

CHAN 10204



CHANDOS

Symphony in B flat major

Sinfonietta

Prelude to 'Es war einmal...'

Prelude to Act III of 'Der König Kandaules'

zemlinsky

Czech Philharmonic Orchestra

Antony Beaumont



By courtesy of Horst Weber

Alexander Zemlinsky, c. 1934

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Symphony in B flat major (1897) **45:45**

in B-Dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|--|--|
| <div>1</div> <div>2</div> <div>3</div> <div>4</div> | <p>I Sostenuto – Allegro (schnell, mit Feuer und Kraft)</p> <p>II Nicht zu schnell (Scherzando)</p> <p>III Adagio</p> <p>IV Moderato</p> | <p>14:29</p> <p>8:59</p> <p>10:25</p> <p>11:37</p> |
|---|--|--|

original premiere recording

- | | | |
|--------------|--|--------------------|
| <div>5</div> | <p>Prelude to 'Es war einmal...' (Original Version, 1899)</p> | <p>5:37</p> |
|--------------|--|--------------------|

Sinfonietta, Op. 23 (1934) **18:37**

- | | | |
|--|--|-------------------------------------|
| <div>6</div> <div>7</div> <div>8</div> | <p>I Sehr lebhaft (Presto die Viertel), ganze Takte</p> <p>II Ballade. Sehr gemessen (poco adagio), doch nicht schleppend</p> <p>III Rondo. Sehr lebhaft</p> | <p>6:58</p> <p>6:13</p> <p>5:22</p> |
|--|--|-------------------------------------|

- | | | |
|--------------|---|--------------------|
| <div>9</div> | <p>Prelude to Act III of 'Der König Kandaules' (1936)</p> <p>Orchestrated by Antony Beaumont</p> | <p>5:30</p> |
|--------------|---|--------------------|

TT 76:00

Czech Philharmonic Orchestra
Antony Beaumont

Zemlinsky: Symphony in B flat major and other works

In many senses the two principal works on this disc are like a sunrise and a sunset. Where the Symphony in B flat major surges with energy, brilliance and youthful self-assurance, the Sinfonietta, composed nearly four decades later, glows in mellow colours, with undertones of joy and anxiety, pride and sorrow, hope and self-doubt. Though almost identical in their structures, the two operatic preludes inhabit similarly contrasting worlds of light and shade: an optimistic young artist sings of innocence and bliss; years later, on the brink of the Holocaust, he gives voice to feelings of foreboding, disillusion and horror.

With the **Symphony in B flat major**, completed on 9 September 1897, Zemlinsky paid his last respects to classical symphonic form. He entered the score for the Beethoven Prize of 1898 (a competition inaugurated and partly financed by Brahms) and won first prize, though sharing the honours with Robert Gound (1865–1927) who had submitted a Symphony in G major. On 5 March 1899 the two prize-winners presented their respective works at a special concert of the Vienna Philharmonic. Zemlinsky seems to have made no further effort to promote his score. In winning the prize it had achieved his object;

one way or the other, posterity would take care of the rest.

Behind the apparent conservatism of the idiom, much in this score already points to the composer who was to find his voice during the 'radical years' of the following century. Zemlinsky evidently considered the cyclic technique of Tchaikovsky or César Franck too unsubtle, too well-tried a means of unifying a symphonic structure. He chose instead to lead his listener as if through a maze of interconnected highways and byways. For all its complexity, the route is clearly marked, and the journey ends where it began, with a motif of fifths and a motto theme, soft and self-confident at the outset, proud and ebullient at the close. True to form, Zemlinsky builds his motto theme from a single component, the interval of a perfect fifth (with its inversion, the perfect fourth), and cements it together with the aid of a distinctive, fanfare-like rhythmic figure, whereby the falling fifth of the opening fanfare serves as the bass line. From time to time the composer pauses and turns, as if to draw attention to certain details of his motto theme that make their effect more tellingly from afar: a passage of close harmony for three horns before the coda of

the scherzo, a few notes cunningly embedded into the singing melody of the *Adagio*, and so on. In the second movement, with its abbreviated reprise and protracted coda, its irregular metres and sudden shifts of tempo, he does his utmost to avoid the symmetry of ternary form. His preponderantly elegiac, minor key finale departs even further from the norm. In choosing a 'learned' form – variations on a *cantus firmus* – he took inspiration from the passacaglia-finale of Brahms's Fourth Symphony. But rather than slavishly imitating the model, he seeks individual solutions, allowing the form to emerge organically from the idea.

Contestants for the Beethoven Prize were probably expected to offer evidence of contrapuntal skill, indeed the jurors may well have expected a crowning fugal apotheosis with blazing brass and thunderous timpani. If so, Zemlinsky surprised them, offering instead a five-part fugato for strings alone, hushed and remote, and placed not at the close of the movement but near the centre. By way of triumphant culmination he chose instead to demonstrate how effortlessly his *cantus firmus* combines with the original motto theme.

Webern, who studied orchestration with Zemlinsky in 1904, may have been paying allegiance to his teacher when he scored the theme of his Passacaglia, Op. 1 (1908) for pizzicato strings, *pianissimo*, in octaves.

Certainly Schoenberg knew the score well and seems to have drawn strength from it, if mostly at a subliminal level, in his Variations for Orchestra, Op. 31 (1926–28). Indeed, Zemlinsky's concentration on the intervallic interrelationships of the *cantus firmus* clearly anticipates the technique of Schoenberg's 'composition with twelve interrelated notes'.

Where the Symphony pays respect to classicist tradition, the opera **Es war einmal...** (Once upon a time...), composed in 1897–99, exudes a rarefied perfume of *art nouveau*. Based on a play by the Danish writer Holger Drachmann (1846–1908), the libretto follows the storyline of Grimm's *King Drosselbart*, the saga of a haughty Princess duped and humbled by an unknown Prince. Mahler conducted the world premiere with a star-studded cast at the Vienna Hofoper on 22 January 1900; the work was warmly received and remained in the repertoire for twelve performances.

Zemlinsky completed the **Prelude** to the opera on 28 March 1899, just three weeks after the premiere of the Symphony in B flat major. Beginning in an atmosphere of idyllic withdrawal, it goes on, as if turning the pages of a storybook, to present a concise survey of those themes and motifs which are to determine the musical course of the entire opera. As nerve centre of the drama the Prelude was not ideally placed, and Mahler's

sense of theatre dictated that the stormy middle section be omitted. Evidently the thirty-bar cut (in a score of eighty-six bars!) was intended to bring the music in line with the make-believe atmosphere and whimsical humour which pervades most of the first act. Be that as it may, it also narrowed the dramatic horizon and disrupted the motivic organization. For this recording the original version has been restored.

In 1922, with the *Lyric Symphony*, Zemlinsky reached the *non plus ultra* of post-romanticism. His Third String Quartet (1924), composed in memory of his sister Mathilde, signalled a complete change of course. Then followed a period of creative crisis that ended with the death of his wife Ida in 1929, which inspired him to a set of Symphonic Songs to texts by black American poets. In the opera *Der Kreidekreis* (The Chalk Circle, 1932), composed as a wedding present for his second wife, Louise, he consolidated his new style. Common to all these later works is a hard-edged, linear language, partly inspired by the prevailing Bauhaus ideals of clarity and functionality, partly by the acceptance of jazz – or at least of its sonorities – as a new dialect of European music. With this change of approach Brahms acquired a new relevance, no longer as authoritative arbiter of taste and talent, but as Janus-faced mediator between the past and the present. Otto Klemperer was

to have premiered *Der Kreidekreis* in the autumn of 1933, but earlier that year, after the victory of the Nazis at the polls, he and Zemlinsky joined the mass exodus of non-Aryans from Germany, and the world premiere was transferred to Zurich. Soon afterwards Nazi ideology changed course, the ban was lifted, and *Der Kreidekreis* was performed in several German opera houses. The *Reichspremiere* in Stettin was disrupted by brown-shirted agitators, but the Berlin production ran for twenty-five performances, and others were no less successful. Nevertheless the situation remained explosive. Those who spoke out in favour of the work, such as the critic H.H. Stuckenschmidt, were quickly silenced, and by the end of 1934 the ban on 'degenerate' art was back in force.

Zemlinsky composed his *Sinfonietta*, Op. 23, in the light of these absurd and horrendous experiences, between March and July 1934. Its outer movements are at once a celebration of life and a dance of death. For all its bravura – and this is Zemlinsky's most virtuosic score – the music speaks intimately, as if with words. The outer movements are encircled with an extended version of the 'Motif of a joyous heart', a little fanfare of rising fourths, devised by Erich Wolfgang Korngold, to which Zemlinsky adds a disruptive semitonal twist. The first subject of the opening *Presto* expounds upon his 'Self'

motif, based on the numerical sequence 2–3–5 (here as B–C sharp–E), but its pugnacious upward thrust is immediately answered by a questioning phrase quoted from one of the Maeterlinck Songs, Op. 13: 'Wohin gehst du?' (Where are you going?). In the second movement this same figure (distinguished by the falling fifths motif, F–B flat, of the Symphony in B flat major) provides the substance for a dead march. Shortly before its climax, a snatch of melody from *Der Kreidekreis* rings out, on muted trumpet and violins, as an impassioned cry for freedom:

Lock up the cage door, guard the house all day,
or to the woods the bird will fly away!

The world premiere was given in Prague on 19 February 1935, conducted by Zemlinsky's erstwhile assistant Heinrich Jalowetz. Alban Berg heard a broadcast performance later that year, with the composer conducting the Vienna Symphony Orchestra. He commented:

Once again a work of colourful sonority and vivid clarity whose genuine Zemlinsky tone (palpable in every phrase) in my opinion finds its climax in the second movement. This is the tone that I so love.

