DIGITAL
CAPRICCIO
D D D
6CDs
ALEXANDER
ZEMLINSKY
ANNIVERSARY EDITION
LYRIC SYMPHONY
SINFONIETTA
SYMPHONY NO. 1
SYMPHONIC SONGS
FRÜHLINGSBEGRÄBNIS
WALDGESPRÄCH
MAETERLINCK-SONGS
PIANO TRIO
STRING QUARTET
OPERA HIGHLIGHTS
CHRISTINE SCHÄFER
MATTHIAS GOERNE
PETRA LANG
FRANZ GRUNDHEBER
EDITH MATHIS
ORCHESTRE DE PARIS
PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER HAMBURG
ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
CHRISTOPH ESCHENBACH · GERD ALBRECHT · HANS GRAF

ALEXANDER ZEMLINSKY (1871-1942)

- JUBILEE EDITION -

Christine Schäfer · Matthias Goerne
Petra Lang · Franz Grundheber · Edith Mathis
Renate Behle · Josef Protschka · Eva Johansson
Monte Pederson · Ruth Ziesak

Artis Quartet · Pacific Trio · Linos Ensemble

Orchestre de Paris · Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
ORF Vienna Radio Symphony Orchestra
The Danish National Radio Symphony Orchestra

Christoph Eschenbach · Gerd Albrecht
Antony Beaumont · Hans Graf
Susanna Mälkki

COMPACT DISC 1 **51:49**

Lyrische Symphonie op. 18 für Sopran, Bariton und Orchester (1923)
Lyric Symphony, Op. 18 for soprano, baritone and orchestra
(Text: Rabindranath Tagore)

1	I. "Ich bin friedlos"	10:48
2	II. "Mutter, der junge Prinz"	7:18
3	III. "Du bist die Abendwolke"	7:11
4	IV. "Sprich zu mir, Geliebter"	9:56
5	V. "Befrei' mich von den Banden"	2:00
6	VI. "Vollende denn das letzte Lied"	5:22
7	VII. "Friede mein Herz"	9:08

CHRISTINE SCHÄFER, *Sopran / soprano*
MATTHIAS GOERNE, *Bariton / baritone*
ORCHESTRE DE PARIS
CHRISTOPH ESCHENBACH, *Dirigent / conductor*

COMPACT DISC 2 **67:02**

Symphonie Nr. 1 d-Moll (1892/1893)
Symphony no. 1 in D minor

1	I. Allegro ma non troppo	11:12
2	II. Scherzo. Trio	5:24
3	III. Sehr innig und breit	7:57
4	IV. Finale. Moderato	7:37

SYMPHONIEORCHESTER DES NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS
ANTONY BEAUMONT, *Dirigent / conductor*

Sinfonietta op. 23 (1934)

5	I. Sehr lebhaft (Presto die Viertel), ganze Takte	7:11
6	II. Ballade. Sehr gemessen (poco Adagio), doch nicht schleppend	6:51
7	III. Rondo. Sehr lebhaft	5:24

ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
SUSANNA MÄLKKI, *Dirigent / conductor*

Drei Ballettstücke „Triumph der Zeit" (1903)
Three Ballet Pieces 'The Triumph Of The Time'

8	I. Reigen. Mäßig bewegt (feierlich)	7:09
9	II. Fauntanz. Langsam – sehr schnell	4:46
10	III. Presto	3:25

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER HAMBURG
GERD ALBRECHT, *Dirigent / conductor*

COMPACT DISC 3 — 74:48

Frühlingsbegräbnis (1896/97 rev.1902)
für Sopran, Bariton, Chor und Orchester
for soprano, baritone, chorus and orchestra
(Text: Paul Heyse)

1	"Horch! Vom Hügel, welch' sanfter Klang" *(Bariton; Chor)*	4:18
2	"Schöner Jüngling, wie lieblich er ruht" *(Sopran; Chor)*	5:21
3	"Stumm in Wehmut schaut der Mond herab" *(Frauenchor)*	2:01
4	"Und ein Specht klopft" *(Bariton; Chor)*	3:08
5	"Als so weihevoll der Alte sprach" *(Bariton; Chor)*	1:57
6	"Horch! Vom Hügel, welch ein wilder Klang" *(Chor)*	6:06

Waldgespräch (1895/96)
Ballade für Sopran, 2 Hörner, Harfe und Streicher
Ballade for soprano, 2 horns, harp and strings
(Text: Joseph von Eichendorff)

7	"Es ist schon spät, es ist schon kalt"	7:07

Maiblumen blühten überall (1898?)
für Sopran und Streichsextett / for soprano and string sextet
Bearbeitung für Streichorchester / Arrangement for string orchestra by:
Antony Beaumont
(Text: Richard Dehmel)

8	"Maiblumen blühten überall"	9:12

EDITH MATHIS, *Sopran / soprano*
ROLAND HERMANN, *Bariton / baritone*
CHOR DES NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS
SYMPHONIEORCHESTER DES NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS
ANTONY BEAUMONT, *Dirigent / conductor*

Symphonische Gesänge op. 20 für Bariton und Orchester (1929)
Symphonic songs, Op. 20 for baritone and orchestra
(Text: Countee Cullen; Wilhelm Grosz; Langston Hughes)

9	1. Lied aus Dixieland	3:27
10	2. Lied der Baumwollpacker	3:05
11	3. Totes braunes Mädel	2:13
12	4. Übler Bursche	2:09
13	5. Erkenntnis	2:31
14	6. Afrikanischer Tanz	1:16
15	7. Arabeske	2:29

FRANZ GRUNDHEBER, *Bariton / baritone*
PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER HAMBURG
GERD ALBRECHT, *Dirigent / conductor*

Sechs Gesänge op. 13 „Maeterlinck-Gesänge“ (1910/13/24)
Six Songs, Op. 13 ‘Maeterlinck-Songs’

(Text: Maurice Maeterlinck)

16	I. Die drei Schwestern	3:51
17	II. Die Mädchen mit den verbundenen Augen	3:03
18	III. Lied der Jungfrau	2:22
19	IV. Als ihr Geliebter schied	1:53
20	V. Und kehrt er einst heim	2:57
21	VI. Sie kam zum Schloss gegangen	4:09

PETRA LANG, *Sopran / soprano*
ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
SUSANNA MÄLKKI, *Dirigent / conductor*

COMPACT DISC 4 58:16

Walzer-Gesänge nach toskanischen Volksliedern op. 6 (1898)
Waltz-Songs on Tuscan Folk Lyrics, Op. 6

(Text: Ferdinand Gregorovius)

1	Nr. 1 Liebe Schwalbe	1:37
2	Nr. 2 Klagen ist der Mond gekommen	1:20
3	Nr. 3 Fensterlein, nachts bist du zu	1:02
4	Nr. 4 Ich gehe des Nachts	0:56
5	Nr. 5 Blaues Sternlein	1:34
6	Nr. 6 Briefchen schrieb ich	1:07

THOMAS MICHAEL ALLEN, *Tenor / tenor*
CHARLES SPENCER, *Klavier / piano*

5 Gesänge op. 7 (1898/1899)

7	Nr. 1 Da waren zwei Kinder *(Christian Morgenstern)*	1:39
8	Nr. 2 Entbietung *(Richard Dehmel)*	1:34

9	Nr. 3 Meeraugen *(Richard Dehmel)*	2:18
10	Nr. 4 Irmelin Rose *(Jens Peter Jacobsen)*	2:54
11	Nr. 5 Sonntag *(Paul Wertheimer)*	1:00
12	**Es war ein alter König** *(Heine)*	4:53
13	**Waldgespräch** *(Eichendorff)*	2:20
	KAI STIEFERMANN, *Bariton / baritone*	
	ALEXANDER SCHMALCZ, *Klavier / piano*	
	Zwei Brettl-Lieder (1901)	
14	In der Sonnengasse *(Arno Holz)*	1:42
15	Herr Bombardil *(Rudolph Alexander Schröder)*	1:42
	THOMAS EBENSTEIN, *Tenor / tenor*	
	CHARLES SPENCER, *Klavier / piano*	
16	**Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen** *(Hugo von Hofmannsthal)*	2:15
17	**Hörtest du denn nicht hinein** *(Hugo von Hofmannsthal)*	1:30
18	**Die Beiden** *(Hugo von Hofmannsthal)*	3:11
19	**Harmonie des Abends** *(Charles Baudelaire)*	3:41
	RUTH ZIESAK, *Sopran / soprano*	
	GEROLD HUBER, *Klavier / piano*	

Sechs Gesänge op. 13 „Maeterlinck-Gesänge" (1910/13)
Six Songs, Op. 13 'Maeterlinck-Songs'
*bearbeitet für Singstimme und Kammerensemble von Erwin Stein (1885-1958) (Nos. 2,5) und Andreas Tarkmann (*1956) (Nos. 1,3,4,6)*
*arranged for voice and chamber ensemble by Erwin Stein (1885-1958) (Nos. 2, 5) and Andreas Tarkmann (*1956) (Nos. 1,3,4,6)*
(Text: Maurice Maeterlinck)

20	I. Die drei Schwestern	4.14
21	II. Die Mädchen mit den verbundenen Augen	3:12
22	III. Lied der Jungfrau	2:28
23	IV. Als ihr Geliebter schied	2:18
24	V. Und kehrt er einst heim	3:02
25	VI. Sie kam zum Schloss gegangen	4:32

ZORYANA KUSHPLER, *Mezzosopran / mezzo-soprano*
LINOS ENSEMBLE

COMPACT DISC 5 66:26

Trio für Klavier, Violine und Violoncello d-Moll op. 3 (1896)
Trio for piano, violin and cello in D minor, Op. 3

1	I. Allegro ma non troppo	15:06
2	II. Andante	9:00
3	III. Allegro	6:01

PACIFIC TRIO
Roger Wilkie, *Violine / violin* • John Walz, *Violoncello / cello*
Edith Orloff, *Klavier / piano*

Streichquartett Nr. 2 op. 15 (1913-15)
String Quartet no. 2, Op. 15

4	I. Sehr mäßig	9:07
5	II. Adagio	7:12
6	III. Schnell	8:42
7	IV. Allegro molto	11:11

ARTIS QUARTETT WIEN
Peter Schuhmayer, Violine I / violin I • Johannes Meissl, Violine II / violin II
Herbert Kefer, Viola • Othmar Müller, Violoncello / cello

COMPACT DISC 6 78:31

OPERA HIGHLIGHTS

ES WAR EINMAL (ONCE UPON A TIME)

Eine Märchenoper in einem Vorspiel und drei Akten (1897-1900 / rev. 1912)
A Fairy-tale Opera in a Prologue and three Acts
(Text: Maximilian Singer nach / after: Holger Drachmann „Der var engang")

1 Prolog / Prologue 4:36
2 Act 1 / Scene 2: „Flattert ihr bunten, schimmernden Falter" 2:59
Prinz, Prinzessin, Kaspar, Chor
3 Act 2 / Scene 1: „Schön Ingeborg sitzt traurig" (Nordic Folk Song) 4:11
Prinz
4 Act 2 / Scene 2: „Er geht und hört mich nicht" 5:09
Prinzessin, Prinz

EVA JOHANSSON, *Prinzessin* • KURT WESTI, *Prinz*
PER ARNE WAHLGREN, *Kaspar*
THE DANISH NATIONAL RADIO ORCHESTRA AND CHORUS
HANS GRAF, *Dirigent / conductor*

DER TRAUMGÖRGE (GÖRGE THE DREAMER)

Oper in zwei Akten und einem Epilog 1905-06)
Opera in two Acts and an Epilogue
(Libretto von / by: Leo Feld)

5 Act 1 / Scene 3: „Mädel kommst Du mit zum Tanz?" 2:25
Grete
6 Act 1 / Scene 6: „"Wer das verstünd', dein ewiges Rauschen" 8:16
Görge, Grete, Chor
7 Act 2 / Scene 12: „Da sind sie" 4:00
Görge, Kaspar, Mathes, Marei, Wirt / Inkeeper
Wirtin / Inkeeper's wife, Züngl, Chor

JOSEF PROTSCHKA, *Görge* • PAMELA COBURN, *Grete*
HARTMUT WELKER, *Kaspar* • PETER HAAGE, *Wirt / Inkeeper*
BIRGIT CALM, *Wirtin / Inkeeper's wife* • HEINZ KRUSE, *Züngl*
GABRIELE MARIA RONGE, *Marei*
JUGEND- UND FIGURALCHOR DES HESSISCHEN RUNDFUNKS
RADIO-SINFONIEORCHESTER FRANKFURT
GERD ALBRECHT, *Dirigent / conductor*

DER KREIDEKREIS (THE CHALK CIRCLE)
Oper in drei Akten / Opera in three Acts (1932)
(Text: Klabund)

8	Act 1: „Am Ufer zwischen Weiden steht das Haus"	1:59
	Haitang	
9	Act 2: „Was will der fremde Mann am Zaun?"	5:01
	Haitang, Tschang-Ling	
10	Act 3: „Was hörtest Du, alter Mann" – Episode	2:18
	Tschu-Tschu, Tschang-Ling	
11	Act 3: „Soldat, du bist mein Kamerad"	1:21
	Soldat / Soldier	
12	Act 3: „Höre mich, Sturm"	3:01
	Haitang	

RENATE BEHLE, *Haitang* • PETER MATIĆ, *Tschu-Tschu*
HANS HELM, *Tschang-Ling* · GIDEON SAKS, *Soldat / Soldier*
RADIO-SINFONIEORCHESTER BERLIN
STEFAN SOLTESZ, *Dirigent / conductor*

EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE (A FLORENTINE TRAGEDY)

Oper in einem Aufzug op. 16 / Opera in 1 Act, Op. 16 (1915-16)
(Libretto: Max Meyerfeld nach / after Oscar Wilde)

13	Overtüre / Overture	4:21
14	„Genug!"	7:50
	Guido, Simone	
15	„Holdsel'ge Bianca"	6:19
	Guido, Bianca	

CHARLES REID, *Guido* • WOLFGANG KOCH, *Simone*
HEIDI BRUNNER, *Bianca*
ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
BERTRAND DE BILLY, *Dirigent / conductor*

DER KÖNIG KANDAULES (KING CANDAULES)

Oper in drei Akten / Opera in three Acts
Libretto von Alexander Zemlinsky nach dem Drama „Le Roi Candaule" von André Gide in der deutschen Umdichtung von Franz Blei
Libretto by Alexander Zemlinsky after the drama *Le Roi Candaule* by André Gide in the German adaption by Franz Blei
Partitur rekonstruiert und Instrumentierung vervollständigt von Antony Beaumont im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper
The score reconstructed and the instrumentation completed by Antony Beaumont for the Hamburg State Opera

16	Act 3: Prelude,	4:50
17	Act 3 / Scene 2: „Mein Ring! Mein Ring"	4:55
	Gyges	
18	Finale / Act 3 / Scene 4: „Wie? Du bist's, mein Gyges"	4:24
	Gyges, Nyssia, Kandaules	

NINA WARREN, *Nyssia* • JAMES O'NEAL, *König Kandaules*
MONTE PEDERSON, *Gyges*
PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER HAMBURG
GERD ALBRECHT, *Dirigent / conductor*

CD 1

Recording: Paris, Maison ONDIF, 22.-26.06.2005
Recording Supervisor: Wolfram Nehls · Recording Engineer: Philipp Knop
Publisher: Universal Edition, Vienna · Producer: Johannes Kernmayer
©+℗ 2006 Capriccio

CD 2 [1] – [4]

Recording: Hamburg, NDR, Studio 10, 28.-30.11.1995 / 16.-18.04.1997
Recording Supervisor: Gerald Götze • Recording Engineer: Johannes Kutzner
Publisher: Ricordi Musikverlag München • Co-Produktion Norddeutscher Rundfunk - Capriccio
©+℗ 1997 Capriccio

[5] – [7]

Recording: Wien, Konzerthaus, 13.-14.6.2019
Recording Supervision and Editing: Erich Hofmann • Recording Engineer: Robert Pavlecka
Publisher: Universal Edition, Vienna • Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks
© 2019 Österreichischer Rundfunk
©+℗ 2020 Capriccio

[8] – [10]

Recording: Hamburg, Musikhalle, 06/1992
Recording Supervisor: Peter Schmidt • Recording Engineer: Mainhard Schwarzer
Publisher: Ricordi Musikverlag München
©+℗ 1993 Capriccio

CD 3 [1] – [8]

Recording: Hamburg, NDR, Studio 10, 28.-30.11.1995 / 16.-18.04.1997
Recording Supervisor: Gerald Götze • Recording Engineer: Johannes Kutzner
Publisher: Ricordi Musikverlag München
Co-Produktion Norddeutscher Rundfunk - Capriccio
©+℗ 1997 Capriccio

[9] – [15]

Recording: Hamburg, Musikhalle, 06/1992
Recording Supervisor: Peter Schmidt • Recording Engineer: Mainhard Schwarzer
Publisher: Universal Edition, Vienna
©+℗ 1993 Capriccio

[16] – [21]

Recording: Wien, Konzerthaus, 13.-14.6.2019
Recording Supervision and Editing: Erich Hofmann • Recording Engineer: Robert Pavlecka
Publisher: Universal Edition, Vienna • Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks
© 2019 Österreichischer Rundfunk
©+℗ 2020 Capriccio

CD 4 [1] – [6]
Recordings: Wien, Tonstudio TONAL, 24.-29.06.2011
Recording Supervision: Ivan Paley • Recording Engineer: Alexander Grün
©+℗ 2014 Capriccio
[7] – [11] / [16] – [19]
Recordings: Zürich, Radiostudio, 19.-22.11.2011
Recording Supervision & Recording Engineer: Michaela Wiesbeck
Co-Produktion SR DRS Zürich - Capriccio
©+℗ 2013 Capriccio
[12] – [13]
Recordings: Wien, 4tune Studios, 25.-29.08.2013
Recording Supervision: Ivan Paley • Recording Engineer: Martin Klebahn
Producer: Johannes Kernmayer
©+℗ 2015 Capriccio
[14] – [15]
Recordings: Wien, 4tune Studios, 07/2017
Recording Supervision: Ivan Paley • Recording Engineer: Martin Klebahn
Producer: Johannes Kernmayer
©+℗ 2018 Capriccio
[20] – [25]
Recordings: Deutschlandfunk Köln, Kammermusiksaal, 10/2011
Recording Supervision: Stephan Schmidt • Recording Engineer: Hans Martin Renz
Producer: Maja Ellmenreich
Publisher: Universal Edition, Wien
Co-Produktion Deutschlandfunk - Capriccio
©+℗ 2017 Capriccio

CD 5 [1] – [3]
Recordings: Soka University, Aliso Viejo, California, 28.-29.05.2013
Recording Supervision: Fred Vogler • Recording Engineer: Sergey Parfenov, Sam Morales
©+℗ 2014 Capriccio
[4] – [7]
Recording: St. Gilgen, Kirche Abersee, 22.-24.06.1989
Recording Supervision: Gottfried Kraus • Recording Engineer: Bernhard Mahne
Lincensed by (c) 1990 ORFEO INTERNATIONAL MUSIC GmbH

CD 6 [1] – [4]
Recording: Danmarks Radio, 06/1987
Recording Supervisor: Niels Wolfgang Peters • Recording Engineer: Knud Drewsen
Publisher: Ricordi Musikverlag München
©+℗ 1990 Capriccio
[5] – [7]
Recording: Frankfurt, Alte Oper, 09/1987 (Live Recording)
Recording Supervisor: Dieter von Goetze • Recording Engineer: Detlev Kittler
Publisher: Ricordi Musikverlag München
Co-Produktion Hessischer Rundfunk – Alte Oper Frankfurt - Capriccio
©+℗ 1988 Capriccio
[8] – [12]
Recording: Berlin, Jesus-Christus-Kirche, 12.-16.02.1990
Recording Supervisor: Klaus Bischke • Recording Engineer: Geert Puhlmann
Publisher: Universal Edition Wien
Co-Produktion RIAS-Berlin – RSO Berlin - Capriccio
©+℗ 1991 Capriccio
[13] – [15]
Recording: Wien, Konzerthaus, 20.05.2010 (Live Recording)
Recording Supervisor: Erich Hofmann • Recording Engineer: Andreas Karlberger
Publisher: Universal Edition Wien
Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks
© 2010 Österreichischer Rundfunk
©+℗ 1991 Capriccio
[16] – [18]
Recording: Wien, Hamburg, Staatsoper, 18.10. & 25.10.1996 (Live Recording)
Recording Supervisor: Askan Siegfried • Recording Engineer: Suse Wöllmer
Publisher: Ricordi Musikverlag München
Eine Aufnahme des Norddeutschen Rundfunks
Co-Produktion Staatsoper Hamburg – Norddeutscher Rundfunk - Capriccio
© 1996 Norddeutscher Rundfunk
©+℗ 1997 Capriccio

This compilation:
Re-Mastering: Roland Rublè, Classic Sound Studio Stuttgart
Compilation: Johannes Kernmayer
©+℗ 2021 CAPRICCIO, 1040 Vienna, Austria
www.capriccio.at

Zemlinsky (caricature by Emil Orlik)

Wien – Prag – Exil
Alexander Zemlinsky und die Sehnsucht nach Wien

von Christoph Becher

Inmitten der Ehrengräber des Wiener Zentralfriedhofes liegt auch das Grab Alexander Zemlinskys. 1985 wurde sein Leichnam von den USA, wohin ihn die Nazis 1938 aus seiner Heimatstadt Wien vertrieben hatten und wo er am 15. März 1942 verbittert starb, nach Wien überführt und dort bestattet. Neben all den imposanten Grabsteinen, die die Ruhestätten Johannes Brahms', Arnold Schönbergs, Johann Strauss' usw. schmücken, musste sich Zemlinsky fast zehn Jahre lang mit einem schlichten Holzschild begnügen.

Über Zemlinsky nachzudenken, heißt zumeist, an seinem Ende anzufangen. So typisch seine Rezeptionsgeschichte für das von Weltkriegen und Nationalsozialismus gezeichnete 20. Jahrhundert zu sein scheint, bleibt doch bemerkenswert, wie unterschiedlich der am 14. Oktober 1871 geborene Komponist in den vergangenen 150 Jahren beurteilt worden ist. Im Januar 1900 von Mahler an der Wiener Hofoper uraufgeführt, von seinem Schwager und Schüler Schönberg wie kein zweiter respektiert, als Musikalischer Leiter des Neuen Deutschen Theaters in Prag gefeiert, unterlag Zemlinsky noch zu Lebzeiten den musikalischen wie politischen Zeitläufen. Er wurde verjagt und vergessen.

Als so weihevoll der Alte sprach ...

Zemlinsky (das Adelsprädikat „von", das Zemlinsky von seinem Vater erbte, verwendete er seit den frühen 1890er Jahren nicht mehr) hatte das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien schon als Dreizehnjähriger betreten und wurde bald in die Pianistenklasse des Brahms-Freundes Anton Door aufgenommen. 1890 wurde Zemlinsky als „bester Klavierspieler des Konservatoriums" ausgezeichnet. Er lernte Komposition bei dem ebenso konservativen wie erfolgreichen Pädagogen Johann Nepomuk Fuchs und stellte am 11. Juli 1892 mit dem ersten Satz einer **„d-moll-Symphonie"** sein Gesellenstück öffentlich vor. Als Talentprobe wurde die Symphonie – die Uraufführung des viersätzigen Gesamtwerkes erfolgte am 10. Februar 1893, dirigiert von Lehrer Fuchs – wohlwollend aufgenommen. Zemlinsky bedient die klassisch-romantischen Charaktere zurückhaltend, ohne instrumentale Extravaganzen oder pompöse Steigerungen. Bemerkenswert mit Blick auf das Gesamtwerk ist die Grundtonart d-moll; Zemlinsky wird immer wieder auf sie zurückkommen – am prominentesten im 2. Streichquartett. Die dunkle Tönung der Musik liegt schon in diesem Frühwerk an Zemlinskys Bevorzugung der Subdominante. Harmonisch streben die Themen nicht auf-, sondern abwärts, am stärksten im dritten, dem langsamen Satz, wenn Zemlinsky bereits nach einem Takt das ruhige b-moll-Thema in den Abgrund des Quintenzirkels wirft (er verwendet die Rückung des neapolitanischen Sextakkordes, um nach Fes-Dur zu gelangen). „Eine gedeihliche Zukunft", hieß es in der „Neuen Freien Presse", „kann Herrn Zemlinsky nach dieser Probe mit Zuversicht prophezeit werden."

