

Vorwort

Im November 1909 hatte Franz Schreker im Wiener Musikleben schon ein klares Profil gewonnen: Man kannte ihn als kreativen und anregenden Lehrer, als guten Organisator und als talentierten Dirigenten – der von ihm neu gegründete Philharmonische Chor hatte zuvor in diesem Jahr sein Debut im Konzertsaal gegeben. Fast ein Jahrzehnt nach seinem ersten öffentlichen Konzert war Schreker in Wien auch als Komponist schließlich ein Begriff. Im Jahr 1900 hatte der damalige Schüler von Robert Fuchs sein Studium am Wiener Konservatorium erfolgreich beendet; seine Vertonung des *116. Psalm* für dreistimmigen Frauenchor und Orchester war das Glanzstück im Abschlußkonzert. Schon acht Monate später führte Ferdinand Löwe das Werk bei einem Gesellschaftskonzert im Musikverein auf, wo es den Komponisten den Beifall der Kritiker Eduard Hanslick und Max Kalbeck gleichermaßen einbrachte. Aufführungen von anderen Werken Schrekers folgten, darunter 1902 die konzertante Wiedergabe seiner ersten Oper *Flammen*. Schreker war jedoch kein Komponist, der rasch einen unabhängigen Personalstil entwickelte. 1921 erinnert er sich, mit welchem Grundtenor seine frühen Stücke bei der Kritik aufgenommen worden waren: *Worte wie „konventionell“, „gefällig“, „eklektisch“ erbitterten mich – gerade darum, weil ich ihre Berechtigung empfand.*

Im Jahr 1908 war ihm dann schließlich doch der Durchbruch gelungen: Die Premiere von *Der Geburtstag der Infantin*, einer Tanzpantomime für die Schwestern Wiesenthal, wurde zu einem uneingeschränkten Erfolg. Im darauffolgenden Jahr schloß er mit der Universal Edition einen Generalvertrag ab, und es bestanden nun Aussichten, daß sein Hauptprojekt dieser Jahre, die noch immer unfertige Oper *Der ferne Klang*, endlich Gehör finden würde. Als Oskar Nedbal ein neues Stück zur Aufführung in seinen Konzerten mit dem Tonkünstler-Orchester suchte, griff Schreker zu und bot ihm das symphonische Zwischenspiel aus dem 3. Akt dieser seiner Oper zur Uraufführung an. Nichts von dem, was das Wiener Konzertpublikum bis da-

Preface

By November 1909 Franz Schreker had an established profile on Vienna's musical horizon. He was known as a creative and inspiring teacher, an energetic organizer, and a talented conductor (his recently founded Philharmonic Chorus had given its first concert earlier that year). Nearly a decade after his concert debut Schreker was also a known quantity as a composer. In 1900 this student of Robert Fuchs had graduated with distinction from the Vienna Conservatory, where his setting of Psalm 116 for a three-part women's chorus and orchestra had been the featured work of the commencement concert. Just eight months later Ferdinand Löwe performed the same work in the concerts of the Gesellschaft der Musikfreunde, where it earned the composer the praise of both Eduard Hanslick and Max Kalbeck. Performances of other works followed, including a concert presentation of his first opera, *Flammen*, in 1902, but Schreker was slow to develop an independent compositional style. In 1921 he recalled the tenor of the critical reception of his early works: "Words such as 'conventional,' 'pleasing,' 'eclectic' embittered me – precisely because I knew they were justified."

