to Franz is just as far as it is from Richard Strauss to Robert Storch) sacrifices the joy of his life, only to acknowledge shortly before his abrupt end *where* he could have found the same at any time – this tragic pursuit of utopia brought its composer his breakthrough when he had already reached the age of thirty-four. Overnight he became a famous personality. He was sent declarations of homage. The Vienna Academy of Music granted him a teaching post and soon thereafter a professorship in the field of composition, which hardly could have been better filled by anybody else because Schreker's creative talent did not end on his own score paper but also had a beneficial effect on the growing number of his pupils. In the meantime a second, full-length stage work was ready: *Die Spielwerk und die Prinzessin*, with such wonderful things being expected of it that Vienna and Frankfurt am Main decided to premiere the work on one and the same day. Since the opera-world-shaking evening of 18 August just about eight months had gone by when this mystical and mysterious tale was presented to the public on 15 March 1913. The triumph that had been hoped for did not come about. Frankfurt, so it is said, had at least been a *succès d'estime*. By contrast, the apocalyp-

tic parable rubbed those who attended the Vienna premiere so very much the wrong way that they caused a sensational debacle for the librettist/composer which even the numerous members of the Philharmonic Chorus in attendance could not prevent with their emphatic applause for their esteemed director.

What had happened? I do not want to hide the fact that Schreker had probably done too much in the way of complex play with symbolistic elements. However, it also cannot be denied that he – whether deliberately or with unerring instinct – had held a mirror up to a moribund society and in this way had made himself the target of the masses and their rage. To be specific, in such cases *such persons* feel that they have been caught in the act and for this reason either can become very, very mean, as the people at the court opera did, or they clothe themselves in the protective little mantle of dim-wittedness («I don't understand your question»), just as the majority of the feuilletonists did.

However, the ill feeling did not last all that long. The conductor Franz Schreker, who was esteemed far and wide, and his Philharmonic Chorus saw to this, and so did an initiative by the deserter Felix Weingartner, who despite his new obligations in Hamburg continued to work with the Vienna Philharmonic and already on 6 December 1912 had inquired whether his younger fellow musician might not supply an orchestral work that he, the Edler von Münzberg, wanted to present during a subscription concert.

The wily Dalmatian nobleman may have felt that he should make small amends for the canceled premiere of *Der ferne Klang*; but whatever may have occasioned him to take this step, it was certainly an indication of his unerring »nose.« Franz Schreker

was an up-and-coming great (so much was certain despite the *Spielwerk* disaster), and somebody who took pride in being a big man in the international music world, *had* to take advantage of such an opportunity, which of course was also not without its enticement for the rising star. The result was something worth hearing. On 8 February 1914 Weingartner conducted the *Vorspiel zu einem Drama* (Prelude to a Drama) between Mozart's great Symphony in G minor and Brahms's Symphony in F major. Schreker's work met with hearty applause and was received with positive commentaries and even some rave reviews in considerable segments of the press.

Here the chaff can clearly be separated from the wheat, which means that prejudicial evaluation can clearly be separated from impartial attention. Julius Korngold, who always seemed to get riled as soon as he had to deal with Franz Schreker, was not shy about irresponsibly piling up earlier »observations« when in the *Neue Freie Presse* of 10 February he claimed that »also in this composition the coloristic element« predominates and »within the coloristic element the specializing tendency toward imponderable, mysterious musical noises added to the actual tonal events as if behind the stage. May one fail to recognize the opportunities also expressing themselves in color, harmony, and gambles in voice leading? But what is suspect is their preponderance over personal, original, thematic, and melodic invention, over a clear process of design.«

Others in the hall followed the music without being deaf to what they heard and blind to what they saw. One of them was the former Robert Fuchs pupil Ferdinand Scherber, who in the *Signale für die musikalische Welt* of 25 February stated that the work »is endowed with a melody that is effective and memorable despite its complexity and also in its form, in

its structure, is very well done except for a longeur at the end. The piece is proof of the truth that difficult does not mean difficult to understand and that a modern composer can also solve the riddles that he poses even in his own works and does not need to burden the audience with them.« Elsa Bienenfeld experienced »a pleasant surprise« in the form of »an interesting piece of music« and wrote that in it »Schrecker's [!] unique gift for fantasy obtains powerful and elegant expression« (*Neues Wiener Journal* of 9 February). On the same day, writing in the *Fremden-Blatt*, a certain »Dr. K-a« came to the conclusion that here one had before oneself what was »arguably the young composer's most outstanding orchestral work.« It was only regrettable that the composer [was silent about] »the name and content of the drama for which the prelude is supposed to serve as an introduction – consequently, it remains for the listener to think out a program for himself, an undertaking that of course can bring his own thoughts close to the composer's imagination but also can lead far, far away, from what the poet wants to tell us with his notes. One thing is certain: the journey takes place in Romantic fields. On the water's surface glistening in the tenderest moonlight – this picture is conveyed to the mind's eye by the wonderfully beautiful tonal combinations of the introduction – a broadly built skiff, laden over and over with proud motifs and piloted by a firm hand, sails on its way.«