Im Publikum der Voraufführung des ersten Satzes saß niemand geringerer als Johannes Brahms – Leitstern des Konservatoriums und Zemlinskys großes Vorbild. 1922 machte er seine Verehrung für Brahms öffentlich: „Gedenk ich der Zeit, als ich das Glück hatte, Brahms auch persönlich kennen

zu lernen – es war während seiner beiden letzten Lebensjahre – dann kommt es mir wieder so recht zum Bewußtsein, wie faszinierend, unentrinnbar beeinflussend, ja geradezu verwirrend seine Musik auf mich und meine damaligen komponierenden Kollegen, worunter auch Schönberg war, wirkte."

Brahms lud Zemlinsky ein Jahr vor seinem Tod zu sich ein, besprach dessen Kompositionen mit ihm und empfahl ihn schließlich seinem Verleger Simrock, der tatsächlich Zemlinskys erste Kompositionen veröffentlichte. Darunter befand sich das „Klarinettentrio d-moll op. 3", uraufgeführt am 11. Dezember 1896 in Wien. Es gilt als „Brahms-Hommage", weil es sich offenherzig an dessen „Klarinettentrio a-moll op. 114" (1891) orientiert. Die kleinschrittige Melodik des Kopfsatzes täuscht leicht über die motivische Konzentration in Zemlinskys Musik hinweg. Tatsächlich bemüht sich Zemlinsky, dabei sogar die Brahmssche Kammermusik hinter sich lassend, keine Note „unbegründet" aufzuschreiben; noch in den unauffälligsten Begleitfiguren finden sich Bezüge zum Hauptthema oder zum Seitenthema (das seinerseits aus dem Hauptthema stammt). Dementsprechend tauchen Spuren des Kopfsatzes auch im liedhaften dreiteiligen Mittelsatz und im rondohaft geformten übermütigen Finale auf. Diese Spuren aber werden kaum so deutlich an die Oberfläche gespült wie das Zitat aus dem ersten Satz am Ende des Trios.

Schnell galt Zemlinsky als Hoffnungsträger seiner musikvernarrten Heimatstadt. Er fühlte sich getragen, unbeschwert und erkundete bisher ignorierte Gattungen: Er schrieb Stücke für vierhändiges Klavier, einen ersten von insgesamt drei „Psalmen" (für Chor und Orchester), seine einzige Ballettmusik und mit „Ein Lichtstrahl" sogar ein „Mimodram".

In diese Reihe gehört auch das **„Frühlingsbegräbnis",** komponiert 1896 für großes Orchester und gemischten Chor. Die literarische Vorlage stammt von Paul Heyse, wie so viele Dichter der Jahrhundertwende kaum noch gegenwärtig, hätte Hugo Wolf nicht sein „Italienisches Liederbuch" vertont. Es handelt sich um eine allegorische Dichtung, in der die Tiere des Waldes einen von der Sommersonne getöteten Jüngling beerdigen und nach der Grabrede des alten Spechts von einem Gewitter hinweggefegt werden. Zemlinsky nahm den Text ernster als er es verdient und schmiedete aus ihm eine formal vollendet ausbalancierte Kantate, die mit einem Trauermarsch anhebt, zu einem leichtfüßigen Walzer für die Damen des Chores führt, einem ausgeprägten Bariton-Solo Raum gibt und über einen kurzen Zwischenteil in ein dramatisches Finale mündet, das den Trauermarsch mit dem Thema des Bariton-Solos verknüpft. Wie in der „d-moll-Symphonie" verkneift sich Zemlinsky Extravaganzen, man spürt, dass in der Brahms-Tradition die Beherrschung des Handwerks höher stand als der Feuereifer des Einfalls. Als Zemlinsky das Werk am 11. Februar 1900 im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins uraufführte – inzwischen hatte er es dem Andenken Brahms' gewidmet –, nahm die Wiener Gesellschaft stärker als die Komposition den Dirigenten wahr. Prompt erhielt er ein Angebot vom Carltheater, das vor allem Operette spielte. Damit unternahm Zemlinsky den ersten Schritt zu seiner Laufbahn als Dirigent sowie zu einer unglücklichen Liebesgeschichte, die er nie überwinden sollte. Im Musikverein saß die 20-jährige Alma Schindler, die den Komponisten halb spöttisch, halb bewundernd betrachtete und beschloss, ihn zu gewinnen.

So wunderschön der junge Leib!

So lange Zemlinsky in Wien blieb, gingen er und Arnold Schönberg gemeinsame Wege, inspirierten sich gegenseitig und wurden durch die Ehe zwischen Schönberg und Zemlinskys Schwester Verwandte. Zemlinsky unterwies Schönberg, der ansonsten Autodidakt blieb, in die Grundlagen des Komponierens, dieser wiederum zollte dem Älteren auch dann noch Respekt, als die beiden sich musikalisch auseinandergelebt hatten, weil Zemlinsky Schönbergs Zwölftontechnik nicht nachvollziehen wollte. Schönberg (1921): „Er war mein Lehrer, ich wurde sein Freund, später sein Schwager und er ist in den vielen Jahren, die seither vergangen sind, derjenige geblieben, dessen Verhalten ich mir vorzustellen versuche, wenn ich Rat brauche." Zemlinsky (1934): „Es sind über 30 Jahre her, daß musikbegeisterte Studenten in Wien ein Amateurorchester gründeten, es stolz ‚Polyhymnia' benannten und mich zu ihrem Dirigenten wählten. Das Orchester war nicht groß. Ein paar Violinen, eine Bratsche, ein Cello und ein Contrabaß […]. Jedoch, an dem einzigen Cellopult saß ein junger Mann, der ebenso feurig wie falsch sein Instrument mißhandelte […] und dieser Cellospieler war niemand anderer als Arnold Schönberg."

Man darf annehmen, dass Schönberg auch am 2. März 1896 sein Instrument „misshandelte" (Zemlinsky fügte übrigens gerechterweise hinzu, dieses hätte eine bessere Behandlung kaum verdient). An diesem Tag nämlich wurde im Kaufmännischen Vereinshaus zu Wien im Rahmen eines Konzertes der Polyhymnia Zemlinsky **„Waldgespräch"** uraufgeführt, eine vierstrophige Ballade von Joseph von Eichendorff, die Zemlinsky bereits am 2. Februar 1890 als Klavierlied geschrieben hatte, nun aber komplett neu vertonte – für eine Besetzung, wie sie eben gerade zur Verfügung stand: Sopran (es sang seine Verlobte Melanie Guttmann), zwei Hörner, Harfe und Streicher. Es war das erste große Orchesterkonzert des Vereins – und zugleich sein letztes, denn die Polyhymnia hatte sich mit diesem Konzert finanziell übernommen.

Zemlinsky entwickelt aus dem Waldgespräch zwischen Ritter und Hexe eine dramatische Szene, weit aufwühlender als Schumann 1840 im „Liederkreis". Den beiden Ritterstrophen sind genretypisch die Hörner und – eher überraschend – ein kurzes Solo der Bratsche zugeteilt, die Hexe hingegen umschmeichelt den einsamen Reiter durch improvisatorische Girlanden aus Harfe und Solovioline. Zemlinsky reizt nicht die melodische Entwicklung, sondern der Farbwechsel. Den Ritter hätte warnen können, dass die verführerische Unbekannte gleich Mozarts Komtur zunächst nur auf einem Ton singt, als grüße sie aus dem Totenreich. Nach dem dramatischen Höhepunkt „Jetzt kenn ich dich! Gott steh mir bei!" erzielt Zemlinsky durch die Wiederkehr des Anfangsmotivs eine Reprisenwirkung. Aber ob sich der tapfere Reiter der Hexe überhaupt erwehren will – „so wunderschön der junge Leib!" –, bleibt ja schon bei Eichendorff offen. Zemlinskys zarter G-Dur-Schluss (das Stück steht in g-moll) jedenfalls klingt eher nach Liebesversprechen als nach Verdammnis.

Mit **„Maiblumen blühten überall"** widmete sich Zemlinsky zum ersten Mal einem Text des Dichters Richard Dehmel, der auf Zemlinsky und Schönberg kurz vor der Jahrhundertwende eine elektrisierende Wirkung ausübte. 1899 verbrachten die beiden den Sommer gemeinsam in Payerbach südlich von Wien und lasen Dehmels Gedichtband „Weib und Welt", der Schönberg wenig später zu seinem epochalen Streichsextett „Verklärte Nacht"

inspirierte. Auch die „Maiblumen“ sind für Sextett komponiert, doch anders als Schönberg lässt Zemlinsky den Text singen. Erzählt wird, wie im „Frühlingsbegräbnis“, das jähe Ende eines jungen Mannes im Sommer, hier allerdings mit glühender Erotik: Die scheinbar harmlosen Maiblumen entpuppen sich als wilder Mohn, eine Metapher des Verlangens, auf die Zemlinsky in der Dehmel-Vertonung „Entbietung“ op. 7/2 zurückgreift.

Leider blieb Zemlinskys Werk unvollendet. Dehmels Original, „Die Magd“ (1893), weist fünf Strophen auf, Zemlinsky bricht nach der zweiten ab. Allerdings wirkt das idyllische Zwischenspiel zur 3. Strophe derart geschlossen, dass Zemlinsky-Biograf, -Herausgeber und -Dirigent Antony Beaumont das Werk veröffentlichte. Zu Recht, denn tatsächlich gehört „Maiblumen blühten überall“ zu den schönsten Kompositionen jener Jahre. Die musikalischen Motive wandern variantenreich durch die Komposition, eine Cello-Nebenfigur der ersten Takte wächst zum Zwischenspiel nach der ersten Strophe an, ein zarter Einschub am Anfang kehrt im überirdischen Nachspiel zurück. Die harmonische Sprache ist avanciert, das Ges-Dur der ersten Strophe (mutiert zum fis-moll in der zweiten) bleibt durch chromatische Nebennoten im Fluss; der „Tristan“ steht den „Maiblumen“ näher als die Stufenharmonik von Brahms. Beaumont verortete das Werk daher in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, also nach der „Verklärten Nacht“; inzwischen, nach dem Auftauchen weiterer Skizzen, plädierte er für 1898, also sogar noch vor dem Dehmel-Sommer mit Schönberg.

Zemlinskys Höhenflug in Wien dauerte an, bis er im Februar 1901 von einem Ballettentwurf Hugo von Hofmannsthals erfuhr: Der junge Dichter hatte einen Dreiakter mit dem Titel **„Der Triumph der Zeit“** vergeblich Richard Strauss zur Vertonung angeboten. Zemlinsky ließ sich den Text kommen, las ihn gemeinsam mit Alma und fing Feuer. Mit diesem Bühnenwerk hoffte er, Hofoperndirektor Gustav Mahler überzeugen zu können, der ein Jahr zuvor Zemlinskys zweite Oper, „Es war einmal“, uraufgeführt hatte. Doch Mahler reagierte mit Unverständnis auf Hofmannsthals theaterferne Bühnenallegorie und lehnte den „Triumph der Zeit“ ab.

Verzweifelt klaubte Zemlinsky die Bruchstücke seiner meisterhaften Partitur zusammen. Den zweiten Akt isolierte er als Einakter mit dem Titel „Ein Tanzpoem“ und versuchte erfolglos, Mahler zu überzeugen; die Aufführung erfolgte erst 1992 in Zürich. In den **„Drei Ballettstücken“** fasste er zwei Drittel des zweiten und einen Tanz aus dem dritten Akt zusammen und dirigierte die Uraufführung am 18. Februar 1903 im Wiener Musikverein. Mahler mochte zwar die Musik, hielt aber am Bannspruch über das Ballettprojekt fest. Und so steckte Zemlinsky eine erste Niederlage in seiner Heimatstadt ein, die im krassen Gegensatz zur unbeschwerten Musik und zu seiner Verliebtheit in Alma stand.

Nicht nur Hofmannsthals Dichtung, auch Zemlinskys Musik in den „Drei Ballettstücken“ ist Jugendstil par excellence. Im „Reigen“ markiert ein mystischer Hörnersatz das unaufhaltsame Verfließen der Zeit. Was folgt, ist eine Musik, in der – ganz wie in der Kunst dieser Zeit – die Figur (das Thema) vom Ornament (der Begleitfigur) verdrängt wird. Zemlinsky hat solche Passagen mit liebevoller Akribie komponiert, sie finden sich in seinen Opern „Es war einmal“ und „Der Zwerg“, aber auch in der Sinfonischen Dichtung „Die Seejungfrau“, die bald nach dem Ballett entsteht. Der Reigen der „hellen, frohen Stunden“ dreht sich zu einem Walzermotiv, das Zemlinsky als „ruhig, selig, stark erotisch“ charakterisiert. Im „Fauntanz“, dem

zweiten der Stücke, begegnen sich die bizarren Faune und die hypnotisierende Melodie des Gottes Pan, die den Mittelteil bildet. Das letzte Ballettstück ist ein übermütiger Walzer, in dem Zemlinsky an nur einer einzigen Melodie seine vollendete Instrumentationskunst vorführt.

Dass ich keine Schwingen zum Fliegen habe ...

1911 verließ Zemlinsky Wien und übersiedelte nach Prag, wo er die Position des Musikalischen Leiters des Neuen Deutschen Theaters antrat. Dieser Schritt leitete die ertragreichsten 16 Jahre seines Lebens ein. Schlaglichter dieses Erfolges sind die beeindruckende Zahl von rund 100 neueinstudierten Opern, eine ungewohnt vitale Mozart-Interpretation (Strawinsky: „Keine Wiedergabe der Mozartopern hat mich je begeistert, bevor ich nicht nach Jahren in Prag Alexander Zemlinsky den Figaro dirigieren hörte") und das Wagnis, tschechische Opern in Prag auf die deutsche Bühne zu holen.

Zemlinsky hatte also alle Hände voll zu tun, was man seinem Werkkatalog anmerkt: Von den über 100 Werken, die er in seinen 70 Lebensjahren komponierte, entstanden in Prag gerade ein Dutzend. Unter diesen Werken aber – und auch das kennzeichnet Zemlinskys Prager Zeit als erfolgreich – befinden sich seine besten: die Oper „Eine florentinische Tragödie", die „Maeterlinck-Gesänge", das 2. Streichquartett und die „Lyrische Symphonie".

Demonstrativ widmete Zemlinsky sein **2. Streichquartett op. 15** Arnold Schönberg. Dessen gerührte Reaktion auf die Widmung verdankte sich auch dem Umstand, dass Zemlinskys Quartett sich an die einsätzige Großform des 1. Streichquartettes d-moll op. 7 (1905) von Schönberg anlehnt. Diese Einsätzigkeit beruht in Zemlinskys Quartett auf einem Ineinandergreifen einer monumentalen Sonatensatzform und traditioneller Viersätzigkeit. Das erste Viertel des Werkes wird mit einer riesenhaften Exposition gefüllt, die in einen Choral mit fünf Variationen mündet. Es folgen ein dreiteiliges Adagio, ein Scherzo mit Trio, eine stark gekürzte Reprise und ein rondohaftes Finale mit Koda. Ein explizit als Durchführung ausgewiesener Abschnitt fehlt, da in der komplexen Satztechnik Zemlinskys ohnedies ständig durchgeführt wird.

Die Idee der Komposition besteht darin, die Großform durch ein kleingliedriges, beinahe introvertiertes Motto zu bändigen. Diese Folge aus drei Tönen, exponiert in Takt 1 von der ersten Violine, erscheint in Zemlinskys Kompositionen immer wieder, gleichsam „ich" sagend. Fast alle Themen des 2. Quartettes sind von ihm abgeleitet; gleichzeitig markiert das Motto die Nahtstellen einer Architektur, die für den unvorbereiteten Hörer leicht labyrinthische Dimension annehmen mag.

Aus dem Motto entwickelt sich das markante fünftaktige Hauptthema, das nach heftiger Steigerung in eine punktierte energische Überleitung führt. Das innige D-Dur-Kontrastthema – es besitzt als einziges Thema des Quartettes eine „quadratische" Periodik – leitet eine dreiteilige Liedform ein. In den folgenden Choral-Variationen finden sich die theatralischsten Gesten dieser Musik. Zemlinsky erzielt hier spukhafte Klangkonstellationen, in denen das Choralthema allmählich an Gestalt verliert und sich schließlich in das Motto rückverwandelt.

An die elegische Stimmung des Mottos schließt nahtlos das Adagio an, das die bisher exponierten Motive mit wechselnder Deutlichkeit verarbeitet. Dabei wird eine Expressivität gefordert, die im gesamten Stück kein gleichwertiges Pendant hat. Im schärfsten Kontrast hierzu steht das Scherzo. Über leeren Pizzicato-Quinten des Cellos erhebt

sich ein Bratschen-Thema, ein „Gassenhauer – gespielt von einem, der auf die Welt zu pfeifen vorgibt: das emotionale Engagement des Adagios schlägt in ironische Distanz um“ (Horst Weber). Die Distanz hält indes nicht lange vor. Dem Bratschen-Thema gesellt sich ein zweites, lyrischeres Thema hinzu; die Durchführung beider Themen geschieht in gespenstischer Extase, die in Glissandi auszubrechen sucht. Diese Wildheit wird nach dem kurzen Trio, das den Choral zitiert, noch intensiviert.

Die Reprise beginnt aus diesem Schwung heraus mit dem Motto. Die Reihenfolge ist aber verdreht: Motto – Seitensatz – Choral (jede einzelne „Choral-Zeile“ vom Motto unterbrochen) – Hauptthema. Die angetippten Themen sind freilich nur Erinnerung an Vergangenes. Das Finale gibt sich als musikantische Verarbeitung sowohl bekannter als auch neuer Themen, die in die triumphale Wiederholung des Chorales, durchaus im Sinne eines Mahlerschen Durchbruchs, führt. Die Koda beruhigt den gesteigerten Ausdruck. Motto, Hauptthema und Adagio werden noch einmal in Erinnerung gebracht, bis die Komposition nach einem undurchsichtigen Feld aus Quartenakkorden im zarten D-Dur verlischt.

In seinem zweiten Streichquartett, uraufgeführt am 9. April 1918 im Wiener Konzerthaus, reizt Zemlinsky die Grenzen der Tonalität aus wie nie zuvor. Dass ein tonaler Boden bestehen bleibt, verdeutlichen Orgelpunkte, bitonale Abschnitte und tonale Chiffren, etwa der d-moll-Akkord mit dissonierendem gis, der Hauptthema und Choral-Variationen begleitet. Mag dieser Akkord aus Schönbergs Streichquartett op. 7 stammen, die Rolle des Mottos aus dessen Kammersymphonie op. 9 – Zemlinskys Quartett braucht sich hinter solchen Vergleichen nicht zu verstecken. Formkonzeption und Verarbeitungstechnik sind einmalig. Zemlinskys Komposition ist eines der wenigen Streichquartette, in denen die sinfonische Idee monumentaler Größe auf die Kammermusik übertragen wird und gleichzeitig die epochebestimmende „Kultur der Nuance“ (Hans Mersmann) gewahrt bleibt.

Die **Sechs Gesänge nach Gedichten von Maurice Maeterlinck op. 13** wurzeln noch in Zemlinskys Wiener Jahren. Zunächst entstanden im August 1910 als Klavierlieder die Nummern 1, 2, 3 und 5, deren Orchesterfassungen im Musikverein am 31. März 1913 in dem berüchtigten, von Arnold Schönberg dirigierten „Skandalkonzert“ uraufgeführt wurden. Vier Monate später komponierte Zemlinsky die Gesänge 4 und 6, unternahm deren Instrumentierung aber erst 1924, mithin in seinen Prager Jahren.

Die Orchesterfassung unterscheidet sich von der Klavierfassung – abgesehen von der größeren Farbigkeit und dem reichhaltigeren Geflecht an Nebenstimmen – durch die hinzugefügten Orchestervorspiele. Diese verraten viel über die musikalische Substanz eines jeden Liedes, da sie der Brahmsschen Gepflogenheit verpflichtet sind, in der Einleitung die tragenden Motive des Ganzen zu exponieren. So wird in der Einleitung zur Nr. 2 instrumental die Zeile „Haben das Leben gegrüßt“ vorweggenommen und damit zur zentralen des Liedes erklärt.

Die sechs Gedichte, entnommen den 1906 erschienenen „Fünfzehn Liedern“ des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck, umkreisen Todesahnung und -sehnsucht. Erst Zemlinsky ordnete die Gedichte so an, dass ein fortlaufendes Sujet interpretierbar ist: „Im ersten Lied wird die Erfahrung von Leben, Vergänglichkeit und Tod als eine Art inhaltliche Exposition an den Anfang des Zyklus gestellt. Die folgenden Lieder sind als Weiterentwicklung dieses Themas zu verstehen.

Der zweite Gesang stellt das Leben vor, der dritte bringt dazu kontrastierend eine verinnerlichte Stimmung. Todesahnung im vierten und Abschied vom Leben im fünften Lied werden im letzten von der Begegnung mit dem Tod beschlossen." (Vorwort zur Orchesterfassung)

Die düsteren Schatten werden weder von den Inhalten noch von den Worten geworfen, sondern von dem, was zwischen den Zeilen steht. Maeterlinck reiht einfache Sätze und Refrains aneinander, die nicht zusammenpassen und deren rätselhafte Kombination einen Dialog mit „unsichtbaren Mächten" suggeriert. Das Dämonische, Merkmal der gesamten modernen Literatur jener Jahre, ist mithin nicht lokalisierbar, sondern quillt als unbestimmte Angst zwischen den Sätzen hervor.

Diese Technik hat Zemlinsky musikalisch wörtlich genommen. Verwendet werden schlichte Vokabeln – archaische Formen, liedhafte melodische Floskeln und periodische Rhythmen –, die erst in ihrer Verbindung Rätsel aufgeben. Die ersten Takte des ersten Liedes etwa konfrontieren eine geradezu volkstümliche c-moll-Melodie (in der Orchesterfassung d-moll, Zemlinskys Lieblingstonart) mit sehr einfach strukturierten Akkorden, deren eigentümlicher As-Dur-Klang im zweiten Takt jedoch eine Fülle von kontroversen Interpretationen provoziert hat. Tonalität bedeutet Zemlinsky nicht Sicherheit; sie bleibt bindend, glänzt zuweilen gar tröstlich („Sprich als Schwester zu ihm" in Nr. 5), ringt sich aber nicht mehr zur funktionalen Zielstrebigkeit durch. Chiffre dafür sind die leeren Quinten, die absteigend das erste Lied eröffnen. Der latent funktionsharmonische Grund ist Illusion, Leittöne bleiben unaufgelöst oder führen ins Ungeahnte – ähnlich den Frauen im letzten Gesang: „Sie sagten nicht ja noch nein."

Die Zemlinsky-Rezeption litt stets daran, dass „immer wieder einem guten Stück von ihm ein besseres von Mahler und Schönberg" gegenübersteht (Gerhard Brunner). Zumal die **„Lyrische Symphonie" op. 18** wird stets als Pendant zu Mahlers „Lied von der Erde" (1908) betrachtet. Zemlinsky hat seine grenzenlose Verehrung für Mahler nicht verschwiegen: Seine „überragende Persönlichkeit, die Größe und Tiefe des rein Menschlichen seiner Werke stellen ihn heute schon hoch über jeden Parteikampf." Und die „Lyrische Symphonie" kündigte er seinem Verleger mit folgenden Worten an: „Ich habe im Sommer etwas geschrieben, in der Art des Lied von der Erde" (19. September 1922).

Die Parallelen zwischen beiden Werken sind unübersehbar: hier wie dort der Griff zu fernöstlich gefärbten Texten, die dialogische Abfolge der Gesänge, die abwechselnd von einer Frauen- und einer Männerstimme bestritten werden, und die Vernetzung von strophischem und symphonischem Gefüge. Und doch ist Zemlinskys Werk das radikalere, ist mehr fernöstlich, mehr dialogisierend und mehr symphonisch. Der grundlegende Konflikt des Mahlerschen Werkes: die Konfrontation von Lied und Symphonik, wird erst in der „Lyrischen Symphonie" kompromisslos ausgefochten; sie ist so betrachtet ein gattungsgeschichtlich exzeptionelles Werk.

