

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Seite A:

Fünf Lieder auf Gedichte von Richard Dehmel für Bariton und Klavier

(komponiert Dezember 1907;
bisher unveröffentlicht)

1. **Stromüber**
Sehr langsam
2. **Ansturm**
Leidenschaftlich bewegt
3. **Vorspiel**
Langsam
4. **Letzte Bitte**
Sehr langsam
5. **Auf See**
Langsam, nicht schleppend

Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel für Klavier op. 9

1. **Stimme des Abends** (komponiert 24. 8. 1898)
Sehr ruhig und durchaus leise
2. **Waldseligkeit** (komponiert 22. 10. 1895)
Ungemein zart und leicht bewegt
3. **Liebe** (komponiert 16. 4. 1891)
Sehr langsam und innig
4. **Käferlied** (komponiert 25. 8. 1898)
Graziös, leicht bewegt

Ein spätes Lied auf einen Text von August Eigner für Bariton und Klavier

«Und einmal gehst du...»

Langsam
(komponiert Juli 1933; bisher unveröffentlicht)

Seite B:

Ländliche Tänze für Klavier op. 1

(veröffentlicht 1892)

1. **Mit Wärme**
2. **Flüchtig**
3. **Träumerisch**
4. **Sehr schnell und leicht**
5. **Hinträumend**
6. **Energisch**
7. **Sehr zart**
8. **Heiter (Walzer-Tempo)**
9. **Ländler-Tempo**
10. **Gut betont**
- 11/12. **Sehr sanft / Lebhaft**

Kurt Widmer, Bariton Jean-Jacques Dünki, Klavier



© 1985 Jecklin + Co. AG
© 1985 Jecklin + Co. AG
Swiss Made

Die Zemlinsky-Opera dieser Aufnahme stammen – mit Ausnahme des einen gewichtigen Liedes von 1933 – aus der Wiener Zeit des Komponisten (1871–1910), seiner kompositorisch fruchtbarsten und auch erfolgreichsten Phase. Man würde bedenkenlos die «Dehmel-Fantasien» op. 9, die man als das zentrale Werk unter den wenigen reinen Klavierkompositionen Zemlinskys werten darf, als Frühwerke apostrophieren – das Stück «Liebe» hat der Zwanzigjährige komponiert –, eignete nicht diesen Fantasien wie auch den «Ländlichen Tänzen» von 1892 ein spezieller und von Anbeginn unverwechselbarer Duktus, den Horst Weber überzeugend als «retrospektiv» bezeichnet hat: «Rückwärts gewandt ist diese Musik sowohl in sich, in ihrer Formkonzeption, als auch in ihrem Verhältnis zur musikalischen Tradition» (Weber). Wir haben die Musik eines Spätlings vor uns, der geradezu das Gegenbild eines Revolutionärs darstellt, und zwar ohne konventionell, reaktionär oder unprogressiv zu sein; sein Progress geschieht unspektakulär innen. So bleibt er seinen Mentoren und Förderern Brahms und Mahler verpflichtet, ohne zu verhindern, dass er seinem Schüler (und späteren Schwager) Schönberg nach dessen eigener Aussage das ganze «Wissen um die technischen Probleme des Komponierens» (zitiert nach Weber) geöffnet habe. Substanz der Erinnerungs-Struktur, die Zemlinskys musikalische Sprache prägt, ist sein zauderndes, mit seiner Harmonik «die Tonalität von innen aushöhrendes» (Weber) Festhalten an der tonalen Bindung. Das aber entsprach lebensgeschichtlich ganz dem Schicksalsweg des Komponisten, der von den Traumhöhen des Erfolges in seiner Jugend nicht zu einem spektakulären Durchbruch führte, sondern – vergleichbar dem jungen Hofmannsthal – von seiner magischen Phase zu einer inneren, einsamen Arbeit findet, die ganz in ihn selbst zurückkehrt, unter deprimierenden äusseren Umständen auf den Stationen Prag (Generalmusikdirektor), Berlin (zweiter Mann neben Klemperer), Opfer der Nationalsozialisten, Flucht, Elend des Emigranten-schicksals, armer und einsamer Tod, und – zunächst – Vergessenheit für sein Werk.

So traurig diese Lebenslinie sich ausnimmt – der Weg zurück ist in Zemlinsky unverrückbar angelegt, und er findet musikalisch in sich wunderbar Genüge. Trauer und Trost – so hat wiederum Horst Weber eindrücklich konstatiert – mischen sich vollkommen, sein (wie Adorno gesagt hat) «Ton-Fall» sei melancholisch in einem für ihn signifikanten, immer wiederkehrenden fallenden Melodiegestus versammelt. Wo bei den grossen Veränderern – sei es nun Beethoven oder Schönberg – finale Strukturen ein Stück Utopie musikalisch zu realisieren suchen, kehrt Zemlinsky geradezu affirmativ an den Anfang zurück, und zwar auf Kosten von Zukunft und Entwicklung, selbst wenn atemberaubende Prozessmomente in sublimen Differentiationsvorgängen von ihm angesetzt werden. Bezeichnend, dass der genuine Opernkomponist Zemlinsky für alle seine musikdramatischen Werke undramatische Stoffe mit – so hat es Weber gezeigt – passiven Helden wählt: der «Traumgörgen» (von Mahler für die Wiener Hofoper angenommen, aber nicht aufgeführt) steht als Symbol für diese Helden, die sich als Zemlinskysche Selbstportraits erweisen.