Now it is certainly more excellent when somebody of a »Romantic disposition« lets himself be carried away by such a flood of picturesque scenes to critical praise and transmits his own enthusiasm to his circle of readers instead of washing out the artistic events by releasing a boundlessly intellectual flood of words until their qualities can be sent flow-

ing down any generally available drain. However, it would still be more excellent if there might be a level of objective criteria for whose lasting universal validity the taste buds of the public would be of no importance at all – which is not to say that artistic products can do without any sort of »sensuous« appeal (let's just call it »beauty«) as long as they merely originally, uniquely, unprecedentedly, and »pathbreakingly« bear witness to the most superlative mastermind who brought them into the world.

Consequently, the summit of all excellence would be (and this is by no means a secret) the classical synthesis in which the expert feels that he is being addressed, while »the non-experts have to be content with this without knowing why.« If this synthesis, in order to fill the measure of things to the brim, came without the least touch of paleness sickled over with thought, then we in fact would be dealing with a masterpiece that perhaps for a while might lie hidden under fads and fashions but at some time or other would necessarily work its way out from under the same and from then on would make its rounds.

With his *Vorspiel zu einem Drama* Franz Schreker succeeded in creating such a masterpiece ...

... and did so even though (or precisely because) the score was not an original work but instead a compilation that the creator of the same had produced by bringing together into a dramaturgically compelling series several already available parts of his as yet unfinished third opera (1) and by joining them together by means of the inconspicuous composition of an extra linking passage that gave the whole its necessary firmness, so that the result very much sounds as if it had never been intended otherwise.

Here a phenomenon manifests itself that by no means can be observed only in Franz Schreker, but



From left to right: Wife Maria Schreker, daughter Otilie (later Haidy), son Imanuel (later Immo) and Franz Schreker, ca. 1930

in his case it can be observed in model fashion: to be specific, that he was always at his most convincing when he did not »think things over.« By this I by no means have in mind the misunderstandable and often misused answer that he gave in the *Anbruch* in 1919 to the question about his idea of the music drama (»I do not really have any«). As a composer Schreker knew all the rules of compositional and orchestral technique, and as a dramatist he had at his command a special sense for things that produce an impact and knew very well how a well-rounded, highly effective concert piece could be put together out of a couple of contrasting opera scenes.

In this connection, however, a factor often passed over has gone unmentioned – the »beyond of the artist,« (2) the creative »superconscious« that escapes influence by its owner, just as the mental »lower level« does, the place where the darkest secrets, destructive powers, unappetizing things, and torments of every kind tower up like weeds & wild veggies while being distinguished from this »inferno« by the »paradisical« purity and directness of its impulses. This is the home of *instinctus* (»impulse, instinct, inspiration«), the realm of getting-ideas, having-them-come-to-one, and hardly noticeable »this-way-please« road signs that one merely would obediently have to follow in order to escape »fate«: »For the yearner / The nod was enough, and nods have been / From time immemorial the language of the gods.« This is what we read in Friedrich Hölderlin. Here one certainly hears others speaking of angels, while others of the stamp of Cyril Scott freely depict the machinations of mysterious »masters« who – invisible to the normal mortal – guide the destinies of the planets by regularly seeing to the polar reversal of values.