Man kann diesem Konflikt auf drei Ebenen der Komposition nachspüren. Der Textdichter Rabindranath Tagore (1861–1941) war der bedeutendste Vertreter der modernen indischen Literatur. Der Nobelpreisträger war zu Zemlinskys Zeiten wie alles Fernöstliche heiß geliebt. Seine Gedichte besaßen fraglos mehr Berührung mit fernöstlicher Kultur als die chinesischen Nachdichtungen Hans Bethges, die Mahler vertonte. Beide Komponisten aber machten aus

ihrer Vorlage etwas Neues, indem Auswahl und Anordnung der Gedichte eine Aussage nahelegen, die den isolierten Gedichten nicht innewohnt. Zemlinsky wählte sieben Gedichte aus der Liebeslieder-Sammlung „Der Gärtner", die 1914 in der deutschen Übersetzung von Hans Effenberger erschienen waren. Die „innere Zusammengehörigkeit" (Zemlinsky) der Gedichte in der Zusammenstellung der „Lyrischen Symphonie" suggeriert eine Handlung. Der Dialog zwischen Männer- und Frauenstimme erhält, anders als bei Mahler, dramatische Wirkung; ab dem 3. Gesang ist vom „Du" die Rede. Die im Dialog ausgesprochene Liebe aber führt nicht zur Erfüllung, sondern scheitert. Desgleichen geschieht in Zemlinskys Opern: Der Traum vom Leben bricht sich an der Erfahrung des Lebens.

Dieser romantische Konflikt spiegelt sich zweitens auf der Ebene der musikalischen Form. Synonym dieser Ambivalenz ist der ungewöhnliche Titel: Das Adjektiv „lyrisch" verspricht Statik, Reihung, Intimität, das Substantiv „Symphonie" Dynamik, Entwicklung, Monumentalität. Dieser Widerspruch wird im ersten Gesang am stärksten formuliert. Der strophische, liedhafte Aufbau des Textes wird von der Musik prinzipiell bestätigt und gleichzeitig vom symphonischen Denken durchkreuzt. Als „Refrain" darf der zweite Vers jeder Strophe gelten („o ungestümes Rufen deiner Flöte!"). Jeder dieser Refrains besitzt eine andere Gesangslinie und ein eigenes Klangbild. Gleicher Text wird also nicht gleich vertont. Stattdessen wird der Anfang der „Lyrischen Symphonie" mit Beginn der 3. Strophe wiederholt. Indem die Reprisen-Wirkung deutlicher als die Refrain-Wirkung gekennzeichnet ist, wird die dem Gesang latente Sonatenhauptsatzform deutlicher umrissen als das strophische Gefüge. Gleichzeitig sind die Strophen musikalisch klar voneinander getrennt, wie man sowohl an den Gesangsphrasen als auch an den Begleitmotiven des Orchesters erkennen kann.

Die im Titel „Lyrische Symphonie" angesprochene Ambivalenz beeinflusst auf einer dritten Ebene das Material des Werkes: Motiv und Thema treten in Konkurrenz. Die Introduktion wirft ein motivisches Netz über das Gesamtwerk, vermöge dessen vielschichtige Querverweise, Vorwegnahmen und Rückblenden entstehen. Insbesondere das „Du bist mein Eigen"-Motiv durchzieht in allen nur denkbaren Varianten das Werk. Das symphonische Ideal von der Einheit in der Mannigfaltigkeit wird hier anschaulich erfüllt. Gerade die durchführungsartigen Orchesterzwischenspiele (insbesondere am Ende des zweiten Gesanges) betonen diese motivische Vereinzelung. Dennoch wird der 1. Gesang geprägt von thematischen Einheiten und ihren Varianten. Im weiteren Verlauf werden die thematischen Bindungen immer stärker verdrängt; das Primat des Motivs, wie es die instrumentale Einleitung exponiert, setzt sich schließlich durch.

Dass der Kopfsatz der Symphonie in das inhaltliche, formale und motivische Zentrum des Werkes führt, verdeutlicht sein ernsthafter, zuweilen angestrengter Tonfall. Der zweite Gesang stellt hierzu das anmutige Gegenbild dar. Kleinschrittige Melodik, kecker staccato-Tonfall und der Einbezug von Solo-Violine und Celesta heben sich von der Klangwelt des vorangegangen Gesanges ab. Dennoch huldigt das Ende des zweiten Gesanges mit einem durchführungsartigen Zwischenspiel dem dynamischen Prinzip des 1. Gesanges, dessen Motive wieder stärker in den Vordergrund rücken. Damit fällt der Gegensatz zum dritten Gesang noch stärker aus. Hier finden sich Gestalten von nie dagewesener Klarheit, besonders die harmonische und periodische Schlichtheit des „Du bist mein Eigen"-Themas fällt auf. Gleichmäßig schlängelt

sich die Gesangsstimme durch die vollklingende Partitur, in der sich jede Stimme als kontrapunktische Kantilene auffassen lässt. Das Adjektiv „lyrisch" findet hier seine nachhaltigste Bestätigung.

Der vierte Gesang der „Lyrischen Symphonie" bezeichnet ihren Wendepunkt. Zwar wird oberflächlich am befriedeten Tonfall des 3. Gesanges angeknüpft, doch stören die Einheitlichkeit des Satzes theatralische Gesten (glissandierendes Tremolo der Solo-Violine bei „Der Wind seufzt durch die Blätter") und die oft disparate Stimmführung (etwa die Unabhängigkeit der Flöte im letzten Drittel). Vor allem aber kennt die Stimme von nun an keine Refrains mehr. Als werfe die zarte Lyrik alle Fesseln der Form ab, besitzt der Gesang erstmalig nur noch eine instrumentale und damit symphonische Gliederung, die eine sprunghafte Melodie der Solo-Violine markiert. Der 5. Gesang vollendet die Tendenz, ein instrumentales Thema als „Refrain" zu verwenden, der nur stückweise in die Singstimme Eingang findet. Die Melodie, mit der das stürmische und kraftvolle Orchester anhebt, wird im Verlauf des kurzen Gesanges nur bruchstückhaft wiederholt. Dabei wird zum Teil offen an Motive aus der Introduktion erinnert. Im 6. Gesang schließlich gibt es gar kein eigenes Thema mehr. Stattdessen reiht die Bratschenstimme Motive aus dem 1., 5. und 4. Gesang aneinander, während die Sopranistin frei zu improvisieren scheint. Die Rückkehr in den symphonischen Verbund erfolgt mittels einer Gewalttat: Reprisenhaft wiederholt sich die Introduktion der „Lyrischen Symphonie", bevor als Koda der letzte Gesang folgt.

Zwar besitzt der letzte Gesang wieder ein eigenes Thema, dieses aber besiegelt aufgrund seiner Kürze nur den Zerfall thematischer Verbindlichkeit. Das Hauptmotiv, anfangs besonders in den Holzbläsern vertreten, zitiert eine Wendung aus Mahlers „Lied von der Erde"; der Gesang kann als Hommage gelten. Es ist bezeichnend, dass Zemlinsky dort, wo musikalisch Vergangenes beschworen wird, einen Tonfall voller Sehnsucht und Trauer ergreift. Was Mahler ein „Abschied" vom Leben war, ist Zemlinsky einer von Vergangenheit. Dass dieser Augenblick in die Koda der Symphonie verbannt ist, zeugt von Zemlinskys unsentimentaler Haltung; die Trauer um das Verlorene, um den Traum von Leben, um die Verbindlichkeit von Lied und Thema paralysiert nicht das Schaffen in der Gegenwart. Nur darum kann die „Lyrische Symphonie" musikgeschichtlich über das „Lied von der Erde" hinausgehen.

Ich möchte wieder einfach sein

Trotz der großen Erfolge, die Zemlinsky als Opernchef in Prag feierte, fühlte sich der Komponist abgedrängt. Aus Wiener Perspektive, die Zemlinsky ein Leben lang nicht ablegte, galt Prag als Provinz. Als der Stern des Neuen Deutschen Theaters Mitte der 1920er Jahre sank, nahm Zemlinsky ein Angebot in Berlin an, als Erster Kapellmeister unter Otto Klemperer an der neu gegründeten Krolloper zu arbeiten. 1927 übersiedelte er in die Hauptstadt der Weimarer Republik, bereits vier Jahre später strich der Berliner Landtag der Krolloper die Finanzierung – formal wegen wirtschaftlicher Bedrängnis in Folge des Wallstreet-Crashs 1929, in Wahrheit aber, weil für ein intellektuelles und experimentelles Musiktheater in der politisch zusehends hitzigen Atmosphäre kein Platz mehr war. Klemperer versuchte Zemlinsky zu überreden, mit nach Wiesbaden zu kommen, doch dieser ließ die Verhandlungen platzen. Zemlinsky wollte zurück nach Wien.

In diesen Jahren beginnt das, was man als Zemlinskys Spätwerk bezeichnen darf. In seinen

sechs Berliner Jahren kam seine Produktion nahezu zum Stillstand. Nur zwei Werke entstanden, darunter die **„Sinfonischen Gesänge" op. 20**, ein Liederzyklus, komponiert 1929 nach sieben Gedichten aus der Antalogie „Afrika singt", eine Sammlung afroamerikanischer Lyriker, die unter europäischen Künstlern und Intellektuellen Aufsehen erregte. Bei seinem Verlag, der Universal Edition, hatte er mit diesem Werk kein Glück. In Wien zögerte man erst, dann verschleppte man die Veröffentlichung, und als das Werk mit sechsjähriger Verspätung endlich in Brno uraufgeführt wurde, war das Verständnis für Texte und Musik bereits wieder am Abklingen.

Dabei ist dieser Zyklus erstaunlich. Die sieben Gedichte handeln von Rassismus und vom lebensfeindlichen Alltag der Afroamerikaner. Zwar ist der Zyklus nicht frei von folkloristischen Klischees, aber gleich das erste Lied prangert mit der Lynchjustiz ein zentrales Thema der Lebenswirklichkeit der Afroamerikaner an. Leider sitzt Zemlinsky einer schlechten Übersetzung auf und gestaltet das letzte Lied („Arabesque") als Kehraus. Kinder unterschiedlicher Hautfarbe spielen unbeschwert miteinander, während über ihnen in den Bäumen scheinbar vergnügt ein farbiger Mann „schaukelt". Ein grausames Missverständnis: Im amerikanischen Original wird klar, dass auch dieser Mann gehenkt wurde. Zemlinskys kompositorischer Schwerpunkt aber liegt in der Mitte der Gesänge, in der Nr. 5, „Erkenntnis": Unvermutet bettet sich die Musik in ein weiches D-Dur, ähnlich dem großen Seitensatz aus dem 2. Streichquartett. „Ich möchte wieder einfach sein, / Wie Erde, / Wie Regen / Einfach und rein".

Was wie ein Stoßseufzer des Komponisten klingt, könnte auch als Motto über der Partitur stehen, denn tatsächlich wird Zemlinsky in den „Sinfonischen Gesängen" „einfacher". Das Orchester ist kaum kleiner als das der „Lyrischen Symphonie", aber alles Ornamentale, Massive, Komplexe fehlt. Die „Gesänge" sind ein Zyklus der scharf geschnittenen Kanten. Nicht die Streicher regieren das Orchester – mehrere Lieder verzichten auf die Violinen –, sondern Solobläser. Schon der 1. Gesang, das „Lied aus Dixieland", beginnt kammermusikalisch, der Sänger fügt sich in den Satz der Solo-Holzbläser. In „Totes braunes Mädel" gibt das Solo-Fagott den Ton vor.

Im wilden Scherzo des Zyklus, „Übler Bursche", leitet Zemlinsky aus dem Text ein Schlagmotiv in die tiefen Streicher ab; hebt mit einem delikaten Quartett von vier Celli und der Solooboe an.

Zemlinsky, großväterlicherseits jüdischer Abstammung, registrierte den anschwellenden Judenhass sehr genau. Und doch waren es nicht die Nationalsozialisten, die ihn 1933 aus Berlin vertrieben. Er selbst wollte nach Hause. Das grandiose Œuvre der frühen Wiener Jahre schien überholt, die in Prag entstandenen Meisterwerke fanden international keinen Widerhall, die Komponisten der Stunde waren Schönberg, Weill, Hindemith. Zemlinsky hingegen bestand darauf, dass ein Komponieren ohne Aufgabe der durch Brahms und Mahler vermittelten Prinzipien zeitgemäß war. In Wien erhoffte er sich Bestätigung.

Doch er blieb glücklos. Die in Wien entstandenen Liederzyklen op. 22 und 27: eine Nische in der Nische. Der 13. Psalm „Herr, wie lange willst Du mein vergessen?": unaufführbar. Die Oper „Der König Kandaules": unvollendet. Als sich Zemlinsky 1934 bei seinem Verlag über die mangelnden Aufführungen seiner Kompositionen beschwerte, erhielt er als Antwort einen Vorschlag: „Die größte Schwierigkeit ist, daß der Verlag kein reines Orchesterwerk von

Ihnen besitzt. Sowie Solisten dabei sind, ist der Vertrieb viel schwieriger. Hätten Sie nicht Lust einmal, ein Orchesterwerk, das durch seine kurze und praktische Besetzung auch für den Vertrieb leichter ist, zu schreiben?"

Zemlinsky ließ sich nicht zweimal bitten und komponierte die **Sinfonietta op. 23**: kurz (gute 20 Minuten), schlank instrumentiert (doppelte Holzbläser), dreisätzig und in hörbare Formabschnitte gegliedert. Klingt einfach? War es aber nicht. Der Orchestersatz ist motivisch durchgearbeitet, oft schieben sich eine Handvoll Themen übereinander, manche sind aus dem gleichen Material geschnitzt oder nähern sich derart einander an, dass man als Zuhörer die Orientierung verliert. Die Sinfonietta strotzt vor kompositorischem Selbstbewusstsein. So schreibt einer, der jeden Kniff der Bach-Beethoven-Brahms-Schönberg-Tradition beherrscht und nun zeigt, wie ein Meister damit heute, in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts, umgeht. Denn die Sinfonietta schlägt auch den unpathetischen Tonfall der 20er-Jahre an, klingt zuweilen wie bester Hindemith, Weill, Poulenc.

Im Herzen der Sinfonietta versteckt er ein kleines Zitat aus dem letzten seiner Maeterlinck-Gesänge. Dort heißt es: „Wohin gehst Du?" Ein Motiv des Abschieds, ja, des Verlassen-Werdens. Es besteht aus drei absteigenden Noten, ein kleines, dann ein großes Intervall, das Zemlinsky in der Sinfonietta immer wieder verändert, spreizt, verkleinert, wieder vergrößert. Es kommt in allen drei Sätzen vor und es drückt, bringt man es mit op. 13 in Verbindung, Selbstzweifel aus – passend zur biografischen Situation, in der die Sinfonietta entstand. Ihm zur Seite steht seine Umkehrung: drei aufsteigende Noten, erst ein kleines, dann ein größeres Intervall. Es handelt sich um das Motto aus dem zweiten Streichquartett, Zemlinskys Signatur.

Die Entwicklung und unterschiedliche Beleuchtung dieser Motive prägen den Verlauf der Sinfonietta. Dagegen verlieren die Formteile an Gewicht. Der erste Satz orientiert sich an der klassischen Sonatenform, ohne dass die Formteile deutlich ausgeprägt wären, weil zum einen ohnehin ständig „durchgeführt" wird, zum anderen die beiden Themen nicht gegensätzlich genug sind. Dennoch treten die Nahtstellen der Form deutlich hervor, etwa die große Beruhigung zu Beginn der Reprise. Der zweite Satz, die „Ballade", ist ein Variationensatz, in dessen Mitte sich ein weiterer Variationensatz verbirgt, der dreimal Anlauf nimmt, bevor er den Gipfel erstürmt. Im Finale, einem Rondo, kommt Zemlinsky der Berliner Gegenwartsmusik so nahe wie sonst nur in seiner Oper „Der Kreidekreis". Die Sinfonietta schließt mit einer Rückkehr: Zemlinsky wiederholt das aufwärtsstrebende Anfangsmotiv der ersten Takte.

Die Sinfonietta op. 23 war das einzige seiner nach 1933 entstandenen Werke, deren Aufführung Zemlinsky erleben sollte. Er selbst dirigierte es in Wien, Paris, Barcelona und Lausanne, Heinrich Jalowetz übernahm die Erstaufführung in Prag, Dimitri Mitropoulos die in New York. Die Sinfonietta hätte der Erfolg werden können, den sich die Universal Edition von ihrem Autor gewünscht hatte. Und als Schönberg es im amerikanischen Exil hörte, telegrafierte er an Zemlinsky: „Just heard your wonderful Symfonietta: hope it is the beginning of your american success". Die Glückwünsche kamen zu spät.

Jetzt kenn ich dich, Gott steh mir bei!

Zemlinskys Gesamtwerk weist zwei Konstanten auf: 8 Opern und über 100 Klavierlieder ziehen

sich durch sein gesamtes Schaffen. Selbst in jenen Jahren, in denen er kaum noch komponierte, entstanden wenigstens einige Lieder. Nicht mit vollmundigen Essays, nein, mit Liedern teilte sich dieser Komponist der Öffentlichkeit mit. Am Silvestertag 1889 vertonte der 18-jährige Zemlinsky Hoffmann von Fallerslebens „Liebe und Frühling“: „Ich muss hinaus, ich muss zu dir, / ich muss es selbst dir sagen: / Du bist mein Frühling, du nur mir / in diesen lichten Tagen.“ Fast ein halbes Jahrhundert später, 1933, reflektierte er musikalisch in „Und einmal gehst du“ (August Eigner) die Gewissheit, von den politischen und musikalischen Entwicklungen seiner Zeit überrollt worden zu sein: „Da nützt kein Zögern, / da nützt auch keine Umkehr ... // Es muß ihn / jeder einmal tun: / den Gang / in seinen eignen Herbst.“

Zur Jahreswende 1889/90 plante Zemlinsky seinen ersten, mindestens zwölf Lieder umfassenden Zyklus, von denen sieben erhalten sind. Mit diesem Zyklus knüpfte er an die deutsch-österreichische Lied-Tradition an, indem er Gedichte auswählte, die zuvor bereits von Loewe, Brahms und Schumann vertont worden waren, darunter Eichendorffs „Waldgespräch“. Wie schon Schumann teilt Zemlinsky den Vierstropher in zwei Teile. Die dritte Strophe kürzt bei „so wunderschön der junge Leib“ die Wiederholung der ersten Liedhälfte elegant ab, um erstens die Textsegmente „der junge Leib“ und „Du schöne Braut!“ einander zuzuordnen und um zweitens bei „Jetzt kenn’ ich dich“, das den dramatischen Wendepunkt des Gedichtes bezeichnet, musikalisch neu anzufangen. Gleichzeitig zitiert die Singstimme das Einleitungsmotiv des Klaviers – erstmals! Das Verfahren, Motive der Klaviereinleitung im Lied zu verarbeiten, gehörte für einen Komponisten der Brahms-Tradition zum guten Ton. Im „Waldgespräch“ beugt sich Zemlinsky dieser Regel, verzögert aber ihren Einsatz, um sie erst an einer zentralen Stelle zu demonstrieren. Was zur Routine abzugleiten drohte, wird dramaturgisch mit Leben erfüllt.

Die beiden **„Brettl-Lieder“** entstanden 1901, nachdem Zemlinsky den Leiter des Berliner Kabaretts „Überbrettl“, Ernst von Wolzogen, anlässlich eines Gastspiels im Wiener Carltheater kennen gelernt hatte. Zemlinsky, bis über beide Ohren in Alma verliebt und offen für neue Einflüsse, schrieb neben den beiden Liedern auch die Musik zu der Pantomime „Ein Lichtstrahl“ sowie das populäre „Ehetanzlied“ des Brettl-Dichters Julius Bierbaum (veröffentlicht als op. 10 Nr. 1). Bezeichnend, dass Zemlinsky den Kabarett-Ton lediglich in den Kehrreimen anschlägt, ansonsten aber seiner chromatisch verfeinerten Klangsprache treu bleibt.

Die **„Walzer-Gesänge nach Toskanischen Melodien von Friederich Gregorovius“ op. 6** (1898) sind – vordergründig betrachtet – der Versuch einer Symbiose von folkloristischen Themen und westeuropäischem Kunstlied. Der Ton ist leicht, der Dreivierteltakt tanzt, und bis auf „Ich geh’ des Nachts“, das Schönbergs Monodram „Erwartung“ in die Form eines Klavierliedes fasst, scheint eine glückselige Übereinstimmung von Natur und individuellem Liebesglück den Zyklus zu durchziehen. Formal aber hat Zemlinsky in den vorangehenden Jahren wichtige Erfahrungen gesammelt: Die trügerische Sicherheit des Strophenliedes wird abgeworfen. Das fünfte Lied des Zyklus etwa, „Blaues Sternlein“, besteht aus zwei Strophen. Zemlinsky fasst die erste Strophe in einen regulären 16-taktigen Satz, beginnt also wie in einem Volkslied. Am Ende der Strophe aber moduliert er in die Tonikaparallele e-moll, und nun wird es ernst: „Mögen andre stehn in Schmerzen,

jeder sage was er will." Zemlinsky teilt die zweite Strophe in zwei Abschnitte, von denen der erste gleichsam als dunkler Mittelteil fungiert, während der zweite Abschnitt zur „zufriedenen" Stimmung der ersten Strophe zurückkehrt, so dass am Ende eine A-B-A'-Form entstanden ist.

Mit **„Irmelin Rose und andere Gesänge" op. 7** erkundet der Komponist zur Jahrhundertwende harmonisches Neuland. Adorno, der das erste Lied als „Meisterwerk" rühmte, lobte den Zyklus insgesamt als „schüchternes Modell jener Spättonalität, in der gleichsam alle zwölf Halbtöne gleichberechtigt geworden sind, ohne dass doch chromatisch vom einen zum anderen geglitten würde". „Entbietung" (Richard Dehmel), das zweite Lied und ein Musterbeispiel „erotischer Raserei" (Antony Beaumont), beginnt mit dem Tristan-Akkord, der damals in Wien als Metapher für Liebe gehört wurde. Freilich verfolgt Zemlinsky bei der Verarbeitung des Akkordes den historischen Pfad nicht weiter; er gilt ihm als reiner Farbwert. Im dritten Lied, „Meeraugen" (Dehmel), beginnt Zemlinsky mit der Grundtonart f-moll, alteriert den Akkord aber hin zu einem as-moll, während man ihn, ohne den Notentext vor Augen zu haben, als E-Dur hören mag. Das titelgebende Stück des Zyklus (Jens Peter Jacobsen) ist in seinem erzählerischen Duktus auch das formal traditionellste: eine vierstrophige Ballade über die schöne Irmelin Rose, die als „Prinzessin Stahlherz" alle Freier schnippisch fortjagt. Das Thema des Liedes hatte Zemlinsky zuvor in seiner zweiten Oper, „Es war einmal", ausgeführt und dort – anders als hier im Lied – einem Happy End zugeführt. Ein Schelm, wer behauptet, dabei nicht an Alma Schindler zu denken. Zemlinsky widmete ihr den bereits komponierten, kurz vor der Veröffentlichung stehenden Zyklus und ließ sich danach auf eine leidenschaftliche Liebesbeziehung ein, die Alma rasch beendete und in Zemlinsky ein Leben lang nachwirkte.

Die Welt der „Maeterlinck"-Gesänge (1910–13) betritt Zemlinsky schon einige Jahre vorher, und zwar 1903 mit dem dreistrophigen Heine-Lied **„Es war ein alter König"**. Nicht nur stofflich erinnert das Lied an „Sie kam zum Schloss gegangen" op. 13/6. Auch die Gesangsstimme wird im gleichen volksliedähnlichen Duktus mit schlichten rhythmischen Modellen und klassischer Periodik geführt (Singanweisung: *einfach*), und das Klavier entwickelt mit einer Ausnahme kein motivisches Eigenleben. Erst gezielte harmonische Ausbrüche verweisen den Notentext in die Gattung Kunstlied. So beginnt die zweite Strophe wie eine von a-moll nach d-moll transponierte Wiederholung der ersten. Doch der Page – „blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn" – tändelt mit luftigen Begleitfiguren und wagemutigen Harmonieschritten über das einmal Gesetzte hinweg: Während die erste Strophe zunächst im engsten Kreis der Funktionsharmonik verharrte, schweift Zemlinsky nun in nur drei Takten über die Tonikaparallele F-Dur ins mit d-moll terzverwandte b-moll und rutscht über dessen Parallele Des-Dur wieder zur Tonika zurück, die sogleich nach As-Dur mit Ges-Dur-Färbung (die sich dann als Fis-Dur durchsetzt) springt – alles in allem ein für Zemlinsky typisches harmonisches Fortschreiten, bei dem subdominantische und terzverwandte Beziehungen die herkömmlichen Dominantwechsel ersetzen.