By 1908, however, Schreker had found his voice, and the premiere of his pantomime *Der Geburtstag der Infantin*, written for the Wiesenthal sisters, was an unqualified success. The next year he signed a general contract with Universal Edition, and there were prospects that the major project of these years, the still unfinished opera, *Der ferne Klang*, might at last receive a hearing. It was with *Der ferne Klang* in mind that Schreker seized upon Oskar Nedbal's request for a new work for the concerts of his Tonkünstler Orchestra and offered him the premiere of the symphonic interlude from Act III of his opera. Nothing Viennese audiences had heard before from Schreker, not even *Der Geburtstag der Infantin*, could have prepared

hin je von Schreker gehört hatte – auch nicht *Der Geburtstag der Infantin* – hatte es auf das Hörerlebnis vom 25. November 1909 vorbereiten können. *Das Bild, absichtlich zerrissen und gestückerlt, verschwindet in einem chromatischen Nebel, den nur Wohlwollende zu durchdringen vermögen.* [...] schrieb ein Kritiker, und weiter *Herrn Schrekers liebenswürdiger Begabung erscheint der Hang zu philosophischem Grübeln wie künstlich aufgepfropft.* Ein anderer Rezensent nannte das Stück *eine recht böse Sache* und tadelte den Komponisten mit den Worten: *Wie absichtlich vermeidet er jedes plastische Gestalten, schreibt schwulstig und scheut in seiner Dissonanzseligkeit nicht vor der ärgsten Kakophonie zurück.* Wieder ein anderer bedauert, *daß auch dieses starke Talent in die krausen Irrwege einer Übermusik verstrickt ist, der das Wichtigste fehlt: Entwicklungsmöglichkeit.* Elsa Bienenfeld wird in ihrer Kritik philosophisch: *Das interessante Stück [...] klingt so überraschend und neu, daß es sogleich den Widerspruch hervorrief: das ist in Wien der erste und untrügliche Beweis, daß eine Komposition zu mindestens nicht langweilig oder talentlos wirkt.* Mit dieser einen Uraufführung hatte Schreker also seinen ersten „Skandal“ und fand sich mit einem Schlag in der vordersten Reihe der „schwierigen“ Komponisten von Wien wieder (in etwa die gleiche Zeit fällt auch der Beginn seiner lebenslänglichen Freundschaft mit Arnold Schönberg) – dies ebnete den Weg für die Oper, die ihn berühmt machen sollte.

Man weiß nicht genau, wann Schreker mit der Niederschrift von *Der ferne Klang* begonnen hat, jedoch wahrscheinlich im April 1902, nach der Konzertaufführung seines Opernerstlings *Flammen*. 1930 erinnert sich Schreker, wie er damals auf der Suche nach einem geeigneten Libretto war:

*Da besann ich mich zu rechter Zeit auf mich selbst. Auf das Drama des Werdenden; auf das Narrenspiel dieses Lebens mit unsicherem Ausgang; auf all die Tragödien, die hart an uns vorbeistreichen und uns hin und wieder – oft flüchtig nur – in ihr Szenengewirr verstricken. Und schrieb den *Fernen Klang*, aus mir selbst heraus, aus meinem eigenen jungen Erleben.*

Das autobiographische Element im Libretto und der Musik zu *Der ferne Klang* kann nicht genug betont werden: Die Entstehung zieht

them for what they heard on that night of November 25, 1909. “The picture, intentionally confused and fragmented, dissolves in a chromatic fog which only those who are favorably disposed can penetrate,” wrote one critic, who continued, “a penchant for philosophical brooding seems to have been artificially grafted onto Herr Schreker’s engaging talent.” Another critic, who termed the work “a fairly nasty affair,” wrote, “he seems intent upon avoiding any kind of plasticity, his style is bombastic, and in his dissonant bliss he does not shrink from using the harshest cacophony.” And a third reviewer lamented that “even this strong talent has been lured along the tortuous path of a musical excess that lacks what is most important: a future.” In her review Elsa Bienenfeld was philosophical: “The interesting work [...] sounded so surprising and new that it provoked immediate opposition; in Vienna that is the first and infallible proof that a composition is at least not boring or without talent.” This one premiere, Schreker’s first “scandal,” catapulted him to the front ranks of Vienna’s “difficult” composers (it was, incidentally, around this time that Schreker began his lifelong friendship with Arnold Schönberg) and paved the way for the opera that would make him famous.