If we had asked Franz Schreker, who was extremely fond of answering questions in greater detail, what the **Vorspiel zu einem Drama** involved, we would certainly not have gone away uninformed. He would have revealed to us that the substances incorporated into his *Vorspiel* were from the drama *Die Gezeichneten* (The Stigmatized). He had actually written its libretto for his fellow composer Alexander von Zemlinsky but then became so infatuated with it that he implored the commissioner to surrender it to him (which Zemlinsky did out of collegial sympathy) so that he could set it to music. In addition, we would have learned that this blazing Renaissance piece involved the tragic story of a love triangle: On one side, the Genoese nobleman Alviano Salva-go, the seeker of beauty with a deformed body; on the other side, the goodlooking Tamare, who is as handsome as one might possibly be – and between these two the »soul painter« Carlotta, Podestà's frail-hearted daughter, who has to decide between the affectionate, considerate Alviano and the brutal womanizer Tamare. Before the »showdown« on the Isle of Elysium, with which the dreamer realized his utopias before it was turned into the scene of abominable deeds of the perverted sort by his noble friends, before the bloody ending, Carlotta surrenders to the libidinous Tamare, who makes her happy just once and in this way kills her. Alviano stabs his very different rival and succumbs to madness when his female beloved whispers Tamare's name while breathing her last.

Schreker very probably would also have gone into the thematic »material« with which he clearly differentiates between his protagonists and links them together: Alviano's long, fascinating line ([1] 0'06), then Tamare's entry »with brutal passion« alla Puccini (4'19), and finally the depiction of Carlotta, who,

like a weightless pictorial being created by Aubrey Beardsley, drifts back and forth between the two extremes (8'38).

Moreover, during a further round of questioning about the specifics, the composer would have conceded that these substances were not, say, of symphonic design but had been cut out of the three acts of *Die Gezeichneten*, this in keeping with their practical purpose. Of course this had been done not with superficial gusto but with the most extremely careful deliberation: each of the selected episodes begins *after* or ends *before* a point that inevitably will lead to the final catastrophe. Thus, each individual segment describes an instance of musical anticipation or reflection that thanks to its »soft edges« can form new connections. The »series of scenes« no longer has anything in common with linear strictness; the »action« of the *Vorspiel*, insofar as one can speak of such a thing, returns inwardly to a pure, infinitely tender D major ...

... out of which a slightly modified incidence of light might immediately give rise to the iridescent surface of the D major/B flat minor generated by the piano, the harps and the celeste, and the violins in fivefold division with their finely spun sextuplet fabric of lines and chords. It cannot be entirely excluded that Schreker owed some of the ideas here to the beginning of the *Gurrelieder*, which he had premiered with his Philharmonic Chorus on 23 February 1913. However, it cannot be denied that our protagonist – whether his name is Franz or Fritz – had found his distant sound: an equivalent to the fascinatingly variable color of the moonstone, at rest in itself and yet infinitely in motion, a two-faced structure that simultaneously looks toward the arithmetical (integral) and toward the harmonic (fractional) partial-tone formations and thus also toward the in-

finitely big and the infinitely small, that is: takes aim at two dichotomies of cosmic extent.

Now the result of this *coincidentia oppositorum*, of this »coincidence of opposites,« is anything but an enfeeblement or neutralization: »The dynamic element, the motoric element, what is actually the intrinsic intensity of the musical event, lies in harmony; by contrast, the inner power of equilibrium, of exit, and of return lies in melody.« This is what the harmonist Hans Kayser wrote in *Der hörende Mensch* in 1932, and the first measures of the *Vorspiel zu einem Drama* in fact do suffice to submit what then was not an everyday thesis to well-intentioned examination. At least the entry of the first theme, which in the bass clarinet, violas, and cellos rises out of the shimmering harmony, should rid every mind that is only somewhat capable of perception of the false notion that Franz Schreker had not created any catchy, great melodies. As I know from many years of experience, one will not get this »Alviano« out of one's head.

Others apparently had the same lasting impression. E. N. von Reznicek, an erstwhile »employee« of the artistic director Franz Schreker as a composition teacher at the Berlin College of Music, could not resist composing an *Adagio* in his variations on *Kol Nidrei*, in which the first twenty-eight *Vorspiel* measures again sensuously pop up; Paul Juon, in his time likewise a faculty member at the same institution, designed significant parts of his *Rhapsodic Symphony* op. 95 as an homage that ironically celebrated its very successful premiere at the Reichsmusiktage in Düsseldorf in 1938. And Josef Marx, the Austrian friend who shortly after Schreker had assumed his Berlin post had negotiated with the »emigrant« about his return to the Vienna Academy? He so uninhibitedly seized upon the said *Len-*

to that it sufficed him for the first movement of his *Herbstsymphonie*. But who could blame him since the *Vorspiel zu einem Drama* is quite literally overflowing with unforgettable things ...