In den Prager Jahren kam Zemlinskys Produktion von Klavierliedern nahezu zum Erliegen. Und doch entstand 1916 ein kleiner **Zyklus von vier Liedern**, drei nach Gedichten von Hugo von Hofmannsthal, das letzte von Charles Baudelaire, die Zemlinsky möglicherweise nur deshalb nicht veröffentlichte, weil ihn die Weigerung Hofmannsthals zu einer

weiteren Zusammenarbeit tief gekränkt hatte. So wurden auch diese Lieder erst in einem von Antony Beaumont 1995 herausgegebenen Band veröffentlicht. Die Lieder zeigen einen nachdenklichen Zemlinsky, der sich weit von der Strophenform und von der gliedernden Funktion jeder Tonalität entfernt. Die Gesangslinie ist gekennzeichnet von deklamatorischer Freiheit, zerklüftet durch hohe Sprünge über die Oktave hinaus („Hörtest Du denn nicht hinein"). Im Klaviersatz lässt sich Zemlinsky von den Gedichten inspirieren; so spiegelt das punktierte Grundmotiv in „Die Beiden" sowohl den Ritt des Mannes wie den „leichten und sicheren Gang" der Frau. Und in „Harmonie des Abends" bestimmt der Kehrreim „O schmerzlicher Walzer, o schmachtender Reigen" den Walzertakt des gesamten Liedes. Anton Webern, der die Lieder für eine Aufführung im Prager Verein für musikalische Privataufführungen am 19./20. November 1922 vorbereitete, schrieb an Zemlinsky: „Noch bin ich ganz erfüllt von dem tiefen, erschütternden Eindruck Ihrer Lieder. Ich habe sie studiert und mich dabei ununterbrochen in Extase befunden."

Lebendig müssen die Märchen werden!

Neben dem Klavierlied stand die Oper im Mittelpunkt von Zemlinskys künstlerischer Tätigkeit. Dies gilt auch für den von Schönberg, Berg, Webern und Strawinsky bewunderten Operndirigenten, der eine Bilderbuch-Karriere machte: 1900 begann der 28-jährige Absolvent des Konservatoriums als Operettendirigent am Wiener Carltheater und am Theater an der Wien. 1904 wurde er zum ersten Kapellmeister an der Volksoper ernannt, und 1907 holte ihn Mahler an die Hofoper, wo er allerdings nur eine Saison blieb. 1911 bot man ihm die künstlerische Leitung der Oper im Prager Neuen Deutschen Theater an, wo er in den folgenden 16 Jahren eine weit über Prag und Wien hinaus gerühmte Mozart- und Wagner-Tradition etablierte. Schließlich folgte er dem Ruf an die Berliner Krolloper, an der er bis zum 31. August 1930 beschäftigt war, sich aber gegenüber den illustren jungen Dirigenten in Berlin (Klemperer, Kleiber, Walter, Furtwängler) nicht profilieren konnte.

Acht Opern hat Zemlinsky geschrieben, die letzte, „Der König Kandaules", wurde nicht mehr vollendet. Die erste, „Sarema", komponiert 1894/95 nach dem dramatischen Gedicht „Die Rose vom Kaukasus" von Rudolf Gottschall, gewann in München den Luitpoldpreis und wurde zur Uraufführung am 10. Oktober 1897 am Nationaltheater München angenommen. Als Hofoperndirektor Gustav Mahler kurz danach sein Interesse an einer Aufführung von „Sarema" bekundete, fasste sich Zemlinsky ein Herz und schlug ihm eine neue Oper vor, an der er gerade arbeitete: „Es war einmal". Mahler akzeptierte, die Uraufführung erfolgte am 22. Januar 1900 unter dem begeisterten Applaus der Wiener Gesellschaft.

Das Libretto zu **„Es war einmal"** geht auf eine Komödie von Holger Drachmann zurück, der die Andersen-Märchen „Der Schweinehirt" und „König Drosselbart" vermischt und unter Anleihen von Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" zu einem psychologischen Märchen formt. Was dem Text nicht gelingt – die Läuterung der schnippischen Prinzessin zu erklären, die sich erst nach einer Demütigung in den Prinzen verliebt –, bleibt der Musik vorbehalten. Zemlinsky übersetzt das Nebeneinander psychologischer und märchenhafter Momente, indem er chromatische Stimmführung (die übrigens mehrmals augenzwinkernd Wagners „Lohengrin" anruft) neben diatonischen Volkston stellt. Die Ouvertüre

spiegelt diese antagonistische Musiksprache. Drei Themen werden in ihr verarbeitet, die zwar nicht zu den Hauptthemen der Oper gehören, aber als Stellvertreter ihres Tonfalls gelten dürfen. Das Eröffnungsthema der Streicher, das den einfachen Märchenton anschlägt, spielt im Verlauf der Oper sogar eine ganz untergeordnete Rolle. Die Ouvertüre stellt somit weniger ein thematisches oder dramaturgisches Abbild der Oper als vielmehr ein konzeptionelles dar.

Die volkstümlichen Elemente fußen auf einer einfachen Harmonik, die durch Brahmsschen Stufenreichtum aufgelockert wird. In „Schön Ingeborg" – überschrieben als „nordisches Volkslied" – klingt dieser Volkston weder gekünstelt noch anbiedernd. Auf diesen Moment wird Zemlinsky dramaturgisch immer wieder zurückkommen. In seinen Opern sind es Lieder, in denen sich die Handlung konzentriert: Das Schneiderlied wird zum Refrain der Oper „Kleider machen Leute", das „Lied von der blutigen Orange" fasst in „Der Zwerg" die Handlung der Oper zusammen, das „Spinnlied" in der „Florentinischen Tragödie" macht endgültig klar, dass diese Oper nicht gut ausgehen wird, und dank des Liedes von der schönen Ingeborg verliebt sich die Prinzessin endlich in den verkleideten Prinzen.

Seine dritte Oper, **„Der Traumgörge"**, sollte Zemlinsky niemals hören. 1902 schrieb er an Schönberg: „Ich gehe jetzt wieder mit einer neuen Idee zu einer Oper herum […]. In Kürze: ‚Der arme Peter' d. i. der Mann, der ideale junge Schwärmer oder Träumer [...] der voll Sehnsucht nach Liebe ungeliebt ein kurzes Leben lebt. […] Das Ganze in einem Dorfe oder in einer kleinen Stadt am Rhein. Ich weiss eben noch nicht: Landleute oder Kleinbürger, im letzten Falle der arme Peter ‚ein Künstler' ist".

Die Gedichttrilogie Heines, auf die sich Zemlinsky bezieht, vermengte er mit Richard von Volkmann-Leanders Märchen „Vom unsichtbaren Königreiche" (1871). Der „arme Peter" hieß nun Görge, der von einer Prinzessin träumt. Er rennt – ausgerechnet am Hochzeitstage – vor seinem zukünftigen geordneten und ruhigen Leben davon, denn: „Lebendig müssen die Märchen werden!" Am Ende findet er seine Prinzessin, die Außenseiterin Gertraud, kehrt mit ihr in die Heimat zurück, wo er durch den Bau einer Schule die Freundschaft der Dorfbewohner gewinnt. Das Libretto schrieb Leo Feld (eigentlich Hirschfeld), der auch das Libretto zu Zemlinskys vierter Oper, „Kleider machen Leute" (Gottfried Keller), schmieden sollte. Die Komposition erstreckte sich von Mai 1905 bis zum Oktober 1906. Mahler nahm das Werk für eine Uraufführung an der Hofoper an. Bevor es aber soweit war, entschloss sich Mahler zur Demission. Sein Nachfolger Felix Weingartner machte die wesentlichen Errungenschaften Mahlers an der Hofoper sofort rückgängig – darunter auch die Aufführungs-Zusage an Zemlinsky. Dieser, alles andere als ein Propagandist eigener Werke (Adorno meinte, ihm haben zum Genie nur die Ellenbogen gefehlt), kümmerte sich nicht um eine Aufführung des „Traumgörge" an einem anderen Haus. Erst als der Musikdramaturg Wulf Konold auf den „Traumgörge" aufmerksam wurde und in Wien das Material fand, konnte das Werk 1980, ein Menschenleben nach seiner Entstehung, an der Oper Nürnberg uraufgeführt werden.

„Der Traumgörge" darf musikalisch als bestes Werk Zemlinskys gelten. Zentral ist die Traumszene am Bach „Wer das verstünd'" aus dem 1. Akt. Horst Weber wies darauf hin, dass Zemlinsky hier zum einen bewusst rhythmische Unschärfe komponiert (er schichtet Stimmen, deren komplementäre Rhythmen das Gefühl für den Takt aufheben) und

zum anderen ziellos die Haupttonarten Des-Dur und des-moll umkreist. „Kadenzen, spätestens seit Mozarts Opern der musikalische Ausdruck von Handlung und Entscheidung der dramatischen Personen, kommen in dieser Harmonik nicht vor". Zemlinskys Harmonik „‚handelt" nicht, sondern reflektiert. Dies entspricht der Traumsituation Görges, und wie dieser sich immer mehr in seine Visionen verliert, so gelangt die Harmonik in immer fernere harmonische Bereiche und passt sich den Bewusstseinsstadien des Träumers an."

In den Prager Jahren entstanden mit den beiden Einaktern nach Stücken von Oscar Wilde jene Opern Zemlinskys, die heute zu seinen meistgespielten Bühnenwerken gehören. „Der Zwerg" schildert die Tragödie „des hässlichen Mannes", die Zemlinsky nach seiner Abfuhr durch Alma schreiben musste. Zerbricht in „Der Zwerg" der liebende Kleinwüchsige an der Hartherzigkeit der Angebeteten, so dreht sich in **„Eine florentinische Tragödie" op. 16** die Opferrolle um. Der Florentiner Kaufmann Simone überrascht, zurückkommend von einer erfolglosen Geschäftsreise, in seinem Haus den Prinzen Guido Bardi bei seiner Frau Bianca. Es beginnt ein Kammerspiel, in dem der verblühte „Schacherer" und der elegante Adelige sich lauernd umkreisen. Anfangs scheinbar harmlos parlierend, mischt der gehörnte Ehemann immer aggressivere Anspielungen in die Unterhaltung. Schließlich gehen die beiden mit Schwertern aufeinander los. Die Pointe des Wildeschen Dramas besteht darin, dass die Eheleute über der Leiche des Nebenbuhlers erkennen, wie sehr sie sich lieben.

Zemlinsky schrieb das Werk 1915/16 im Anschluss an das 2. Streichquartett. Natürlich dachte er bei dem Sujet von Wilde an Richard Strauss' Erfolgswerk „Salome" (Uraufführung 1905). Auch die prachtvolle Instrumentation, der durchkomponierte Einakter, in dem sich opernhafte mit symphonischen Prinzipien kreuzen, ja sogar einzelne musikalische Figuren – all das erinnerte die Zeitgenossen an Strauss. Gleichwohl gewann das Werk gerade im Schönbergkreis hohes Ansehen, insbesondere bei Berg, der in „Wozzeck" mehrmals auf Zemlinskys Oper anspielt.

Die umfangreiche Orchestereinleitung mag für einen Einakter überdimensioniert erscheinen; sie vertritt aber die verloren gegangene Liebesszene zwischen Bianca und Guido, mit der Wildes Theaterstück ursprünglich beginnen sollte. Hier führt Zemlinsky wichtige musikalische Motive ein, inklusive jener absteigenden Viertonfolge, mit der sich die Eheleute am Ende in die Arme fallen: „Warum hast Du mir nicht gesagt, dass Du so stark? – Warum hast Du mir nicht gesagt, dass Du so schön?"

Eine der wenigen lichten Momente in dem düsteren Drama ist die Szene im Dreivierteltakt, in der Simone versucht, Guido Bardi zum Lautenspiel zu bewegen. Als der Prinz sich weigert, beschließen die beiden miteinander Wein zu trinken. Abermals kippt die Stimmung, als Simone einen Weinfleck entdeckt: „Ich habe sagen hören, wenn Wein vergossen wird, wird Blut vergossen." Simone verlässt das Zimmer und gibt damit einer großen Liebesszene Raum, die Schönberg bewunderte: „Jahrelang verfolgen mich diese Takte, sie begleiten manches freudige und kraftvolle Gefühl mit ihrem Aufschwung. Es ist klar, wer diese Noten geschrieben hat, ist eine glühende Seele, er stammt aus dem Innersten der Musik."

Mit der Oper **„Der Kreidekreis"** suchte Zemlinsky Anschluss an die aktuellsten Entwicklungen in der Musik. In Berlin hatte er den Siegeszug der „Dreigroschenoper", uraufgeführt am 31. August

1928 im Theater am Schiffbauerdamm, verfolgt und sollte nun die Erstaufführung des nächsten Erfolgsstücks von Brecht/Weill dirigieren („Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, 21. Dezember 1930). Auf der Suche nach einem Stoff für seine siebente Oper griff Zemlinsky nach dem Dichter Klabund (Alfred Henschke) und seinem Stück „Der Kreidekreis“, dem Überraschungserfolg von 1925 – ein Stück, das später auch Brecht verarbeiten sollte. Klabunds Fähigkeit, Einflüsse wie Exotik und Esoterik mit gesellschaftskritischen Themen zu mischen, inspirierte Zemlinsky zu einem neuen und in seinem Gesamtwerk einzigartigen Tonfall. „Der Kreidekreis“ spielt mit eleganten Tanzrhythmen, genretypischen Schlagzeug-Instrumenten und Saxofon-Ohrwürmern auf die Unterhaltungsmusik der 20er-Jahre an. Und er verabschiedet sich vom ständigen musikalischen Fluss im „Traumgörge“ und in der „Florentinischen Tragödie“. Das Formprinzip des „Kreidekreises“ ist die Abgrenzung: Jede Nummer klingt anders als die benachbarten, jede Gesangsmelodie wird instrumental verdoppelt und nicht von Nebenstimmen durchkreuzt. Und doch bleibt Zemlinsky der Wiener Musiktradition treu. Die Musik schlägt sich auf die Seite der Opfer mit den Mitteln des hochromantischen Orchesterklangs. Gleichzeitig ist die Partitur motivisch durchgearbeitet. Zemlinsky greift die Sekundschritte und Quintsprünge des Kreidekreis-Motivs auch in anderen Themen auf, etwa im betörenden Auftrittslied der Haitang, „Am Ufer hinter Weiden“.

Die Partitur des „Kreidekreises“ war im Herbst 1932 abgeschlossen, die Universal Edition hatte vier Städte für eine gleichzeitige Uraufführung gewinnen können: Berlin, Frankfurt, Köln und Nürnberg. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten verhinderte dies, und so erblickte die Oper am 14. Oktober 1933 am Zürcher Stadttheater das Licht der Welt: „gehört zu den fesselndsten und unmittelbarsten Bühnenwerken des letzten Jahrzehnts“, hieß es in der New York Times. Und da die Diktatoren kurzzeitig den Theatern erlaubten, ihre vor der Machtübernahme abgeschlossenen Verträge zumindest zum Teil zu erfüllen, wurde der „Kreidekreis“ Anfang 1934 auch in Stettin, Coburg, Berlin und Nürnberg gegeben. Es sollte der letzte überregionale Erfolg seiner Musik werden, den Zemlinsky erlebte.

Seine letzte Oper, **„Der König Kandaules“**, konnte Zemlinsky nicht mehr vollenden. André Gides Drama „Le Roi Candaule“ (uraufgeführt 1901 in Paris) erzählt die Legende des Königs von Lydien, der seine Reichtümer nur genießt, wenn er sie mit anderen teilt. Als er aber dem Fischer Gyges seine eigene Frau Nyssia anbietet, entspinnt sich ein psychologischer Kampf, an dessen Ende Kandaules von Gyges getötet wird.

Zemlinsky hatte noch in Wien das Particell der Oper vollendet und einen Großteil des ersten Aktes instrumentiert. Das Stück schien wie gemacht für die Bühne, die Metropolitan Opera zeigte Interesse. Als er aber in New York ankam, zerschlugen sich die Hoffnungen. Zemlinsky raffte sich bis zu seinem Tode 1942 nicht mehr auf, das Werk zu vollenden. Seine Witwe Louise bat erst Schönberg, später Friedrich Cerha, das Material zu ergänzen, doch beide lehnten ab. Erst 1996 wurde „Der König Kandaules“ an der Hamburgischen Staatsoper in einer Fassung von Antony Beaumont uraufgeführt. Das symbolträchtige und dunkle Drama Gides drängte Zemlinsky zurück in die Musik der Prager Jahre. Das Vorspiel zum 3. Akt und der thematisch aus diesem hervorgehende Monolog des Gyges schließen an die aufgewühlte Tonsprache der „Florentinischen Tragödie“ an. Zemlinsky gleitet

Zemlinsky and Schoenberg in Prague, 1917 (private)

ruhelos von Tonart zu Tonart, bestätigt diese nur an den Nahtstellen, so im d-moll am Beginn des Vorspiels oder bei dessen beiden Höhepunkten (D-Dur und es-moll). Zemlinsky, der sich während der Arbeit am „Kandaules“ gründlich mit Bergs „Lulu“ auseinandergesetzt hatte, beschrieb diese Musik als „ultramodern“.

Und einmal gehst Du

Als Zemlinsky 1942 starb, war nicht abzusehen, dass eine postume Würdigung bevorstand. Auch der beherzte Essay, den Adorno 1959 via Rundfunk verbreitete, änderte daran nichts. Erst 1974 kam es zu einer Personale beim „steirischen herbst“ in Graz, 1977 veröffentlichte Horst Weber die erste umfassende Monografie über ihn. Und als dann in den 80er-Jahren Zemlinskys Hauptwerke ihr Publikum fanden – Sternstunden waren die Uraufführung der Oper „Der Traumgörge“ 1980 in Nürnberg, die Operneinakter „Eine florentinische Tragödie“ und „Der Zwerg“ 1981 in Hamburg und die Einspielung der vier Streichquartette durch das LaSalle Quartett 1982 –, wurde die Sache endlich beim Wort genommen: „Zemlinsky-Renaissance“.

Heute sind wir wieder am Anfang angelangt: Zemlinsky gilt als großer Komponist, dessen Musik gespielt wird und sich nicht hinter vergleichbaren Werken seiner berühmten Zeitgenossen verstecken muss. Und da inzwischen auch die zu Lebzeiten des Komponisten nicht erschienenen Werke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, weiß man, dass auch das Gesamtwerk hält, was das zweite Streichquartett, die „Maeterlinck-Gesänge“ und die „Florentinische Tragödie“ versprochen haben.

Insbesondere Zemlinskys Vorliebe für Varianten ist die Chiffre eines Komponierens, das das einmal Gesetzte gerade so weit bestätigt, um wiedererkannt zu werden, es aber gleichzeitig so weit verändert, um von seiner Neuheit irritiert zu werden. Das Lavieren mit Ähnlichkeiten, Assoziationen und Déjà-vu-Effekten verweist technisch ins 19. Jahrhundert, ideell aber entstammt das Anbringen kleiner Veränderungen der Tradition mündlicher Überlieferung von (Volks)Liedern; nicht zufällig erprobt Zemlinsky das Komponieren mit Varianten zunächst in seinen frühen Liedern, wo die Variantentechnik auch in konventionellen Strophenliedern textliche Feinheiten abzufangen hilft. In den Werken der Prager Jahre beweisen die Varianten dann nicht nur Zemlinskys unerschöpfliche Phantasie, sondern festigen auch die Konstruktion der Werke: Was sich innerhalb der Melodie als zufällige Änderung gibt, entpuppt sich bei genauer Betrachtung oft als jenes Detail, das die Brücke zu einem anderen Thema schlägt. Dem Komponisten wurde die Variantentechnik so zum wichtigsten Träger seiner bis ins kleinste verästelten Kompositionen.

Das Holzschild auf Zemlinskys Wiener Ehrengrab wich 1995 einer Skulptur von Josef Symon: Eine Silhouette faltet sich fünf Mal auf, die fünf Lebensstationen Zemlinskys repräsentierend. Dabei hatte er immer nur Sehnsucht nach Wien.

Vienna, Prague, and Exile
Alexander Zemlinsky and his longing for Vienna
by Christoph Becher

Among the many imposing honorary graves of the Vienna Central Cemetary also lies that of Alexander Zemlinsky. In 1985, his ashes were transferred from New York (where the embittered Zemlinsky died of pneumonia on March 15th, 1941) back to his native Vienna, from which the Nazis had driven him in 1938. Now he lies amid the final resting places of greats like Johannes Brahms, Arnold Schoenberg and Johann Strauss. For ten years, a simple wooden plaque had marked his spot.

When talking about Zemlinsky, it seems fitting to start at the end. Typical though his reception was for the 20th century – pockmarked by two world wars and Nazi rule, it remains remarkable just how differently Zemlinsky, born on October 14th, 1871, has been judged throughout the last 150 years. He had his works premiered at the Vienna Court Opera by Mahler. He commanded the utmost respect of his pupil and brother-in-law Arnold Schoenberg. He was celebrated as the director of Prague's New German Theatre. And yet, still in his lifetime, his work succumbed to political and stylistic changes; he had been persecuted and was forgotten.

First Love: Johannes Brahms

Zemlinsky (he dropped the ´von´, inherited from his father, in the early 1890s) entered the conservatory of the Society of Friends of Music in Vienna at the tender age of 13 and was soon admitted to the piano class of Anton Door, a friend of Brahms'. In 1890 Zemlinsky was awarded the distinction ´Best pianist of the conservatory´. He studied composition with the very conservative and very successful pedagogue Johann Nepomuk Fuchs and on July 11th, 1892, he had his ´journeyman's piece´, the first movement of his **Symphony in D minor**, premiered. The premiere of the whole, four-movement work, conducted by his teacher Fuchs, followed the following February 10th and was warmly received. Zemlinksy draws on the classical-romantic form, but lightly, without any extravagances or pompous climaxes. The use of the key of D minor is remarkable because it would become something of Zemlinksy's calling card in his œuvre... most prominently in his *Second String Quartet*. The music's dark tint, already in such an early work, is owed to Zemlinksy's penchant for the subdominant: Harmonically, his themes do not rise but descend. Most noticeably in the third, slow movement, where Zemlinsky, after just one bar, bends the calm B minor theme down into the depths of the circle of fifths. (He uses the modulation of the Neapolitan chord to get to F-flat major.) In the Neue Freie Presse, the reviewer wrote: "Mister Zemlinksy can be confidently attested a flourishing future after this examination piece."[1]

The audiences at the first movement's performance included no one less than Johannes Brahms – the society's director, its lodestar, and Zemlinksy's idol. In 1922 Zemlinsky wrote about his veneration for Brahms: "When I think back to that time when I had been fortunate enough to meet Brahms in person – it was during the last two years of his life – it all comes back to me just what a fascinating, inexorably influential,

[1] "*Eine gedeihliche Zukunft kann Herrn Zemlinsky nach dieser Probe mit Zuversicht prophezeit werden.*"

downright confusing effect his music had on me and my composer-colleagues – among them Schönberg – at the time."[2]

A year before he died, Brahms invited Zemlinsky to his home, chatted with him about the latter's compositions and eventually recommended him to his publisher Simrock, who did go on to publish Zemlinsky's first few works. Among them the **Clarinet Trio in D minor, Op. 3**, which was premiered in Vienna on December 11th, 1896. It is considered an homage to Brahms, seeing that it quite blatently takes the old master's *Clarinet Trio in A minor, op.114*, as its model. The small steps of the opening movement's melody belie how concentrated the motifs in Zemlinsky actually are. Zemlinsky tried his best not to write a single 'note without a cause' and, in doing so, he exceeded even the considerable density of Brahms' chamber music. Even the least conspicuous accompanying figures relate in some way either to the main or subsidiary theme – which, incidentally, is also derived from the main theme. We can find traces of the first movement everywhere, including in the song-like, three-partite middle movement and in the rondo-esque, boisterous finale. Nowhere are these traces more overt than in the direct quote near the end of the trio.

Before long, Zemlinsky was the young composer onto whose mast the music-loving Viennese nailed their colors. He felt completely at ease and explored genres hitherto ignored. He wrote works for piano four hands, his first of altogether three Psalms (for chorus and orchestra), his only ballet music, and even a ´Mimodram´ – a theater play without words: *Ein Lichtstrahl*.