Der König Kandaules, based on the play *Le Roi Candaule* by André Gide, was Zemlinsky's eighth opera. He began work on the project in the autumn of 1935, but was obliged to set it aside at the end of the year due to the sudden death of Alban Berg. Having composed a memorial to his beloved

colleague in the shape of the Fourth String Quartet, he resumed work on the opera in the autumn of 1936 and completed the short score on 29 December. By March 1938, when the Nazis annexed Austria, he had revised and orchestrated three quarters of the first act. Hoping for a world premiere in New York, where his old friend and pupil Arthur Bodanzky was principal conductor of German repertoire at The Metropolitan Opera, Zemlinsky set sail for America in December of that year. However, when it became apparent that the second act of *Kandaules* included a nude scene, Bodanzky felt obliged to withdraw his support. It had taken him sixteen years to persuade the board of governors at the 'Met' to stage Richard Strauss's *Salome*, on account of the alleged depravity of the libretto. Not only was the libretto of *Kandaules* every bit as 'depraved'; the composer was also unknown in the USA, furthermore he had described his new work to a reporter from *The New York Times* as 'ultra-modern'. Under such circumstances there was no hope of winning hearts and opening purses. *Kandaules* was set aside, and despite attempts by Louise Zemlinsky to mobilise interest in the work during the 1950s and 1960s, it soon became clear that the time was not yet ripe.

Thirty years on, with the Zemlinsky 'renaissance' well under way, circumstances were infinitely more favourable. In November

1992 the Hamburg State Opera commissioned me to reconstruct the opera from the autograph short score and to complete the orchestration. At the world premiere (15 October 1996), in two television recordings, on CD and in subsequent productions at Vienna, Cologne and the Salzburg Festival, *Der König Kandaules* has made its mark as the most gripping of Zemlinsky's stage works, if also his blackest and most pessimistic.

When the curtain falls on Act II of *Der König Kandaules*, the fisherman Gyges, made invisible by a golden ring, is about to spend a night of passion in the arms of Kandaules's wife, Nyssia. In Act III Gyges reveals himself to the queen, kills the king (at her behest), takes her as his bride and ascends the throne. Zemlinsky had long since learnt that the emotional centre of an opera lies nearer its close than its opening. Thus the **Prelude to Act III** serves not only as a bridge between two scenes of smouldering intensity but also summarises the mood of the entire work. These few minutes of music are filled with a sense of impending disaster – already latent in the two violent chords with which the opera begins – which reaches its culmination in the thunderous funeral march of the final scene.

On numbering Zemlinsky's symphonies

Concert promoters and recording companies have caused some confusion in recent years by

billing the symphonies in D minor and B flat major as 'No. 1' and 'No. 2', respectively. These are in fact Zemlinsky's second and third symphonies, preceded as they were by a Symphony in E minor composed in April and May 1891. Of that work only the title page survives, together with a slow movement and an *Allegretto*, both in D major (!). For the sake of clarity Louise Zemlinsky stipulated (already in the 1960s) that her husband's early symphonies were to be identified not by number but only by key.

In search of an authentic sound

Zemlinsky's orchestral works, with their sumptuous harmonies, soaring melodic lines and lush orchestral textures, easily satisfy the ear and seem, from a performer's angle, almost to play themselves. Nevertheless, there is far more to these scores than opulence. They live from a constant interplay of line, pulse and rhythm, timbre, articulation and dynamic; their textures are the logical outcome of a sophisticated system of polyphonic-motivic development.

How can an interpreter penetrate the beguiling surface to reveal (or at least come some way towards revealing) these inner values?

1) By following Zemlinsky's own example. Recorded evidence of his conducting is unfortunately scarce and largely

unrepresentative; eye-witness accounts of his conducting are more edifying. A simple remark in Felix Adler's review of *Fidelio*, with which Zemlinsky made his debut in Prague on 24 September 1911, speaks volumes. At all times, even in *fortissimo*, writes Adler, the singers remained clearly audible. Of the same performance his colleague Ernst Rychnowsky observed that under Zemlinsky the orchestra had regained its long-lost quality of intimacy (*Kammerton*). Ten years later, at a performance of Schoenberg's *Gurrelieder* on 9 July 1921, Adler again marvelled at the clarity of Zemlinsky's orchestral sound,

how even in the roar of thunderous fortissimos he made it possible to differentiate between the individual instrumental groups, and how, on the other hand, in softer passages for that vast complement of woodwind instruments... he kept the sound transparent.

2) By taking due note of the tradition of Viennese *espressivo*, which was an integral part of Zemlinsky's musical education, and of the way he marked his scores to indicate the desired gradations of *espressivo*. The writings of Rudolf Kolisch on this topic make fascinating reading; as an object lesson in this elusive art, the legacy of recordings by Kolisch and his celebrated Quartet makes no less compelling listening.

But all this is pure theory. In practical terms, these ideas had to be communicated to the

orchestra with a minimum of word and gesture. From the outset I decided to deploy smaller forces than would normally be used for this repertoire: a string section of 12–10–8–6–4 (second violins to the right, violas left of centre), and no doublings in the woodwind or brass. Only for *Die Seejungfrau* (CHAN 10138) were the strings increased by one stand all round, to balance the larger complement of wind players (quadruple woodwind, six horns, three trumpets, four trombones and tuba). The two harp parts in that work were given the necessary prominence by seating the players in the middle of the orchestra rather than at the periphery.

It took little time for the members of the Czech Philharmonic Orchestra to find their *Kammerton* and play for the microphone rather than project to the back of the hall. Not for a moment did we feel the need for 'historical' aids, such as gut strings, wooden flutes or narrow-bore trombones. Although styles of woodwind and brass playing in Prague have advanced since Zemlinsky's day, the timbres are still refreshingly unglobalised and recognisably Central European. The same goes for the timpani sound (using old-style 'Dresden' instruments) and for string vibrato, that *bête noir* of some latter-day purists. Let us not forget that the most ardent advocate of vibrato was Zemlinsky's master and friend,

Gustav Mahler. How much vibrato to use, and whether wider or narrower, faster or slower, is itself less a question of authentic performance practice than of musical instinct.

© 2004 Antony Beaumont

Under the direction of Antonín Dvořák the **Czech Philharmonic Orchestra** gave its debut at the Rudolfinum in Prague on 4 January 1896. Then in 1901, after a strike at the National Theatre, the Czech Philharmonic was established as a concert orchestra in its own right. Its first regular conductors were Ludvík Čelanský, Nicolai Málko, Oskar Nedbal and Vilém Zemánek, and the roster of international soloists included such famous names as Edvard Grieg, Sergey Rachmaninov, Pablo de Sarasate and Eugene Ysaÿe. These early years were often a struggle for survival. After World War I, with the founding of the Republic of Czechoslovakia and the appointment of Václav Talich as Principal Conductor, the situation improved rapidly. Under Talich's leadership the Orchestra achieved the high standards and distinctive interpretative style which to this day have remained its hallmarks. Apart from establishing an authentic performing style for music by the great Czech composers, Talich encouraged a wide choice of repertoire, cultivating a Mahler tradition that dated back

to the world premiere of the Seventh Symphony in 1908, conducted by the composer himself.

In 1936 Talich resigned due to ill health. His successor was Rafael Kubelík, who guided the Orchestra through the grim years of the country's Nazi occupation and in October 1945 witnessed the signing of the presidential decree nationalising the Orchestra. The following year Kubelík was instrumental in founding the Prague International Spring Festival, inaugurated in celebration of the Czech Philharmonic's fiftieth anniversary. He was succeeded in 1950 by Karel Ančerl, who led the Orchestra on triumphant tours of Japan, India, China, the Soviet Union, New Zealand, Australia and the United States. Upon Ančerl's retirement in 1968, Václav Neumann was appointed Principal Conductor. Under his leadership the Czech Philharmonic appeared at many of the leading European music festivals, in Salzburg, Edinburgh and at the BBC Proms among others, while the Orchestra's growing international reputation led to an increased demand for recordings. Neumann was followed by Jiří Bělohlávek (1990–92), Gerd Albrecht (1993–96) and Vladimír Ashkenazy (1996–2003). Since 2003 the post of Principal Conductor has been held by Zdeněk Mácal who is supported by Vladimír Válek and two permanent guest conductors, Sir Charles Mackerras and Ken-

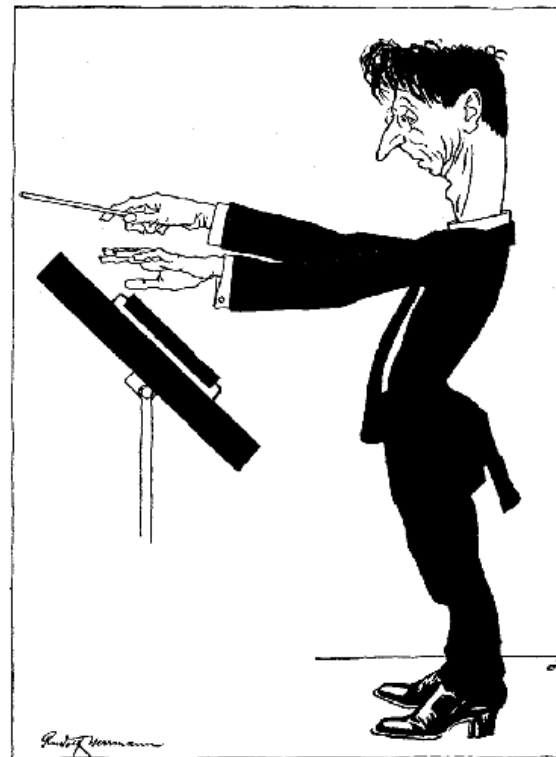
Ichiro Kobayashi. Today, as in the past, the prime mission of the Czech Philharmonic Orchestra remains the performance of concerts at the Rudolfinum, its beautiful home on the banks of the Vltáva.