... whose fullness, however – and this is one of the greatest miracles of this »occasional composition« – is held together by a single, inconspicuous motif. This motif is heard for the first time in measure 16 (with an upbeat), divided between the first, muted trumpet and four of the total of six horns:



A tiny echo, one might think, a nuance in the oscillating swirl. But these few tones function like a support that pervades almost the entire thematic inventory of the work – and are clearly heard at the beginning of the bacchantic masquerade (2'40) and at the muscular entry of Tamare, are hardly audible without an analytic outline (3) when Carlotta, Alvino, and the Genoese authorities appear, but are always present and thus the passepartout to everything that there is in the way of seeming »irreconcilable differences« in the cosmic round. The only exception is the »isle,« which is also set off optically from the preceding first main part of the *Vorspiel* since in the score otherwise free of accolade key signatures, it is marked by »four-sharp wiring« (####) for E major (9'52).

Was Franz Schreker conscious of all these links and symbols in the smallest detail? Or (see above) did he while composing simply do what was right in that he heard the inspiring »this-way-please« from the »beyond of the artist«? Did he really write so »planlessly« as he claimed a few years later in »Meine musikdramatische Idee«? We will never

learn the answer – just as little as Schreker would ever really learn what he had succeeded in presenting with his *Vorspiel zu einem Drama*: no more and no less than one of the incontrovertible pieces of evidence that the much-discussed musical art nouveau did in fact exist. Here we of course find vegetation in the form of vines rising up in a harmonically freed space colored with delightful colors, but in it there are above all formal aspects (like the isle of beauty set like a jewel in an infinitely circulating flow) and what even more clearly is a decisive factor, the reconciliation of the dichotomies that play into the disparate »materials«: chromaticism woven with fine art and pretentious diatonic verismo mark the two poles, which – as is to be seen – grow out of a common core, condition each other, and are not viable without each other. To be sure, when they come into direct contact, a short circuit occurs and is followed by an explosion. Which was to be shown.

Three years and four weeks after the premiere of the *Vorspiel*, on 12 March 1917, the instrumental composer Franz Schreker once again was able to enjoy a successful premiere. The background scenery in the outside world was gloomy. The nations of Europe were losing countless numbers of their outstanding and promising talents on the war fronts. At the moment the staging of new operas was out of the question. The soldier journeying homeward between Chur and Wallenstadt had to be happy that a little ensemble accompanied him during his encounter with the devil. Although at the time Schreker miraculously realized a performance of Hector Berlioz's *Requiem* with his Philharmonic Chorus, it is very much to be doubted that he at all times and in all places would have been able to gather togeth-

er the six horns, fourfold woodwinds and brass instruments, two timpanists, massive percussion section, and seventy-eight string players that would have been required by him for the previous premiere. The fact that this limitation did not keep him from having another orchestral masterpiece follow the previous one as a new piece in which he once again recommended himself as a «composer of occasional works» is shown by his **Chamber Symphony for Twenty-Three Solo Instruments**, which had been composed in anticipation of the »first Austrian composers evening« of the Imperial and Royal Academy of Music and was premiered at the prearranged time by an ensemble combining members of the Philharmonic and teachers from the institute.

After Josef Labor's *Phantasie über die Oesterreichische Volkshymne*, Julius Bittner's Cello Sonata, and the *Trio-Fantasy* by Josef Marx, the march of the united forces of the chamber symphonists onto the stage already must have raised great expectations – and these were not disappointed. Although the reporters in attendance necessarily were drawn into making the same mistake that the Captain made about his Wozzeck («He thinks too much»), in the end they permitted themselves to be willingly captivated by the unusual music, which certainly not least was to be traced back to the composer's authentic conducting: »One literally feels how holy enthusiasm for art, deepest emotion, and captivating fire governed the conductor's baton.« This is what the associate of the *Reichspost* (15 March 1917) wrote, and he also very nicely was able to differentiate between Schreker's sound effects and his skill in compositional technique: »Is that a glimmering and shimmering and a glistening and shining as if one would immediately behold music dipped in a sunny sea through blue and green and yellow and

red glasses! There is a lot of compositional-technical skill and a lot of understanding of sound in this music whose Impressionistic conception and Futuristic coloration are strangely set off from the Romantic themes here and there sent up by the horn and cello over the sea of color. [...] The composition left behind an unusual impression, and Schrecker [NB: even as late as 1917!] often had to express his thanks for the enthusiastic applause.«