It is unclear just when Schreker began writing *Der ferne Klang*, although it was in all likelihood after the concert premiere of his first opera, *Flammen*, in April 1902. In 1930 Schreker recalled his search for a suitable libretto:

“Then, just in time, I thought of myself. Of the drama of becoming; of that fool’s game called life with all its uncertainties; of all the tragedies that brush past us and which now and then – if only fleetingly – entangle us in their confusion. And I wrote *Der Ferne Klang* out of myself, out of my own youthful experiences.”

One cannot overemphasize the autobiographical element in the libretto and score of

sich über Jahre einer persönlichen Krise und zeichnet die Herausbildung der künstlerischen Persönlichkeit nach. Irgendwann um 1905 brach Schreker die Arbeit mitten im 2. Akt entmutigt und desillusioniert ab. Ende 1906 nahm er das Projekt schließlich wieder auf, aber nicht an der Stelle im 2. Akt, sondern mit dem Zwischenspiel, das die beiden Szenen des 3. Akts trennen sollte. *Heureka! Etwas ist finis*, schrieb er am 15. Dezember dieses Jahres euphorisch an Greta Jonasz. Mit diesen Worten kündigt er die Fertigstellung der ersten skizzierten Niederschrift von *Nachtstück* an. In den darauffolgenden Wochen revidierte er diesen Entwurf grundlegend; bis Ende Jänner lag dann die Reinschrift vor und er konnte sich rühmen: *Noch nie habe ich etwas ähnliches auch nur geschaffen. Du würdest staunen – das ist etwas ganz anderes als ich bis jetzt zuwege brachte – groß – eine Steigerung wie ich sie selten noch hörte. [...] Fabelhaft schwierig, aber wirklich wunderbar ist das Stück geworden. Zauberhaft sag ich Dir.* (30. Jänner 1907)

Es ist nicht verwunderlich, daß Schrekers Partitur bei Kritik und Publikum in Wien auf so viel Widerstand stieß, denn sie ist wirklich von nahezu unerhörter Komplexität. Der Komponist spricht selbst von *harmonische[n] Merkwürdigkeiten die ihresgleichen nicht haben* (21. Jänner 1907) und vom Geflecht thematischer Bezüge als *rätselhaft complicit* (17. Jänner 1907); *rhythmisch läßt sich einzelnes nur dann gleich erfassen, wenn man die Einteilung sich vorher am Papier ausgerechnet hat. Ich mußte das auch tun, aber was kann ich dafür wenn mir so etwas einfällt.* (21. Jänner 1907) Mit diesen Vorgaben ist es kaum auszumalen, wie die Premiere von 1909 geklungen haben muß!

Nur wenn man die dramatische Funktion des *Nachtstücks* innerhalb der Oper nachzuvollzieht, erhält man den Schlüssel zum Entflechten des komplexen Gebildes. *Der ferne Klang* ist die Geschichte des jungen Komponisten Fritz, der seine Verlobte Grete verläßt, um sich auf die Suche nach einem fernen Klang zu machen, den er vernimmt. Als er Jahre später – seinem seltsamen Ziel noch keinen Schritt näher gekommen – Grete wiederbegegnet, ist diese Kurtisane in einem eleganten Venediger Bordell (2. Akt). Obgleich beider Liebe wieder aufflammt, weist er sie empört zurück, als er dahinterkommt, was

Der ferne Klang, for their genesis accompanied Schreker through years of struggle and traces the emergence of his artistic personality. At one point, around 1905, Schreker, discouraged and disillusioned, broke off his composition midway in the second act. When he returned to the project at the end of 1906 it was not to the second act but to the interlude that separates the two scenes of Act III. “Eureka! Something is finished,” he wrote in exultation to a Greta Jonasz on 15 December of that year. His letter announces the completion of what would prove to be the first draft of the *Nachtstück*. Over the following weeks this draft underwent substantial revision and by the end of January, with the completion of the fair copy, he could boast: “I have never written anything like it. You’d be amazed – it is quite different from anything else I’ve ever done – big – a climax the likes of which I’ve seldom heard before. [...] The piece has turned out to be extremely difficult, but really fabulous. Magical, I tell you.” (30 January 1907)