Antony Beaumont was born in London. Versatility has always been his hallmark. Already as a teenager he was active as instrumentalist, conductor, composer and arranger, music critic for *The Daily Telegraph* and classical disc jockey for the BBC. After his graduation from Cambridge University, where he read musicology and gained his first experience of symphonic and operatic conducting, a short period as free-lance orchestral violinist in London brought him in contact with many distinguished conductors, including Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Pierre Boulez and Lorin Maazel. Subsequently he settled in Germany, where he worked as Kapellmeister in Saarbrücken, Bremen and

Cologne. As guest conductor he has appeared at English National Opera, Bavarian State Opera, Prague State Opera and music festivals in Montepulciano, Siena and Spoleto. In a repertoire ranging from early baroque to twentieth-century avant-garde he has recorded with major orchestras in Cologne, Munich, Hamburg and Prague. In recent years his activities have diversified, with much time devoted to research, lecturing and writing. His publications include important studies of Busoni and Zemlinsky, and editions of Alma Mahler's early diaries and of Gustav Mahler's letters to Alma. His skill as an orchestrator has found expression above all in restoration projects, notably with his completion of the missing scenes from Busoni's opera *Doktor Faust* and his reconstruction of Zemlinsky's last opera, *Der König Kandaules*, which has been performed to great acclaim in Hamburg, Cologne, Vienna and at the Salzburg Festival.



Opening of Act III (Prelude), from the autograph short score of 'Der König Kandaules'



First published in Der Merker, 1910, II

Caricature of
Zemlinsky by
Rudolf Herrmann

Zemlinsky: Sinfonie in B-Dur u.a. Werke

Die beiden Hauptwerke dieser Einspielung sind in vielerlei Hinsicht wie Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Während die Sinfonie in B-Dur voller Energie, Brillanz und jugendlicher Selbstsicherheit aufwallt, leuchtet die fast vier Jahrzehnte später entstandene Sinfonietta in warmen Farben, mit Untertönen von Freude und Sorge, Stolz und Trauer, Hoffnung und Selbstzweifel. Die beiden Opernvorspiele sind zwar in ihrem Aufbau fast miteinander identisch, bewohnen jedoch ähnlich gegensätzliche Welten von Licht und Schatten: Das eine Mal erzählt ein optimistischer junger Künstler von Unschuld und Glückseligkeit; das andere Mal, Jahre später und am Vorabend des Holocaust, sind es Gefühle von Vorahnung, Desillusion und Grauen, die er zum Ausdruck bringt.

Mit der *Sinfonie in B-Dur*, die er am 9. September 1897 vollendete, erwies Zemlinsky gleichsam der klassischen sinfonischen Form die letzte Ehre. Er meldete die Sinfonie 1898 für den Beethoven-Preis an, einen von Brahms gegründeten und teilweise auch finanzierten Wettbewerb, und gewann den ersten Preis, den er sich jedoch mit Robert Gound (1865–1927) und dessen Sinfonie in G-Dur teilen mußte. Am 5. März

1899 präsentierten die beiden Preisträger ihre Werke bei einem Sonderkonzert der Wiener Philharmoniker. Zemlinsky scheint sich dann nicht weiter darum bemüht zu haben, sein Werk zu befördern. Mit dem Gewinnen des Preises hatte er sein Ziel erreicht – den Rest würde die Nachwelt besorgen.

Hinter der vordergründig konservativen musikalischen Sprache weist in der Partitur schon einiges auf jenen Komponisten hin, der seine Stimme im Laufe der "radikalen Jahre" des folgenden Jahrhunderts finden sollte. Es scheint, daß Zemlinsky die zyklische Kompositionstechnik Tschaikowskis oder César Francks als ein zu unsubtiles, zu geläufiges Mittel zur Vereinheitlichung einer sinfonischen Struktur erachtete. Er zog es vor, seine Hörer wie durch ein Labyrinth miteinander verbundener Haupt- und Nebenwege zu führen. Trotz aller Komplexität steht die Route genau fest, und die Reise endet dort, wo sie begann, und zwar mit einem Quintenmotiv und einer Art Motto-Thema, welches zu Beginn sanft und selbstbewußt, am Ende jedoch stolz und überschwenglich klingt. Charakteristischerweise konstruiert Zemlinsky sein Motto-Thema mit Hilfe eines einzigen Bausteins, nämlich einer reinen Quinte (und

deren Umkehrung, der reinen Quarte), und festigt es durch eine unverwechselbare, fanfarenartige rhythmische Figur, wobei die fallende Quinte der Anfangsfanfara als Baßlinie fungiert. Mitunter hält der Komponist inne und blickt zurück, als wolle er die Aufmerksamkeit auf gewisse Details seines Motto-Themas lenken, die sozusagen aus der Entfernung noch wirkungsvoller sind, wie etwa eine Passage von Harmonien in enger Lage für drei Hörner vor der Coda des Scherzos, oder einige Töne, geschickt in die gesangliche Melodie des *Adagio* eingebettet, und so fort. Im zweiten Satz mit seiner gekürzten Reprise und ausgedehnten Coda, mit seinen ungleichmäßigen Metren und plötzlichen Tempowechseln, gibt sich der Komponist allergrößte Mühe, die Symmetrie der Dreiteiligkeit zu vermeiden. Das überwiegend elegische Finale in Moll weicht noch weiter von der Norm ab. Insofern, als daß Zemlinsky hier eine "akademische" Form wählte, nämlich Variationen über einen *cantus firmus*, ließ er sich durch das *Passacaglia*-Finale von Brahms' Viertes Sinfonie inspirieren. Aber statt sich sklavisch an sein Vorbild zu halten, sucht er eigene Lösungen und läßt die Form organisch aus der Idee erwachsen.

Von den Wettbewerbsteilnehmern des Beethoven-Preises wurde wahrscheinlich erwartet, daß sie ihr kontrapunktisches Können unter Beweis stellen, und es ist

durchaus möglich, daß die Juroren mit einer krönenden fugierten Apotheose samt lodernden Blechbläsern und donnernden Pauken rechneten. Wenn dies der Fall war, dann muß Zemlinsky sie überrascht haben, indem er ein fünfstimmiges, leises und entfernt klingendes Fugato für Streicher komponierte und dies nicht ans Ende des Satzes, sondern in die Nähe seines Zentrums stellte. Als triumphalen Höhepunkt demonstrierte er lieber, wie mühelos sich sein *cantus firmus* mit dem ursprünglichen Motto-Thema verbinden ließ.

Webern, der 1904 bei Zemlinsky Orchestrierung studierte, mag seinem Lehrer Tribut gezollt haben, indem er das Thema seiner *Passacaglia* op. 1 (1908) mit Pizzicato-Streichern in Oktaven und im *pianissimo* besetzte. Auch Schönberg kannte die Partitur anscheinend gut und hat sich offenbar, wenn auch zum größten Teil unterschwellig, bei der Komposition seiner Orchestervariationen op. 31 (1926–1928) darauf gestützt. Tatsächlich nimmt Zemlinskys Augenmerk auf intervallische Beziehungen, welches im *cantus firmus* zu Tage tritt, eindeutig Schönbergs Technik der "Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen" vorweg.

Während die Sinfonie der klassischen Tradition ihren Respekt erweist, verströmt die Oper *Es war einmal* ..., die zwischen 1897 und 1899 entstand, das exklusive Parfüm des

art nouveau. Das Libretto basiert auf einem Theaterstück des dänischen Schriftstellers Holger Drachmann (1846–1908) und erzählt im Grunde das Grimm'sche Märchen *König Drosselbart*, die Geschichte einer hochmütigen Prinzessin, die von einem unbekannten Prinzen überlistet wird, der sie Demut lehrt. Mahler dirigierte am 22. Januar 1900 an der Wiener Hofoper die Uraufführung in einer Starbesetzung; das Werk wurde begeistert aufgenommen und blieb für zwölf Aufführungen im Repertoire.

Zemlinsky vollendete das **Vorspiel** zu der Oper am 28. März 1899, nur drei Wochen nach der Premiere der Sinfonie in B-Dur. Die Musik beginnt in einer Atmosphäre idyllischer Zurückgezogenheit und fährt dann fort – so als ob man in einem Märchenbuch blätterte –, einen genauen Überblick über diejenigen Themen und Motive zu präsentieren, die den Verlauf der gesamten Oper bestimmen werden. Insofern, als das Vorspiel das Nervenzentrum des gesamten Dramas darstellte, war es nicht ideal platziert, und Mahlers Sinn für das Theater gebot es ihm, den stürmischen Mittelteil zu streichen. Dieser Strich von dreißig Takten (in einer Partitur von sechsundachtzig Takten!) sollte wohl die Musik mit der märchenhaften Atmosphäre und dem wunderlichen Humor in Einklang bringen, der den größten Teil des ersten Akts durchdringt. Wie dem auch sei – der Strich vereint auch

den dramatischen Horizont und unterbrach die motivische Organisation der Musik. Für diese Aufnahme ist die Originalversion wiederhergestellt worden.