This resonance was seconded by the reporter for the *Neues Wiener Tagblatt* (23 March): »Rich applause repeatedly called Schreker, who here certainly had achieved his purest success, back onto the stage« – a surprising statement after the previous lines, which would lead us to expect a differently phrased evaluation: »It is the creation of an analytic intellect [sic!] whose brooding pessimism finds expression by being formed into a tonal structure. This music has no inner joy, but the compelling power of what is directly personal. The slowly rising introduction sounding as if from faraway heights of the spirits and almost unwillingly pulls itself together for the main theme, an undertone of bitter mysticism repeatedly sounds through to the surface, the metrical shifting creates restless tension around itself, and it is first the conclusion leading back to the initial atmosphere that then rises out of the painful doing-without to a more consoling looking-up, as in the reflection of a friendly vision.«

Even if the author of the above lines evidently must have failed to hear the very clearly contoured, thematically very concrete, and above all playful scherzo ([7]) with its slightly Mahlerian trio (1'42) and precisely in Schreker thought that he was hearing a brooding »thinker,« he without question let himself be drawn into the magnificent circular arc described by the *Chamber Symphony* and placing it

beside the *Vorspiel zu einem Drama* as a complementary work of comparable magnitude.

His fellow reporter in the *Deutsches Volksblatt* had submitted a reaction that was just as short and positive already one day after the concert. He believed that he was hearing »discreet program music lacking neither in atmosphere nor vitality and out of which the lively, genuinely dramatic accent comes forward. One repeatedly had the feeling that a distant sound, a future tone, was occurring to the composer.«

Only one reviewer was again decidedly of a different opinion – Julius Korngold. His article in the *Neue Freie Presse* of 21 March is a refined mixture of musicological expertise and twisted argumentation. While this author very precisely and correctly presents the formal course of events, he does not budge an inch from the prejudgment he once had formulated, to wit, that in Schreker we above all have to do with a sound artist, in whom »a longer piece of music [...] just [is] not imaginable without basic ideas that are speaking and singing, expressive and feeling, and that are capable of experiencing destinies and experience such destinies as necessary and true to the extent that designing imagination creates necessity and truth.«

But precisely this is the basic theme of the *Chamber Symphony*, which as a further manifestation of the musical art nouveau does not grant us, say, a repeat of what has already been experienced but, so to speak, closes the »gaps« that the *Vorspiel* necessarily had to leave open because of its birth out of the spirit of the drama. On that occasion »prefabricated« elements joined to form the circle as if automatically and thus brought forth the extensive tableau with its delightful details. Now the details themselves are the occurrence. Music in the truest

sense of the word is heard; its gradual densification into form is its subject. It creates the impression of being written down while it comes into existence before us. From time to time testing itself and discarding this or that, again and again branching out and ramifying: we become the witnesses of an unstoppable growth brought about from the interaction of the smallest particles, and it shoots up into what are initially barely noticeable metamorphoses, rising up organically in larger vines, until by way of various steps the earthbound, capricious scherzo with its central *ländler* has reached »this side of things« – whereupon the whole process turns around in order little by little to vanish into the heights or the depths (depending on the eye of the beholder).

It is only natural that such permanent transformations would come into conflict with the sharp perimeters of classical form – also of such a form that at the latest had begun to establish itself ever since the piano concertos of Franz Liszt and through Arnold Schönberg was written in stone with whopping blows. Franz Schreker's *Chamber Symphony*, like his fellow composer's *Opus 9*, has one movement, but it goes – and in this way it is like Liszt's *Sonata in B minor* and the *Vorspiel zu einem Drama* – out of silence into silence and along this path occurs in almost constant fluctuation influencing the individually »fomal parts« agogically: on the eleven score pages of the introduction alone, as if things were supposed to be running against time, there are four massive interventions into the initial, slow, hovering tempo (*Langsam, schwebend*). Something similar occurs in the *Allegro vivace* and in the *Adagio*, which is prepared by a glance back at the introduction. The *Scherzo* and the »somewhat old-fashioned« trio in the middle signal the return to the first measures of the work and pass by practically

without impairment. However, this occurs not in a »smooth« section but first after thirty-four measures of the introduction. The relations have changed; a path back that would be absolutely exact and schematically rigid is no longer possible. The top view displays two circles shifted against each other that in the end – if we understand the up-and-down as the third dimension – can be understood as a spiral. This too is an art nouveau emblem: for »the home of us all remains the light to which we return on winding paths.« (4)