It is little wonder that Schreker’s score encountered so much resistance among Vienna’s critics and audiences, for it was indeed a work of nearly unprecedented complexity. Schreker himself spoke of “harmonic curiosities that are without parallel” (21 January 1907) and of a network of thematic relationships that was “enigmatically intricate” (17 January 1907). And “rhythmically,” he wrote, “there are things that can only be grasped by working them out on paper beforehand. Even I had to, but what can I do – that’s the way I heard it.” (21 January 1907) Given these factors it is hard to say what that 1909 premiere must have sounded like!

The key to unravelling the *Nachtstück*’s complexities lies in an understanding of its dramatic function within the opera. *Der ferne Klang* is the story of a young composer, Fritz, who leaves his fiancée, Grete, to search for the distant sound he hears. Years later, and no closer to his elusive goal, he encounters Grete (Act II) who is now a courtesan in an elegant Venetian bordello. Although their love is rekindled he rejects her in disgust when he realizes what she has become. Act III takes place five years later; Grete is now a common streetwalker and Fritz a

aus ihr geworden ist. Der 3. Akt spielt fünf Jahre später: Grete ist inzwischen ein gewöhnliches Strichmädchen, Fritz ein berühmter Komponist, dessen Oper *Die Harfe* eben ihre Weltpremiere erlebt. Die zwei Szenen des dritten Akts schildern den Mißerfolg der Oper und Gretes Reaktion darauf: sie verbindet sich wieder mit ihm, dem nunmehr sterbenden Komponisten, und er bemerkt zu spät, daß er den fernen Klang immer nur in Gretes Gegenwart vernimmt. *Nachtstück* steht zwischen diesen beiden Szenen und verbindet sie. In seinem Brief vom 15. Dezember 1906 schrieb Schreker dazu: *Ich glaube mit diesem Stück welches eigentlich in dieser Art im Buche nicht direct angedeutet ist, der Handlung geradezu etwas neues angegliedert zu haben, etwas was im Text nicht so ausgedrückt ist; daß in seinen [Fritzens] Träumen nämlich – wie begreiflich – doch, die Sehnsucht nach jener einen Nacht die er mit ihr verbringen hätte können [...] eine große Rolle spielt.*

Nachtstück schildert also eine Traumwelt; und mit seinen motivischen, harmonischen und rhythmischen Überlagerungen, der brillanten und oftmals verschwenderischen Orchestrierung spiegelt es die Fiebergedanken wider, die Fritz nach dem Fehlschlag seiner Oper heimsuchen.

In seiner bahnbrechenden Studie über die harmonische Sprache im *Fernen Klang* (*Die Harmonik in der Oper "Der ferne Klang" von Franz Schreker*, Regensburg, 1972) beschreibt Gösta Neuwirth das *Nachtstück* als eine Art „Nervenzentrum“ der Oper, als Psychogramm ihrer *klangliche[n] Sinnbilder*. Traumartiges Aufleben früherer Motive bildet das Herzstück seiner strukturellen Logik. Neuwirth sieht eine direkte Parallele zwischen der von Sigmund Freuds in seiner *Traumdeutung* beschriebenen Regression der Traumgedanken und Schrekers eng verwandten musikalischen Formen und Techniken. Das *Nachtstück* ist laut Neuwirth *das erste konsequent durchgeführte Manifest der rückläufigen Form, ein „monologue intérieur“, entfaltet aus der intuitiv nachvollzogenen Logik des Traums.* (Neuwirth 169)

Nachtstück nimmt auch in Ulrike Kienzles Studie über die Oper (*Das Trauma hinter dem Traum; Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998) einen wichtigen Platz ein. Sie bezeichnet

famous composer whose opera, *Die Harfe* (The Harp), is receiving its world premiere. The two scenes of Act III portray Grete's reaction to the failure of Fritz's opera and her reunion with the dying composer who realizes too late that it is only in Grete's presence that he hears the distant sound. The *Nachtstück* connects these two scenes and in his letter of 15 December 1906 Schreker wrote to Grete Jonasz: "I believe this piece, which is not really indicated in the libretto, has added something new to the plot, something that isn't expressed in the text; that is, that in [Fritz's] dreams – understandably – the longing for that one night that he could have spent with her [...] still looms large."