Frühlingsbegräbnis (*Spring Funeral*), for large orchestra and mixed chorus, is one of these. Paul Heyse (who, like so many poets of the turn of that century, would be forgotten by now, had Hugo Wolf not set his *Italian Songbook* to music) supplied the text. It's an allegorical poem in which the forest animals bury a youth who succumbed to the summer's sun. After the old woodpecker's eulogy, they all get wiped out by a thunderstorm. Zemlinsky took the text more seriously than it probably deserved and turned it into a beautifully balanced cantata. It begins with a funeral march, morphs into a light-footed waltz sung by the ladies of the chorus, and then, via a brief intermediate section, leads into a dramatic finale that couples the funeral march with a baritone solo. As in the *D minor Symphony*, Zemlinsky resists any hullaballoo: You can tell he values – very much in the line of Brahms – craft over effect. When he presented the work on February 11th, 1900, at the Musikverein's Great Hall (it was now dedicated to the memory of Brahms), the Viennese society found Zemlinsky-the-conductor more noteworthy, still, than Zemlinsky-the-composer. Before he knew it, he was offered a position at the Carltheater, which primarily performed operetta. It was his first step towards a career as a conductor but also one towards a love affair that he should never quite get over: Sitting in the Musikverein that evening was the 20-year-old Alma Mahler who, regarding him with a mixture of mockery and admiration, decided to win him for herself.

---

[2] "*Gedenk ich der Zeit, als ich das Glück hatte, Brahms auch persönlich kennen zu lernen – es war während seiner beiden letzten Lebensjahre – dann kommt es mir wieder so recht zum Bewußtsein, wie faszinierend, unentrinnbar beeinflussend, ja geradezu verwirrend seine Musik auf mich und meine damaligen komponierenden Kollegen, worunter auch Schönberg war, wirkte.*"

Euphoria: Vienna around the Turn of the Century

For as long as Zemlinsky remained in Vienna, he and Arnold Schoenberg traveled along similar paths. They inspired each other and they became relatives when Schoenberg married Zemlinsky's sister. Zemlinsky taught the otherwise autodidactic Schoenberg the basics of composition and Schoenberg showed his respect for the elder even well after they had, musically speaking, parted ways because Zemlinsky wasn't going to make Schoenberg twelve-tone technique his own. In 1921 Schoenberg said about Zemlinksy: "He was my teacher, I became his friend, later became his brother-in-law, and he remains, after all those years that have passed, the one person whose comportment I try to imagine, whenever I need guidance."[3] And in 1934, Zemlinsky remembered their first encounter: "It's been over 30 years that some music-loving students in Vienna founded an amateur orchestra, proudly named it 'Polyhymnia', and elected me their conductor. The orchestra wasn't large. A few violins, a viola, a cello, and a double bass… But behind that sole cello stand sat a young man who treated his instrument with equal parts fire and ineptitude… and that cellist was none other than Arnold Schoenberg."[4]

It stands to reason that Schoenberg also similarly mistreated his instrument on March 2nd, 1896. (Zemlinsky, it should be said, added that the instrument had hardly deserved better treatment.) That day, as part of one of a Polyhymnia concert, Zemlinsky's **Waldgespräch** (A *Forest Dialogue*) got its premiere. *Waldgespräch* is a four-movement ballade of Joseph von Eichendorff's, which Zemlinksy had already set to music in 1890 as a song with piano accompaniment – but which he rewrote entirely for the ensemble he happened to have at hand: Soprano (soloist was his fiancé Melanie Guttmann), two horns, harp, and strings. It was the Polyhymnia Society's first larger orchestral concert… and also its last. The group had bitten off more, financially, than it could chew.

Zemlinsky turns this arboreal dialogue between knight and witch into a dramatic scene far more stirring than Schumann did in his 1840 *Liederkreis*. The two horns are, in a bit of typecasting, assigned the two knight's stanzas — as is, more surprisingly, a brief viola solo. The witch, meanwhile, wheedles the lonely rider with improvisatory garlands of harp and solo violin. Zemlinsky is less interested in developing melodies than he is in changing colors. What might have warned the knight (supposing sufficient familiarity with musical stock phrases), is that the seductive stranger's first phrase are all sung on the same note (in the manner of Mozart's Commendatore or Schubert's Death ensnaring the eponymous Maiden), as if she greeted him from the realm of the dead. After the dramatic high point: "Now I recognize you! God help me!", Zemlinksy achieves the effect of a recapitulation by bringing back the opening motif. How determined the brave knight really actually is, fending off the witch – "So wondrous fair her youthful form" are his lines – remains as elusive

---

[3] *"Er war mein Lehrer, ich wurde sein Freund, später sein Schwager und er ist in den vielen Jahren, die seither vergangen sind, derjenige geblieben, dessen Verhalten ich mir vorzustellen versuche, wenn ich Rat brauche."*

[4] *"Es sind über 30 Jahre her, daß musikbegeisterte Studenten in Wien ein Amateurorchester gründeten, es stolz ‚Polyhymnia' benannten und mich zu ihrem Dirigenten wählten. Das Orchester war nicht groß. Ein paar Violinen, eine Bratsche, ein Cello und ein Contrabaß […]. Jedoch, an dem einzigen Cellopult saß ein junger Mann, der ebenso feurig wie falsch sein Instrument mißhandelte […] und dieser Cellospieler war niemand anderer als Arnold Schönberg."*

as it does in Eichendorff's original. Zemlinsky's tender G major ending (the piece itself is in G minor) certainly sounds more like the promise of love than eternal damnation.

Maiblumen blühten überall (*May flowers bloomed everywhere*), was the first time Zemlinsky set a text by Richard Dehmel, a poet who had an electrifying effect on Zemlinsky and Schoenberg just before the turn of the century. In 1899, the two of them spent the summer together in Payerbach, south of Vienna, and read Dehmel's volume of poems *Weib und Welt* (*Woman and World*), which, a few years down the road, would inspire Schoenberg to write his epoch-making string sextet *Transfigured Night*. *May flowers* was also composed for sextet, but unlike Schoenberg, Zemlinsky gives the text to a singer. As in *Spring Funeral*, the story entails the sudden end of a young man in summer except that here it's laced with lustrous eroticism: The seemingly harmless may flowers turn out to be wild poppies, a metaphor of desire on which Zemlinsky drew again when setting the Dehmel poem *Entbietung* (*Invitation*) op. 7/2.

Unfortunately, Zemlinsky didn't finish the work. Dehmel's original, *Die Magd* (*The Maid*, 1893) has five stanzas; Zemlinsky quit after the second. But the idyllic interlude that would lead to the third rounds things off so nicely, that Zemlinsky's biographer, publisher, and conductor Antony Beaumont found it fit to publish the work. And rightly so, because *May flowers* really is one of the most beautiful compositions of its time. The musical motifs roam, neatly varied, through the composition; a subsidiary cello figure from the first few bars blooms into an interlude after the first stanza; a delicate interpolation from the opening returns in the ethereal postlude. The harmonic language is advanced; the G-flat major of the first stanza (it morphs to F-sharp minor in the second) remains in play by way of dotted chromatic notes throughout. There's more of *Tristan* in *May flowers* than of Brahms' terraced harmony. Beaumont initially placed the works' creation in the first years of the new century, which is to say after *Transfigured Night*; since then, with more sketches having appeared, he reckons it was probably composed in 1898 – still before the Dehmel-summer with Schoenberg.

Zemlinsky continued to be on a roll in his time in Vienna – until he heard of a layout for a ballet by Hugo von Hofmannsthal in February of 1901. The young poet had written and offered his three-act draft, titled *Triumph der Zeit* (*Triumph of Time*), to Richard Strauss, but he didn't bite. So Zemlinksy had the text sent, read it with Alma, and was immediately hooked. He was hoping to convince Court Opera director Gustav Mahler to take up the work; after all, Mahler had premiered Zemlinsky's opera *Es war einmal…* the previous year. But Mahler reacted coolly to Hofmannsthal's theatrically unorthodox allegory and declined.

Desperate, Zemlinsky cobbled together bits and pieces from his masterful score. He tried, again in vain, to offer the second act as the stand-alone *Ein Tanzpoem* (*A Poem of Dance*). It wasn't performed until 1992, in Zurich. Two-thirds of the second act, and a dance from the third, were then combined into the **Drei Ballettstücke** (*Three Ballet Pieces*) and Zemlinsky conducted its premiere on February 18th, 1903, at the Musikverein. Mahler liked the music but remained steadfast in his refusal the ballet project. Thus, Zemlinsky suffered his first disappointment in his hometown: A stark contrast to the easygoing music and his infatuation with Alma.

Both Hofmannsthal's poetry and Zemlinsky's music in the *Three Ballet Pieces* are the epitomai of *art nouveau*. In *Im Reigen* the numinous scoring for the horns marks the inexorable passing of time. What follows, typical for the art of the time, is a main figure (the theme) that is eventually overshadowed by the ornamentation (the accompaniment). Zemlinsky had a habit of composing such passages with dedication and meticulousness; you can find the like in his operas *Es war einmal* and *Der Zwerg*, as well as in his symphonic poem *The Mermaid*, which was written shortly after the ballet. The roundel of ´light, happy hours´ continues to turn in three-quarter time, characterized by Zemlinsky as ´calm, content, highly erotic´. For *Dance of the faun*, the second piece, Zemlinsky depicts a meeting of two bizarre fauns to the hypnotizing melody of Pan – the latter of which makes up the central passage. The third of these ballet pieces, finally, is a boisterous waltz consisting of just one melody which gives Zemlinsky an opportunity to show off his skill at variation writing.

The Summit: At the Opera in Prague

In 1911 Zemlinsky left Vienna for Prague, where he assumed the directorship of the New German Theatre. This move was the beginning of the most productive 16 years of his life. Indicative of this success are the impressive number of 100 operas that were added to the repertoire, a remarkably vital Mozart interpretation (Stravinsky exclaimed: "I remember a *Marriage of Figaro* conducted by [Zemlinsky] in Prague as the most satisfying operatic experience of my life."), and the plucky move of presenting Czech operas on the German stage.

Zemlinsky had plenty to do in his new job, which is reflected by his compositional output. Of the 100+ works that he composed over his 70 years, only a dozen was created while he lived in Prague. But among these works – and that, too, marks his Prague years as particularly successful – are some of his best: *A Florentine Tragedy* (on Oscar Wilde's abandoned play), the *Maeterlinck Songs*, the Second String Quartet, and his *Lyric Symphony*.

In a demonstrative move, Zemlinsky dedicated that **Second String Quartet Op. 15** to Schoenberg. The latter's emotional response to the dedication is partly owed to the fact that Zemlinsky's quartet emulates the one-movement form of Schoenberg's *D minor String Quartet No.1, Op. 7* from 1905. In Zemlinsky, this one-movement structure consists of the dovetailing of monumental sonata-movement form and traditional four-movement structure. The first quarter of the work consists of a massive exposition that ends in a chorale with five variations. A three-partite Adagio follows: Scherzo with Trio, an abbreviated recapitulation, and a rondo-like finale with a coda. A distinct development section is missing because, in Zemlinsky's refined technique, the material is developed throughout.

The idea behind the composition is to tame the large form by utilizing a small, almost introverted motif. This sequence of three notes, exhibited by the violin in bar one, pops up over and over again in Zemlinsky's work as if it was the composer dropping in to say "Hi!". Not only are nearly all the themes of the Second Quartet derived from it, but the motif also marks the seams of an architecture that might otherwise take on labyrinthine dimensions for the uninitiated listener.

This motif is developed into the five-bar main subject which, after an intense climax, leads to an

energetic, dotted transition. The heartfelt D major of the contrasting theme – the sole of the quartet that features a double period structure – introduces a three-partite Lied-form. And in the following chorale variations, we find the most theatrical gestures of this music. Zemlinsky manages to concoct some truly spooky sounds as the chorale motif slowly loses its shape only to morph back into its original form.

The plaintive mood of the theme fits seamlessly with the ensuing *Adagio*, which develops the motifs presented thus far with varying obviousness. This demands a level of expressiveness not found anywhere else in the piece. The Scherzo offers the starkest contrast: Above open fifths from the cello, the viola intones a theme; "a popular tune, played by someone who purports not to give a damn: the emotional commitment of the *Adagio* turns to ironic distance." (Horst Weber) The distance doesn't last long. Chumming up to the viola theme is a second, more lyrical theme. There's a ghostly ecstasy to the way the two themes are developed, trying, desperately, to break out in glissandi at any point. This ferocity is further intensified after the short, chorale-quoting *Trio*.

The recapitulation takes this thrust and opens with this main motif – but the order is reversed. Now it's ´motif – second subject group – chorale (each line of the chorale being interrupted by the motif) – main theme´. These hinted-at themes come across like faint memories of things past. The finale turns out to be a sort of musical digestion of well-known themes, as well as some new ones, leading to the triumphal recapitulation of the chorale in the style of a Mahlerian breakthrough (*Durchbruch*). The coda calms things down; the motif, the main theme, and the Adagio are being recalled again until the composition, after a field of stacked quartal chords, peters out in gentle D major.

In this *Second String Quartet* of Zemlinsky's, premiered at the Vienna Konzerthaus on April 9th, 1918, the composer teases the last bits out of tonality like never before. Occasional pedal points, bi-tonal sections, and a few tonal ciphers – like the diminished D minor chord with its G-sharp that accompanies the main theme and the chorale variations – all make sure that some form of a tonal foundation remains. Extraneous inspirations abound: That latter chord could well be from Schoenberg's *String Quartet Op. 7*. The way the motif is employed could have been inspired by the *Chamber Symphony Op. 9*. But who cares: Zemlinsky's quartet certainly doesn't have to shy away from comparisons with either work. Its form and craftsmanship are unique. Zemlinsky's composition is one of the few string quartets in which a symphonic idea of monumental proportions is successfully transferred into chamber music while still managing to maintain that "culture of nuance" (Hans Mersman) that was so characteristic of that time.

The **Six Songs after Poems by Maeterlinck Op. 13** have their origins in Zemlinsky's Vienna years. They saw the light of day as songs with piano accompaniment in August of 1910, covering songs number one through three and five. The orchestral versions of these were premiered at the infamous Arnold Schoenberg-conducted ´Skandalkonzert´ of March 31st, 1913. Four months later, Zemlinsky composed songs four and six, but didn't orchestrate them until 1924, during his Prague years.

The orchestral version differs from the piano version – apart from the increase in tonal color and the

greater intricacy of the subsidiary voices – by Zemlinsky having added the orchestral preludes. Heeding the Brahmsian practice of presenting key motifs of the main section in the introduction, they are quite revealing about the musical essence of each song. The introduction of the second song, for example, presages the line *Haben das Leben gegrüßt* and, in doing so, establishes it as the song's central message.

The six poems, taken from the Belgian symbolist Maurice Maeterlinck's 1906 collection of *Fifteen Songs*, all orbit around intimations of – and longing for – death. It wasn't until Zemlinsky's ordering that they resembled a continuous narrative: "In the first song the awareness of life, transience and death opens the cycle with a kind of substantive exposition. The songs which follow may be regarded as extensions of the same theme. The second song introduces life, while the introvert mood of the third provides a contrast to its predecessor. The premonition of death in the fourth song and the farewell to life in the fifth are concluded by the encounter with death in the sixth." (From the preface to the orchestral version.)

The gloomy shadow this music casts is not so much the result of the content or the words, but by what can be read between the lines. Maeterlinck strings together simple sentences and refrains that don't necessarily fit together and whose bewildering grouping suggests, rather than presents, a vague dialogue with ´invisible powers´. The demonic aspect – characteristic for contemporary literature from those years – cannot be pinned down. It simply seeps through the lines, like an indefinite fear.

Zemlinsky translated this approach into music: He uses a simple vocabulary of archaic forms, song-like melodic phrases, and periodic rhythms – which only in combination becomes enigmatic. The first bars of the first song, for example, confront a perfectly folksy C minor melody (in the orchestral version it's in D minor, Zemlinsky's favorite key) with very simply structured chords, whose peculiar A-flat major sound in the second bar has provoked a wealth of controversial interpretations. For Zemlinsky, tonality remains obligatory but does not suggest safety. Occasionally it gives us a glimmer of hope (as in *Sprich als Schwester zu ihm* in the fifth song), but it no longer aims to have any specific functional purpose. The ciphers for this amorphous quality are the empty descending fifths that open the first song. Their latently functionally harmonic reason is illusionary; leading tones remain unresolved or lead towards the unexpected – not unlike to the ambivalent women in the last song: "They said neither yes nor no."

Zemlinsky's reputation has always been hampered by the fact that "for every good piece of his, there's a better one by Mahler or Schoenberg" (Gerhard Brunner). It doesn't help that his **Lyric Symphony Op. 18** is generally regarded as his corresponding equivalent to Mahler's *Lied von der Erde* (1908). Zemlinsky did not hide his boundless admiration for Mahler: His "commanding personality, the size and depth of the purely human element of his works place him high above any musical partisanship." To his publisher Zemlinsky announced his *Lyric Symphony* with the following words: "In the summer I wrote something like the *Lied von der Erde*." (September 19th, 1922).

The parallels between the two works are unmistakable: Both draw on texts with a Far

Eastern tinge; they share the arrangement of songs in dialog, alternating between a female and male voice, and they similarly blend strophic and symphonic structures. And yet Zemlinsky's work is the more radical, more genuinely Asian-leaning, more dialogic, and more symphonic one. The fundamental conflict in Mahler's work, namely the confrontation of song and symphony, is taken to its logical conclusion in the *Lyric Symphony*. Viewed in this way, it is an exceptional work amid its genre and time.

This conflict between symphonic form and song can be traced on three levels of the composition. The lyricist Rabindranath Tagore (1861–1941) was the most important representative of modern Indian literature. The Nobel Prize laureate was, like so many things Far Eastern, very much *en vogue* in Zemlinsky's time. His poems were certainly more in touch with Far Eastern culture than Hans Bethge's adaptations of Tang dynasty poetry that Mahler set to music. Both composers, however, made something new out of the material they worked with, in that the selection and arrangement of the poems give their compositions a narrative purpose that is not inherent in the poems themselves. Zemlinsky chose seven poems from the collection of love songs *Der Gärtner* (*The Gardener*), which had been published in 1914 in the German translation by Hans Effenberger. The "unified nature" (Zemlinsky) of the poems assembled for the *Lyrical Symphony* suggests a plot. Unlike in Mahler, the dialogue between male and female voices has a dramatic effect; from the third song onwards, the tone becomes much more informal. The love expressed in the dialogue does not, alas, lead to fulfillment: it fails. The same thing happens in Zemlinsky's operas: the dream of life runs aground on the shoals of reality.

Secondly, this romantic conflict is reflected on the level of musical form. The unusual title hints at this ambivalence: the adjective ´lyric´ suggests stillness, sequence, intimacy. The noun ´symphony´ promises dynamism, development, and monumentality. This contradiction is most strongly expressed in the first song. The strophic, song-like structure of the text is confirmed in principle by the music. At the same time, it is thwarted by the symphonic expression. The second verse of each stanza can be seen as the ´refrain´ (*o ungestümes Rufen Deiner Flöte!*). Each of these refrains has a different vocal line and its own sound. The same text is not identically set to music. Instead, the opening of the *Lyric Symphony* is repeated, beginning with the third stanza. With the reprise effect being more clearly demarcated than the refrain effect, the sonata form latent to the song is more notably outlined than its strophic structure. At the same time, the stanzas are musically clearly separated from each other, as can be seen from the vocal phrases as well as the accompanying motifs of the orchestra.

The aforementioned ambivalence of the title *Lyric Symphony* influences the work's material on a third level: Motif and subject are competing with each other. The introduction throws a motivic structure over the entire work by virtue of its multilayered cross-references, anticipations, and flashbacks. The motif of *Du bist mein Eigen*, in particular, pervades the work in all manner of variations. The symphonic ideal of 'unity in variety' is eloquently achieved. The development section-like orchestral interludes (especially at the end of the second song) particularly emphasize this motivic separation. And yet, the first song's character is comprised of thematic units and their variants. Throughout the work, the thematic

ties dwindle increasingly and the primacy of the motif, as exposed in the instrumental introduction, eventually asserts itself.

The serious, strained tone of the opening movement indicates that it leads right to the formal and motific heart of the work. The second song provides a graceful foil to this. Small-step melodies, the cheeky staccato inflection, and the inclusion of solo violin and celesta provide for considerable contrast from the previous song. The song's conclusion, with its development-section-like interlude, finally, pays homage to the dynamic principle of the first, the motifs of which are pushed back to the fore. This creates even more contrast to the third song. Here we encounter figures of unprecedented clarity; the harmonious and periodic simplicity of the *Du bist mein Eigen* theme is especially striking. The vocal part meanders evenly through the opulent-sounding score, in which each part can be heard as a contrapuntal cantilena. It is here that the adjective ´lyric´ finds its most lasting confirmation.

The fourth song of the *Lyric Symphony* marks a turning point. Outwardly it ties in with the soothing character of the third song. But theatrical gestures (the glissando-tremolo figures of the solo violin in *Der Wind seufzt durch die Blätter*) and the frequently disparate voice leading (the independence of the flute in the last third, for example) disrupt the movement's uniformity. Above all, the voice no longer has any use for refrains. As if the delicate lyricism was intent on throwing off all the form's fetters, the song now solely shows an instrumental – which is to say symphonic – structure, indicated by the erratic melody of the solo violin. The fifth song completes the trend of using an instrumental theme (of which only bits and pieces find their way into the vocal part) as a 'refrain'. Of the melody that the vehemently powerful orchestra intones, only snippets return in the vocal line while motifs from the introduction are hinted at explicitly. The sixth song, finally, does away with a theme of its own, altogether. Instead, the viola strings together motifs from the first, fifth, and fourth song, while the soprano appears to be doing a free improvisation. The return into the symphonic fold occurs brusquely: Recapitulation-like, the introduction of the *Lyric Symphony* is repeated before the last song follows in form of a coda.

While this last song does feature a theme of its own again, this is so brief that it only underscores the disintegration of any adherence to thematic unity. The main motif, initially presented by the woodwinds, quotes a turn of phrase in Mahler's *Lied von der Erde* to which the song could be considered a tribute. It is telling that Zemlinksy employs a mood of longing and sadness, where the music invokes things past. What was a ´Farewell´ from life in Mahler becomes a 'farewell to the past', with Zemlinsky. For that moment to be relegated to the coda of the symphony is suggestive of Zemlinsky's unsentimental disposition: Mourning that which has been lost; mourning the dream that was life, or the unity of song and theme, cannot paralyze our creativity in the now. It is in that sense that the *Lyric Symphony* actually goes even beyond what *Das Lied von der Erde* did.

Berlin Sojourn and Longing for Home

Despite the considerable success that Zemlinsky enjoyed heading the opera in Prague, as a composer, he felt sidelined. In the eyes of the Viennese – a perspective that Zemlinsky would never shed – Prague was a provincial backwater. When it became clear that the New German

Theater's reputation was in the decline in the mid-1920s, Zemlinsky accepted an offer to become Otto Klemperer's principal kapellmeister at the newly founded Kroll Opera. In 1927 he relocated to the Weimar Republic's capital. But just four years later, the Prussian state curtailed the Kroll Opera's funding. Nominally this was done due to budget restraints in the wake of the Wall Street Crash of 1929. In truth, it was a convenient way for politics to rid themselves of an intellectual and experimental opera house that had become a thorn in the officials' side amid the heated political climate of the time. Klemperer tried to convince Zemlinsky to return with him to Wiesbaden, but Zemlinsky was not interested; he wanted to go back to Vienna.

These years mark the beginning of what has to be considered Zemlinsky's late period. During his six years in Berlin, his composing came almost to a halt. He created only two works, including the **Symphonic Songs Op. 20** for baritone or alto and orchestra, which he composed in 1929 to seven texts from the Viennese anthology of Harlem Renaissance poems *Africa sings* (*Afrika singt*) that had caused quite a splash in Europe. He tried to have the songs published with Universal Edition – but to no avail. First, the publishing house hesitated, then they dragged their feet, and when the work was finally premiered in Brno on April 8th, 1935, the taste for the texts and the music had waned.