Once again Franz Schreker could see that he had achieved considerable success as an instrumental composer – in spite of the notorious obstructionist J. K. When Felix von Weingartner had him conduct his *Chamber Symphony* on 5 and 6 January 1918 in the Fourth Philharmonic Subscription Concert, the resonance was possibly even friendlier and more nuanced than at its premiere, and it was truly not the last time that this filigree as well as overpowering work enchanted the public. However, the composer ignored his »nod.« From then on he would almost exclusively place his bets on the opera. Initially, as yet understandably: *Die Gezeichneten* was first performed on the Frankfurt am Main stage under Ludwig Rottenberg on 25 April 1918; *Der Schatzgräber* followed on 21 January 1920; and Schreker could bask in the bright light of the greatest happiness. In addition, the director's post at the Berlin College of Music, his uninterrupted reputation as a *teacher* – who would have wanted to keep the forty-two-year-old musician from thinking that after traumatic years of misery he now felt »just right.« Under the surface, however, anxiety continued to mount: about suffering a devastating set-

back, about once again being plunged into poverty. One senses it, for example, in the above-mentioned fee negotiations with Josef Marx, reads it in the autobiography by his daughter Haidy Schreker-Bures, and notices it in the reactions in the reviews of *Irrelohe* (conducted by Otto Klemperer in Cologne on 27 March 1924), which no longer were so enthusiastic. After I now have spent some years dealing with the unique phenomenon Franz Schreker, I sense something like nervous tension in his attempts to keep pace with the latest developments in music theater. Opera means great privilege. Great privilege means handsome royalties. Royalties mean a motorboat, a vacation home, a luxury limousine, an elegant neighborhood – all of which of course are the attributes of a man who has »made it,« and yet, as I see it, mere prestige objects whose ownership does nothing more than numb deep-seated doubts. Those who were jealous of this were not able to look behind the scenes of outer appearance ... and he who has never known similar circumstances or conditions in his life, let him throw the first stone!

Schreker was not in the position to let go of the opera stage, which had given him some years of esteem and prosperity. He wasted – I know very well what I am writing here! – his time and talent on the »Vision of an Opera« by the name of *Christophorus*, which then also went without a premiere because Freiburg im Breisgau had first decided to accept the work when it no longer seemed advisable to put Schreker on the performance program. He had again demonstrated with the reworking of *Der Geburtstag der Infantin* into an effective orchestral suite what he was capable of achieving in the concert hall. Why then did six years again have to go by before his next new instrumental composition? The *Little Suite for Chamber Orchestra*, which he

himself conducted on Breslau Radio on 17 January 1929, is perfectly tailored to the possibilities of transmission of those times, immediately inspired happy approval, and nevertheless remained a »secondary work,« even though its linear, »more objective« writing style meant that it did not have to hide behind the creative efforts of his younger contemporaries.

The echo in response to the **Four Little Pieces for Full Orchestra**, which the conductor Walther Meyer-Giesow presented in Krefeld on 6 December 1931, was similarly friendly. Franz Schreker, who had an avid interest in all technological achievements and medial innovations, had initially committed these pieces to paper in a piano version as the *Four Sketches for Film* and as a commissioned work for the Heinrichshofen publishing company. The content is sober and practical: »A Short Piece,« »A Strong, Powerful Piece,« »A Sentimental Piece,« and »A Dainty Piece.« The calligraphy (presumably by an expert copyist's hand) is so highly legible that every better cinema pianist could have played the pieces on his silent-film piano. Schreker had more in mind with these pieces. In his copy (5) he entered the contrapuntal parts and indications of instrumentation. Furthermore, he added some measures, and on 30 May 1930 he concluded the manuscript of the *Four Little Pieces*. They now were called: *I. Timoroso II. Violente III. Incalzando IV. Gradévole*. Asterisks after the titles refer to the individual footnotes: *Zagend . heftig, ungestüm . Eindringlich . Gefällig*.

There is actually nothing more to say. A Lento of eighteen measures in which a saxophone solo set in expressive lines by the violin and the clarinet spreads Kurt-Weillian fun for a »curt while,« and after it a Vivace of ninety-two measures with variable meters that is archaically brusque and suddenly

breaks off (another *Nusch-Nuschi?*); an *Adagio* that toward the end of its nineteen measures grants a little cantilena to the saxophone; and the »Finale« in *da capo* form, *Allegro*, all in all, 115 measures – with an irresistible trio nostalgically looking back at the »Rose of Infanta.« Now and again one can still hear it today on Radio Wien, and along with it, as a perennial hit, the lullaby by Els from *Der Schatzgräber*, which Maria Schreker used to sing in such a very unique way. She also accompanied her husband into the studio on 5 July 1932 for a radio concert with the Vienna Symphony Orchestra. »Just as Schreker earlier was so much the fashion, so much is he neglected today,« *Die Stunde* wrote five days later. »How very much injustice is done here was shown by the familiar pieces from the music to the pantomime 'Der Geburtstag der Infantin'; the five lieder [actually: songs] for middle voice, sung by Frau Maria Schreker with the finest feeling, and the four new pieces for orchestra in which Schreker strives away from Impressionism and attempts to write in a new, considerably simpler, and more linear style; the four pieces should be preliminary studies for his new opera composition.«