Im Jahre 1922 erreichte Zemlinsky mit der *Lyrische Symphonie* das *non plus ultra* der Post-Romantik. Sein Drittes Streichquartett (1924), komponiert zum Andenken an seine Schwester Mathilde, signalisierte einen vollkommenen Kurswechsel. Es folgte eine Periode der kreativen Krise, die mit dem Tod seiner Frau Ida endete, einem Ereignis, das ihn dazu inspirierte, die Symphonische Gesänge op. 20 nach Texten schwarz-amerikanischer Dichter zu komponieren. In der Oper *Der Kreidekreis*, die 1932 als Hochzeitsgeschenk für seine zweite Frau Louise entstand, konsolidierte Zemlinsky seinen neuen Stil. Den späteren Werken ist allen eine harte, lineare Sprache gemeinsam, die ihre Inspiration teils in den zu jener Zeit vorherrschenden Bauhaus-Idealen von Klarheit und Funktionalität, teils in der Anerkennung des Jazz – oder zumindest seiner Klangwelten – als eines neuen Dialekts auch der europäischen Musik fand. Aufgrund dieses neuen Ansatzes kam auch Brahms ein neuer Stellenwert zu, und zwar nicht länger der des maßgebenden Herrn über Geschmack und Talent, sondern vielmehr der eines janusköpfigen Vermittlers zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Otto Klemperer hätte im Herbst 1933 die Uraufführung von

Der Kreidekreis übernehmen sollen, doch früher im gleichen Jahr hatten sich sowohl er als auch Zemlinsky selbst nach dem Wahlerfolg der Nationalsozialisten der Massenflucht der "Nicht-Arier" aus Deutschland angeschlossen, und so fand die Erstaufführung in Zürich statt. Bald darauf lockerte sich die Haltung der Nationalsozialisten, das Verbot wurde aufgehoben, und *Der Kreidekreis* wurde an mehreren deutschen Opernhäusern aufgeführt. Die "Reichspremiere" in Stettin wurde von Unruhestiftern der SA gestört, aber die Berliner Inszenierung brachte es auf fünfundzwanzig Vorstellungen, und andere waren nicht weniger erfolgreich. Nichtsdestoweniger blieb die Situation sehr angespannt. Diejenigen, die sich, wie etwa der Kritiker H.H. Stuckenschmidt, für das Werk aussprachen, wurden schnell zum Schweigen gebracht, und Ende des Jahres 1934 war das Verbot der sogenannten "entarteten" Kunst wieder in Kraft.

Zemlinsky komponierte seine *Sinfonietta* op. 23 zwischen März und Juli 1934 unter dem Einfluß dieser absurden und furchtbaren Erfahrungen. Die Ecksätze sind gleichzeitig lebensbejahende Feier des Lebens und Tanz des Todes. Trotz aller Bravour – und es handelt sich hier um die virtuoseste Partitur des Komponisten – findet die Musik doch eine intime Sprache, fast als spräche sie mit Worten. Diese Ecksätze werden von einer ausgedehnten Version des "Motivs des

freudigen Herzens" umschlossen, einer von Erich Wolfgang Korngold erdachten kleinen Fanfare aufsteigender Quarten, der Zemlinsky einen störenden Halbton-Dreh beifügt. Das erste Thema des Anfangs-*Presto* entwickelt sein "Selbst"-Motiv weiter, welches auf der numerischen Sequenz 2–3–5 (hier H–Cis–E) basiert, doch sein kampfeslustiger Aufwärtsschub wird sofort mit der aus einem der Maeterlinck Gesänge op. 13 zitierten Frage: "Wohin gehst du?" beantwortet. Im zweiten Satz liefert die gleiche Figur, die sich durch das fallende Quintenmotiv F–B aus der Sinfonie in B-Dur auszeichnet, das Material für einen Trauermarsch. Kurz vor dem Höhepunkt erklingt in der gedämpften Trompete und den Violinen, als leidenschaftlicher Ruf nach Freiheit, ein Zitat aus *Der Kreidekreis*:

Verschließ den Käfig! Hüte gut das Haus!

Sonst fliegt der Vogel in den Wald hinaus!

Die Uraufführung fand am 19. Februar 1935 in Prag unter der Leitung von Zemlinskys ehemaligem Assistenten Heinrich Jalowetz statt. Später im gleichen Jahr hörte Alban Berg eine Rundfunkübertragung des Werks, bei welcher der Komponist selbst die Wiener Symphoniker dirigierte. Sein Kommentar dazu lautete:

Wieder ein unbedingt farbig klingendes, plastischklares Werk, dessen echter Zemlinsky-Ton (in jeder Phrase spürbar) meiner Meinung nach seinen Höhepunkt im 2. Satz gefunden hat. Dieser Ton gerade ist es, den ich so sehr liebe.

Der König Kandaules, nach dem Theaterstück *Le Roi Candaule* von André Gide, war Zemlinskys achte Oper. Er begann im Herbst 1935 mit der Komposition des Werks, mußte die Arbeit gegen Ende des Jahres aber aufgrund des plötzlichen Todes von Alban Berg unterbrechen. Nachdem er seinem geliebten Kollegen in Form seines Vierten Streichquartetts ein Denkmal gesetzt hatte, nahm Zemlinsky die Arbeit an der Oper im Herbst 1936 wieder auf und vollendete das Particell am 29. Dezember des Jahres. Bis zum März 1938, als die Nationalsozialisten Österreich annektierten, hatte er drei Viertel des ersten Akts überarbeitet und instrumentiert. Zemlinsky hoffte auf eine Uraufführung in New York, wo sein alter Freund und ehemaliger Schüler Arthur Bodanzky an der Metropolitan Opera Chefdirigent für das deutsche Repertoire war, und reiste im Dezember 1938 in die USA. Als es sich jedoch herausstellte, daß der zweite Akt von *Kandaules* mit einer Nacktszene endet, fühlte sich Bodanzky nicht länger in der Lage, das Projekt zu unterstützen. Er hatte sechzehn Jahre gebraucht, um den Vorstand der "Met" dazu zu überreden, Richard Strauss' *Salome* aufzuführen, da die Sponsoren die Oper aufgrund der angeblichen Unsittlichkeit des Libretts ablehnten. Das Libretto von *Kandaules* war nicht nur mindestens genauso "unsittlich" – es kam noch hinzu, daß der

Komponist in den USA völlig unbekannt war und daß er einem Journalisten der *New York Times* gegenüber sein neues Werk als "ultra-modern" beschrieben hatte. Unter diesen Umständen war jeder Versuch, Herzen zu gewinnen und Geldbeutel zu öffnen, aussichtslos. *Kandaules* wurde beiseite gelegt, und obwohl Louise Zemlinsky in den 1950er und 60er Jahren versuchte, Interesse für das Werk zu gewinnen, wurde bald klar, daß die Zeit noch nicht reif war.

Dreißig Jahre später waren die Umstände im Zuge der Zemlinsky-"Renaissance" unvergleichlich besser. Im November 1992 erhielt ich von der Hamburger Staatsoper den Auftrag, die Oper anhand des Particells zu rekonstruieren und die Instrumentierung zu vervollständigen. Bei der Uraufführung am 15. Oktober 1996, sowie in zwei Fernsehaufzeichnungen, auf CD und bei späteren Inszenierungen in Wien, Köln und bei den Salzburger Festspielen hat *Der König Kandaules* sich als das packendste, wenn auch düsterste und pessimistischste von Zemlinskys Bühnenwerken durchgesetzt.

Wenn nach dem zweiten Akt von *Der König Kandaules* der Vorhang fällt, steht der Fischer Gyges, durch einen goldenen Ring unsichtbar gemacht, kurz davor, eine leidenschaftliche Nacht in den Armen von Kandaules' Frau Nyssia zu verbringen. Im dritten Akt gibt Gyges sich der Königin zu erkennen, tötet auf

ihr Geheiß den König, nimmt sie zur Braut und besteigt den Thron. Zemlinsky hatte lange zuvor gelernt, daß das emotionale Zentrum einer Oper ihrem Ende näher liegt als ihrem Anfang. Daher dient das **Vorspiel zum Dritten Akt** nicht nur als Brücke zwischen zwei Szenen voll schwelender Intensität, sondern faßt auch die Stimmung des gesamten Werks zusammen. Diese wenigen Minuten Musik sind angefüllt mit dem Gefühl einer nahenden Katastrophe (latent bereits in den beiden gewaltigen Akkorden angekündigt, mit denen die Oper beginnt), welches im lärmenden Trauermarsch der Schlußszene seinen Höhepunkt findet.

Zur Numerierung von Zemlinskys Sinfonien

Sowohl Konzertveranstalter als auch Plattenfirmen haben in den letzten Jahren für Verwirrung gesorgt, indem sie die Sinfonien in d-Moll und in B-Dur jeweils als "Nr. 1" und "Nr. 2" bezeichnet haben. In Wirklichkeit handelt es sich hierbei um Zemlinskys zweite und dritte Sinfonien, denen eine im April und Mai 1891 komponierte Sinfonie in e-Moll vorausgeht. Von diesem Werk bleibt nur das Titelblatt, zusammen mit einem langsamen Satz und einem *Allegretto*, die beide in D-Dur stehen (!). Der Deutlichkeit halber legte Louise Zemlinsky (bereits in den 1960ern) fest, daß die frühen Sinfonien ihres Mannes nicht durch Nummern, sondern nur durch ihre Tonart identifiziert werden sollen.

Auf der Suche nach einem authentischen Klang

Mit ihrer farbenreichen Harmonik, ihren weitgespannten Melodiebögen und ihrem prachtvollen Orchestergewebe bieten Zemlinskys Orchesterwerke einen veritablen Hörgenuß und scheinen sich aus der Sicht des Interpreten fast von alleine zu spielen. In diesen Partituren verbirgt sich jedoch viel mehr als nur Üppigkeit. Sie leben von einer stetigen Wechselwirkung zwischen Linie, Puls und Rhythmus, Timbre, Artikulation und Dynamik; ihre Texturen erwachsen logisch aus einem raffinierten System polyphon-motivischer Entwicklung.