Nevertheless, the song cycle is in many ways astonishing. The seven poems deal with racism and the daily obstacles that African Americans faced. Granted, it contains a number of folkloristic clichés, but right away the first song, by tackling the subject of lynching, addresses a gruesome central element of the daily reality for African Americans. Unfortunately, the translations were severely lacking and Zemlinsky treated the last song, *Arabesque*, as something akin to a ring-a-ring-o' roses: A black and a white child blithely dancing, while a black man appears to be gaily dandling above them in the tree. A gruesome misunderstanding: A look at the original text makes it quite clear that the ´danglin' man is dead, was hanged. The compositional center of gravity of the cycle lies in the fifth song. An unexpected, soft D major – similar to the grand subsidiary theme of the *Second String Quartet* – enfolds the listener to Langston Hughes' *Erkenntnis* (*Disillusion*): "*Ich möchte wieder einfach sein, / Wie Erde, / Wie Regen / Einfach und rein*" ("I would be simple again, / Simple and clean / Like the earth, / Like the rain,…")

This sounds like a sigh of the composer himself, and it could be the motto of the entire score. And indeed, Zemlinsky finds back to greater simplicity in these *Symphonic Songs*. The orchestra, granted, isn't much smaller than that needed for the *Lyric Symphony*. But it lacks all grandiloquent ornamentation, complexity, and weightiness. The *Symphonic Songs* constitute a cycle of clear-cut lines and contrasts. Not the strings reign over the orchestra (several songs omit the violins altogether), but the soloistic woodwinds. The first song, *Lied aus Dixieland* (Hughes' *Song for a Dark Girl*) begins chamber-music-like; the singer sidles up to the woodwinds. In *Totes braunes Mädel* (Countee Cullen's *A Brown Girl Dead*), the solo bassoon leads the way. The wild *Scherzo* that is *Übler Bursche* (Hughes's *Bad Man*)

In a way, the *Symphonic Songs* are the inversion of the *Lyric Symphony*: The latter look inward, the former outward. The *Symphony* wallows in *Weltschmerz*, the *Songs* dissect a hostile environment… and grapple with religion's promise

of salvation: "*Und ich habe den weißen Herrn Jesus gefragt: Wozu noch das Gebet?*" ("I asked the white Lord Jesus / What was the use of prayer.")

Zemlinsky, whose grandfather was Jewish, felt the increasing anti-semitism acutely. But it wasn't the Nazis who made him leave Berlin. He wanted to go home himself. His grandiose œuvre of the early Vienna years appeared old-fashioned; the masterworks from his Prague years did not enjoy much of a reception, internationally. The composers *du jour* were Schoenberg, Weill, and Hindemith. Zemlinsky, meanwhile, insisted that composing in a style that did not jettison the aesthetic principles set by Brahms and Mahler was the way to go. And he hoped to find validation for this approach back in Vienna.

Alas, he was out of luck there, too. The song cycles opp.22 and 27 found themselves in a niche within a niche. The 13th Psalm, *Herr, wie lange willst Du mein vergessen?* (*How long wilt thou forget me, O Lord?*) proved impossible to have performed. His opera *Der König Kandaules* (*King Kandaules*) remained unfinished. When Zemlinsky complained to his publisher about the dearth of performances of his works, he received the following reply: "The chief difficulty is that [we] don't have a single purely orchestral work from you. The second that soloists are required, works become much more difficult to place. Might you not consider writing an orchestral work which, with a short and practical scoring, would be much easier for us to market?"

Zemlinsky was game and composed the ***Sinfonietta op. 23***: Short (about 20 minutes), economically orchestrated (double woodwinds), in three movements and neatly divided into formal segments. Sounds simple enough? It wasn't. The orchestration is densely woven with motifs; often several themes pile atop each other. Some are construed from similar material and resemble each other so much, that the listener can easily lose orientation. Superficially, the Sinfonietta is bursting with a composer's confidence: This was music written by someone intimately familiar with every trick from the tool-box of the Bach-Beethoven-Brahms-Schoenberg tradition and by someone bent on showing how they applied to music composed in the 30s of the 20th century. It also picks up on the impassive tone of the 20s, and at times it sounds like prime Hindemith, Weill, or Poulenc.

At the heart of the *Sinfonietta* sits a little quote from the last of his *Maeterlinck Songs* where the text reads: "Whither Goest Thou?" It's a motif of a farewell but also of being abandoned. It consists of three descending notes – a small interval and then a leap – which Zemlinsky sends through the wringer in his *Sinfonietta*, modifying, splaying, diminishing, and enlarging it. It appears in all three movements and, if you make the connection to his op.13, expresses self-doubt befitting Zemlinsky's biographical situation when he wrote the work. It is accompanied by its inversion: Three ascending notes with a small and then a bigger interval. It is the motto from his *Second String Quartet*, Zemlinsky's signature.

These motifs' development and the way they are illuminated in differing ways shape the progression of the *Sinfonietta*. The formal aspects recede, in comparison. The first movement still leans on the classical sonata form. But the individual elements are not overly distinct, partly because they are independent and partly because the two themes don't offer sufficient contrast. And yet, the seams are notable enough, the great calm, for example,

that enters at the opening of the recapitulation. The second movement, *Ballade*, is in variation form, in the middle of which Zemlinsky nestles another variation movement that takes three run-ups before successfully reaching its peak. The finale, a rondo, comes as close to Zemlinksy's Berlin-period *Neue Musik* as anything he wrote, except of his opera *Der Kreidekreis*. The *Sinfonietta* ends by coming full circle: Zemlinsky repeats the ascending opening motif from the first few bars.

The *Sinfonietta Op. 23* was the only work written after 1933 that Zemlinsky still lived to hear performed. He conducted it himself in Vienna, Paris, Barcelona, and Lausanne; Heinrich Jalowetz conducted the Prague-premiere and Dimitri Mitropoulos the US-premiere in New York. The *Sinfonietta* might have become the success that his publisher Universal Edition had hoped for. And when Schoenberg, already in exile in the US, heard it, he telegraphed Zemlinsky: "Just heard your wonderful Symfonietta: hope it is the beginning of your american success." His optimism was misplaced. There was no further success in the cards for Zemlinsky.

Musical Message: 100+ Lieder

There are two constants in Zemlinsky's output: Eight operas and over 100 songs with piano accompaniment dominate his œuvre. Even in those years in which he composed hardly anything at all, he would at least write a couple of songs. Not grandiloquent musical essays, mind you… his songs did not serve the purpose of presenting himself to the public. On New Year's Eve of 1889, the 18-year-old set Hoffmann von Fallersleben's *Liebe und Frühling* to music: "I must go forth, must go to you / I must tell you myself: / You are my springtime, you alone / In these bright days." Nearly half a century later, in 1933, he reflected musically via August Eigner's *Und einmal gehst du* on having been overtaken by political and musical developments: "There helps no vacillation / Turning around would neither… // Everyone has got / at one point start / on the journey / into one's own autumn days."

By the end of the year 1899, Zemlinksy planned his first song cycle spanning at least twelve Lieder, of which seven have survived. In doing so, he continued the German-Austrian tradition of Lieder, picking poems that had already been set to music by the likes of Loewe, Brahms, and Schumann – among them Eichendorff's **Waldgespräch**. Like Schumann, Zemlinksy splits the four-strophe poem into two equal parts. Zemlinsky then makes an elegant incision half-way through the third strophe at *so wunderschön der junge Leib*, veering away from a repetition of the first strophe for the next lines, *Jetzt kenn' ich dich*. This leaves intact the relation between *der junge Leib* from the first stanza and *Du schöne Braut* from the third – before then pivoting with a new musical line as the poem reaches its dramatic climax. At the same time, the voice quotes the piano introduction – for the first time in this song. The tradition of working motifs from the piano accompaniment into the vocal melody was customary for someone composing in the Brahmsian tradition. Zemlinsky accedes to this tradition in *Waldgespräch*… but he delays its employment only to bring it out at a key point. What might otherwise have been craftsman's routine has now dramatic life breathed into it.

Zemlinsky composed his two **Brettl-Lieder** in 1901, the year he had been introduced to the founder of the *Überbrettl* cabaret Ernst von Wolzogen during

a guest performance of the troupe from Berlin at the Carltheater in Vienna. Zemlinsky, head over heels in love with Alma Mahler and open to new influences, not only wrote those two songs but also the music for the pantomime *Ein Lichtstrahl* (*A Ray of Light*) and the popular *Ehetanzlied* on Brettl-poet Julius Bierbaum's text (published as Op. 10, No. 1). It's telling that Zemlinsky only makes allowances to the cabaret-style in the refrains and otherwise sticks to his chromatically refined tonal language.

On the surface, the **Walzer-Gesänge nach toskanischen Volksliedern Op. 6** (*Waltz-Songs on Tuscan Folk Songs*) from 1898 are an attempt of a symbiosis of folklore and western art-song. The tone is one of levity. The three-quarter time waltzes along, and, with one exception, the songs appear to depict nature and love life in happy harmony. But Zemlinsky had absorbed a lot in terms of form in the preceding years: The deceptive security of the strophic song is shed. The fifth song, *Blaues Sternlein*, consists of two stanzas. Zemlinsky merges the first into a regular 16-bar movement, very much as a folk song would. At the end of the stanza but he modulates down into the parallel tonic E minor. Now it gets serious. *Mögen andre stehn in Schmerzen, jeder sage was er will*. Zemlinsky splits the second stanza into two parts; the first acts as a dark middle section while the second returns to the 'satisfied' mood of the first stanza – creating, in turn, an A-B-A structure.

When writing **Irmelin Rose und andere Gesänge Op. 7** around the turn of the century, Zemlinsky treaded new harmonic territory. Adorno hailed the first song a ´masterpiece´ and praised the whole cycle a ´bashful example of the type of late tonality, in which all twelve semitones are equally weighed, but without it chromatically slipping and sliding from one to the next.´ The second song, *Entbietung* (Richard Dehmel), is a textbook example of ´erotic frenzy´ (Antony Beaumont) and opens with the Tristan chord which the Viennese at the time considered synonymous with love. But then Zemlinsky didn't continue down that historic path any further; Zemlinsky uses it purely for color. In the third song, *Meeraugen* (Dehmel), Zemlinsky begins with F minor, alters the chord to A-flat minor although any listener not privy to the score might hear it as E major. The titular piece of the cycle (Jens Peter Jacobsen) is the most traditional in its narrative structure. A four-stanza ballad about beautiful Irmelin Rose, who, Turandot-like, flippantly sends all her wooers scurrying, earning her the nickname ´Princess Heart-of-Steel´ in the process. Zemlinsky has used this Lied's theme before, in his opera *Es war einmal…*. There, unlike in this song, he bent the story back to a happy end. It's impossible not to think of Alma Mahler in this context. Especially since Zemlinsky dedicated the about-to-be-published cycle to her. He also entered into a passionate affair with her, from which, alas, Alma soon extracted herself and which affected Zemlinsky for the rest of his life.

Zemlinsky had already explored the aesthetic world that his *Maeterlinck Songs* (1910-13) inhabit a few years prior, when he tackled Heinrich Heine's three-stanza **Es war ein alter König**. The song reminds us of another Lied of Zemlinsky's, *Sie kam zum Schloss gegangen* op.13/6. Even the voice is being led in a similar folk-like way, with simple rhythms and classically ordered. The instructions for the soloist are simple: *´simply´*. The piano, with one exception, doesn't develop a motific life of its own. Only a few condensed harmonic outbursts betray the music being rooted in art song. The second stanza, for example, opens by repeating the first – but now shifted down from A minor to D minor.

Zemlinsky's production of piano songs almost came to a standstill in the Prague years. And still, in 1916, he managed to produce a small **Cycle of Four Songs,** three based on the poetry of Hugo von Hoffmannsthal and the last on Charles Baudelaire. Zemlinsky possibly didn't publish them, because he had been deeply hurt by Hofmannsthal's refusal of any future collaboration. And so, it was left to Antony Beaumont to publish them in 1995. The songs depict a pensive Zemlinsky, far removed from strophe-form, formal structure, and tonality. The melody is unbound by any formalities and fissured by wild leaps that go beyond the octave (*Hörtest Du den nicht hinein*). Zemlinsky's work on the piano part, too, is inspired by the poems. The dotted motif in *Die Beiden* stems from the man riding as well as the ´soft and secure steps´ of the female. In *Harmonie des Abends*, the refrain *O schmerzlicher Walzer, o schmachtender Reigen* (*O arduous waltz, o languid dance*) influences the waltz rhythm of the entire song. Anton Webern, who prepared these works for a performance of the Prague chapter of the Society for Private Musical Performances on November 19th and 20th, 1922, wrote to Zemlinsky: "I'm still utterly abuzz with the deep, profound impression your songs made on me. I have studied them and found myself in extasy throughout."

At the Heart of the Matter: The Operas

Apart from piano-accompanied Lieder, opera was at the center of Zemlinsky's artistic output. That is also true of his career as a conductor. As an opera conductor, he was admired by Schoenberg, Berg, Webern, and Stravinsky enjoyed a stellar career: in 1900 the 28-year-old Conservatory graduate began as a conductor of operettas at Vienna's Carltheater and the Theater an der Wien. In 1904 he was appointed principal conductor at the Volksoper, and in 1907 Mahler brought him to the Court Opera House, where he only stayed for one season, however. In 1911 he was bestowed the artistic direction of the opera in the New German Theater in Prague, where he stayed for 16 years and established a Mozart and Wagner tradition praised far beyond Prague and Vienna. Finally, he accepted the call to the Berlin Kroll Opera, where he worked until August 1930, although the presence of several illustrious young conductors at that house was too great for Zemlinsky to stand out in particular. His competition there included: Klemperer, Erich Kleiber, Bruno Walter, and Wilhelm Furtwangler.

Zemlinsky wrote eight operas; his last, *Der König Kandaules*, remained unfinished. His first, *Sarema*, on the dramatic poem *Die Rose vom Kaukasus,* by Rudolf Gottschall, was composed in 1894/95. It won a composition prize in Munich and was subsequently premiered at the National Theatre on October 10th, 1897. When Gustav Mahler expressed interest about putting on *Sarema*, Zemlinsky plucked up the courage to suggest a new opera he was currently working on, instead: *Es war einmal….* Mahler accepted the proposition and the work was premiered, to boisterous applause from the Viennese audience, on January 22nd, 1900.

The libretto of *Es war einmal…* is based on a comedy of Holger Drachmann's, who intermingles the H.C.Andersen fairy tales *The Swineherd* and *King Thrushbeard*, borrows from Shakespeare's *The Taming of the Shrew* and weaves it all together into a psychological fable. Where the text does not succeed to explain the uppity princess' change of heart about the prince whom she ends up falling in love with, the music does. Zemlinsky has a way

of transposing the parallelism of psychological depth and fairy tale elements by combining a densely chromatic language with diatonic folk music sounds. (Along the way, he coyly draws on Wagner's *Lohengrin* on a few occasions.) The overture is illustrative of this antithetic musical language. It picks up three themes which, while not belonging to the main themes of the opera proper, can be seen as representative of them. The opening theme in the strings which strikes up a simple fairy tale's tune ends up being altogether subsidiary as the opera continues. Zemlinsky didn't devise his overture to depict the opera's drama in miniature but rather to give a conceptual summary of it.

The folksy parts are rooted in simplistic harmonies, broken up with Brahmsian layering. This approach – in *Schön Ingeborg*, for example (he called it a 'Nordic folksong') – sounds neither artificial nor pandering. It's a point to which Zemlinsky will return again and again. It's always songs and Lieder that the action in his operas centers around. The tailor's song becomes the refrain of the opera *Kleider machen Leute*, while the *Song of the bloody orange* summarizes the plot in *Der Zwerg*. The *Spinning song* in the *Florentine Tragedy* removes all remaining doubt that matters will not end well, and it's the song of *Pretty Ingeborg* that we have to thank the princess falling in love with the prince for.

Zemlinsky never got to hear his opera, **Der Traumgörge (Görge the Dreamer)**. In 1902 he wrote to Schoenberg: "I'm toying with the idea of a new opera… In short, it's about a ´Poor Peter´ – that is, a man, an ideal young dreamer… lives a short life filled with the desire for love. All of that takes place either in a small village or a small town along the Rhine. I'm not yet set on whether to go the route of peasantry or gentry; if it's the latter, 'Poor Peter' will be an artist."

The trilogy of poems by Heinrich Heine, on which Zemlinsky draws, gets combined with Richard von Volkmann-Leander's fairy tale of the *Invisible Kingdom* (1871) to form the plot. ´Poor Peter´ becomes Görge, who dreams of his princess. He bolts – on his wedding day, no less – from his orderly and steady life, because ´fairy tales have to be made to come alive´. In the end, he does find his princess (the outsider Gertrud), returns home with her, and wins the local's hearts and minds by building them a school. Leo Feld (or Hirschfeld) wrote the libretto, as he would for Zemlinsky's fourth opera, *Kleider machen Leute*. The work was composed between May 1905 and October 1906 and Mahler accepted it for the court opera. But before it came to its premiere, Mahler decided to step down and his successor Felix Weingartner undid many of his predecessor's decisions – among them the greenlighting of *Der Traumgörge*. Zemlinsky, never one to self-promote, did not bother to find another stage to put on his opera. Adorno once said that Zemlinsky was only a pair of assertive elbows short of being a genius. It wasn't until musicologist Wulf Konold heard of the work and found the parts in Vienna that the opera finally be performed in Nuremberg.

Der Traumgörge may well be the finest of Zemlinksy's works. The central scene is the dream by the river *Wer das verstünd* in the first act. Horst Weber pointed out that Zemlinsky not only purposefully employs rhythmic imprecision (by piling vocal lines on top of each other, whose complementary rhythms cancel each other out), he also seems to circle aimlessly around the major tonality B-flat

major and D-flat minor. "Cadenzas, since Mozart the way for the dramatis personae to express their actions and motivations, are missing entirely." Zemlinsky's harmony "doesn't do action; it does reflection. This fits the dream-situation of Görge – and just as the latter increasingly gets lost in his visions, so the harmony ends up in harmonically ever more distant reaches, adapting to the state of consciousness of the dreamer."

Zemlinsky's two one-act operas on Oscar Wilde-texts were written during his Prague years and are now among his most popular. *Der Zwerg* (*The Dwarf*) tells the tragedy of the ´ugly man´ that Zemlinsky experienced when Alma Mahler ditched him. Whereas the lovelorn dwarf is crushed by his coldhearted beloved, Zemlinsky turns the tables in **Eine florentinische Tragödie** (*A Florentine Tragedy*). The Florentine merchant Simone, on coming home from an unsuccessful business trip, catches Prince Guido Bardi with his wife Bianca. A chamber drama is set into motion in which the lowly merchant and the elegant nobleman circle each other like tigers. At first, they seem to chat amiably. But increasingly the cuckolded merchant adds aggressive barbs. Finally, they attack each other with swords. The point of Wilde's drama is, that the couple realizes, as they stand over the dead rival's body, how much they love each other.

Zemlinsky wrote the work after finishing his *Second String Quartet*, around 1915/16. Of course, he had Richard Strauss' *Salome*, also on a story by Wilde and premiered a decade earlier, in mind. The glorious orchestration, the through-composed one-act structure full of symphonic and operatic principles intermingling, and even distinct musical figures are indicative of this. All the same, the work was highly thought of by Schoenberg and his circle – especially Berg, who references *Der Zwerg* several times in his own *Wozzeck*.

The extensive orchestral introduction appears outsized for a one-act work, but it also makes up for the missing love scene between Bianca and Guido with which Wilde's piece was meant to have begun. Zemlinsky introduces important musical motifs, including the descending four notes that play when the married couple falls into each other's arms at the very end: *Warum hast Du mir nicht gesagt…* (*Why did you not tell me that you are so strong; why did you not tell me that you are so beautiful?*)

One of the few lighter moments in this dark drama is the scene in three-quarter rhythm, where Simone attempts to get Guido Bardo to play the lute. But when the Prince refuses, they decide to drink wine instead. The mood turns when Simone sees wine spilled: *Ich habe sagen hören…* (*I've always heard that when wine is spilled, blood will be, too.*) Simone leaves the room and enables a grand love scene that Schoenberg admired: "For years these bars have been following me… they accompany many a happy and spirited feeling with their upbeat nature. It's obvious that the composer who wrote these notes had a fire in his soul and that music was at his innermost."[5]

In **Der Kreidekreis**, Zemlinsky finally looked to catch up with the development of opera over the last decades. He had witnessed the success of *The Threepenny Opera* in Berlin, which had been

[5] Jahrelang verfolgen mich diese Takte, sie begleiten manches freudige und kraftvolle Gefühl mit ihrem Aufschwung. Es ist klar, wer diese Noten geschrieben hat, ist eine glühende Seele, er stammt aus dem Innersten der Musik.

premiered on August 31st, 1928, and was slated to conduct the premiere of the next work from the pens of Brecht and Weill, *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Looking for a subject for his seventh opera, Zemlinsky turned to the poet Klabund (Alfred Henschke) whose *Kreidekreis* (*The Chalk Circle*, which inspired Brecht to his *Caucasian Chalk Circle*) was the surprise hit of the year 1925. Klabund's ability to mix exotic and erotic elements with social commentary inspired Zemlinsky to employ a new, wholly different tonal language. *Der Kreidekreis* employs elegant dance rhythms, percussion typical of that genre, saxophone-riffs: all more than just hinting at the popular music of the 1920s. He also departs from the constant musical flow still found in *Traumgörge* and the *Florentine Tragedy*. The guiding principle of *Der Kreidekreis* is the very fact that every number sounds different and that every vocal line is doubled among the instruments and not crisscrossed by subsidiary voices. And still, Zemlinsky stays faithful to the Viennese tradition. The music sides with the victims who receive a late high-romantic orchestral treatment of the first water. At the same time the score has motifs woven through its fabric; the seconds and fifths of the chalk circle motif, for example, also show up in several themes, including the beguiling song of Tchang-Haitang's: *Am Ufer hinter Weiden*.

Zemlinsky finished the score of his *Kreidekreis* in 1932 and Universal Edition had been successful in interesting the opera houses of four cities in sharing the premiere: Berlin, Frankfurt, Cologne, and Nuremberg. But then the Nazis took power and these plans were nixed and the premiere ended up taking place in Zurich on October 14th, 1933. The New York Times commented that it was "one of the best German operas of the last ten years". Because the dictatorial regime briefly allowed theaters to fulfill the contracts they had agreed on before the takeover, the *Kreidekreis* still saw performances on the German stages of Stettin, Coburg, Berlin, and Nuremberg in early 1934. It was the last international success of his music that Zemlinsky lived to see.

His last opera, **Der König Kandaules**, he could not complete. Based on André Gide's drama *Le roi Candaule* (premiered in Paris in 1901), it retells the legend of the Lydian King Candaule who can only enjoy his treasures if he shares them… wife included. The fisherman Gyges is intrigued at the prospect; wife Nyssia is not as pleased. A psychological battle ensues that ends with Candaules being killed by Gyges.

Zemlinsky had completed the short score in Vienna and already orchestrated most of the first act. The piece appeared to eminently suitable for staging and the Metropolitan Opera showed some interest. But when he arrived in New York, these hopes were dashed. In the few remaining, difficult years of his life, Zemlinsky couldn't get himself to complete the score. His widow Louise first asked Schoenberg and then Friedrich Cerha to produce performing versions, but both refused. It wasn't until 1996 that *Der König Kandaules* was premiered at the Hamburg State Opera in a performing version of Antony Beaumont's. The symbolist and dark drama of Gide pushed Zemlinsky musically back to his Prague years. The prelude to the third act and the monologue of the fisherman both pick up where the agitated tonal language of the *Florentine Tragedy* leaves off. Zemlinsky moves restlessly from key to key and affirms them only at the musical seams. For example, at the beginning of the prelude and

its two high points (in D major and E-flat minor, respectively). Zemlinsky, who had carefully studied Berg's *Lulu* while working on *Kandaules*, described the music as ´ultra-modern´.

Legacy: The Zemlinsky Renaissance

When Zemlinsky died in 1942, there was no telling if or when posthumous recognition of his work would take place. Even the spirited essay of Adorno's, broadcast on the radio in 1959, couldn't move really the needle. Eventually, the *steirischer herbst* festival in Graz made Zemlinsky their composer spotlight in 1974; Horst Weber published his biography three years later. The major works of Zemlinsky finally began being played in the 1980s – with highlights certainly being the 1980 premiere of *Der Traumgörge* in Nuremberg, the 1981 performances of the *Florentine Tragedy* and *Der Zwerg* in Hamburg, and the recording of the four string quartets by the LaSalle Quartet for Deutsche Grammophon in 1982. He had finally gained traction; the 'Zemlinsky Renaissance' was under way.

We've sort of come full circle: Zemlinsky is once again considered a great composer whose works don't have to shy away from comparison with those of his famous contemporaries and whose music gets performed at least occasionally. And since even those works that were not published during Zemlinsky's lifetime have been made available, we know that his entire œuvre delivers on the promises that his greatest hits – the *Second String Quartet*, the *Maeterlinck Songs*, and the *Florentine Tragedy* – have already made.

Zemlinsky's preference for variants, in particular, is the sign of a style of composition that repeats just enough for music once used to be remembered on reappearance while transforming it to an extent that is sufficient to still irritate the listener. The back and forth of similarities, associations, and *déjà vu* effects might look to the 19th century for its roots, but in spirit, this habit of adding little variants hails from the oral tradition of passing on (folk) songs from one generation to the next. It is no coincidence that Zemlinsky first tried his hand at composing variants in his early songs, where the technique helps to capture textual subtleties in conventional verse songs. In the works of the Prague years, the variants not only demonstrate Zemlinsky's inexhaustible imagination but also provide structure for these works: Little changes within a melody that appear random at first, turn out, on closer inspection, to be the very detail that provides the bridge to another theme. For Zemlinsky, this variation-technique became the most important structural element for his highly complex compositions.