This new project could only have been *Memnon*, with which Franz Schreker had been plaguing himself for many years. And there are in fact in the *Four Little Pieces* some anticipatory echoes of his last instrumental masterpiece, which as the *Vorspiel zu einer großen Oper* (Prelude to a Grand Opera) presumably was supposed to play a role similar to the one played by the *Vorspiel zu einem Drama* for *Die Gezeichneten*. But that is another story.

– Eckhardt van den Hoogen

(1) I have not included the *Flammen*, a one-act work, in the numbering of Schreker's operas (*cpo* 999 824-2).

(2) Friedrich von Hausegger would doubtless have been passionately interested in Franz Schreker's »beyond« if he had been granted the years to witness the other's triumphs.

(3) It is not without a measure of vanity that in this connection I refer to *Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit*, which was published by the Gustav Bosse Verlag of Regensburg in 1981: *Kölnner Beiträge zur Musikforschung* 111.

(4) The fact that I am not alone in this view can be read, for example, in the article »Franz Schreker's Orchestral Style and Its Influence on Alban Berg.« Its author, Nicholas Chadwick, described our protagonist as an »*Jugendstil* composer *par excellence*« already in 1974 (*Music Review* 35/1).

(5) ÖNB F3 Schreker 134.

Die Bochumer Symphoniker Bochum Symphony Orchestra

In 1919, the orchestra had its first public appearance, and over the years, it developed into one of the leading orchestras in western Germany. Under several General Music Directors and with avant garde programmes, it developed a wide reputation as an innovative orchestra. Composers such as Paul Hindemith, Ernst Krenek and Erwin Schulhoff performed their own works with the Bochum Symphony Orchestra.

The Bochum Symphony succeeded in raising its local, regional and international profile, built up a devoted audience in and around the post-industrial Ruhr city of 365,000, toured through Europe, Israel, South Korea and to the United States.

Since the beginning of the 2021/2022 season, Tung-Chieh Chuang is General Music Director of the Bochum Symphony Orchestra and Artistic Director of the Anneliese Brost Musikforum Ruhr. With a lot of vigor and new impulses, he further develops the highly acclaimed orchestra.

In response to a mixture of traditional programs with contemporary forms and interesting themed programs, the German Association of Music Editors gave the Bochum Symphony Orchestra their annual award for Best Concert Program in 1996/1997 and again in 2004/2005.

A milestone in the history of the Orchestra, their performances of Bernd Alois Zimmermann's opera *Die Soldaten* in 2006 as part of the Ruhrtriennale Festival attracted national and inter-national critical praise. The production was repeated the following year and opened the 2008 Lincoln Center Festival in New York City. Alex Ross of *The New Yorker* chose it as one of the "10 Best Performances of 2008". The

DVD of the directed by David Poutney was on the list of the best DVDs of the German Record Critics list in 2007.

The list of recordings includes the Orchestral songs by Gustav Mahler and Wolfgang Rihm with Christoph Pregardien, George Antheil's opera *The Brothers*, French Cello Concertos with Niklas Eppinger and a four-disc traversal of the complete orchestral works of Joseph Marx, one of which was nominated for a Grammy award.

Versatile in repertoire and musical styles, the Bochum Symphony is also well known for the ability to perform different genres, which led e.g. to a tour of Germany and Switzerland with world famous Popsinger Sting, including a date at the Montreux Jazz Festival.

Since its inception in 1919, the Bochum Symphony has been a travelling orchestra without a home concert hall, performing in recent years in as many as 14 different locations in and around Bochum, neither of which has acoustics suited to music performance.

Following years of networking, fundraising and negotiations, the Bochum Symphony Orchestra and its former GMD Sloane succeeded in setting in motion the building of a permanent home for the Orchestra, where they can both rehearse and perform. The Anneliese Brost Musikforum Ruhr was inaugurated in October 2016.