The *Nachtstück*, then, describes a dream-scape, and its motivic, harmonic, and rhythmic layerings, its brilliant and often luxuriant orchestration, mirror the fevered thoughts that follow upon the failure of Fritz's opera.

In his groundbreaking study of the harmonic language of *Der ferne Klang* (*Die Harmonik in der Oper "Der ferne Klang" von Franz Schreker*, Regensburg, 1972), Gösta Neuwirth describes the *Nachtstück* as a kind of nerve center of the opera, a psychogram of its "sonic symbols". Dream-like recall of earlier motives lies at the heart of its structural logic and Neuwirth sees a direct parallel between Sigmund Freud's description of the retrograde dream process in *Die Traumdeutung* (The Interpretation of Dreams) and Schreker's use of closely related musical forms and techniques. The *Nachtstück*, according to Neuwirth, is "the first consistently realized manifesto of retrograde form, a 'monologue intérieur,' developed out of the intuitively grasped logic of the dream." (Neuwirth, 169)

The *Nachtstück* likewise figures prominently in Ulrike Kienzle's study of the opera (*Das Trauma hinter dem Traum; Franz Schrekers Oper "Der ferne Klang" und die Wiener*

das Stück als „musikalisches Seelendrama“, denn „Schreker entwickelt die Prozesse der motivisch-thematischen Arbeit in Analogie zu dem Ablauf einer Assoziationsreihe im Bewußtsein eines reflektierenden Subjekts.“ (Kienzle, 298f.) Von Neuwirth unterscheidet sich ihre Auffassung insofern, daß sie feststellt, Grete und Fritz seine beide gleichermaßen als Subjekte in diesem orchestralen Zwischenspiel vertreten. Mittels genauer motivischer Analyse vollzieht sie nach, wie die Musik von *Nachtstück* sich zunächst aus Gretes Reflexionen entwickelt und erst allmählich im Verlauf des Stücks den Gedanken von Fritz Raum gibt.

Wie so vieles andere in dieser autobiographischen Oper ist auch das *Nachtstück* ein Spiegel jenes Zustands nervöser, schlafloser Rastlosigkeit, in der Schreker das Werk schrieb – ein Zustand, in dem er permanent von stets neuen motivischen Kombinationen heimgesucht wurde, die sozusagen gewaltsam aus seinem Unterbewußten hervorquollen. Ähnliches muß drei Jahre später Schönberg während seiner Komposition der *Erwartung* durchgemacht haben. Anders jedoch als *Erwartung*, dessen Stil der freien Assoziation einen kontinuierlichen Fluß thematischer Erfindung schafft, ist *Nachtstück*, wie überhaupt *Der ferne Klang* als Ganzes, ein Kosmos von eng verwobenen Bezügen, die ein dichtes Netz von motivischen und harmonischen Assoziationen webt – nicht vergleichbar mit allem, was Schreker bis dahin geschrieben hatte. In harmonischer Hinsicht führte dieser Prozeß Schreker an den Rand der Polytonalität und zur Verwendung von *Klangfeldern* – einem Phänomen, das eine unleugbare Bedeutung unter anderem für Alban Berg erlangen sollte, der seinerseits an der Herstellung des Klavierauszugs zum *Fernen Klang* wesentlich beteiligt war.