The wooden plaque on Zemlinsky's grave eventually gave way to a sculpture by Josef Symon: five sharp, Z-shaped metal shards rising out of the ground, each representing his five stations in life: Vienna, Prague, Berlin, Vienna, and New York. But all he had ever wanted was to truly arrive in Vienna.

(Translation: Jens F. Laurson)

Prague, NeuesDeutschesTheater

CD1

Lyrische Symphonie op. 18 (1923)
(Text: Rabindranath Tagore)

1. Ich bin friedlos
Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen.
Meine Seele schweift in Sehnsucht,
Den Saum der dunklen Weite zu berühren.
O großes Jenseits, o ungestümes Rufen Deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Daß ich keine Schwingen zum Fliegen habe,
Daß ich an dieses Stück Erde gefesselt bin
Für alle Zeit.

Ich bin voll Verlangen und wachsam,
Ich bin ein Fremder im fremden Land;
Dein Odem kommt zu mir
Und raunt mir unmögliche Hoffnungen zu.
Deine Sprache klingt meinem Herzen vertraut
Wie seine eig'ne.
O Ziel in Fernen, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse immer, ich vergesse,
Daß ich nicht den Weg weiß,
Daß ich das beschwingte Roß nicht habe.

Ich bin ruhlos, ich bin ein Wanderer in meinem Herzen.
Im sonnigen Nebel der zögernden Stunden
Welch gewaltiges Gesicht von dir wird Gestalt
In der Bläue des Himmels.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Daß die Türen überall verschlossen sind in dem Hause,
Wo ich einsam wohne.

2. Mutter, der junge Prinz
Mutter, der junge Prinz muß an unsrer Türe vorbeikommen,
Wie kann ich diesen Morgen auf meine Arbeit Acht geben?
Zeig mir, wie soll mein Haar ich flechten;
Zeig mir, was soll ich für Kleider anziehen?

Lyric Symphony, Op. 18
(Text: Rabindranath Tagore)

1. I am restless
I am restless. I am athirst for far-away things.
My soul goes out in a longing
to touch the skirt of the dim distance.
O Great Beyond, O the keen call of thy flute!
I forget, I ever forget,
that I have no wings to fly,
that I am bound in this spot
evermore.

I am eager and wakeful,
I am a stranger in a strange land.
Thy breath comes to me
whispering an impossible hope.
Thy tongue is known to my heart
as its very own.
O Far-to-seek, O the keen call of thy flute!
I forget, I ever forget,
that I know not the way,
that I have not the winged horse.

I am listless, I am a wanderer in my heart.
In the sunny haze of the languid hours,
what vast vision of thine takes shape
in the blue of the sky!
O Farthest end, O the keen call of thy flute!
I forget, I ever forget,
that the gates are shut everywhere in the house
where I dwell alone!

2. O mother, the young Prince
O mother, the young Prince
is to pass by our door, --
how can I attend to my work this morning?
Show me how to braid up my hair;

Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, er wird nicht ein einz'ges Mal zu meinem Fenster aufblicken.
Ich weiß, im Nu wird er mir aus den Augen sein;
Nur das verhallende Flötenspiel
wird seufzend zu mir dringen von weitem.
Aber der junge Prinz wird bei uns vorüberkommen,
Und ich will mein Bestes anziehn für diesen Augenblick.

Mutter, der junge Prinz ist an unsrer Türe vorbeigekommen,
Und die Morgensonne blitzte an seinem Wagen.
Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht,
Riß die Rubinenkette von meinem Halse und warf sie ihm in den Weg.
Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, daß er meine Kette nicht aufhob.
Ich weiß, sie ward unter den Rädern zermalmt
Und ließ eine rote Spur im Staube zurück.
Und niemand weiß, was mein Geschenk war,
[und wer es gab].
Aber der junge Prinz kam an unsrer Tür vorüber
Und ich hab' den Schmuck von meiner Brust
Ihm in den Weg geworfen.

3. Du bist die Abendwolke

Du bist die Abendwolke,
Die am Himmel meiner Träume hinzieht.
Ich schmücke dich und kleide dich
Immer mit den Wünschen meiner Seele;
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt.

Deine Füße sind rosigrot
Von der Glut meines sehnsüchtigen Herzens,
Du, die meine Abendlieder erntet,
Deine Lippen sind bittersüß
Vom Geschmack des Weins aus meinen Leiden.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen einsamen Träumen wohnt,
Mit dem Schatten meiner Leidenschaft

tell me what garment to put on.
Why do you look at me amazed, mother?
I know well he will not glance up once at my window;
I know he will pass out of my sight in the twinkling of an eye;
only the vanishing strain of the flute
will come sobbing to me from afar.
But the young Prince will pass by our door,
and I will put on my best for the moment.

O mother, the young Prince did pass by our door,
and the morning sun flashed from his chariot.
I swept aside the veil from my face,
I tore the ruby chain from my neck
and flung it in his path.
Why do you look at me amazed, mother?
I know well he did not pick up my chain;
I know it was crushed under his wheels
leaving a red stain upon the dust,
and no one knows what
my gift was nor to whom.
But the young Prince did pass by our door,
and I flung the jewel from
my breast before his path.

3. You are the evening cloud

You are the evening cloud
floating in the sky of my dreams.
I paint you and fashion you
ever with my love longings.
You are my own, my own,
Dweller in my endless dreams!

Your feet are rosy-red
with the glow of my heart's desire,
Gleaner of my sunset songs!
Your lips are bitter-sweet
with the taste of my wine of pain.
You are my own, my own,
Dweller in my lonesome dreams!
With the shadow of my passion

Hab' ich deine Augen geschwärzt,
Gewohnter Gast in meines Blickes Tiefe.
Ich hab' dich gefangen und dich eingesponnen,
Geliebte, in das Netz meiner Musik.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen unsterblichen Träumen wohnt.

4. Sprich zu mir, Geliebter

Sprich zu mir Geliebter,
Sag mir mit Worten, was du sangest.
Die Nacht ist dunkel,
Die Sterne sind in Wolken verloren,
Der Wind seufzt durch die Blätter.
Ich will mein Haar lösen,
Mein blauer Mantel wird dich umschmiegen wie Nacht.
Ich will deinen Kopf an meine Brust schließen,
Und hier, in der süßen Einsamkeit
Laß dein Herz reden.
Ich will meine Augen zumachen und lauschen,
Ich will nicht in dein Antlitz schauen.
Wenn deine Worte zu Ende sind,
Wollen wir still und schweigend sitzen,
Nur die Bäume werden im Dunkel flüstern,
Die Nacht wird bleichen,
Der Tag wird dämmern,
Wir werden einander in die Augen schauen
Und jeder seines Weges ziehn.
Sprich zu mir, Geliebter.
Sag mir mit Worten, was du sangest.

5. Befrei' mich von den Banden

Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!
Nichts mehr von diesem Wein der Küsse,
Dieser Nebel von schwerem Weihrauch erstickt mein Herz.
Öffne die Türe, mach Platz für das Morgenlicht.
Ich bin in dich verloren,
Eingefangen in die Umarmungen deiner Zärtlichkeit.
Befrei mich von deinem Zauber
Und gib mir den Mut zurück,
Dir mein befreites Herz darzubieten.

have I darkened your eyes,
Haunter of the depth of my gaze!
I have caught you and wrapt you,
my love, in the net of my music.
You are my own, my own,
Dweller in my deathless dreams!

4. Speak to me, my love

Speak to me, my love!
Tell me in words what you sang.
The night is dark.
The stars are lost in clouds.
The wind is sighing through the leaves.
I will let loose my hair.
My blue cloak will cling round me like night.
I will clasp your head to my bosom;
And there in the sweet loneliness
murmur on your heart.
I will shut my eyes and listen.
I will not look in your face.
When your words are ended,
we will sit still and silent.
Only the trees will whisper in the dark.
The night will pale.
The day will dawn.
We shall look at each other's eyes
and go on our different paths.
Speak to me, my love!
Tell me in words what you sang.

5. Free me from the bonds

Free me from the bonds of your sweetness, my love!
No more of this wine of kisses.
This mist of heavy incense stifles my heart.
Open the doors, make room for the morning light.
I am lost in you,
wrapped in the folds of your caresses.
Free me from your spells,
and give me back the manhood
to offer you my freed heart.

6. Vollende denn das letzte Lied
Vollende denn das letzte Lied
Und laß uns auseinander gehn,
Vergiß diese Nacht, wenn die Nacht um ist.
Wen müh' ich mich mit meinen Armen zu umfassen?
Träume lassen sich nicht einfangen,
Meine gierigen Hände drücken Leere an mein Herz
Und es zermürbt meine Brust.

7. Friede mein Herz
Friede, mein Herz,
Laß die Zeit für das Scheiden süß sein,
Laß es nicht einen Tod sein,
Sondern Vollendung.
Laß Liebe in Erinn'rung schmelzen
Und Schmerz in Lieder.
Laß die letzte Berührung deiner Hände sanft sein,
Wie die Blume der Nacht.
Steh still, steh still, o wundervolles Ende,
Für einen Augenblick
Und sage deine letzten Worte in Schweigen.
Ich neige mich vor dir
Ich halte meine Lampe in die Höhe,
Um dir auf deinen Weg zu leuchten.

6. Then finish the last song
Then finish the last song
and let us leave.
Forget this night when the night is no more.
Whom do I try to clasp in my arms?
Dreams can never be made captive.
My eager hands press emptiness
to my heart and it bruises my breast.

7. Peace, my heart
Peace, my heart,
let the time for the parting be sweet.
Let it not be a death but completeness.
Let love melt into memory
and pain into songs.
Let the flight through the sky end
in the folding of the wings over the nest.
Let the last touch of your hands be gentle
like the flower of the night.
Stand still, O Beautiful End,
for a moment,
and say your last words in silence.
I bow to you and hold up my lamp
to light you on your way.

CD3

Frühlingsbegräbnis (1896/97 rev.1902)
(Text: Paul Heyse)

1. Horch, vom Hügel, welch' sanfter Klang
Horch, vom Hügel, welch´sanfter Klang
säuselt fern her durch die nächt´ge Stille
Elfenscharen zieh´n den Walt entlang,
die mit Klagegesang
ihren Freund den toten Lenz bestatten.

Frühlingsbegräbnis (1896/97 rev.1902)
(Text: Paul Heyse)

1. Hark! From the hillside what gentle sound
Hark! From the hillside what gentle sound
murmurs softly in the silence of the night?
Elfin hosts are moving throuth the forest,
with sombre orisons they bear
their dead friend, Spring, to his grave.

2. Schöner Jüngling, wie lieblich er ruht
Schöner Jüngling, wie lieblich er ruht
schlummerstill auf seiner Veilchenbahre.
Allzu schwer mit sommerlicher Wut
Traf ihn Sonnenglut,
und ihm sank das Haupt, das morgenklare.
Blumen in der Hand, die er geliebt,
kleine rote Fackeln schwingend,
zieh´n die Geister, die sein Tod betrübt,
sonst im Fluge geübt,
heute schrittweis, Totenlieder singend.

3. Stumm in Wehmut schaut der Mond herab
Stumm in Wehmut schaut der Mond herab,
und es schluchzen alle Nachtigalle.
Wo er oftmals seine Feste gab,
senkt man ihn herab,
und die bleichen Silberflöre wallen.

4. Und ein Specht klopft an den Föhrenstamm
Und ein Specht klopft an den Föhrenstamm
und beginnt, den Grabspruch zu ihm zu halten.
„Stillt eure Tränen, tröstet euren Gram.
Der stirbt wonnesam,
der in blüh´nder Jugend darf erkalten.

Glaubet mir, der lang die Welt geseh´n:
Den ihr heut´ unter Blumen bettet,
neu und ewig wird er aufersteh´n.
Nimmer kann vergeh´n,
was die Welt aus Winterbanden rettet."

5. Als so weihevoll der Alte sprach
Als so weihevoll der Alte sprach,
lauter schluchzte da das Grabgesinde.
Und die Elfenfürstin seufzt' ein „Ach"
ihrem Liebling nach,
warf sie in die Gruft die goldne Binde.

2. How sweetly he rests, the comely youth
How sweetly he rests, the comely youth,
silent in sleep upon a bed of violets.
The sun's grow struck him,
oh, so hatd with Summer's rage;
death has dulled his clear morning-eye
Elves and fairies, saddened by his parting,
bear his favourite flowers,
swing little red lanterns.
Though oft on the wing, today they walk,
Singing their doleful dirges.

3. Mute in sorrow the moon looks down
Mute in sorrow the moon looks down
and all the nightingales weep.
In his favoured festal clearing,
where the pale, silverweed waves its head,
there they lay him to rest.

4. A woodpecker nocks on the pine-trunk
A woodpecker nocks on the pine-trunk
And delivers the funeral oration.
`Still your tears, console your grief,
he who paledin youth's first blush
has died in bliss.

Believe you me, for I know the world,
Though today we bury him under flowers,
He shall rise again and live forever.
He who saves the world from Winter's bond
can ever perish.

5. At the ancient's solemn words
At the ancient's solemn words
the mouners' sobbing grew still louder.
And the elfin princess, sighing 'Alas`
to her darling, cast into the grave
her golden ribbon.

6. Horch! Vom Hügel, welch' ein wilder Klang?
Horch! Vom Hügel, welch´ ein wilder Klang?
Finster Gewölk hat den Mond verschattet:
Ein Gewitter zieht den Wald entlang,
und zerstoben ist das Häuflein,
das den Lenz bestattet.

Waldgespräch (1895/96)
(Text: Joseph von Eichendorff)

7. Waldgespräch *(Eichendorff)*
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reitst du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

„Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin."

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich – Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei. –

„Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es [wird]1 schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald.

Maiblumen blühten überall (1889)
(Text: Richard Dehmel)

8. Maiblumen blühten überall
Maiblumen blühten überall;
er sah mich an, so trüb und müd.
Im Faulbaum rief eine Nachtigall:
die Blüthe flieht! die Blüthe flieht!

6. Hark! From the hillside what a wild sound!
Hark! From the hillside what a wild sound!
Dark clouds obscure the moon:
A tempest advances through the forest,
and the wee folk who buried Spring
are cast asunder.

Dialogue in the forest (1895/96)
(Text: Joseph von Eichendorff)

7. Conversation in the wood
It is already late, it is already cold;
why do you ride alone through the wood?
The wood is vast and you are alone,
you fair bride! I will lead you home.

"Great are the deceit and cunning of men;
my heart has broken for pain.
The forest horn strays here and there,
o flee! You do not know who I am."

So richly decked are mount and lady,
so wondrously fair the young form;
now I recognize you - God stand by me!
You are the Witch Loreley.

"You recognize me well - from the lofty cliffs
my castle gazes down into the Rhine.
It is already late, it is already cold -
you shall never again leave this wood."

Maiflowers (1889)
(Text: Richard Dehmel)

8. Maybuds blossomed all around
Maybuds blossomed all around;
he looked at me, so sad and tired.
A nightingale sang in the alder tree:
The blossom flees! The blossom flees!

Von Düften war die Nacht so warm,
so warm wie Blut, wie unser Blut;
und wir so jung und freudenarm.
Und über uns im Busch das Lied,
das schluchzende Lied; die Glut verglüht!
Und er so treu und mir so gut.

In Knospen schoß der wilde Mohn,
es sog die Sonne unsern Schweiß.
Es wurden rot die Knospen schon,
da wurden meine Wangen weiß.
Ums liebe Brot, ums teure Brot
floß doppelt heiß ins Korn sein Schweiß.
Der milde Mohn stand feuerrot;
es war wohl fressendes Gift der Schweiß,
auch seine Wangen wurden weiß,
und die Sonne stach im Korn ihn tot.

The night was warm with scents,
warm as blood, as your blood:
and we were young and joyless.
Above us in the bushes the song,
the sobbing song: the fire burns out!
He was a faithful and loves me so.

The wild poppy buds were sprouting,
the sun drained our sweat,
The buds turn red,
my cheeks grew pale.
For hard-earned daily bread
he redoubled his toils in the fields,
the wild poppy bloomed fire-red;
his sweat was acid poison,
his cheeks, too, grew pale,
and on the cornfield the sun stabbed him dead.

Symphonische Gesänge op. 20 (1929)
(Text: Countee Cullen; Wilhelm Grosz; Langston Hughes)

9. Lied aus Dixieland
Weit unten im Süden in Dixieland
Oh brich, meine Herze, oh brich!
Sie haben an einen Baum dich gehängt,
oh Ärmster, Liebster, dich!
Weit unten im Süden in Dixieland,
zermalmt, vom Wind umweht!
Und ich hab den weißen Herrn Jesus gefragt:
Wozu, wozu noch das Gebet?
Weit unten im Süden in Dixieland
ich leb', ich atme kaum.
Oh Liebe, nackter Schatten an einem kahlen Baum!

10. Lied der Baumwollpacker
Komm, Bruder. komm! Pack an und roll
die Baumwollballen rund und voll!
Es endet einmal noch die Plag,
wir warten nicht auf den jüngsten Tag!

Symphonic Songs, Op. 20 (1929)
(Text: Countee Cullen; Wilhelm Grosz; Langston Hughes)

9. Song for a dark girl
Way down South in Dixie
(break the heart of me)
they hung my black young lover
to a crossroads tree.
Way down South in Dixie
(bruised body high in air)
I asked the white Lord Jesus
what was the use of prayer.
Way down South in Dixie
(break the heart of me)
love is a naked shadow on a gnarled and naked tree.

10. Cotton-packer's song
Come, brother, come! Grab hold and roll
the round, full corton bales!
The chore will end some time.
we 'll not wait for Judgment Day!

Die Baumwollballen wälzen weich
den höllischen Weg ins Himmelreich
Und trittst du zu Jesus, Bruder. so sag!
Wir warten nicht auf deinen jüngsten Tag!
Gab Gott dem Baumwollpacker die Seel'?
daß sie der Andre martre und quäl' ...
Gott wird nicht grollen, wenn wir nicht wollen.
Komm Bruder, komm! Roll die Wolle, roll!
Komm' roll'

11. Totes braunes Mädel

Schwarzbraunes Mädel hat sterben gemußt,
Tod hat sie geraubt, hat sie geraubt,
Zwei Rosen auf der Brust,
weiße Kerzen zu Fuß und Haupt.
Deine Mutter hat ihren Ring versetzt,
dich zu kleiden so weiß und schön.
Was das für ein Singen und Tanzen wär'
könntest du dich sehn.
Schwarzbraunes Mädel hat sterben gemußt.

12. Übler Bursche

Bin ein übler Bursche,
jeder hat mich auf dem Strich!
Bin ein Bursche, übel, übel,
jeder schimpft auf mich!
Nur der Schnaps und die Schlechtigkeit,
sind bei mir alle Zeit.
Hau' mein Weib durch
und das kleine Mädel,
schlag hin, schlag her,
schlag drauf, Mädel, Frau, Frau, Mädel!
Immer muß ich prügeln
hab sonst den Dreh im Schädel!
Bin ein schlechter Tropf,
will nichts andres sein
Bin ein übler Bursche,
will kein braver Kerl sein
dem Teufel in die Hand,
freu' mich auf seine Kohlen,

The cotton bales softly roll
the hellish path to heaven 's realm.
And when you step up to Jesus, brother, say
"We're not waiting for your Judgment Day!"
Did God give the cotton-packer a soul
so that it'd harass and torrnenr others?
God won't bear a grudge if we dont want it.
Come, brother, come! Roll the cotton, roll!
Come, roll!

11. A brown girl dead

With two white roses on her breasts,
white candle at head and feet,
dark Madonna of the grave she rests;
Lord Death has found her sweet.
Her mother pawned her wedding ring
to lay her out in white;
she'd be so proud she'd dance and sing
to see herself tonight
With two white roses on her breasts.

12. Tough guy

I'm a bad hat,
ev'ryone has it in for me!
I'm a real tough guy,
ev'ryone slags me off!
Only liquor and meanness
are with me all the time.
I beat my woman
and the little girl,
knock 'em back and forth,
then hit girl and woman both!
I always have to beat 'em up,
or else my head gets giddy.
I'm a mean guy,
don 't wanna be anything else.
I'm a bad lot,
don't wanna be a good guy.
With the devil in my hand
I'm happy on his coals,

will nicht in den Himmel hinein,
auch wenn sie mich holen!

13. Erkenntnis

Ich möchte wieder einfach sein,
wie Erde, wie Regen, einfach rein.
O hätt ich nie gekannt, dunkles Harlem,
das wilde Lachen deiner Lust,
die salzigen Tränen deiner Pein.
So gut zu mir, du große dunkle Stadt,
lass mich vergessen.
Ich will nicht wieder zurück zu dir!

14. Afrikanischer Tanz

Grollen die Tomtoms,
Rollen die Tomtoms,
Grollen,
Rollen,
Wecken dein Blut.
Tanz!
Nachtumhülltes Mädchen
Dreht sich leis
Im Lichterkreis,
Rauchwölkchen um das Feuer
Dreht sich leis im Lichterkreis.
Und die Tomtoms rollen,
Und die Tomtoms grollen,
Rollen, grollen,
Wecken dein Blut.

15. Arabeske

Drunten in Geargia
schaukelt hoch im Baume
ein Nigger!
Trampelt Löcher
ins lachende Licht
der Sonne!
Ein kleines Irenmädchen,
rothaarig, grauäugig in
blauem Kleidchen.

don't wanna go to heaven
even if I'm dragged there!

13. Realisation

I'd like to be simple again,
like earth and rain, simple and pure.
Dark Harlem, O that I'd never known
the wild laughter of your pleasures,
the salt tears of your pains.
Be good to me, you great dark town,
let me forget.
I don't want to come back to you!

14. The low beating of the tom-toms

The low beating
of the tom-toms,
the slow beating of the tom-toms,
low... slow - Slow... low -
stir your blood. Dance!
A night-veiled girl
whirls softly into a
circle of light.
whirls softly... slowly,
like a wisp of smoke around the fire!
And the tom-toms beat,
and the tom-toms beat,
and the low beating
of the tom-toms
stirs your blood.

15. Arabesque

Down there in Georgia
a nigger
swing high in a tree!
He stamps holes
in the sun's
laughing light!
A little irish girl,
red-haired, grey-eyed,
in a little blue dress.

Ein schwarzes Baby
mit weißem Spitzenhäubchen,
Der kleine Rotkopf küßt
mit weichen, roten Lippen
so zärtlich das schwarze Köpfchen.
Graue Augen lächeln in schwarze Augen
Und der lustige Sonnenschein lacht
goldene Sturzflut
drunten in Georgia.
Hoch im Blume schaukelt ein Nigger,
trampelt Löcher ins lachende
Sonnenlicht!

A black baby
with a white pointed bonnet.
The little redhead kisses
with pale red lips
the little black head so tenderly;
grey eyes smile into black eyes.
And the merry sunshine laughs
a rushing flood of gold
down there in Georgia.
High in the tree swings a nigger,
stamping holes
in the laughing sunlight!

Sechs Gesänge op. 13 „Maeterlinck-Gesänge" (1910/13)

(Text: Maurice Maeterlinck)

16. Die drei Schwestern

Die drei Schwestern wollten sterben,
Setzten auf die güldnen Kronen,
Gingen sich den Tod zu holen.
Wähnten ihn im Walde wohnen.
Wald, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.

Da begann der Wald zu lachen
Und mit einem Dutzend Küssen
Ließ er sie die Zukunft wissen.

Die drei Schwestern wollten sterben,
Wähnten Tod im Meer zu finden,
Pilgerten drei Jahre lang.

Meer, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.

Da begann das Meer zu weinen,
Ließ mit dreimal hundert Küssen
Die Vergangenheit sie wissen.
Die drei Schwestern wollten sterben,

Six Songs Op. 13 ‚Maeterlinck-Songs' (1910/13)

(Text: Maurice Maeterlinck)

16. The Three Sisters

The three sisters wished to die,
Put on their golden crowns,
Went out to discover death.
Imagined he dwelt in the forest:
'Forest, if you permit us to die,
You shall inherit three golden crowns.'

At which the forest began to laugh,
And with a dozen kisses
Revealed to them the future.

The three sisters wished to die,
Imagined they'd find death in the sea,
Pilgrimaged for three years.

'Sea, if you permit us to die,
You shall inherit three golden crowns.'

At which the sea began to weep,
And with three hundred kisses
Revealed to them the past.
The three sisters wished to die,

Lenkten nach der Stadt die Schritte;
Lag auf einer Insel Mitte.