Die Klavierstücke unserer Aufnahme zeichnen sich als exemplarisch für die von Horst Weber gefundenen Merkmale aus: die **Dehmel-Fantasien** thematisieren den sich neigenden Melodiegestus geradezu; ihre Knappheit in jeder einzelnen Studie zeichnet Zemlinskys Kurzböigkeit ohne Finalitätsstreben. Das erste – vielleicht auch kühnste – Stück («Stimme des Abends») wird zum sprechenden Repräsentanten von Zemlinskys Idiom: in feinnerviger Modifikation wird «bis zur Unkenntlichkeit» (Weber) variiert und doch geschieht keine Verabsolutierung der Ideen. Sie schaffen kein neues Leben. Sie kehren bei sich ein. Das Stück schläft (in einem die Dehmel-Verse unsagbar übersteigenden musikalischen Abgesang) bei sich selbst ein: Versinkender Stern – so hat Weber Zemlinsky bezeichnet im Gegensatz zu Schönberg, dem Kometen. Wichtig ist, dass Dehmels Gedichte unabdingbar sind für das Verständnis dieser sonderbaren «Lieder ohne Worte»; denn sie sind alle als Lieder gedacht, das zweite Stück («Waldseligkeit») wurde zunächst als explizites Lied entworfen, wie Skizzen beweisen. Die Melodie der Fantasie ist nach wie vor exakt mit Dehmels Worten textierbar – ehe sie sich variativ auflöst. Dieser Vorgang ist symptomatisch; denn Inhalte brauchen bei Zemlinsky nicht unbedingt Worte: die bisher unveröffentlichte **Dehmel-Lieder** von 1907 zeigen kein anderes Verhältnis zu Dehmels Versen, zu Dehmels Inhalten, die um die Jahrhundertwende beliebt und von ihren Komponisten (von Strauss über Reger zu Schönberg) bevorzugt waren, weil sie Raum lassen für Musik; weil ihre erotisch-kultische Attitüde etwas ist, von deren Konkretion sich Musik entfernen kann, um sie zu transzendieren. Zemlinsky tut es durch variative musikalische Prosaisierung, und zwar im Lied wie im Klavierstück gleichermaßen. Der unausgesprochene Text ist so wichtig für die Klavier-Fantasie wie der im Lied gesungene Text im einzelnen unerheblich ist für das Gesamte des Liedes. Texte sind für Zemlinsky auch jene – von Weber so genannten – Modelle, bei denen dieser Komponist beginnt und in seiner eigensinnigen musikalischen Ausfahrt wieder ankommt. Das eine spätere Lied unserer Aufnahme, das in der Schweiz (Juli 1933 in Montagnola) entstand nach den Versen des Wiener Lyrikers August Eigner, deutet an,

Liedform sie noch vorgibt (Weber). Wenn man Opus Zemlinskys, so geht, so wird klar, wie sie sich an den berühmten S orientiert (besonders, bis pillows» op. 2), das retro nis einer «Tonalität, die miniert. Tradition ist soz Zemlinsky bereits Modell Galt, tragisch bestärkt d salinie des Komponisten mannsthal steht ebenfalls analoger Position. «Kön entfernen», lässt Goethe hat diese Schicksalsstruk lich Musik geworden – f Lebens/Bogen und kehre Fassung spricht bei Höld linsky heute einzulösen s nicht/ Unser Bogen, wol

Literatur:

Die obigen Ausführungen Studie verpflichtet: Hors ponist: Alexander Zemli schung Bd. 7, Graz 1976 nicht mögliche ausführli der teilweise unveröffent müste auf dem Hintergr der Zemlinsky-Forschung ist in: Horst Weber, Ale Komponisten des 20. Jal Zemlinsky in Wien 1871 wissenschaft 28 (1971), S dien desselben Autors.

With the exception of or recording includes works Viennese years (1871–191 cessful period as a compo us 9, which can be coi among the few composi early works at first sight composed when he was 2 well as the 'Ländliche T 1892, had not character: the very beginning, whic 'retrospective': 'This mu in its formal conception musical tradition'. It is t opposite of a revolution: reactionary features. Zer unspectacular and intern mentors, Brahms and M Schönberg, his student a 'knowledge of the techn: (quoted from Weber). T characteristic of Zemlins following out tonality fi to the tonal tradition. This is in accordance wi composer. After the heig not achieve a spectacula director in Prague, was: Klemperer in Berlin, exf emigrant and internalize in his work; he died in f into oblivion.

However sad his life wa: factor and found a won and consolation – as Hc perfection. Zemlinsky's downward melodic gestu ings, whereas in the mu Beethoven and Schönbe minent.

As Horst Weber has sta with his genuine predile dramatic subjects with f work. 'Traumgörgen' (M Court Opera) is the sym to be self-portraits of Z. The pieces for piano on amples of the characteri 'Dehmel Fantasies' have virtually as their theme. study in short phrases n first and perhaps most c (Voice of the Evening) i Zemlinsky's musical lan varies to the point of in development of motifs ; thoughts quietly revert i Zemlinsky 'fading star' Schönberg.

Dehmel's poems are a f of these unusual songs