Unsere Ausgabe von Schrekers *Nachtstück*, das 1909 das einzige Mal zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt worden ist, basiert auf einer autorisierten Abschrift des Zwischenspiels, das, mit Eintragungen und Korrekturen Schrekers versehen, in die autographe Partitur der Oper

Moderne, Schliengen 1998). She calls the piece a “musical drama of the soul” in which Schreker develops “motivic and thematic processes that are analogous to the stream-of-conscious associations of a reflecting subject.” (Kienzle, 298f.) Kienzle differs from Neuwirth, however, in asserting that both Grete and Fritz are present as subjects in the interlude. Through careful motivic analysis Kienzle demonstrates how the *Nachtstück* grows out of Grete’s reflections, which only in the course of the piece give way to Fritz’s perspective.

Like so much else in this autobiographical opera, the *Nachtstück* is a mirror of that state of nervous, sleepless agitation in which Schreker wrote the work, a state in which he felt he was being bombarded by ever changing combinations that were forcing their way, as it were, out of his subconscious. It was an experience not unlike that which would characterize Schönberg’s composition of *Erwartung* three years later. But unlike *Erwartung*, whose stream-of-consciousness style is an uninterrupted flow of thematic generation, Schreker’s *Nachtstück*, like *Der ferne Klang* as a whole, is a mine of tightly woven interrelationships that create a dense web of motivic and harmonic associations unlike anything else Schreker had written to that date. Harmonically these processes lead Schreker to the brink of polytonality and to the use of timbral fields (*Klangfelder*) which would have a significant influence on, among others, Alban Berg, who helped prepare the piano vocal score of *Der ferne Klang*.

The basis for this edition of the *Nachtstück*, whose 1909 premiere was its only performance during Schreker’s lifetime, is a manuscript in a copyist’s hand (with corrections by Schreker) which is bound into the autograph full score of

eingebunden ist. Diese liegt als Leihgabe der Universal Edition in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Während das *Nachtstück* in dieser Partitur und auch in Alban Bergs Klavierauszug der Oper, der 1911 veröffentlicht wurde, noch vollständig enthalten ist, wurde es für die Frankfurter Premiere der Oper am 18. August 1912 in der Mitte um 79 Takte gekürzt (T. 154–232 in dieser Ausgabe); in dieser gestrafften Version scheint das Zwischenspiel dann auch im Klavierauszug von Ferdinand Rebay von 1912 auf.

Der cis-Moll-Konzertschluß T. 258–264 (im Manuskript von Kopistenhand eigens eingefügt und mit *Schluß für Concertaufführungen* überschrieben) wurde wohl ziemlich sicher bei der Aufführung 1909 verwendet, auch wenn Schreker am 15. Dezember 1906 an Grete Jonasz schreibt, daß sein erster Entwurf in d-Moll endet. Es gibt dazu keine weitere Quelle, und Schrekers Analyse im *Merker* von 1909 (siehe Faksimile) trägt zu diesem Punkt nichts bei. Ähnlich wie der Schluß läßt auch der eigentliche Anfang des Stücks viel Raum für Spekulation. In der Bühnenfassung fängt das Orchesterzwischenpiel an, wenn 1 Takt vor Ziffer 31 der Vorhang fällt (Takt 47 unserer Partitur). Zur Zeit der Entstehung des Werks lassen Schrekers Briefe jedoch den Schluß zu, daß die Konzertsfassung des Zwischenspiels an der Stelle in der 1. Szene von Akt III beginnen soll, wenn in der Oper die Theatermäzene über Fritzens Gesundheit zu sprechen beginnen (d.h. 5 Takte vor Zi. 26 in der gedruckten Partitur). Beide Stellen beginnen mit dem von Schreker selbst so bezeichneten *Todesahnungs*-Motiv Fritzens, das er in der *Merker*-Analyse als *ein düsteres Motiv* bezeichnet. Die *Merker*-Analyse beginnt ohne Zweifel beim zweiten Auftreten dieses Motivs (T. 47), aber der frühere Beginn würde erklären, warum Schreker in Briefen von seinem *Nachtstück* stets als Werk von 18 bis 20 Minuten Dauer spricht (obwohl es in der gegenwärtigen, „längeren“ Fassung auch nur knapp 17 Minuten dauern kann). Da beide Versionen ihre historische Rechtfertigung haben, kann der Dirigent selbst entscheiden, mit welcher Stelle er beginnen will (T. 1 oder T. 47).