Steven Sloane

Artistic vision and tireless cultural-political commitment: these are the qualities that have made the Los Angeles-born American-Israeli conductor Steven Sloane known worldwide. A former student of Eugene Ormandy, Franco Ferrara, and Gary Bertini, he made his mark early on at festivals and opera houses such as the Spoleto Festival in Charleston and Opera North in Leeds.

From 1994 to 2021, Steven Sloane was General Music Director of the Bochum Symphony Orchestra, which became one of Germany's leading orchestras under his leadership. One of his greatest achievements was the realization of the orchestra's own concert hall, the Anneliese Brost Musikforum Ruhr, which opened in 2016. Other extraordinary successes of his work with the Bochum Symphony included the celebrated Mahler/*Ives* cycle at the Philharmonie Essen, as well as numerous CD projects, including the complete recording of the orchestral works of Joseph Marx. As an honorary conductor, he remains closely associated with the orchestra and the city of Bochum. In 2022, he was awarded the Order of Merit of the State of North Rhine-Westphalia.

He also served as principal conductor of the American Composers Orchestra and the Stavanger Symphony Orchestra, as well as Artistic Director for the European Capital of Culture Year RUHR.2010. From 2020 to 2023, he was Music Director of the Jerusalem Symphony Orchestra.

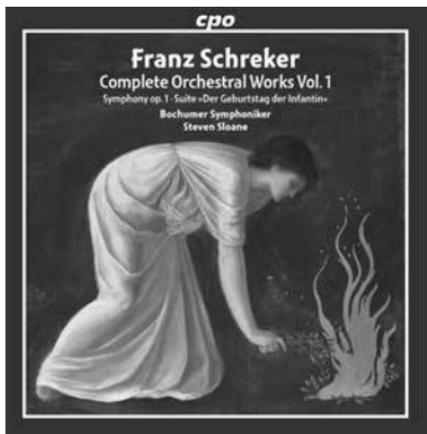
Steven Sloane is a regular guest conductor with renowned orchestras such as the London Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony, Israel Philharmonic, Sydney Symphony, Tokyo Metropolitan, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen,

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, hr-Sinfonieorchester, Philharmonia Orchestra London, City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and the Chicago Symphony Orchestra.

With a broad operatic repertoire which includes Mozart, Verdi, Puccini, Wagner, Strauss, Prokofiev, Janáček, and Britten, he has enjoyed success at houses such as the Royal Opera House London, L.A. Opera, Royal Danish Opera, Grand Théâtre de Genève, Houston Grand Opera, Welsh National Opera, Deutsche Oper Berlin, Stuttgart Opera, Malmö Opera, and Frankfurt Opera, as well as at festivals in Hong Kong, Santa Fe, and Edinburgh.

At the same time, he has conducted numerous contemporary operas, often in world and premiere performances. The exceptional production of Zimmermann's *Die Soldaten*, directed by David Pountney, was presented at the Ruhrtriennale (2006) and at New York's Lincoln Center Festival (2008). In 2022/23, he conducted premieres of David Lang's opera *Prisoner of the State* in Germany, the Netherlands, Belgium and Sweden. He has further appeared with modern music theater at the San Francisco Opera (Wallace: *Bonesetter's Daughter*), Komische Oper Berlin (Reimann: *Medea*), Salzburg Festival (Feldman: *Neither*), in Vienna and Amsterdam (works by Moritz Eggert), and in New York (Mark-Anthony Turnage: *Anna Nicole*).

Education and the promotion of young talent are particularly important to Steven Sloane, and he has conducted the Junge Deutsche Philharmonie, the Bundesjugendorchester, and the Young Israel Philharmonic Orchestra. At the Berlin University of the Arts, he realized his vision of an International Conducting Academy from 2013 to 2024.



Already available

cpo 777 702-2

cpo 777 703-2

Recorded: Stadthalle Castrop-Rauxel, January 28-30, 2014 [1-5],

Konzerthaus Dortmund, June 18/19, 2013 [6-8]

Recording Producer, Balance Engineer & Digital Editing: Musikproduktion Stephan Reh

Sheet Music: Universal Edition [1, 6-8], Heinrichshofen Verlag [2-5]

Executive Producer: Burkhard Schmilgun (**cpo**)

Cover: »Perseus and the Graiae« (Perseus und die Graien), 1878/92, by Edward Burne-Jones (1833-1898),

Stuttgart, Staatsgalerie. © Photo: akg-images, 2024

Photography: Marcus Witte (p. 19), Christian Palm (p. 36)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 - Made in Germany



Bochumer Symphoniker

cpo 777 703-2