Wie kann ein Interpret die betörende Oberfläche dieser Musik durchdringen, um diese inneren Werte (wenigstens im Ansatz) zum Vorschein zu bringen?

1) Indem man Zemlinskys eigenem Beispiel folgt. Leider gibt es nur wenige Aufnahmen seiner Dirigate, und diese sind auch größtenteils nicht repräsentativ; aufschlußreicher sind dagegen Augenzeugenberichte über ihn als Dirigenten. Eine schlichte Bemerkung Felix Adlers in seiner Rezension des *Fidelio*, mit dem Zemlinsky am 24. September 1911 in Prag debütierte, spricht Bände: Zu jedem Zeitpunkt seien die Sänger deutlich hörbar gewesen, auch im *fortissimo*. Zur gleichen Aufführung merkte sein Kollege Ernst Rychnowsky an, unter Zemlinsky habe das

Orchester seinen längst verlorenen "Kammerton" wiedergefunden. Zehn Jahre später am 9. Juli 1921 bei einer Aufführung von Schönbergs *Gurrelieder* bewunderte Adler wieder die Transparenz von Zemlinskys Orchesterklang, und

wie er im Getöse des dröhnenden *fortissimo* die Übersicht über die einzelnen Klanggruppen ermöglichte, wie er andererseits in den Pianostellen das Gewebe der vielfach geteilten Holzbläser ... durchsichtig machte.

2) Indem man der Tradition des Wiener *espressivo*, die einen maßgeblichen Teil von Zemlinskys musikalischer Erziehung bildete, gebührend Beachtung schenkt; ebenfalls der Art und Weise, wie er in seinen Partituren die von ihm gewünschten Abschattungen des *espressivo* angab. Die Schriften Rudolf Kolischs zu diesem Thema stellen eine faszinierende Lektüre dar, und es ist nicht weniger spannend, als Paradebeispiele dieser schwer faßbaren Kunst, die Aufnahmen von Kolisch und seinem berühmten Quartett anzuhören.

Doch all dies ist reine Theorie. In der Praxis gilt es, diese Ideen mit Hilfe möglichst weniger Worte und Gesten einem Orchester zu vermitteln. Von vornherein beschloß ich, eine kleinere Besetzung zu verwenden als es sonst für dieses Repertoire üblich ist: die Streicher mit 12–10–8–6–4 (zweite Geigen rechts, Bratschen von der Mitte aus links), keine

Verdoppelungen bei den Holzbläsern und beim Blech. Nur für *Die Seefrau* (CHAN 10138) wurden die Streichergruppen um je ein Pult erweitert, um die erhöhte Anzahl an Bläsern (vierfaches Holz, sechs Hörner, drei Trompeten, vier Posaunen und Tuba) auszugleichen. Um die zwei Harfen in diesem Werk genügend in Vordergrund zu rücken, wurden sie in der Mitte des Orchesters platziert, und nicht wie sonst am Rand.

Die Mitglieder der Tschechischen Philharmoniker brauchten nicht lange, bis sie ihren "Kammerton" gefunden hatten und nicht mehr bis in die hinteren Reihen des Saals projizierten, sondern für das Mikrofon spielten. Zu keinem Zeitpunkt fühlten wir die Notwendigkeit, auf historisierende Hilfsmittel, wie etwa Darmsaiten, Holzflöten oder engmensurierte Posaunen zurückzugreifen. Auch wenn sich die Spielart bei den Holz- und Blechbläsern in Prag seit Zemlinskys Zeiten weiterentwickelt hat, sind die vorherrschenden Timbres nach wie vor erfrischend unglobalisiert und unverkennbar mitteleuropäisch. Das gleiche gilt für den Klang der Pauken ("Dresdner" Instrumente alten Stils) sowie für das Streichervibrato, jenem Greuel manches modernen Puristen. Wir dürfen nicht vergessen: Der vehementeste Verfechter des Vibratos war Zemlinskys Meister und Freund, Gustav Mahler. Wie viel Vibrato man verwendet, und ob es breit oder

eng, schnell oder langsam sein sollte, ist weniger eine Frage der authentischen Aufführungspraxis als des musikalischen Instinkts.

© 2004 Antony Beaumont

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Unter der Leitung Antonín Dvořáks gab das **Tschechische philharmonische Orchester** am 4. Januar 1896 im Prager Rudolfinum sein Debüt. Ein Streik am Nationaltheater führte dazu, dass sich die Tschechischen Philharmoniker dann 1901 als eigenständiges Konzertorchester etablierten. Ludvík Čelanský, Nicolai Málo, Oskar Nedbal und Vilém Zemánek zählten zu den ersten regelmäßigen Dirigenten, und als Solisten gesellten sich internationale Berühmtheiten wie Edvard Grieg, Sergej Rachmaninow, Pablo de Sarasate und Eugene Ysaÿe hinzu. Diese frühen Jahre waren vom ständigen Ringen um die Existenz gezeichnet. Nach dem Ersten Weltkrieg, als die Tschechoslowakei gegründet und Václav Talich zum Chefdirigenten ernannt wurde, verbesserte sich die Lage schnell. Talich führte das Orchester auf ein hohes Niveau und gab ihm einen markanten Interpretationsstil, und in beiderlei Hinsicht führt das Orchester seine Tradition fort. Nicht nur fand Talich einen authentischen Stil für die Darbietung der Musik der großen tschechischen Komponisten,

er förderte auch die Hinwendung zu einem breiter gefächerten Repertoire und kultivierte eine Mahlertradition, die auf die Welturaufführung der Siebten unter der Leitung des Komponisten im Jahre 1908 zurückgeht.

1936 legte Talich sein Amt aus Gesundheitsgründen nieder. Sein Nachfolger war Rafael Kubelík, der das Orchester durch die bitteren Jahre der nationalsozialistischen Besetzung führte und im Oktober 1945 miterlebte, wie das Orchester auf Präsidialbeschluss verstaatlicht wurde. Im Jahr darauf trug Kubelík entscheidend dazu bei, dass aus Anlass des fünfzigsten Orchesterjubiläum das international renommierte Musikfestival Prager Frühling aus der Taufe gehoben wurde. Karel Ančerl, der 1950 den Taktstock von Kubelík übernahm, trat mit dem Orchester einen internationalen Erfolgsweg an: Japan, Indien, China, Sowjetunion, Neuseeland, Australien und USA. Ančerl wiederum ging 1968 in den Ruhestand und wurde als Chefdirigent von Václav Neumann abgelöst. Unter dessen Leitung traten die Tschechischen Philharmoniker bei vielen führenden europäischen Musikfestspielen auf, u.a. in Salzburg, Edinburgh und bei den BBC Proms, während das wachsende internationale Renommee des Orchesters zu immer mehr Schallplattenangeboten führte. Auf Neumann

folgten Jiří Bělohlávek (1990–1992), Gerd Albrecht (1993–1996) und Vladimir Ashkenazy (1996–2003). Seit 2003 wirkt Zdeněk Mácal als Chefdirigent, unterstützt von Vladimír Válek und zwei ständigen Gastdirigenten, Sir Charles Mackerras und Ken-ichiro Kobayashi. Als wichtigste Aufgabe betrachtet das Tschechische philharmonische Orchester heute wie am ersten Tag seine Konzerte im Rudolfinum, seinem wunderschönen Sitz am Ufer der Vltáva.

Antony Beaumont, in London geboren, hat sich schon immer durch Vielseitigkeit ausgezeichnet. Noch bevor er zwanzig wurde, war er bereits als Instrumentalist, Dirigent, Komponist und Arrangeur, als Musikkritiker für den *Daily Telegraph* und als Moderator von klassischen Musikprogrammen der BBC tätig. Nach seinem Abgang von der Universität Cambridge, wo er Musikwissenschaft studierte und erste Erfahrungen im Dirigieren von Sinfonien und Opern sammelte, arbeitete er vorübergehend als freiberuflicher Orchestergeiger in London; dies brachte ihn in Kontakt mit vielen berühmten Dirigenten, wie Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Pierre Boulez

und Lorin Maazel. Später ließ er sich in Deutschland nieder, wo er als Kapellmeister in Saarbrücken, Bremen und Köln wirkte. Als Gastdirigent ist er an der English National Opera, der Bayerischen Staatsoper, der Prager Staatsoper und bei Musikfestspielen in Montepulciano, Siena und Spoleto aufgetreten. Sein Repertoire reicht vom frühen Barock bis zur Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts, und er hat Schallplatten mit namhaften Orchestern in Köln, München, Hamburg und Prag aufgenommen. In jüngster Zeit hat er seine Tätigkeit noch weiter diversifiziert, indem er sich der Forschung, der Vortragsarbeit und dem Schreiben widmet. Er hat wichtige Abhandlungen über Busoni und Zemlinsky veröffentlicht und die frühen Tagebücher Alma Mahlers sowie Gustav Mahlers Briefe an Alma editiert. Sein Instrumentationstalent findet vor allem in Restaurationsprojekten Ausdruck, so etwa durch seine Vervollständigung der fehlenden Szenen in Busonis Oper *Doktor Faust* und seine Rekonstruktion der letzten Zemlinsky-Oper, *Der König Kandaules*, die mit großem Erfolg in Hamburg, Köln, Wien und bei den Salzburger Festspielen aufgeführt worden ist.