Orchesterzwischenspiele haben eine wichtige Funktion in allen reiferen Opern von Schreker; dennoch ist nur das *Zwischenspiel* aus dem

Der ferne Klang located in the Universal Edition collection on loan to the Musiksammlung of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna. This original version of the *Nachtstück*, which is reflected in Alban Berg's 1911 piano reduction of the opera, was shortened by 79 bars (bars 154–232 of the present edition) for the Frankfurt premiere (18 August 1912), a cut that is reflected in Ferdinand Rebay's simplified piano reduction of 1912.

The C sharp major concert ending of bars 258–264 (it is in a copyist's hand in the manuscript and labelled "Conclusion for Concert Performances") was presumably used at the 1909 premiere of the work, although in his 15 December 1906 letter to Grete Jonasz Schreker writes that his first draft ends in D minor. There is no other source and the composer's 1909 analysis in *Der Merker* is inconclusive on this point. Likewise open to speculation is the work's precise starting point. In the theater the orchestral interlude begins with the fall of the curtain at 1 bar before rehearsal number 31 (bar 47 in the present edition). However, during the genesis of the work Schreker's letters indicate that the concert version of the interlude was to start at the point in the first scene of Act III where the theater patrons begin talking about Fritz's health (i.e., 5 bars before rehearsal number 26 in the published full score). Both passages begin with a statement of what Schreker in his letters identifies as the motive of Fritz's *Todesahnung* ("premonition of death") motive and which in the *Merker* analysis he describes as *ein düsteres Motiv* ("a somber motive"). The *Merker* analysis no doubt begins with the second appearance of this motive (bar 47), but taking the earlier starting point helps explain why Schreker in his letters consistently referred to his *Nachtstück* as a work of eighteen to twenty minutes in length (although even in the present "longer" version the score is still barely seventeen minutes long). Since both options have historical justification the conductor is free to select either starting point (bar 1 or bar 47).

Orchestral interludes play an important role in all of Schreker's mature operas, although only the *Zwischenspiel* from Act III of *Der*

3. Akt von *Der Schatzgräber* unabhängig publiziert worden (UE 7231, 1923). Die Zwischenspiele verkörpern einen bemerkenswerten Fundus von Orchestermusik, in dem die Quintessenz von Schrekers Begabung als Musikdramatiker wie gebündelt erscheint, und das *Nachtstück* aus *Der ferne Klang* dokumentiert zum ersten Mal die Originalität und Reichweite dieser Gabe.

Es folgt Schrekers Analyse des *Nachtstücks* im Faksimileabdruck aus *Der Merker* I/2 vom 25. Oktober 1909. Hauptanliegen Schrekers ist darin, das motivische Material vorzustellen; der etwas krampfhafteste Versuch, das *Nachtstück* in eine Art Sonatensatz-Schema zu pressen, ist sicherlich auch mit Blick auf die Kritiker und das eher konservative Wiener Publikum geschehen. – In den oben genannten Publikationen von Gösta Neuwirth und Ulrike Kienzle finden sich noch detailliertere Analysen des Werks.

(Übs.: R. Stark-Voit)

Schatzgräber was ever published independently (UE 7231 in 1923). These interludes form a remarkable body of orchestral works that focus and distill the essence of Schreker's gifts as a musical dramatist, and it was the *Nachtstück* from *Der ferne Klang* that first established beyond question the originality and scope of that gift.

Schreker's analysis of the *Nachtstück*, published in *Der Merker* (I/2, 25 October 1909), is reprinted below. It is principally concerned with introducing the motivic material; its attempt to force the *Nachtstück* into a kind of sonata-like schema was no doubt written with Vienna's critics and generally conservative audiences in mind. More detailed analyses of the work can be found in the aforementioned books by Gösta Neuwirth and Ulrike Kienzle.

Christopher Hailey