Stadt, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.

Und die Stadt tat auf die Tore
Und mit heißen Liebesküssen
Ließ die Gegenwart sie wissen.

17. Die Mädchen mit den verbundenen Augen

Die Mädchen mit den verbundenen Augen
Tut ab die goldenen Binden!
Die Mädchen mit den verbundenen Augen
Wollten ihr Schicksal finden.

Haben zur Mittagsstunde.
Laßt an die goldenen Binden!
Haben zur Mittagsstunde das Schloß
Geöffnet im Wiesengrunde.

Haben das Leben gegrüßt.
Zieht fester die goldenen Binden.
Haben das Leben gegrüßt,
Ohne hinaus zu finden.

Die Mädchen mit den verbundenen Augen
Wollten ihr Schicksal finden.

18. Lied der Jungfrau

Allen weinenden Seelen,
aller nahenden Schuld
Öffn' ich im Sternenkranze
meine Hände voll Huld.

Alle Schuld wird zunichte
vor der Liebe Gebet,
Keine Seele kann sterben,
die weinend gefleht.
Verirrt sich die Liebe

Made their way towards a town
In the middle of an island.

'Town, if you permit us to die,
You shall inherit three golden crowns.'

And the town opened its gates,
And with passionate, loving kisses
Revealed to them the present.

17. The girls with blindfolded eyes

The girls with blindfolded eyes
(Put away those golden bandages!)
The girls with blindfolded eyes
Wished to discover their destiny...

And at noon they opened
(Leave on those golden bandages!)
And at noon they opened
The castle gates in the meadow...

They greeted life
(Tighten those golden bandages!)
They greeted life
Without finding their way out.

The girls with blindfolded eyes
Wished to discover their destiny...

18. Song of the virgin

To every weeping soul,
To all beset by guilt,
I, surrounded by stars,
Open my hands full of grace.

All guilt dissolves
Before the prayers of love,
No soul can die
That has entreated in tears.
If love goes astray

auf irdischer Flur,
So weisen die Tränen
zu mir ihre Spur.

19. Als ihr Geliebter schied

Als ihr Geliebter schied,
(Ich hörte die Türe gehn.)
Als ihr Geliebter schied,
Da hab ich sie weinen gesehn,

Doch als er wieder kam,
(Ich hörte des Lichtes Schein)
Doch als er wieder kam,
War ein anderer daheim.

Und ich sah den Tod,
(Mich streifte sein Hauch)
Und ich sah den Tod,
Der erwartet ihn auch.

20. Und kehrt er einst heim

Und kehrt er einst heim,
was sag ich ihm dann?
Sag, ich hätte geharrt,
bis das Leben verrann.

Wenn er weiter fragt
und erkennt mich nicht gleich?
Sprich als Schwester zu ihm;
er leidet vielleicht.

Wenn er fragt, wo du seist,
was geb ich ihm an?
Mein' Goldring gib
und sieh ihn stumm an...

Will er wissen, warum
so verlassen das Haus?
Zeig die offne Tür,
sag, das Licht ging aus.

On the meadows of this earth,
Its tears will find
The way to me.

19. When her lover departed

When her lover departed,
(I heard the door close),
When her lover departed,
I saw her weeping...

But when he returned,
(I heard the lamp flare),
But when he returned,
Another man was there...

And I saw death,
(Breathing on me gently),
And I saw death,
Waiting for him too.

20. And if he returns one day

And if he returns one day,
What shall I tell him?
Tell him: I waited,
Till my life was spent.

If he asks more questions,
And fails at first to recognize me?
Talk to him as a sister;
Perhaps he'll be suffering...

If he asks where you are,
What answer shall I give?
Give him my golden ring,
and look at him in silence...

If he wants to know why,
The house is so deserted?
Show him the open door,
Say the light went out.

Wenn er weiter fragt
nach der letzten Stund'...
Sag, aus Furcht, daß er weint,
lächelte mein Mund.

21. Sie kam zum Schloß gegangen
Sie kam zum Schloß gegangen
– Die Sonne erhob sich kaum –
Sie kam zum Schloß gegangen,
Die Ritter blickten mit Bangen
Und es schwiegen die Frauen.

Sie blieb vor der Pforte stehen,
– Die Sonne erhob sich kaum –
Sie blieb vor der Pforte stehen,
Man hörte die Königin gehen
Und der König fragte sie:

Wohin gehst du? Wohin gehst du?
– Gib acht in dem Dämmerschein! –
Wohin gehst du? Wohin gehst du?
Harrt drunten jemand dein?
Sie sagte nicht ja noch nein.

Sie stieg zur Fremden hernieder
– Gib acht in dem Dämmerschein –
Sie stieg zu der Fremden hernieder
Sie schloß sie in ihre Arme ein.
Die beiden sagten nicht ein Wort
Und gingen eilends fort.

If he asks more questions,
About the final hour?
Say, lest he weep,
That I smiled.

21. She came to the castle
She came to the castle,
– The sun had hardly risen –
She came to the castle,
The knights looked on in fear,
And the ladies fell silent.

She halted in front of the gate,
– The sun had hardly risen –
She halted in front of the gate,
The queen could be heard pacing,
And the king asked her:

Where are you bound? Where are you bound?
– Be wary in this twilight –
Where are you bound? Where are you bound?
Does someone wait for you below?
She answered neither yes nor no.

She descended to the unknown woman,
– Be wary in this twilight –
She descended to the unknown woman,
Who clasped her in her arms.
Neither of them said a word
And swiftly they hurried away.

CD4

Walzer-Gesänge
nach toskanischen Volksliedern op. 6 (1898)
(Text: Ferdinand Gregorovius)

1. Liebe Schwalbe
Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe,
Du fliegst auf und singst so früh,
Streuest durch die Himmelsbläue

Waltz-Songs
on Tuscan Folk Lyrics, Op. 6 (1898)
(Text: Ferdinand Gregorovius)

1. Dear swallow, small swallow
Dear swallow, small swallow,
you fly up and sing so early,
strewing through the blue heavens

Deine süße Melodie.
Die da schlafen noch am Morgen,
Alle Liebenden in Ruh',
Mit dem zwitschernden Gesange
Die Versunk'nen weckest du.

Auf! nun auf! ihr Liebesschläfer,
Weil die Morgenschwalbe rief:
Denn die Nacht wird den betrügen,
Der den hellen Tag verschlief.

2.Klagen ist der Mond gekommen
Klagen ist der Mond gekommen,
Vor der Sonne Angesicht,
Soll ihm noch der Himmel frommen,
Da du Glanz ihm nahmst und Licht?

Seine Sterne ging er zählen,
Und er will vor Leid vergehn:
Zwei der schönsten Sterne fehlen,
Die in deinem Antlitz stehn.

3. Fensterlein, nachts bist du zu
Fensterlein, nachts bist du zu,
Tust auf dich am Tag mir zu Leide:
Mit Nelken umringelt bist du;
O öffne dich, Augenweide!

Fenster aus köstlichem Stein,
Drinnen die Sonne, die Sterne da draußen,
O Fensterlein heimlich und klein,
Sonne darinnen und Rosen daraußen

4. Ich gehe des Nachts
Ich gehe des Nachts, wie der Mond tut gehn,
Ich suche, wo den Geliebten sie haben:
Da hab ich den Tod, den finstern, gesehn.
Er sprach: such nicht, ich hab ihn begraben.

your sweet melody.
Those who still are sleeping in the morning,
all lovers at rest,
with your twittering songs
you awaken them from their slumber.

Up! get up! you sleeping lovers –
the morning swallow is calling:
for the night will cheat
those who sleep away the bright day.

2. The moon has come lamenting
The moon has come lamenting
before the gaze of the sun:
What use to her1 are the heavens
if you have taken away her radiance and light?

She went to count her stars,
and she will die for sorrow:
two of the fairest stars are missing –
those that belong to your face.

3. Little window
Little window, by night you are shut,
and by day, to my sorrow, you are open:
you are framed with carnations;
If you were to open, it would be a welcome sight!

Window of precious stone,
within – sunlight; without – stars;
O little window, secret and small,
sun within and roses without.

4. I walk at night
I walk at night, following the moon;
I search for where they have taken my sweetheart.
But then I saw death, the Dark One.
He said: "Search no longer – I have buried him."

5. Blaues Sternlein
Blaues Sternlein, du sollst schweigen,
Das Geheimnis gib nicht kund.
Sollst nicht allen Leuten zeigen
Unsern stillen Liebesbund.

Mögen andre stehn in Schmerzen,
Jeder sage, was er will;
Sind zufrieden unsre Herzen,
Sind wir beide gerne still.

6. Briefchen schrieb ich
Briefchen schrieb und warf in den Wind ich,
Sie fielen ins Meer, und sie fielen auf Sand.
Ketten von Schnee und von Eise, die bind' ich,
Die Sonne zerschmilzt sie in meiner Hand.

Maria, Maria, du sollst es dir merken:
Am Ende gewinnt, wer dauert im Streit,
Maria, Maria, das sollst du bedenken:
Es siegt, wer dauert in Ewigkeit.

5 Gesänge op. 7 (1898/1899)

7. Da waren zwei Kinder *(Christian Morgenstern)*
Da waren zwei Kinder, jung und gut,
aber ihr Blut
floß gar schnelle.
Sie lachten sich zu,
da warf ihre Ruh'
die erste harmlose Welle.

Doch jeden Tag warf sie eine mehr,
bis gar wild hin und her
Wogen wallten.
Da ging es zum Sterben,
gradaus ins Verderben --
sie konnten ihr Herz nicht halten.

5. Blue little star
Blue little star, be silent –
do not reveal the secret.
Do not show everyone
the silent bond between our hearts.

Others may stand their sorrows -
let them say what they will;
Our hearts are satisfied,
and we happily keep silent.

6. I wrote little letters
I wrote little letters and threw them into the wind;
they fell into the sea, and they fell onto the sand.
Into chains of snow and ice, I wind them,
and the sun melts them in my hands.

Maria, Maria, you must notice:
he who endures the struggle wins in the end;
Maria, Maria, you must understand:
he who endures in eternity is victorious.

5 Songs Op. 7 (1898/1899)

7. There were two children
There were two children, young and good,
but their blood
flowed very quickly.
They smiled at each other,
at which their peace
was troubled by the first, harmless wave.

Yet every day another came,
until wildly back and forth
waves surged.
Thereupon it came to dying,
straight into doom --
they could not contain their hearts.

8. Entbietung *(Richard Dehmel)*
Schmück dir das Haar mit wildem Mohn,
die Nacht ist da,
all ihre Sterne glühen schon.
All ihre Sterne gedieh'n heut dir!
Du weißt es ja:
all ihre Sterne glühn in mir!

Dein Haar ist schwarz, dein Haar ist wild
und knistert unter meiner Glut;
und wenn sie schwillt,
jagt sie mit Macht
die roten Blüten und dein Blut
hoch in die höchste Mitternacht.

In deinen Augen glimmt ein Licht,
so grau in grün,
wie dort die Nacht den Stern umflicht,
Wann kommst du?! – Mein Fackeln lohn!
Laß glühn, laß glühn!
Schmück mir dein Haar mit wildem Mohn!

9. Meeraugen *(Richard Dehmel)*
Was will in deinen Augen mir
das dunkelvolle, fremde Weh,
So still und sehr?
so tief und schwer
wie Stürme, die Ruhe suchten
im Schoß der grauen See.

Versinken will, versinken mir
in dieser Augen tiefen Schoß
mein Herz – und will
wie Du so still,
so wild an Dein Herz schlagen,
dann brechen die Stürme los!

Und will dich wiegen so mit mir
in rasender, lachender Seligkeit
auf freiem Meer!

8. Invitation
Adorn your hair with wild poppies,
night is here,
all of its stars are already glowing.
All of its stars are glowing for you today!
You know it, truly:
all of its stars are glowing within me!

Your hair is black, your hair is wild
and crackles under my fervour;
and when [my fervour] swells,
with great might it drives
the red blossoms and your blood
high into the highest midnight.

In your eyes there gleams a light,
so grey in green,
as yonder the night braids itself about the star,
When are you coming?! – My torches are burning!
Let glow, let glow!
Adorn your hair for me with wild poppies!

9. Sea Eyes
Why do your eyes tell me
of dark,
strange pain,
so deep and heavy?
Like storms seeking repose
in the lop of the grey sea.

To drown, to drown myself
in the deep lap of those eyes
is my heart's wish.
And while your are so quiet,
to beat violently on your heart
then let the storms break loose.

And I want to lull you with
me in frenzied, laughing delight
on the open sea.

Bis tief und sehr
die Herzen wieder ruhen,
ruhen vom Sturm und Leid

10. Irmelin Rose *(Jens Peter Jacobsen)*
Seht, es war einmal ein König,
Dem die Schätze reich gedieh'n,
Und der beste, der ihm eigen,
Hieß mit Namen Irmelin.
Irmelin Rose,
Iremlin Sonne,
Irmelin alles, was schön war.

Schier von jedem Ritterhelme
Wehte ihrer Farben Schein,
Und mit jedem Reim der Sprache
Klang ihr Name überein:
Irmelin Rose,
Iremlin Sonne,
Irmelin alles, was schön war.

Freier kamen scharenweise
Hergezogen zum Palast,
Und mit zärtlichen Gebärden
Klang ihr Schmeicheln ohne Rast:
Irmelin Rose,
Iremlin Sonne,
Irmelin alles, was schön ist.

Doch Prinzessin Stahlherz jagte
All die Freier schnippisch fort,
Fand an jedem was zu tadeln,
Hier die Haltung, da das Wort.
Irmelin Rose,
Iremlin Sonne,
Irmelin alles, was schön ist.

Till deeply and completely
our hearts again repose,
repose from storm and strife.

10. Irmelin Rose
Once a king there was who grandly
many treasures used to win,
But the one he prized most highly
all knew was Iremelin.
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin all that there is lovely.

All the knights' bright helmets mirror'd
her gay colors elegant,
And with all the contest's splendor
that name closed the covenant.
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin all that there is lovely.

All the crowed of many suitors came
to court of that great king,
There proposing with fond gesture
many flow'ry words they bring.
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin all that there is lovely.

But the princess spurn'd them from her,
for her heart was cold as steel,
Scorning all their ways and langyage,
mocking all that they could feel.
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin all that there is lovely.

11. Sonntag *(Paul Wertheimer)*
Von Melodien,
Die mich umflieh'n,
Bin ich im Raum umringt,
Bin ich im Traum beschwingt.

All mein Gehn ist heut
Ein seliges Schreiten;
Kein Ton, der mich reut,
Ist in meinen Saiten.

12. Es war ein alter König *(Heine)*
Es war ein alter König,
sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;
der arme alte König,
er nahm eine junge Frau.

Es war ein schöner Page,
blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn;
er trug die seid'ne Schleppe
der jungen Königin.

Kennst du das alte Liedchen?
Es klingt so süß, es klingt so trüb!
Sie mußten beide sterben,
sie hatten sich viel zu lieb.

13. Waldgespräch *(Eichendorff)*
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reitst du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

„Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin."

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich – Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei. -

11. Sunday
With melodies
that fly round me
I am surrounded in the room,
am exhilarated in dreams.

Everywhere I go today
I walk in bliss.
No note that I regret
is in my strings.

12. There was an old king
There was an old king,
his heart was heavy, his head was gray;
the poor, old king,
he took a young wife.

There was a handsome pageboy,
blond was his hair, light was his manner;
he carried the silk train
of the young queen.

Do you know this old song?
It sounds so sweet, it sounds so troubled!
They both had to die,
for they loved each other too much.

13. Conversation in the wood
It is already late, it is already cold;
why do you ride alone through the wood?
The wood is vast and you are alone,
you fair bride! I will lead you home.

"Great are the deceit and cunning of men;
my heart has broken for pain.
The forest horn strays here and there,
o flee! You do not know who I am."

So richly decked are mount and lady,
so wondrously fair the young form;
now I recognize you – God stand by me!
You are the Witch Loreley.

„Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es [wird]1 schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald.

Zwei Brettl-Lieder (1901)

14. In der Sonnengasse *(Arno Holz)*
In der Sonnengasse zu St. Goar,
Da kämmt sich die Resi ihr schwarzes Haar,
Sie lacht in den Spiegel verstohlenen Blicks,
Silbern über ihrem Bett hängt ein Cruzifix,
Ihr Pantöffelchen klappert, ihr Schnürleib kracht:
Heute Nacht! Heute Nacht!

In der Sonnengasse zu St. Goar,
Da wohnt ihr schrägüber ein junger Scholar,
Der pfropft sich in den Schädel lauter dummes Zeug,
Schwarz auf seinem Pulte liegt der Pentateuch,
Da streift ihn die Sonne und sein Leder kracht:
Heute Nacht! Heute Nacht!

15. Herr Bombardil *(Rudolph Alexander Schröder)*
Es war ein Herr von Bombardil,
der aß ganz ungewöhnlich viel,
drum ward er täglich dicker.
Jedoch dem Herrn von Bombardil
dies Dickerwerden sehr gefiel:
Er ward mit Freuden dicker.

Einst sprach der Arzt: „Herr Bombardil,
Sie dürfen wirklich nicht mehr viel
noch fürder werden dicker."

Da lachte Herr von Bombardil
und aß nun grad noch mal so viel:
„Ich werde doch noch dicker."

Da platzte Herr von Bombardil.
Und als er in die Grube fiel:
die Maden wurden dicker.

"You recognize me well – from the lofty cliffs
my castle gazes down into the Rhine.
It is already late, it is already cold -
you shall never again leave this wood."

2 Brettl-Songs (1901)

14. In Sun Street
In Sun Street in St. Goar
Resi is combing her black hair;
She smiles into the mirror with furtive glances;
A silver crucifix is hanging over her bed.
Her little slippers clatter, her corset stay creak;
It's tonight, it's tonight, it's tonight

In Sun Street in St. Goar
A young scholar lives just over the road;
He crams his scull with nonsense,
On his desk lies the Pentateuch.
The sun touches him and his baser
Instinct rise: It's tonight, it's tonight, it's tonight

15. Mr. Bombardil
There was a man called Bombardil
who ate a great deal
And therefore grow fatter day by day
But Mr. Bombardil much enjoyed
growing fatter
he grew fatter with pleasure

One day the doctor said: "Mr. Bombardil,
You really mustn't
Growing much fatter."

But Mr. Bombardil laughed
And started eating twice as much:
I'm growing to go fatter, come what may.

Upon which Mr. Bombardil burst apart.
And as he fell into his grave
the maggots grew fatter.

16. Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen

(Hugo von Hofmannsthal)

Noch spür' ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

17. Hörtest du denn nicht hinein

(Hugo von Hofmannsthal)

Hörtest du denn nicht hinein,
Daß Musik das Haus umschlich?
Nacht war schwer und ohne Schein,
Doch der sanft auf hartem Stein
Lag und spielte, das war ich.

Was ich konnte, sprach ich aus:
„Liebste du, mein Alles Du!"
Östlich brach ein Licht heraus,
Schwerer Tag trieb mich nach Haus,
Und mein Mund ist wieder zu.

18. Die Beiden *(Hugo von Hofmannsthal)*

Sie trug den Becher in der Hand
– Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand –
So leicht und sicher war ihr Gang,
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

16. On transience

I still sense her breath on my cheeks:
how can it be that these imitate days
are gone, gone for ever, and quite past?

This is something that no one fully thinks out
and is much too horrible to lament,
that everything slides and runs past,

and that my own self, checked by nothing,
slid over me from a small child
like an eerily mute and alien dog.

Then: that I too existed a hundred years ago,
And my forebears in their shrouds
Are related to me like my own hair,

As at one with me as my own hair.

18. She carried the tumbler in her hand

She carried the tumbler in her hand
– Her chin and mouth were like its rim –
Her pace was so light and certain
That not a single drop leapt from the tumbler.

So leicht und fest war seine Hand:
Er ritt auf einem jungen Pferde
Und mit nachlässiger Gebärde
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Jedoch wenn er aus ihrer Hand
Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es beiden allzu schwer:

Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand,
Und dunkler Wein am Boden rollte.

19. Harmonie des Abends (Charles *Baudelaire)*
Es naht sich der Abend mit düsterem Schweigen,
Den zitternden Blüten ein Weihrauch entquillt;
Die Luft ist mit kreisenden Düften erfüllt.
O schmerzlicher Walzer, o schmachtender Reigen!

Den zitternden Blüten ein Weihrauch entquillt;
Wie ein Herz, das gekränkt ward erzittern die Geigen,
O schmerzlicher Walzer, o schmachtender Reigen!
Ernst prangt wie ein Altar der Äthers Gefild.

Wie ein Herz, das gekränkt ward erzittern die Geigen,
wie ein Herz, dem es bangt, wenn der Tag sich verhüllt;
Die Sonne, sie scheint sich verblutend zu neigen.

Ein Herz, dem es bangt, wenn der Tag sich verhüllt,
Sucht Strahlen, die aus der Vergangenheit steigen.
Die Sonne, sie scheint sich verblutend zu neigen.
Gleich einer Monstranz in mir leuchtet dein Bild.

Sechs Gesänge op. 13 „Maeterlinck-Gesänge"
(1910/13/24)
(Text: Maurice Maeterlinck)
siehe CD 3 16.-21

His hand was so easy and firm;
He was riding a young horse,
And with a casual motion
Compelled it to stand still while trembling.

Yet when from her hand
He was supposed to take the light tumbler
It was too heavy for both of them.

For both were shaking so hard
That neither hand found the other
And dark wine rolled on the ground.

19. Evening harmony
Here come the moments when, quivering on its stem,
each flower gives off fragrance like a censer;
the sounds and perfumes circle in the evening air,
a melancholy waltz, a languid dizziness!

Each flower gives off fragrance like a censer;
the violin trembles like a heart in distress,
a melancholy waltz, a languid dizziness!
The sky is sad and beautiful like a vast altar.

The violin trembles like a heart in distress,
a tender heart, which hates the huge, dark void!
The sky is sad and beautiful like a vast altar;
the sun has drowned in its own congealing blood.

A tender heart, which hates the huge, dark void,
gathers up every relic of the harmonious past!
The sun has drowned in its own congealing blood, –
the memory of you shines in me like a monstrance!

Six Songs Op. 13 ‚Maeterlinck-Songs'
(1910/13/24)
(Text: Maurice Maeterlinck)
see CD 3 16.-21

C7360

Also available

Der Kreidekreis
C5190 · 2CD

Der Traumgörge
C5395 · 2CD

Der König Kandaules
C5443 · 2CD

Es war einmal
C5440 · 2CD

Eine Florentinische Tragödie
C5325 · 1CD

ALEXANDER ZEMLINSKY (1871-1942)

- ANNIVERSARY EDITION -

COMPACT DISC 1
Lyric Symphony, Op. 18

COMPACT DISC 2
Symphony No. 1 in D minor • Sinfonietta, Op. 23
Three Ballet Pieces *Triumph der Zeit*

COMPACT DISC 3
Symphonic Songs, Op. 20 • Frühlingsbegräbnis · Waldgespräch
Maiblumen blühten überall • Six Songs, Op. 13 *Maeterlinck-Songs*

COMPACT DISC 4
Walzer-Gesänge, Op. 6 • 5 Gesänge, Op. 7
Zwei Brettl-Lieder • Es war ein alter König
Six Songs, Op. 13 *Maeterlinck-Songs* (Chamber Music Version)

COMPACT DISC 5
Piano Trio, Op. 3 • String Quartet No. 2, Op. 15

COMPACT DISC 6 - Opera Highlights –
Es war einmal (Once Upon A Time) • Der Traumgörge
Der Kreidekreis (The Chalk Circle)
Eine Florentinische Tragödie (A Florentine Tragedy)
Der König Kandaules (King Candaules)

Christine Schäfer • Matthias Goerne • Petra Lang • Franz Grundheber • Edith Mathis
Renate Behle • Josef Protschka • Eva Johansson • Monte Pederson • Ruth Ziesak

Artis Quartet • Pacific Trio • Linos Ensemble
Orchestre de Paris • Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
ORF Vienna Radio Symphony Orchestra • The Danish Radio Symphony Orchestra
Christoph Eschenbach • Gerd Albrecht • Antony Beaumont • Hans Graf • Susanna Mälkki

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D

Total Time: 6h 37min.
Recordings: 1987-2018
Remastering: Roland Rublé, Classic Sound Studio Stuttgart
Compilations: Johannes Kernmayer

LC 08748 This compilation © + ℗ 2021 Capriccio, 1040 Vienna, Austria
www.capriccio.at

8 45221 07360 6