Silhouette of Zemlinsky

Zemlinsky: Symphonie en si bémol majeur et autres œuvres

Les deux œuvres principales du disque que voici sont, à plus d'un égard, semblables à un lever et un coucher de soleil. Tandis que la Symphonie en si bémol majeur déborde d'énergie, d'éclat et d'aplomb juvénile, la Sinfonietta, composée près de quarante ans plus tard, a des reflets tendres et rougeoyants, sous lesquels se cachent joie et inquiétude, fierté et chagrin, espoir et doute. Bien qu'identiques ou presque sur le plan de la structure, les deux préludes opératiques habitent eux aussi des mondes opposés d'ombre et de lumière: un jeune artiste optimiste chante l'innocence et le bonheur parfait; bien des années plus tard, à la veille de l'Holocauste, il exprime ses prémonitions, son désenchantement et son horreur.

La *Symphonie en si bémol majeur*, achevée le 9 septembre 1897, est l'ultime hommage de Zemlinsky à la forme symphonique classique. Il soumit cette partition au Prix Beethoven de 1898 (concours inauguré et partiellement financé par Brahms) et partagea le premier prix avec Robert Gound (1865–1927) qui avait proposé une Symphonie en sol majeur. Le 5 mars 1899, les deux lauréats présentèrent chacun leur œuvre dans un concert spécial de la

Philharmonie de Vienne. Zemlinsky ne chercha pas, semble-t-il, à mieux faire connaître cette œuvre. En remportant le prix, elle avait atteint son objectif; d'une façon ou d'une autre, la postérité se chargerait du reste.

Derrière la façade conformiste de son expression, cette œuvre nous laisse fréquemment entrevoir le compositeur qui devait trouver sa voix durant les "années radicales" du siècle suivant. Manifestement, Zemlinsky estimait que la technique cyclique utilisée par Tchaïkovski ou César Franck pour unifier une structure symphonique était une méthode trop éprouvée qui manquait de subtilité. Il préféra entraîner son auditeur dans un labyrinthe de chemins communicants. Malgré sa complexité, la route est clairement balisée, et le voyage se termine là où il avait commencé, avec un motif de quintes et un leitmotiv dont la douce assurance initiale est remplacée à la fin par une fière exubérance. Comme on pouvait s'y attendre, Zemlinsky bâtit son leitmotiv sur un seul élément, l'intervalle de quinte juste (avec son renversement, la quarte juste), qu'il cimente par un motif rythmique très distinctif, évoquant une fanfare, la quinte descendante de la fanfare initiale servant de ligne de basse.

De temps à autre le compositeur fait une pause et se retourne, comme pour attirer l'attention sur certains détails de son leitmotiv dont l'effet est plus manifeste à distance: un passage d'accords dans une tessiture réduite pour trois cors avant la coda du scherzo, quelques notes astucieusement enchâssées dans la mélodie chantante de l'*Adagio*, et ainsi de suite. Dans le deuxième mouvement, avec sa courte reprise et sa longue coda, ses mesures irrégulières et ses changements soudains de tempo, il fait tout ce qu'il peut pour éviter la symétrie de la forme ternaire. Le finale en mineur, élégiaque avant tout, s'éloigne encore plus de la convention. En choisissant une forme "savante" – des variations sur un *cantus firmus* – il s'inspire du finale en passacaille de la Quatrième Symphonie de Brahms. Mais au lieu de suivre servilement son modèle, il recherche des solutions individuelles, permettant à la forme d'émerger fondamentalement de l'idée.

Les concurrents du Prix Beethoven devaient probablement faire preuve de leur talent contrapuntique; qui sait, le jury espérait peut-être même une fugue en guise d'apothéose avec des cuivres retentissants et des timbales tonitruantes. Dans ce cas, Zemlinsky dut les surprendre, en optant pour un fugato à cinq voix pour cordes seules, distantes et étouffées, et placé non pas à la fin du mouvement, mais en son centre. En guise d'apogée triomphant,

il préféra démontrer l'aisance avec laquelle son *cantus firmus* s'associe au leitmotiv original.

Webern, qui étudia l'orchestration avec Zemlinsky en 1904, voulut sans doute rendre hommage à son professeur lorsqu'il écrivit le thème de sa Passacaille, op. 1 (1908) pour cordes pizzicato, *pianissimo*, en octaves. Il est certain que Schoenberg connaissait bien la partition de Zemlinsky et il semble s'en être inspiré, inconsciemment sans doute, dans ses Variations pour orchestre, op. 31 (1926–1928). En effet, la façon dont Zemlinsky s'intéresse avant tout aux relations d'intervalles dans le *cantus firmus* annonce clairement la technique de "composition avec douze sons entièrement apparentés les uns aux autres" de Schoenberg.

Si la Symphonie rend hommage à la tradition classique, l'opéra *Es war einmal...* (Il était une fois...), composé en 1897–1899, dégage un fort parfum d'"art nouveau". Fondé sur une pièce de l'écrivain danois Holger Drachmann (1846–1908), le livret suit l'histoire du *Roi Drosselbart* de Grimm, les aventures épiques d'une princesse hautaine, dupée et humiliée par un prince inconnu. Mahler dirigea la création mondiale de l'œuvre avec une distribution prestigieuse à l'Opéra de la cour de Vienne, le 22 janvier 1900; l'œuvre reçut un accueil enthousiaste et resta au répertoire pour douze représentations.

Zemlinsky acheva le *Prélude* de l'opéra le

28 mars 1899, trois semaines seulement avant la première de la Symphonie en si bémol majeur. S'ouvrant dans une atmosphère d'intériorité idyllique, l'œuvre, telle les pages égrenées d'un livre de contes, offre un bref tour d'horizon des thèmes et motifs qui décideront de la direction musicale de tout l'opéra. En tant que centre nerveux du drame, le Prélude n'avait pas la position idéale, et Mahler, poussé par son sens dramatique, préféra en omettre la section centrale orageuse. Manifestement, cette coupure de trente mesures (dans une partition de quatre-vingt six mesures!) avait pour but d'aligner la musique sur l'atmosphère de pure fantaisie et l'humour capricieux qui caractérisent essentiellement le premier acte. Quoi qu'il en soit, elle eut aussi pour effet de limiter l'horizon dramatique et de perturber l'organisation des motifs. L'enregistrement que voici nous restitue la version originale.

En 1922, avec la *Symphonie lyrique*, Zemlinsky attint les sommets du postromantisme. Son Troisième Quatuor à cordes (1924), composé à la mémoire de sa sœur Mathilde, marqua un changement complet de direction. Suivit alors une période de crise sur le plan créatif qui s'acheva avec la mort de sa femme Ida en 1929, qui lui inspira une série de Chansons symphoniques sur des textes de poètes noirs américains. Dans

l'opéra *Der Kreidekreis* (Le Cercle de craie, 1932), cadeau de mariage pour sa seconde épouse, Louise, il consolida son nouveau style. Toutes ces œuvres, plus tardives, ont en commun un langage linéaire aux contours bien marqués, inspiré d'un côté par les idées alors très répandues de Bauhaus qui prônait la clarté et le pratique, de l'autre par l'acceptation du jazz – tout au moins de ses sonorités – en tant que nouveau dialecte de la musique européenne. Dans cette nouvelle optique, Brahms ne symbolisait plus l'arbitre omniscient du goût et du talent, mais devenait un médiateur à deux visages entre le passé et le présent. C'est Otto Klemperer qui devait diriger la première de *Der Kreidekreis* à l'automne 1933, mais après la victoire des Nazis aux élections quelques mois plus tôt, il s'était joint, tout comme Zemlinsky, à l'exode en masse des non-aryens hors d'Allemagne, et la création mondiale fut transférée à Zurich. Peu après, l'idéologie nazie changea de cap, l'interdiction fut levée, et *Der Kreidekreis* fut monté dans plusieurs théâtres allemands. La *Reichspremiere* à Stettin fut interrompue par des agitateurs hitlériens, des chemises brunes, mais l'opéra fut représenté vingt-cinq fois à Berlin, et eut le même succès dans certains autres théâtres. La situation demeurait néanmoins explosive. Ceux qui prirent ouvertement fait et cause pour l'œuvre, comme le critique H.H. Stuckenschmidt, furent

vite réduits au silence, et à la fin de 1934 cet art "dégénéré" était à nouveau frappé d'interdiction.

Zemlinsky composa sa *Sinfonietta*, op. 23, à la lumière de ces événements horribles et absurdes, entre mars et juillet 1934. Les mouvements extérieurs sont tout à la fois un hymne à la vie et une danse macabre. Malgré son brio – car il s'agit bien là de l'œuvre la plus virtuose de Zemlinsky – la musique s'exprime avec une intimité souvent réservée aux mots. Les mouvements extérieurs sont entourés d'une version élargie du "motif d'un cœur joyeux", petite fanfare de quarts ascendantes, de la plume d'Erich Wolfgang Korngold, que Zemlinsky enrichit de demi-tons perturbateurs. Le premier sujet du *Presto* initial développe son motif du "soi-même", prenant appui sur la suite numérique 2–3–5 (ici si–ut dièse–mi), mais à son élan batailleur répond immédiatement une question tirée d'une des Chansons de Maeterlinck, op. 13: "Wohin gehst du?" (Où t'en vas-tu?). Dans le deuxième mouvement, cette même phrase (caractérisée par le motif de quintes descendantes, fa–si bémol, de la Symphonie en si bémol majeur) fournit le matériau d'une marche funèbre. Peu avant l'apogée retentit une bribe de mélodie tirée de *Der Kreidekreis*, confiée aux violons en sourdine et à la trompette bouchée, un appel passionné à la liberté:

Fermez la porte de la cage, gardez la maison
toute la journée,
ou l'oiseau s'envolera dans les bois!

La création mondiale eut lieu à Prague le 19 février 1935, sous la baguette de l'ancien assistant de Zemlinsky, Heinrich Jalowetz. Alban Berg entendit l'œuvre à la radio quelques mois plus tard dans une lecture de l'Orchestre symphonique de Vienne sous la baguette du compositeur lui-même. Il déclara:

Voici une fois de plus une œuvre aux sonorités pittoresques et d'une extrême clarté; à mon avis, le timbre si typique de Zemlinsky (et que l'on ressent dans chaque phrase) atteint son apogée dans le deuxième mouvement. C'est ce timbre-là que j'aime tant.

Der König Kandaules, fondé sur la pièce d'André Gide, *Le Roi Candaule*, était le huitième opéra de Zemlinsky. Il s'attela à ce projet à l'automne 1935, mais dut le laisser de côté à la fin de l'année suite à la mort subite d'Alban Berg. Après avoir composé le Quatrième Quatuor à cordes à la mémoire de son cher collègue, il se replongea dans l'opéra à l'automne 1936 et acheva la particelle le 29 décembre. Lorsque les Nazis annexèrent l'Autriche en mars 1938, il avait déjà révisé et orchestré les trois quarts du premier acte. Espérant créer l'œuvre à New York, où son vieil ami et ancien élève Arthur Bodanzky était chef principal du Metropolitan Opera pour le répertoire allemand, Zemlinsky s'embarqua

pour l'Amérique au mois de décembre suivant. Mais lorsqu'il s'avéra que le deuxième acte de *Kandaules* renfermait une scène de nudité, Bodanzky se sentit obligé de retirer son soutien. Il lui avait fallu seize ans pour persuader les administrateurs du Met de monter *Salome* de Richard Strauss, à cause d'un livret soi-disant "pervers". Non seulement le livret de *Kandaules* était tout aussi "pervers", mais le compositeur était aussi inconnu aux États-Unis; de plus, il avait qualifié sa nouvelle œuvre d'"ultra-moderne" à un journaliste du *New York Times*. Dans de telles circonstances, il n'y avait pas le moindre espoir de conquérir les cœurs ou de financer le projet. *Kandaules* fut mis de côté, et si Louise Zemlinsky tenta, dans les années 1950 et 1960, de relancer l'intérêt pour cet opéra, il devint bientôt clair que son heure n'était pas encore venue.

Trente ans plus tard, en pleine "renaissance" Zemlinsky, les conditions étaient nettement plus favorables. En novembre 1992, l'Opéra d'état de Hambourg me demanda de reconstruire l'opéra à partir de la particelle autographe et d'en achever l'orchestration. Lors de sa création mondiale (15 octobre 1996), dans deux enregistrements pour la télévision, sur CD et par la suite lorsqu'il fut monté à Vienne, à Cologne et dans le cadre du Festival de Salzbourg, *Der König Kandaules* s'est imposé comme l'œuvre pour la scène la

plus passionnante de Zemlinsky, mais aussi la plus noire et la plus pessimiste.

Lorsque le rideau tombe sur l'acte II de *Der König Kandaules*, le pêcheur Gygès, qu'un anneau d'or a rendu invisible, s'apprête à passer une nuit de passion dans les bras de l'épouse de Candaule, Nyssia. À l'acte III, Gygès se montre à la reine, tue le roi (à la demande de sa femme), prend cette dernière pour épouse et monte sur le trône. Zemlinsky savait depuis longtemps que le centre émotionnel d'un opéra se situe plus près de sa conclusion que de son commencement. Ainsi le *Prélude* à l'acte III sert non seulement de pont entre deux scènes d'une intensité ardente, mais il résume également l'atmosphère de l'œuvre tout entière. Ces quelques minutes de musique annoncent un désastre imminent – déjà latent dans les deux accords violents qui ouvrent l'opéra – qui atteint son apogée dans la marche funèbre tonitruante de la dernière scène.

À propos de la numérotation des symphonies de Zemlinsky

Les organisateurs de concerts et les maisons de disques ont créé une certaine confusion ces dernières années en présentant les symphonies en ré mineur et en si bémol majeur comme respectivement les "no 1" et "no 2". Il s'agit en fait des deuxième et troisième symphonies de Zemlinsky,

puisque elles furent précédées par la Symphonie en mi mineur composée en avril et mai 1891. De cette dernière œuvre il ne nous reste que la page-titre, ainsi qu'un mouvement lent et un *Allegretto*, tous deux en ré majeur (!). Par souci de clarté, Louise Zemlinsky stipula (déjà dans les années 1960) que les premières symphonies de son mari devaient être identifiées non pas par leur numéro, mais uniquement par leur tonalité.

À la recherche d'un son authentique

Les œuvres orchestrales de Zemlinsky, avec leurs harmonies somptueuses, leurs envolées mélodiques et leurs textures orchestrales luxueuses, contentent aisément l'auditeur et semblent, du point de vue de l'interprète, se jouer pratiquement toutes seules. Mais l'opulence n'est qu'un aspect de ces partitions. Elles sont animées par une interaction constante entre la ligne, le tempo et le rythme, le timbre, l'articulation et les nuances sonores; leurs textures sont le résultat logique d'un système sophistiqué de développement fondé sur la polyphonie et les motifs.

Comment un interprète peut-il percer cette surface séduisante pour révéler (ou tout au moins tenter de révéler) ces richesses intérieures?

1) En suivant le propre exemple de Zemlinsky. Malheureusement les rares disques de Zemlinsky comme chef d'orchestre ne sont

guère représentatifs; les témoignages de ceux qui le virent diriger sont plus édifiants. L'article de Felix Adler sur sa lecture de *Fidelio*, l'œuvre des débuts de Zemlinsky à Prague le 24 septembre 1911, renferme une simple remarque qui nous en dit long. À tout moment, même dans les passages *fortissimo*, écrit Adler, les chanteurs sont clairement audibles. Son collègue Ernst Rychnowsky fit observer à propos de cette même interprétation que, sous Zemlinsky, l'orchestre avait retrouvé cette intimité (le *Kammerton*) qu'il avait perdue depuis si longtemps. Dix ans plus tard, lors d'une représentation des *Gurrelieder* de Schoenberg le 9 juillet 1921, Adler fut une fois encore émerveillé par la clarté du timbre orchestral de Zemlinsky:

Même dans la clameur de fortissimos tonitruants, il réussit à faire la distinction entre les divers groupes instrumentaux; d'autre part, dans les passages plus doux pour le vaste contingent de bois... il conserve au son toute sa transparence.

2) En prenant bonne note de la tradition de l'*espressivo* viennois, une partie intégrante de l'éducation musicale de Zemlinsky, et de la façon dont il indiqua sur les partitions le degré voulu d'*espressivo*. Les écrits de Rudolf Kolisch sur ce sujet sont tout à fait fascinants; et les enregistrements qu'il grava avec son célèbre Quatuor, véritable démonstration de cet art insaisissable, sont tout aussi passionnants.

Mais tout cela n'est que pure théorie. Sur le plan pratique, il s'agissait de communiquer ces idées à l'orchestre avec un minimum de gestes et de paroles. Dès le début, je décidai de réunir un orchestre moins fourni que celui auquel on recourt en général dans ce répertoire; une section de cordes de 12-10-8-6-4 (second violons à droite, altos à gauche du centre), et un seul instrument par pupitre aux bois et aux cuivres. Pour *Die Seejungfrau* (CHAN 10138) uniquement, chaque section de cordes gagna un pupitre supplémentaire, pour contrebalancer les vents plus nombreux (quatre bois par pupitre, six cors, trois trompettes, quatre trombones et tuba). Pour donner l'importance voulue aux deux harpes, je les plaçai au milieu de l'orchestre plutôt qu'à sa périphérie.

Très vite, les membres de l'Orchestre de la Philharmonie tchèque trouvèrent leur *Kammerton* et s'habituerent à jouer pour les musics plutôt que pour le fond de la salle. Nous n'avons à aucun moment ressenti le besoin de recourir à un matériel "authentique", qu'il s'agisse de cordes en boyau, de flûtes en bois ou de trombones à perce étroite. Si le style de jeu des bois et des cuivres a progressé à Prague depuis l'époque de Zemlinsky, les timbres ne sont heureusement pas devenus universels et restent caractéristiques de l'Europe centrale. Il en est

de même du son des timbales (les instruments sont des timbales de Dresde à l'ancienne) et du vibrato des cordes, cette bête noire de certains puristes modernes. N'oublions pas que l'un des défenseurs les plus ardents du vibrato fut Gustav Mahler, maître et ami de Zemlinsky. Pour ce qui est de l'intensité ou de l'ampleur du vibrato, c'est moins une question d'authenticité de l'interprétation que d'instinct musical.

© 2004 Antony Beaumont

Traduction: Nicole Valencia

C'est sous la baguette d'Antonín Dvořák que l'**Orchestre de la Philharmonie tchèque** fit ses débuts au Rudolfinum de Prague le 4 janvier 1896. En 1901, après une grève au Théâtre national, la Philharmonie tchèque devint un orchestre de concert à part entière. Ses premiers chefs furent Ludvík Čelanský, Nicolai Málko, Oskar Nedbal et Vilém Zemánek, et parmi les solistes internationaux qui se produisirent à ses côtés, il y eut des célébrités telles Edvard Grieg, Sergei Rachmaninov, Pablo de Sarasate et Eugene Ysaÿe. Dans un premier temps, l'Orchestre dut se battre pour survivre. Après la Première Guerre mondiale, avec la fondation de la République de Tchécoslovaquie et la nomination de Václav Talich au poste de chef principal, la situation s'améliora rapidement.

Sous la direction de Talich, l'Orchestre développa le superbe niveau et le style de jeu si distinctif qui à ce jour restent son sceau personnel. Talich trouva un style de jeu authentique pour la musique des grands compositeurs tchèques, mais par ailleurs il encouragea le développement d'un large répertoire, cultivant une tradition Mahler qui remontait à la création mondiale de la Septième Symphonie en 1908, sous la baguette du compositeur lui-même.

En 1936, Talich démissionna pour des raisons de santé. Son successeur, Rafael Kubelík, guida l'Orchestre durant les années noires de l'occupation du pays par les Nazis et, en octobre 1945, assista à la signature du décret présidentiel nationalisant l'Orchestre. L'année suivante, Kubelík fut l'un des instigateurs du Festival international du Printemps de Prague, inauguré à l'occasion du cinquantenaire de la Philharmonie tchèque. En 1950, il laissa les rênes à Karel Ančerl qui dirigea l'Orchestre dans des tournées triomphales au Japon, en Inde, en Chine, en Union soviétique, en Nouvelle-Zélande, en Australie et aux États-Unis. Lorsque Ančerl prit sa retraite en 1968, Václav Neumann devint chef principal. Sous sa direction, la Philharmonie tchèque se produisit dans le cadre des plus grands festivals de musique européens, dont ceux de Salzbourg, Édimbourg et les Proms de la BBC, et sa

réputation croissante sur la scène internationale résulta en une demande accrue d'enregistrements. Après Neumann vinrent Jiří Bělohlávek (1990-1992), Gerd Albrecht (1993-1996) et Vladimír Ashkenazy (1996-2003). C'est Zdeněk Mácal qui est chef principal depuis 2003, assisté par Vladimír Válek et deux chefs invités permanents, Sir Charles Mackerras et Ken-ichiro Kobayashi. Aujourd'hui, comme par le passé, le rôle principal de l'Orchestre reste de donner des concerts au Rudolfinum, sa splendide base au bord de la Vltava.

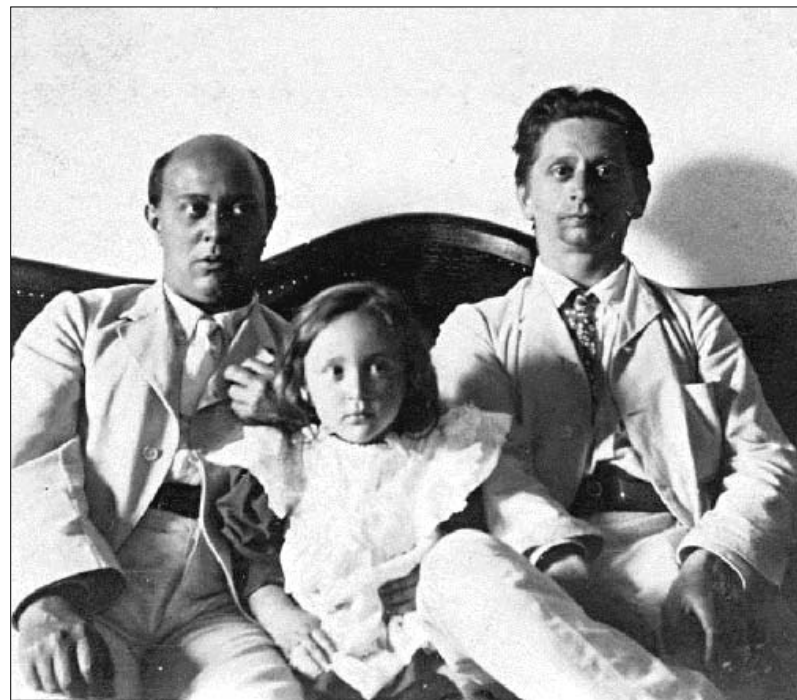
Originaire de Londres, **Antony Beaumont** a toujours fait preuve des dons les plus variés. Adolescent, il travaillait déjà comme instrumentiste, chef d'orchestre, compositeur et arrangeur, critique musical pour le *Daily Telegraph* et disc jockey de musique classique pour la BBC. Après ses études à l'Université de Cambridge, où il étudia la musicologie et dirigea pour la première fois symphonies et œuvres lyriques, il travailla quelque temps à son propre compte comme violoniste orchestral, l'occasion pour lui de rencontrer de nombreux chefs éminents dont Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Pierre Boulez et Lorin Maazel. Par la suite il se fixa en Allemagne où il fut Kapellmeister à Sarrebruck, Brême et Cologne. Il a été invité à diriger l'English National Opera, l'Opéra d'état de Bavière, l'Opéra de

Prague et à participer aux festivals de Montepulciano, Sienne et Spolète. Dans un répertoire allant du début du baroque au vingtième siècle avant-gardiste, il a enregistré avec les plus grands orchestres à Cologne, Munich, Hambourg et Prague. Il a choisi ces derniers temps de diversifier encore plus avant ses activités, en se consacrant à la recherche, aux conférences et à l'écriture. Il a publié entre autres d'importantes études sur Busoni et Zemlinsky, ainsi que des éditions du journal de jeunesse d'Alma Mahler et des lettres de Gustav Mahler à Alma. Ses talents d'orchestrateur lui ont servi dans plusieurs projets de restauration: on lui doit notamment la réalisation des scènes manquantes de l'opéra de Busoni *Doktor Faust* et la reconstruction du dernier opéra de Zemlinsky, *Der König Kandaules*, qui a été représenté avec beaucoup de succès à Hambourg, Cologne, Vienne, et au Festival de Salzbourg.

Zemlinsky in Prague,
c. 1917



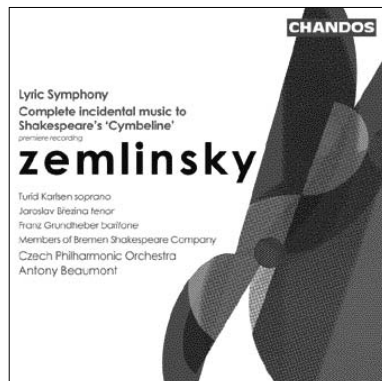
Schlosser und Wenisch / Arnold Schönberg Center, Vienna



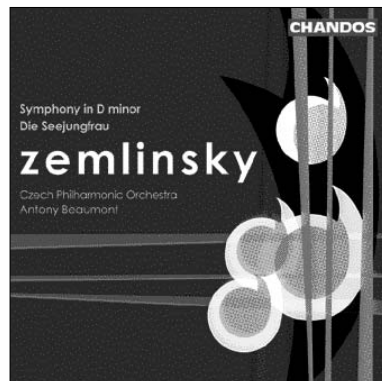
Zemlinsky with Arnold Schoenberg (left) and Schoenberg's daughter (Zemlinsky's niece) Trudi, c. 1907

Library of Congress, Washington, D.C.

Also available



Zemlinsky
Lyric Symphony
Complete incidental music
to Shakespeare's *Cymbeline*
CHAN 10069



Zemlinsky
Symphony in D minor
Die Seejungfrau
CHAN 10138

Some material on this disc was previously released on Nimbus NI 5682.

Special thanks to

Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Austrian Cultural Institute, Prague
G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich
Universal Edition AG, Vienna
Margo Reinwein, Vienna Volksoper

Recording producers Ralph Couzens (Prelude to Act III of *Der König Kandaules*), and Dominic Fyfe and Milan Publický (other works)

Sound engineer Oldřich Slezák (Studio Rudolfinum)

Editors Jonathan Cooper (Prelude to Act III of *Der König Kandaules*) and Dominic Fyfe (other works)

Recording venue Dvořák Hall of the Rudolfinum, Prague, Czech Republic; 17–19 January 2001 (Symphony in B flat major, Prelude to *Es war einmal...*, Sinfonietta) and 14 March 2003 (Prelude to Act III of *Der König Kandaules*)

Front cover Abstract artwork by Designer

Back cover Photograph of Antony Beaumont by Jörg Hockemeyer

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Universal Edition AG, Vienna (Symphony in B flat major, Sinfonietta), G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich (Prelude to *Es war einmal...*, Prelude to Act III of *Der König Kandaules*)

© 2001 Nimbus Records Ltd (Symphony in B flat major, Prelude to *Es war einmal...*, Sinfonietta)

© 2004 Chandos Records Ltd (Prelude to Act III of *Der König Kandaules*)

© 2004 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10204

Alexander Zemlinsky (1871–1942)**Symphony in B flat major (1897)***

45:45

in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | |
|---|--|---------------------------------|
| <div>1</div> <div>2</div> <div>3</div> <div>4</div> | I Sostenuito – Allegro (schnell, mit Feuer und Kraft)
II Nicht zu schnell (Scherzando)
III Adagio
IV Moderato | 14:29
8:59
10:25
11:37 |
|---|--|---------------------------------|

original premiere recording

- 5
- Prelude to 'Es war einmal...' (Original Version, 1899)***

5:37

Sinfonietta, Op. 23 (1934)*

18:37

- | | | |
|--|---|----------------------|
| <div>6</div> <div>7</div> <div>8</div> | I Sehr lebhaft (Presto die Viertel), ganze Takte
II Ballade. Sehr gemessen (poco adagio), doch nicht schleppend
III Rondo. Sehr lebhaft | 6:58
6:13
5:22 |
|--|---|----------------------|

- 9
- Prelude to Act III of 'Der König Kandaules' (1936)†**

5:30

Orchestrated by Antony Beaumont

TT 76:00

Czech Philharmonic Orchestra
Antony Beaumont

Printed in the EU MCPS

LC 7038 DDD TT 76:00

Recorded in 24-bit/96 kHz



Some material on this disc
 was previously released on
 Nimbus NI 5682.

© 2001 Nimbus Records Ltd* © 2004 Chandos Records Ltd† © 2004 Chandos Records Ltd
 Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England